

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

Nota del Director

ESTUDIO

CASAS RIGALL, Juan. *La estructura bibliográfica de los manuscritos e incunables hispanomedievales vernáculos* — COMELLAS, Mercedes. *La novela interesante o la verdad de las novelas entre Romanticismo y Realismo*.

ARTÍCULOS

MONDOLA, Roberto. *Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la Commedia: el Infierno de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)* — SÁEZ, Adrián J. *Justicia y muerte: dos notas a La cena del Rey Baltasar, de Calderón* — SERVÉN DÍEZ, Carmen. *Concepción Gimeno de Flaquer y los escritores españoles: El Álbum de la Mujer mexicano entre 1883 y 1888* — PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo. *De la Casa Astorga-Altamira a la Biblioteca de Menéndez Pelayo. El itinerario final de la Historia Trojana (BMP Ms. 558)* — EZAMA, Ángeles. *De aristócrata a socialista: María Vinyals, escritora, periodista y oradora* — LUNA SELLÉS, Carmen. *Imagen gráfica y proyección pública de Benito Pérez Galdós en la prensa de principios del siglo xx* — PAREDES, Alberto. *Ediciones francesas originales de Rubén Darío* — PERULERO, Elena. *El "Informe Azcárate sobre Blas de Otero"*.

DOCUMENTOS

MASCATO REY, Rosario. *De Menéndez Pelayo a Said Armesto: el proyecto ministerial de Romanones para la creación de las Cátedras de Literaturas Regionales* — CRESPO LÓPEZ, Mario. *Cartas entre José Corredor-Matheos y José María de Cossío (1962-1970)*.

BIBLIOGRAFÍA

RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Cortesianos, trovadores y pendencieros: Don Juan Tenorio y El trovador, de vuelta* — LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Nueva York en un poeta o la configuración previa de la metrópoli como topos poético futuro* — TALÉNS, Jenaro. *La «invención» de la literatura (española)*.

NECROLÓGICAS

Carlos Blanco Aguinaga – José María Castellet – Nigel Dennis – Francisco Márquez Villanueva – Ana María Matute – Martín de Riquer – Elías L. Rivers – Russell P. Sebold – Cesare Segre – Robert Cecil Spires.

LA NOVELA *INTERESANTE* O LA *VERDAD* DE LAS NOVELAS ENTRE ROMANTICISMO Y REALISMO

Podría afirmarse que la novela es el género *interesante* por excelencia. Distintas razones, asociadas probablemente a su recepción en las formas de lectura solitaria, y entre las que no tiene un papel menor la capacidad de hacer de los personajes novelescos dobles de nuestra vida emocional y criaturas de nuestro corazón, han jugado un papel fundamental en el vivo interés que muchas de sus páginas han despertado en los lectores y que la condujeron a ser la más popular entre las especies literarias. Si esa popularidad la alcanzó sobre todo en su versión decimonónica, resultará también particularmente relevante observar en esa época el concepto de *interés* novelesco, por la contribución que ha de significar para el análisis de la evolución del género en momento tan significativo. Las páginas que siguen tratan de perseguir en qué se cifraba exactamente tal *interés* y cómo éste fue variando su condición conforme lo hacía la novela en las décadas decisivas que separan la publicación que quiso convertirse en puerta española a las novedades románticas (*El Artista*, 1835) del título con el que se abre la novela galdosiana (*La Fontana de Oro*, 1870).

En este recorrido será imprescindible partir del magisterio de Lista y su opinión sobre las novelas, a cuya valoración incorporó como elemento esencial el criterio de interés, según veremos. Sus posiciones abren paso a las que en artículos diversos, reseñas y estudios fueron dejando López Soler, Martínez de la Rosa, Mesonero, Fernando Vera, Pedro de Madrazo, Larra, Gil y Zárate, Jerónimo Borao o Milá y Fontanals, que trataron de la expansión del género y sus nuevos valores *interesantes*, asunto de debate creciente en la generación romántica. En la divergencia que se generó para con los principios de Lista sobre el particular, merecerá particular detenimiento la obra crítica de Eugenio de Ochoa, tan cercano de un lado al magisterio de Lista y al tiempo representante de una nueva interpretación del concepto de interés y de la valoración de la novela como género. Su figura comunica el periódico romántico (fue con Madrazo fundador de *El Artista*) con las primeras reseñas que en *La Ilustración de Madrid*, el último periódico de los Bécquer, saludaron la llegada de Galdós a la palestra literaria. Durante esos años se fueron

forjando las bases de la teorización sobre la novela que servirían de sustrato a las reflexiones galdosianas¹ y que demuestran la conexión –y la continuidad– entre las inquietudes románticas y las respuestas realistas, lo que puede ser territorio particularmente interesante en el caso de la novela española. Por haber alcanzado su forma canónica en el Realismo, y también por la arrogante distancia con que muchos de sus mayores representantes concibieron el concepto romántico, se ha tendido a disociarla de sus raíces románticas. Sin embargo, desde esos mismos años 30 y 40 en los que con tanta ansiedad se instaba a la renovación del género y se solicitaba una auténtica y *original* novela española, se fueron escogiendo y entretejiendo los mimbres sobre los que se acabará sentando la gran producción narrativa del último tercio de siglo: los de la verdad individual y la realidad social.

Esta misma continuidad dialéctica puede perseguirse en los dos autores, Alberto Lista y Eugenio de Ochoa, que, según adelantábamos, desempeñarán sobre todo en la segunda parte del trabajo la función de guías particulares en el extenso panorama de estas décadas. El indisputable magisterio del primero –que no hace falta defender aquí, ni requiere presentación– tendrá una suerte de respuesta y prosecución en Ochoa, uno de los críticos literarios más conocidos de su tiempo, que ejerció esta tarea “no, según general usanza, como un pasatiempo fútil o como un desahogo de afectos o rencores personales, sino como un trabajo de conciencia” (Ochoa. 1847a: 61)². Supo además apoyar esta dedicación con reflexiones extensas sobre la novela en las que no rehuía la entonces poco frecuente teorización; y sobre todo de una ingente actividad editorial que tuvo por protagonista en muchos casos a la novela: fue compilador y editor de las colecciones de autores españoles publicadas en París por

¹ “Cuando Pérez Galdós lleva a cabo su programa novelístico es tras varias décadas de interpretaciones acerca de la novela por parte de los críticos españoles”, afirma al respecto Giménez Caro (2003, 19).

² Al comenzar una de sus reseñas, hace unas reflexiones sobre el género novelesco “dirigidas a los pocos que en estos tiempos de positivismo dan importancia a las teorías literarias, [...] para mostrar que nosotros somos de los que se la dan” (Ochoa: 1847a: 61). Pedro de Madrazo hace a la muerte de Ochoa un listado con los títulos de las publicaciones en las que nuestro autor participó: “en *El Artista*, en *El Español*, en *La Abeja*, en la *Revista Enciclopédica*, en *El Católico*, en *El Domingo*, en *La España*, en *El Heraldo*, en la *Revista Hispano-Americana*, en el *Semanario Pintoresco*, en *El Amigo del Pueblo*, en *El Orden* de Buenos-Aires, en el *Correo de Ultramar*, en el *Journal des Débats*, en el *Moniteur*, en la *Revue de Paris*, en la *América*, en la *Revista Española de Ambos Mundos*, en *La Ilustración Española y Americana*, en la *Revista Española* y en *La Ilustración de Madrid*” (Madrazo: 1872: 69-70). En la necrológica que le dedicara, Galdós se refiere a la “multitud extraordinaria de artículos críticos y literarios [que] completan la corona literaria de este eminente escritor” (Pérez Galdós: 1872: 66). Además de los citados, cofundó también *El Renacimiento*, fue redactor de *La Abeja literaria*, *El Español*, y *El Patriota*. Dirigió con Patricio de la Escosura la *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea*, fundada por Miñano (del que Ochoa es hijo ilegítimo) y publicó distintos repasos a la actualidad literaria española en la *Revue de Paris* y *Le Moniteur universel*.

Baudry³ y tradujo al castellano las grandes novedades europeas y otros éxitos de su tiempo: desde Balzac a Hugo, pasando por Hoffmann o Sand, incluidos los primeros ejemplos de folletín en España (Montesinos: 1955: 90-91; Randolph: 1966: 37ss.)⁴. Su constante actividad como difusor de la literatura española allende los Pirineos, a la par que como traductor de grandes éxitos, le tuvo muy al tanto de las tendencias más recientes y le hizo consciente de la distancia que mediaba entre la novela española y la que iba conquistando a los lectores más allá de nuestro territorio, distancia que él cifraba particularmente en el *interés* del que carecía la narrativa de nuestros autores.

Su primer empeño, *El Artista*, nace con la ilusionada y voluntariosa pretensión de abrir la puerta a las nuevas modas y dar espacio a la juventud literaria (“En el *Artista* están consignadas multitud de producciones de los ingenios juveniles”, reconocía *El Guardia nacional* de Barcelona, el 3 de mayo de 1837, 2)⁵. La inquietud ante la insuficiencia creativa española, compartida por muchos contemporáneos, encaja con la preocupación por el estado general de la literatura y la cultura española, motivo de varias empresas editoriales con las que se quiere abrir las puertas a las novedades extranjeras. De hecho, los redactores de la nueva revista cifran sus pretensiones en colaborar con la modernización literaria, sirviéndose para ello de un modelo francés (*L’Artiste* de París) desde el que reflexionar sobre el estado del arte español y contribuir a su acercamiento a la nueva literatura:

todas las naciones de Europa [...] poseen hombres eminentes; todas procuran anteponerse a sus rivales... ¿y nuestra hermosa patria sería la única que permaneciese estacionaria en medio del movimiento universal? No; los que esto se imaginan no ven mas que la superficie de las cosas. En el suelo privilegiado de nuestra España prenderán mejor que en otro alguno las semillas del saber y de la civilización (Ochoa: 1835a: 1)

³ Y ello en los mismos años en los que su domicilio parisino se convirtió en centro de reunión de los emigrados españoles. A ello atribuye Randolph el que sus contribuciones a *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44) fueran “El Emigrado” y “El Español fuera de España” (Randolph: 1966: 10).

⁴ Fue probablemente el primer traductor de Balzac (en 1836 publicó dos breves escritos del francés) y de Hoffmann, y el traductor español por antonomasia de Hugo (con especial éxito de su versión de *Nuestra Señora de París*, 1836). También fue conocido por sus versiones de Chateaubriand, Soulié, Scott, Lammennais; de George Sand tradujo al menos cuatro novelas de la primera época y de Gustavo Drouineau y Dumas varios títulos que recogió en la *Colección de novelas de los más célebres autores extranjeros*. También son suyas las colecciones *Horas de invierno* (1836-7) y *Mañanas de primavera* (1837), reunidas con el objetivo de europeizar los gustos españoles (Madrazo: 1872: 70; Montesinos: 1955: 127).

⁵ Como ya anunciara el prospecto, “El objeto de este periódico no es otro que el de hacer populares entre los españoles los nombres de muchos ingenios, gloria de nuestra patria, que sólo son conocidos por un corto número de personas y por los artistas extranjeros”. *El Artista*. 1835.1.

En ese contexto, la revista servirá de medio de resonancia –a través de las reseñas– para las novelas históricas que pretenden renovar el género, así como de escaparate a distintos ejemplos de joven narrativa. Sus responsables no se cuestionaban la capacidad de los ingenios españoles, pero insistían en la distancia de sus producciones con respecto a las mucho más innovadoras que más allá de los Pirineos estaban transformando el panorama estético. Esa distancia es particularmente significativa en el caso de la novela, según apuntaba entonces la reseña a *Ni rey ni roque* de Patricio de la Escosura (aparecida en el número II de *El Artista*), y lo mismo seguía manteniendo dos lustros después otra reseña al mismo autor, en esta ocasión a su novela *El Patriarca del Valle* (que publicó en *El Español* de 21 de diciembre de 1845). En los diez años que median entre ambas obras (y entre ambas críticas), no se produjo la tan esperada “resurrección de la novela española”, aunque Escosura “ha[ya] querido tomar parte en la gloriosa empresa”, junto a otros autores de mérito:

No podemos menos de ver con íntima satisfacción los empeñados esfuerzos que en estos últimos tiempos emplean varios de nuestros mas notables literatos para aclimatar entre nosotros un género de literatura en que hoy nos tiene la Francia en absoluta dependencia, sin que por eso sea menos cierto que, volviendo los ojos a lo pasado, podamos presentar gloriosas muestras de que no desmerecieron nuestros escritores de otro siglo en este como en tantos otros ramos del saber humano. Ya conocerán nuestros lectores que hablamos de la novela. La viva y brillante imaginación de los españoles, su apasionado lenguaje, los magníficos cuadros naturales con que por todas partes les brinda la naturaleza; la inagotable mina de tradiciones, así fantásticas como religiosas y caballerescas de nuestro pueblo, presentan abundantísimos recursos para coordinar mil dramáticas fábulas que en nada cedan a esas hoy tan ponderadas, con que nuestros vecinos inundan los mercados literarios. ¿Por qué, pues, sobrándonos acá los elementos para escribir la novela, han sido tan pocos los escritores que se hayan ejercitado en un género tan agradable y en que tan gloriosa y duradera fama puede reportarse? Parécenos que a este fenómeno literario pudiera darse una explicación muy parecida a la que determina las causas de la pobreza de varias de nuestras feracísimas provincias, que perecen de miseria en medio de su abundancia: la producción, el ingenio, existen abundantes, extraordinarios, excesivos tal vez: pero las salidas, pero los medios de hacer valer los productos de ese ingenio han escaseado desgraciadamente. (Ochoa: 1845a: 3)

La larga y enjundiosa cita nos sitúa en un contexto bien estudiado por la crítica: el que durante casi toda la primer mitad del siglo XIX alimenta de traducciones al nuevo mercado de la novela, sin que los distintos arranques del género histórico ni los ensayos costumbristas llegaran a cuajar en una propia y *original* novela española a la altura de las expectativas del nacionalismo lite-

rario-romántico⁶. Ochoa, uno de los críticos que con más inquietud aguardaba su advenimiento, se quejó en numerosas ocasiones de la dependencia literaria (y por defecto ideológica y moral) que esta situación implicaba, y todavía en 1847 se dirige “a todas las personas de generoso espíritu que ven con pena e indignación la vergonzosa tutela literaria en que nos tienen hace tanto tiempo los novelistas de *Tras-os-Montes*” (Ochoa: 1847a: 60). A pesar de ser traductor, o precisamente por ello, le preocupa que no haya novela española, pues “¿A quién no humilla ver los folletines de nuestros periódicos exclusivamente ocupados por traducciones del francés?”, se pregunta en uno de los trabajos que después recopiló en *París, Londres y Madrid* (Ochoa: 1861: 485).

La decepción era expresada en términos similares por muchos contemporáneos cercanos a su círculo: cinco años antes de la reseña arriba citada, Gil y Zárate se lamentaba en su *Manual de literatura* de la ausencia de herencia novelesca que continuara la estela cervantina:

mas con esta producción extraordinaria [el *Quijote*] parece que quedó como agotado el caudal novelesco de España, pues desde entonces, o poco después, no solo no se ha dado a luz obra notable en este género, sino que parece haber muerto enteramente tal clase de talento en nuestro país, contentándonos con traducir las novelas que se escriben en otras naciones” (Gil y Zárate: 1842: 219).

No muy lejos queda la opinión de Larra en su famoso artículo “Literatura”, donde afirmaba que tras el magnífico modelo cervantino se perdió la senda novelesca⁸. La insistencia y repetición por parte de numerosos literatos convirtieron esta queja en un lugar común, muy recurrido por Ochoa: haciendo referencia a ese mismo vacío comienza precisamente el “Juicio crítico” con que consagró *La Gaviota* (Ochoa: 2010: 9-10, n.2), y en otros lugares había remachado que “la novela española [ha quedado] estacionada desde Cervantes hasta nuestros días” (Ochoa: 1845b: 3). En similares términos leemos las quejas del suplemento de *El Español* de 8 de junio de 1845, donde se afirma que a pesar de algún “lúcido y momentáneo intervalo del ingenio

⁶ Puede verse al respecto el resumen que hice en “La poética narrativa de Fernán Caballero: buscando una novela española”, segundo capítulo de mi “Introducción” a Fernán Caballero (2010). *Obras escogidas*. Sevilla. Planeta-Fundación Lara. XLVII-LVIII.

⁷ En nota apunta que “Así titula M. Th. Gauthier su llamado *Viaje a España*, libro tan verídico, tan chusco como las flamantes cartas de M. Alejandro Dumas”. El artículo de Ochoa es una reseña a la novela *Doña Blanca de Navarra*, de Navarro Villoslada, cuya lectura encarece y recomienda.

⁸ *El Pobrecito Hablador* se había referido, en artículo del 11 de septiembre de 1832, a la realidad literaria española como un “atarugamiento y prisa de libros, reducido [...], como sabemos, a un centón de novelitas fúnebres y melancólicas [...] donde la mayor parte de lo que se publica, sino el todo, es traducido” (Larra: 1998: 95-107).

nacional”, como el que representó la aventura editorial de Manuel Delgado con su estupenda colección de novela histórica, “es menester confesar” que “con toda la habilidad desplegada por aquellos autores [López Soler, Escosura, Espronceda, García de Villalta, Larra...], no puede decirse que restaurara la novela española.” El gran modelo de Scott “fue imitado con pericia; pero la escuela era exótica, y no pudo aclimatarse”. Después las circunstancias históricas y “la alteración del sosiego público que entonces empezó” impusieron una “nueva dirección de los espíritus a objetos muy diversos de la literatura”.

A mas de esta colección no ha faltado tal cual tentativa; pero siempre aislada, casual, y sin propósito de dedicarse á este ejercicio; de manera que en España hay, sí, algunos que por antojo han escrito novelas; pero no existen novelistas que al cultivo de este ramo hayan consagrado largas vigiliias. [...] ¿Achacaremos este resultado a esterilidad de ingenio entre nuestros españoles? (Suplemento nº 2. *El Español. Revista literaria*. 8 de junio de 1845. 1-5)

Si en el género dramático se había vivido la llegada de ese nuevo “come-ta” al que Larra se refirió en “Una primera representación”, y que nos ponía a la altura de Europa por su condición filosófica y profunda, moral, y religiosa; si la poesía, sobre todo con Espronceda, había vivido una renovación sin par en la reciente generación de poetas, ¿qué pasaba con la novela? ¿Dónde estaba la renovación del género? ¿Por qué las “novelas originales” españolas no lograban el éxito de las foráneas? “El empuje del romanticismo pasó de la dramática a la lírica”, escribía Jerónimo Borao en su análisis de “El Romanticismo” publicado en la *Revista Española de Ambos Mundos* (Borao: 1854: 804). ¿Y cuándo había de surgir la novela romántica española? Se lo pregunta Ochoa en un largo artículo que sobre este problema apareció en el segundo número del suplemento literario de *El Español*:

Existe la materia, existe el instrumento para las obras: hay más: existe la afición, la demanda; el consumo, especialmente desde que la censura doméstica no prohíbe al bello sexo hasta el conocimiento del alfabeto; y la exigencia del público llega a tal grado, que para suscribirse a tal o cual periódico pone por precisa condición que haya de repetir en su folletín la novela que en el día priva y llama la universal atención [...]. Todo existe, menos el artífice que reúna y aproveche un conjunto tan completo de elementos (Ochoa: 1845b: 1-5).

La pregunta, que recogerá en la introducción al *Tesoro de novelistas españoles* (Ochoa: 1847b: II-III), se la hacía también “El pobre diablo” en uno de los artículos de *El Eco del Comercio* (7 enero de 1838), titulado precisamente “De la Importancia de las novelas o historias, y de las razones porque no prevalece en España este ramo de literatura”: “¿Cómo es que se han hecho [en España] solamente unas malas novelas imitativas [...]? ¿Qué causas puede tener semejante miseria?”. Y era una pregunta importante dada la relevancia

de su objeto: “el género novelesco es capaz de todo, de variedad mucha, y accesible a la comprensión de las gentes”. Sin embargo, en España “enteramente está abandonado un género de literatura tan útil, viniendo de fuera cuantas novelas se leen” y por eso para hablar de novela moderna, dice, “habré necesariamente de acudir al examen de las obras extranjeras para señalar cuán alto vuelo ha tomado el genio de la novela, colocándose en el Olimpo por último como un Dios”.

La demanda de novelas era cada vez más imperiosa y llegaba casi a crear una necesidad social, vinculada a ese nuevo ocio lector, pero también al deseo de reflexión sobre la verdad individual y la realidad social que la nueva modalidad del género parecía prometer y que la hacía precisamente –según veremos– *interesante*. El caso es que esta situación estaba transformando el panorama literario y sus especies. Porque, como escribe Jerónimo Borao en la *Revista Española de Ambos Mundos*,

la sociedad, aunque haya podido alarmarse con los pasajeros extravíos del género nuevo, está viviendo con las nuevas ideas, con las doctrinas literarias de la actual civilización, con la predilección de unos géneros y el abandono de otros; y por eso no cultiva la poesía didáctica, ni la bucólica, ni la épica, y conduce, en cambio, sus inspiraciones al drama, al poema, a la leyenda, **y más que todo a la novela**. (Borao: 1854: 839; el subrayado es nuestro)

Hacia años que el género se había confirmado como “la lectura más popular en todos los países” (Mesonero: 1839: 254). El público se ha hecho adicto a los folletines, cuyo atractivo para la gran mayoría de los lectores no discute ya nadie; aún más: por todos es aceptado el poderoso efecto que las novelas “interesantes” ejercen sobre los lectores, como desde el *Éloge de Richardson* (1762) había demostrado Diderot y difundieron después sus admiradores del *Sturm und Drang*. Diderot advierte las extraordinarias capacidades didácticas del patetismo y de la emotividad, que hacen de la novela, por la empatía con los personajes que despierta en los lectores, el más apto de los géneros para la lección moral: todo lo que Montaigne, Charron o La Rochefoucauld han puesto en máximas –piensa Diderot–, Richardson lo ha puesto en acción. Y por ello sus lecciones morales son mucho más susceptibles de impregnar nuestro espíritu, porque no se presentan en abstracto, sino más cercanas a la imaginación y más vivas en su emoción.

Mucho tiempo después, el redactor del madrileño *El Clamor público* usará ese mismo argumento para explicar que en los nuevos tiempos la novela es la única palestra desde la que agitar la opinión pública y difundir la doctrina, la única “palanca capaz todavía de remover el corazón de la sociedad moderna”. Si Diderot pensaba que era más fácil impregnarse de las lecciones morales a través de Richardson que de Montaigne o La Rochefoucauld, para el autor de este artículo la novela de Eugène Sue tiene un efecto social más importante que las obras de Bentham, Torqueville, Michelet o Quinet:

el moderno filósofo, que no pudiendo hacerse escuchar desde la cátedra, desde el pulpito o desde la tribuna, porque la cátedra, el pulpito y la tribuna por desgracia han perdido hace tiempo gran parte de su influencia y *todos sabemos por qué*, ha sabido asirse de la única palanca útil que le quedaba, palanca capaz todavía de remover el corazón de la sociedad moderna. Así es como en sus *Misterios de París* ha hecho más en favor de la humanidad y de los verdaderos progresos sociales que los admirables pero dogmáticos trabajos de Jeremias Bentham, de Tocqueville, de Michelet, de Quinet, y de tantos otros que han intentado en vano desde la cátedra hacer lo que ha realizado *Sue* con una novela modestamente trazada al pie de un periódico (“¿Vuelve ya a haber en España jesuitas?”. *El Clamor público*. Madrid. 8 de enero de 1845. n° 216. 1)

Convencidos del efecto de las novelas en el público, y con la intención de protegernos de los peligros ideológicos y revolucionarios procedentes sobre todo de los folletinistas franceses, la prensa conservadora no se cansó de reclamar una novela original española que contrarrestase los efectos perniciosos de la propaganda novelesca sediciosa. Los moralistas insistieron en exigir a nuestros ingenios que se adaptasen a la demanda social para proporcionar a través de la fórmula de los folletines lecciones adecuadas, como escribe el editor de *El Español* respondiendo a las quejas de los lectores por la publicación en el periódico de la poco edificante novela *El juicio errante*:

Mucho y de muy atrás nos afanamos por excitar entre nuestros literatos el gusto y la propensión hacia la novela folletín, que el uso y la moda han puesto en boga. Pero hasta ahora los progresos del ingenio español no han alcanzado en este ramo de literatura los laureles que en otros (*El Español*. 2 de junio de 1845. N° 290. 3)

En este contexto y participando de esta inquietud, diversos autores se plantean las razones por las que no llega a funcionar el modelo español. Es notable al respecto la insistencia en el criterio de *interés*, que puede perseguirse en muchos de los casos citados: Ochoa lo emplea constantemente en las distintas panorámicas sobre la novela española de su tiempo, publicadas en varias revistas extranjeras y entre las que destacan “La littérature espagnole au XIX^e siècle”, aparecida en el vigésimo volumen de la *Revue de Paris*, en 1840; «Coup d’œil sur l’Histoire de la littérature espagnole pendant ce siècle”, que salió en *Le Moniteur universel* de 15 de enero de 1843; o el repaso de “Estudios literarios. De la novela en España”, en el primer número de la *Revista Hispanoamericana* de 1848, sin olvidar las referencias al mismo problema que se encuentran en los dos tomos de sus *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos* (1840), en las introducciones a los tres volúmenes del *Tesoro de novelistas españoles* (1847), en los capítulos que dedica a la novela en *París, Londres y Madrid* (1861), en la *Miscelánea de literatura, viajes y novelas* (1867), o también en sus comentarios a las primeras novelas galdosianas, escritos poco antes de su muerte⁹. El interés fue además

argumento primordial para su selección de novelas en la colección *Tesoro de novelistas españoles*. Allí afirma que la mayoría de las novelas españolas no interesan, con la dudosa excepción de las que él reúne en los sucesivos volúmenes de la antología (esto es, las de María de Zayas, Gil Polo, Quevedo, Juan de Timoneda, Diego Hurtado de Mendoza –como supuesto autor del *Lazarillo-*, Tirso de Molina –por *Los tres maridos burlados-*, Pérez de Montalbán, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Vélez de Guevara, entre otras)¹⁰. En su defensa de este principio hace una sugestiva distinción entre la actitud con que se leen las obras antiguas, las pastoriles por ejemplo, con intención erudita o por disfrutar del lenguaje, de una manera bien diferente a como el público lee, por *interés* en la trama, las novelas modernas: “al público, que lee novelas por pura distracción, tanto le importa que la novela sea nacida allende los Pirineos como en las orillas del Manzanares”, escribió en la reseña a Escosura de *El Español* (Ochoa: 1845a: 3).

Estas consideraciones sobre los gustos lectores ponen en relación el concepto de *interés* con una de las dos cuestiones que en su recorrido lo acompañan y condicionan más directamente, y que son el de las nuevas formas de LECTURA y el de VERDAD frente a verosimilitud, asuntos ambos de envergadura sobre los que en estas páginas solo caben unas notas que sirvan a nuestro propósito.

EL INTERÉS Y LA LECTURA

La democratización de la lectura fue generando en estos años un gran público ansioso de ficciones, que no busca en las obras antiguas entreteni-

⁹ Al interés de las novelas dedica constantes reflexiones también en sus cartas, que lo muestran ya en su primera juventud al tanto de las novedades editoriales de las casas francesas e inglesas; así en las que dirige a su amigo el conde de Campo Alange, al que escribe en 1834 aconsejándole ciertos encargos y compras para su biblioteca de “entre las obras nuevas que acaban de publicarse en París” (Condesa de Campo Alange. (1946). “Carta de don Eugenio de Ochoa con noticias literarias y políticas”. *Correo erudito* 4. 18-21).

¹⁰ Un buen porcentaje de estos textos sobre la novela ha sido estudiado tanto por Montesinos en su citada *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, como por Randolph en su tesis también mencionada (*Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*). En el trabajo descriptivo de Randolph no caben interpretaciones sobre los conceptos que Ochoa manejó en su labor crítica. Y las posiciones desde las que Montesinos la enjuicia (véase sobre todo Montesinos: 1955: 104-6) son excesivamente rigurosas y en general motivadas por el deseo de reivindicar la novela española frente a las opiniones de Ochoa, que siente despectivas y entre las que elige como muestra las más radicales. Pero ni Ochoa menoscaba las obras de María de Zayas, Gil Polo o Quevedo, ni las *Novelas Ejemplares* cervantinas “le parecen defectuosas”. Montesinos exagera las posiciones de Ochoa y las interpreta con la misma falta de criterio histórico que le achaca. Más que por el valor que tengan comparadas con el gusto y criterios actuales, las opiniones de Ochoa interesan como reflejo de lo que estaba sucediendo entonces en la novela.

miento porque no siente interés en los episodios que en ellas se narran. El lector nuevo desea obras nuevas y se siente distante de los clásicos. La interesante afirmación del *Tesoro* a la que se hizo mención arriba, que Ochoa presenta consciente de que le va a acarrear muchas críticas –con más motivo por venir de un representante del mundo erudito, académico de la Lengua desde 1844 y de la Historia, director de Instrucción pública, etc.–, confirma el envejecimiento de ciertas formas de ficción y declara un juicio moderno sobre la lectura que permite preferir lo que llama la *novela de costumbres*, en la que destacan extraordinariamente los escritores modernos ingleses y franceses¹¹.

Cuando la reseña de *El Artista* concede que *Ni rey ni roque*, a pesar de sus defectos, resulta ser “un libro interesantísimo”, lo hace por parecerle “propio, tanto como el que más, para hacer pasar agradablemente a sus lectores algunas horas en las largas noches de invierno junto a una *confortable* chimenea” (Ochoa: 1835b: 118). Recuérdese que precisamente *Horas de invierno* fue el título que buscó para una de sus colecciones de novelas traducidas. La imagen del lector embebido en las páginas representa muy gráficamente la nueva forma de lectura *novelasca* que la identificación sentimental con los personajes propiciaba y a la que alude uno de los primeros documentos del Romanticismo español, el “Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas” de López Soler. El “Análisis” caracteriza la escuela romántica por su intención de “excitar en nosotros sentimientos de amor, de suavidad y ternura, presentándonos situaciones patéticas en las que lleguen a *interesarnos* los delirios y la profunda tristeza del alma”; la empatía sentimental provocará “cierto placer en el *interés* que nos cause, [...] principal cualidad que distingue a los románticos de los clasicistas” (López Soler: 1923: 45-46).

En el caso de *Ni rey ni roque* al que se refería Ochoa, no era posible lograr la simpatía sentimental con el protagonista (“Gabriel de Espinosa *interesa* poco: es una idea truncada, incompleta”); pero la pastelera de Madrigal

es una creación lindísima, una mujer capaz de trastornar la cabeza a cualquiera que sienta palpitar en su pecho un corazón juvenil. El lector la conoce, la ve; ama su tez morena, sus ojos de fuego, su donaire portugués,

¹¹ En estos años se va confirmando esta denominación como la más adecuada al modelo narrativo que la mayoría de los literatos españoles aplauden y promueven. Así, Mesonero Romanos había distinguido en su artículo sobre “La novela” varias especies en el género, entre las que prefiere la “novela de costumbres”: “Y la novela de costumbres, con su ingeniosa trama, su verdad e intención filosófica, logró muy pronto clasificarse entre los ramos más importantes de las buenas letras, y uno de los que más favorecen al desarrollo del ingenio y al cultivo del idioma sin afectación y sin descuido” (Mesonero: 1839: 254). El propio Ochoa distingue en el *Tesoro de novelistas españoles* “cuatro especies en que generalmente se divide dicho ramo: novela fantástica, heroica o caballeresca, novela pastoril, novela histórica y novela de costumbres” (Ochoa: 1847b: I, i).

y disculpa a D. Juan por olvidar en un momento, al ver realizada su hermosura por el amor, lo que debe a su patria y a su rey (Ochoa: 1835b: 119).

Esta nueva manera de entender la amenidad ociosa de la lectura, su capacidad de sugestión y de identificación emocional, casa con la preferencia que por las novelas demostró el público juvenil, frente a la reticencia que ante su éxito expresaran los “viejos” que, como Lista en sus *Ensayos*, seguían defendiendo la lectura erudita y estudiosa de los clásicos¹² (lo que no le impide ser consciente de que el género atractivo para los jóvenes es la novela: “y si no hay quien las escriba bien, las leeremos mal escritas, porque no se excusa leer novelas mientras haya jóvenes de ambos sexos”; Lista: 1840: 179). Frente a estas ironías del maestro sobre la novela, los representantes de la nueva generación (aunque conscientes de las profundas deudas de magisterio que lo vinculan a la anterior), confirmaban que solo “nuestros primeros talentos juveniles [...], han ensayado sus fuerzas en el género novelesco”, de la misma manera que “entre nosotros, con rarísimas excepciones, solo la juventud participa del movimiento europeo, en literatura” (Ochoa: 1847a: 61). Si la generación de Ochoa se opuso en tantas cosas a sus maestros, una de las más significativas es esa nueva relación con la escritura y la lectura de novelas cuyo *interés* no descansa en su condición erudita¹³.

La distancia entre ambas posiciones se observa en los criterios desde los que Lista analiza la novela y su historia, criterios ajenos realmente a la nueva modalidad narrativa. Piensa don Alberto que “un escritor de novela no tiene otro objeto que el de deleitar y no miras políticas, religiosas ni morales. Esto es verdad”. Y piensa también que ese deleite que persiguen las novelas viene de presentar “a una nación [...] los objetos bellos bajo el punto de vista que ella los concibe” (Lista: 1840: 175-6), es decir, maneja el concepto de belleza clásico, inaplicable para juzgar el interés de las novelas modernas y, según Schiller, para referirse a la moderna literatura: “Ojalá que uno se atreviera a desterrar la expresión e incluso la palabra *Belleza* de la circulación y a poner en su lugar a la *Verdad* en su sentido más amplio, porque en el concepto de *Belleza* están implicados todos aquellos falsos conceptos de manera inextricable”¹⁴.

¹² Montesinos ya señalaba que “el triunfo de la novela, con el advenimiento del romanticismo, va a escindir la sociedad en dos grupos, jóvenes y viejos; los jóvenes serán los grandes devoradores de novelas. Por espíritu romántico. Son los que hacen de ellas un artículo tan de primera necesidad que ya no se excusa” (Montesinos: 1955: 128).

¹³ Borja Rodríguez ha estudiado al cambio de actitud que demostraron Ochoa y Madrazo en *El Renacimiento* con respecto a sus posiciones de *El Artista* (Rodríguez Gutiérrez: 2004a). Sin embargo, es significativo que incluso en sus momentos más distantes de la moda romántica, Ochoa mantuviera este criterio del interés novelesco que, como veremos, fue sin embargo variando su significación.

¹⁴ Schiller an Goethe vom 7.7.1797. En *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*. Stuttgart. J. G. Cotta. 1870. I. 320. La traducción es nuestra.

EL INTERÉS Y LA VERDAD

Ese punto de vista anticuado le impide a Lista comprender la afición de los jóvenes a las novelas francesas de Hugo o Dumas y su preferencia por estas lecturas, tanto como la *verdad* que en estas encuentra la joven generación. Lo demuestra el viejo profesor cuando se propone “explicar la esencia de la novela, ya sea la de Walter Scott, ya la de los siglos feudales”, como si no hubiera diferencia entre lo que llama la “novela” medieval y la de sus contemporáneos. Para él ambas están vinculadas por la condición de lo maravilloso, que hizo de los libros de caballería una lectura gustosa a sus contemporáneos (a pesar de que hoy se haga “fastidiosa y monótona su lectura para nosotros: nadie puede leerlos sino con el objeto de recoger notas eruditas o gramaticales”) y que en las novelas actuales se refleja ya no en la presencia de magos o hechiceros, sino en “las coincidencias extraordinarias, las aventuras no comunes, los lances apurados, los grandes peligros evitados por felices circunstancias, en fin, todos los incidentes que, sin necesidad de recurrir a la acción del cielo son, aunque naturales, muy raros”. A pesar de manejar el criterio de interés para la novela y de presentarlo como una de sus condiciones esenciales (“Dos son los elementos esenciales de la novela, sea cual fuere su clase: el interés y lo *maravilloso*. [...] Sin interés y sin maravilloso no hay novela”), Lista no termina de comprender en qué consiste el nuevo interés –o quizá de compartirlo– (Lista: 1840: 176).

El ensayo de Lista puede enmarcarse en un conjunto de artículos y estudios, por entonces de moda, que comparaban la novela antigua o “medieval” (los libros de caballerías) y la moderna (que tantas veces tomaba justamente por asunto el mundo medieval). Probablemente era la intención de introducir la novela en el espacio de la poética la que conducía a estos intentos de instituir para el género una genealogía, una historia y un canon. Lo más frecuente era que tales comparativas concluyeran en la superioridad de las nuevas novelas sobre las antiguas, como hacen los participantes de la discusión “promovida en la sección de literatura del Ateneo, en la noche del 25 de enero último [1839] sobre el tema siguiente: *Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas historias caballerescas*”. El debate, recogido en el volumen del 10 de febrero del *Semanario Pintoresco Español* lo presentó Gil y Zárate, quien

Comparando esas novelas antiguas con las modernas, juzgó a éstas muy superiores a aquéllas, tanto por el mayor estudio, mejor gusto y más ingenio de sus autores, como por haber concurrido a su mejor éxito los progresos que en épocas posteriores han hecho las artes, las ciencias y la filosofía, dándoles un realce, un valor de que carecen las caballerescas. (“Crónica. Ateneo de Madrid. Sección de Literatura”. *Semanario Pintoresco Español*. 1839. 47-8)

Lo que los distintos ateneístas no niegan en ningún caso es la necesidad que la sociedad tiene de novelas, aunque unos defiendan la manera de Walter

Scott, y otros, como Corradi, afirman que “debiendo ser las novelas modernas expresión fiel de la época contemporánea, tomar por fundamento de ellas la edad media, era desviarse de su objeto moral”. Y si Martínez de la Rosa insiste “con el Sr. Escario en que no tienen objeto alguno moral ni político, [pues] su fin principal ha sido el entretenimiento, el solaz agradable”, la mayoría de los contertulios opina sin embargo que la novela, en el caso de su versión moderna, tiene también la función de formar el juicio e instruir a los lectores. Esto es: piensan de muy otra manera que don Alberto Lista, a quien también contradice Ochoa cuando en su *Tesoro* distingue, como Gil y Zárate, las novelas antiguas españolas, “faltas de utilidad”, de las modernas, que sí la poseen (Ochoa: 1847b: I, IV-V).

Un año antes de la reunión en el Ateneo de nuestros insignes eruditos, “El pobre diablo” había defendido en su citado artículo sobre “la importancia de las novelas” la grave misión de este género y el nuevo espacio que ahora reclama: nada menos que “los vastos dominios del saber y de la experiencia” y la agitación de la conciencia social:

Goethe, Chateaubriand, Víctor Hugo, Bulwer y otros escritores han penetrado en los mas sagrados santuarios, agitando las cuestiones importantes de las ciencias, de la moral, de la filosofía, de la historia y de la política; los cuadros de costumbres, los caracteres, las descripciones mas poéticas, los mas verídicos pormenores y las indagaciones mas útiles se deben, sin duda a noveladores que con su ingenio esclarecen los vastos dominios del saber y de la experiencia; y hasta con poderosa mano ha sacudido George Sand los lazos sociales mas respetados de los pueblos modernos. (“De la Importancia de las novelas o historias, y de las razones porque no prevalece en España este ramo de literatura”, *El Eco del Comercio*, 7 enero de 1838, 4)

Pocos años después encontramos la misma idea patrocinada en tribuna más erudita: el *Compendio del arte poética* de Milá y Fontanals reconoce que si bien “huele el nombre de novela a cosa fútil y de poco valer”, y aunque

sobran las novelas triviales y despreciables, el género en sí es uno de los medios más aptos para comunicar la instrucción, dar a conocer las costumbres de los diferentes países, comunicar cierto conocimiento de las inclinaciones y flaquezas humanas sin las costosas lecciones de la experiencia, mostrar los males que llevan consigo nuestras pasiones, hacer amable la virtud y odioso el vicio (Milá y Fontanals: 1844: 106).

Si bien el nuevo modelo del género no tenía por qué renunciar necesariamente al conocimiento, este debía obtenerse no tanto del territorio libresco o erudito referido en las obras, ni de su participación en la tradición literaria (como por ejemplo era el caso de los envejecidos libros pastoriles), sino de una nueva interpretación de su *interés* que Lista no supo apreciar: la *verdad* que nacía en sus ficciones y sus caracteres, de sus ideas y de

su análisis de la realidad. Tanto los conservadores como los progresistas reclamaban desde posiciones diferentes esta concepción del género como una especie literaria valiosa y muy superior al mero entretenimiento ocioso. Y cuando *El Clamor Público* reseña la novela de Ramón de Navarrete, *Madrid y nuestro siglo* (en artículo del 12 de diciembre de 1845), el crítico pone en relación la nueva función social de la literatura con el advenimiento de la novela:

Las artes, que en otra edad se consideraban no mas que como puro recreo, tienen en el día un aspecto mas grave; la literatura, que antes se limitaba a distraer el ánimo y a solazarle dulcemente, es hoy un punto interesante en la vida social, y asígnansele deberes, objeto y fines, hasta ahora extraños a ella. Por eso sin duda han muerto la égloga y el idilio; por eso las ficciones mitológicas van siendo tradicionales [...]. (*El Clamor Público*. 12 de diciembre de 1845. 4)

Y por eso la novela, concluye, se ha convertido en la nueva reina literaria. Pues si, como afirmaran los ateneístas en aquella reunión dicha, las novelas antiguas tenían la función de entretener, no ocurre así con las modernas:

¿Quién nos dijera que los libros de caballería [...] habían de tomar nueva forma, de adquirir nueva vida, e ocupar un lugar preferente en la literatura de nuestros tiempos? Porque verdad es que las novelas no son ahora lo que eran cuando el gran Cervantes se propuso ridiculizarlas; verdad es que han cambiado esencialmente de índole y de carácter.

Hoy “no son los sucesos maravillosos los que es preciso escribir”, ni “prodigios del valor heroico los que debemos cantar”, pues “cuando tanto ha crecido la afición a este género de lecturas, cuando se les otorga una atención tan especial y tan profunda”, la función de la novela ha de ser más elevada y “lo que se pide al novelista”, como al artista en general, es “que algo enseñen, que algo digan a la inteligencia del hombre; que le alumbren con la antorcha de la filosofía en las tinieblas de su inexperiencia”. Con ello cumple la novela de Ramón de Navarrete reseñada, pues es

pintura fiel y exacta de la sociedad madrileña y del siglo actual; es un cuadro sombrío a veces, a veces risueño, de los vicios, de las virtudes, de las preocupaciones que distinguen y caracterizan a las diferentes clases sociales; es, por último, una enérgica protesta contra ciertos abusos [...]. (*El Clamor Público*. 12 de diciembre de 1845. 4)

La pintura de la vida actual que pedía Mesonero al género (la novela es “el reflejo inmediato de toda sociedad”; Mesonero: 1839: 254) va preparando los rasgos de la gran novela del Realismo que Georg Lukács en sus *Ensayos sobre el realismo* definía por su voluntad de colaborar a la mejora social a través de la narración de lo verdadero, y que ya aquí se reclama. Precisamente

la novela era la lectura más popular, sigue afirmando Mesonero, “por su *verdad*, su gracia y su ligereza (Mesonero: 1839: 254).

Como demuestran tanto aquel debate ateneísta referido, como los sucesivos lugares que sobre el asunto hemos perseguido en la obra crítica de los contemporáneos, el criterio de *interés* no puede despegarse del concepto de *verdad* y de la participación que este tuvo en la valoración que desde el Romanticismo se hacía de las novelas, pues, según veremos a continuación, la condición *interesante* se empezó a asociar en distintas maneras a la relación que las obras narrativas tenían con la realidad. Sobre ello vale la pena plantear unas cuestiones generales, aun a riesgo de entrar en territorio tan amplio y complejo con escasas posibilidades de explorarlo ahora con la honra que requiere.

Si la interpretación clásica de la *mimesis* implicaba la verosimilitud, la crisis de la representación que acompaña al Romanticismo impone un nuevo modelo en la relación entre el objeto representante y el representado que se hace mucho más compleja y reclama la presencia de la *verdad*. El clasicismo dictaba con Boileau que “le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable” (Chant III del *Art Poétique*) y Luzán, en la edición de 1739 de la *Poética*, distingue verdad de verosimilitud porque la primera “es la que buscan los teólogos, los matemáticos y las otras ciencias, como también la historia”, mientras la verosimilitud es la “especie de verdad [que] pertenece a los poetas”¹⁵. La verosimilitud –que según el clasicismo es legisladora de lo literario– se acomoda a la creencia común, al criterio general de la opinión compartida socialmente¹⁶. Sin embargo, cuando Hugo prefiere en el prólogo a *Cromwell* la realidad a la verosimilitud (que era la que imponía las unidades de tiempo y lugar), acepta el mayor impacto de lo extraordinario al mismo tiempo que impone otras coordenadas éticas: como recuerda Jerónimo Borao, para Victor Hugo, “la verdad contiene la moralidad” (Borao: 1854: 813).

Esa nueva verdad moral es la que en los prolegómenos al Romanticismo convirtieron Goethe y Schiller en centro de un interesante y fundamental debate por el que los criterios de *verosimilitud* y *belleza* envejecieron radicalmente. En su breve diálogo “Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke” de 1798, Goethe no usa ya el concepto de *Wahrscheinlichkeit* en el sentido de “verosimilitud”, sino de “als wahr Erscheinendes”, o “lo que se

¹⁵ I. de Luzán. (1974). *La Poética*. Ed. de Isabel M. Cid de Sorgado. Madrid. Cátedra. 146. Es inevitable sentir los ecos de las lecciones del Pinciano y de las reflexiones cervantinas al respecto de la verdad poética y lo verosímil.

¹⁶ Ya en Aristóteles lo verosímil tiene que ver con la consonancia entre la forma y el contenido, y entre éste y la opinión común (*Poética* 1355a, 1356b); está fundado, por tanto, sobre la opinión de los oyentes. Más complejo resulta el concepto de verdad, discutido sobre todo en la *Metafísica* (*Theta* 10, 1051 b 3). Vid. E. Tugendhat, “El concepto de verdad en Aristóteles”, *Ser-Verdad-Acción*, Barcelona, Gedisa, 1997, 165-174. Sigue teniendo interés el clásico ensayo de Alberto Wagner de Reyna: *El concepto de verdad en Aristóteles*, Mendoza, D’Accurzio, 1951.

presenta como verdad". Cuando la expresión "Schein des Wahren", "apariciencia de verdad", sustituye a la verosimilitud en el análisis de las relaciones entre el objeto real y el artístico, la verdad entra como criterio en la teoría del arte. Se trata de una "innere Wahrheit", o verdad interior, consecuencia de la obra de arte y que surge de ella como *Kunstwahre* (verdad artística), diferente de la "äu ere Wahrheit" o verdad exterior, que vale tanto como la *Naturwahre* (verdad de la naturaleza)¹⁷.

Para Schiller, la verdad no corresponde a las manifestaciones de los sentidos, ni a la realidad que alcanzamos en el exterior, sino que es algo que la fuerza del pensamiento produce en su libertad, explica en la *Ästhetische Erziehung*¹⁸. En esta convicción coincidía su concepción idealista del arte con la realista de Goethe, y es la razón de que afirmara la necesidad de abandonar el concepto de lo bello (die Schönheit) por el de la verdad (die Wahrheit), como vimos arriba. En el prólogo a *Die Braut von Messina* ("Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie"), desarrolla su teoría sobre la verdad del arte, su realidad y objetividad, que no son las de la simple apariencia ni las de la verosimilitud, sino mucho más hondas y misteriosas, como también defendieron después los románticos¹⁹. El arte debía alcanzar esas raíces, guardadas profundamente bajo la realidad de las cosas, y traerlas a la obra para hacerla verdadera.

Significativamente, es en la obra narrativa de Schiller donde mejor se aprecia esta visión de la verdad literaria y tal vez por ello la marca que la unifica sea la insistencia en lo verdadero: en todas estas obras, desde el título y los prolegómenos –siempre metaliterarios–, se genera un «pacto de verdad», un marco de recepción basado en la autenticidad y la veracidad que tendrá beneficio moral para el lector. La *Wahrheitsanspruch* funciona como eje vertebrador de toda la narrativa schilleriana²⁰.

Es evidente que los ecos de esta revolución epistémica se vivieron con inquietud en nuestros ambientes literarios. La *verdad* comienza su andadura

¹⁷ Vid. Käte Hamburger. (1979). *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart. Klett-Cotta. 89ss. Marie-Christin Wilm (2008) "Die «Reduktion empirischer Formen auf ästhetische». Zur poetologischen Bestimmung von Wirklichkeit und Stoff durch Schiller, Goethe und Wilhelm von Humboldt", en Hans Feger y Hans R. Brittnacher (eds.) *Die Realität der Idealisten: Poesie, Philosophie und Naturforschung bei Schiller und den Brüdern Humboldt*. Köln. Böhlau. 113-144. Sobre la evolución romántica de este concepto y la versión de Schlegel de las relaciones entre la naturaleza y la verdad artística, vid. un resumen en Ernst Behler (1992). *Frühromantik*. Berlín. Walter de Gruyter. 84ss.

¹⁸ "Wahrheit ist nichts was so wie die Wirklichkeit oder das sinnliche Dasein der Dinge von aussen empfangen werden kann; sie ist etwas, das die Denkkraft selbstthätig und in ihrer Freyheit hervorbringt." Schiller. *Ästhetische Erziehung*. 23. Brief, NA 20. 384.

¹⁹ *Schillers Sämtliche Werke*. (1879). Stuttgart. J. G. Cotta'sche. II. 817.

²⁰ Vid. Marcelo G. Burello. (2003). "Verdad y verosimilitud en la narrativa de F. Schiller". *Revista de Filología Alemana*. 11. 69-81.

como criterio nuclear artístico asociada en principio a lo que por ejemplo Fernando Vera, en distintos lugares del *No me olvides* de 1837, proclama como raíz de la auténtica poesía y afirma ser la *verdad* de Víctor Hugo, Lamartine, Casimiro Delavigne y Lord Byron. En las mismas páginas, Pedro de Madrazo defiende que el verdadero arte nos viene del corazón, mientras abomina del falso, causa de la falta de espontaneidad, de inspiración, de verdad y de sencillez “que caracteriza la mayor parte de los ensayos literarios y artísticos de nuestros días” (*No me olvides*. Nº 14. 6 de Agosto de 1837).

La nueva verdad, reclamada por los jóvenes escritores en muy distintos foros, es deudora de ese cambio epistemológico que ha afectado profundamente al proceso de la *mimesis* y a los conceptos de ficción y verosimilitud: la verdad que reclama Larra trasciende lo verosímil para buscar una realidad superior; cuando Madrazo, Mesonero, Ochoa o Espronceda afirman que la literatura –y en concreto la novela– debe perseguir la verdad, se refieren al nuevo concepto de verdad que animó a Goethe a titular su autobiografía *Dichtung und Wahrheit (Poesía y Verdad)*²¹ y a Schiller a desterrar la *Belleza* como falsa. La verdad del arte no es la misma que la verdad de la naturaleza, razona también Víctor Hugo en el prólogo al *Cromwell*, sino que es una verdad “del hombre interior”, que puede perseguirse, pero nunca conocerse del todo. Es la verdad que Fausto reclama y por la que entrega el alma, una verdad fenoménica, hondamente subjetiva, la única posible desde que la gnoseología kantiana demostrara la imposibilidad de conocer *la cosa en sí (Dasein)*. El desvelamiento que los antiguos filósofos asociaban al concepto de verdad, ahora reduce sus revelaciones al círculo del yo: son los misterios de la conciencia los que se indagan e iluminan.

Y esa es la verdad que se esperaba de las novelas: no que contaran lo realmente sucedido, sino lo que sin haber ocurrido nunca era real en el corazón del hombre, y aunque no tuviera vida física, sí la poseía metafísica. La función de la novela era darle visibilidad y mostrar lo oculto en nuestros laberintos interiores. De ahí su *interés* como género mejor capacitado para ese descubrimiento.

Según ha estudiado Behiels es evidente un cambio de sensibilidad en Larra que lo llevó desde el criterio clásico de verosimilitud a pedir cada vez más acercamiento a la realidad, como demuestran sus últimas reseñas de 1836 (Behiels: 1984: 36). Ejemplo es el famoso artículo de “Literatura”, publicado en *El Español* de 18 de enero de 1836, donde habla de una literatura “hija de la experiencia y de la Historia”, que vaya “enseñando verdades”, “literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época” (Larra: 1960: 134). La *verdad* es lo que más valora en las reseñas a *Catalina Howard* de Dumas

²¹ Agradezco al Prof. Leonardo Romero Tobar la generosa pista que me proporcionó en nuestro encuentro santanderino a propósito del papel de la autobiografía goethiana en la nueva concepción de la *verdad*.

(el 23 de marzo de 1836), *Abén Humeya* de Martínez de la Rosa (reseña de 12 de junio de 1836) o *Blanca, cuento romántico en verso* (*El Español*, 3 de julio de 1836), donde, tras plantear una panorámica de la poesía contemporánea, afirma que “El espíritu del siglo [...] exige cada vez más saber en el poeta verdades importantes y profundas”. Por fin, en la reseña a *Los amantes de Teruel* (del 22 de enero de 1837), acaba alejándose de los criterios racionalistas de sus inicios clásicos para defender que la verdad se apoya en los sentimientos, no en las doctrinas ni en los sistemas (Larra: 1960: 299). El caso de Larra sirve como ejemplo de hasta qué punto el criterio de verosimilitud ha envejecido, y a él asociados los valores de lo convencional que lo conformaban. Los escritores de la época demuestran una preferencia progresiva por el término de *verdad*, preferencia que corresponde a la nueva sensibilidad literaria y la búsqueda de lo auténtico frente a lo convencional, con toda la singularidad que dicha autenticidad pueda suponer.

La nueva verdad quedaba más cerca de lo histórico (en la línea de Huet o de nuestro Mayans²²). Pero también cada vez más asociada a la verdad sentimental y de las pasiones, a esa “verdad psicológica” que explora el corazón humano y sus conflictos y que encuentra en la novela su mejor asiento. De hecho, la novela se ha encumbrado a su nueva posición de dominio por su capacidad para presentar esta nueva verdad, piensa el “pobre diablo” en uno de sus artículos para el *Eco del Comercio* (5 de febrero de 1838, 3). La búsqueda de esa verdad “en el corazón del hombre”, que es la verdad de “los apetitos y pasiones”, ha conducido a la literatura a un fundamental cambio de género: en el “estudio y examen de los hombres [...], los más distinguidos escritores, [han] abandonado la epopeya por el drama, la historia por la novela de la vida humana”. Y es que “en nuestro estado actual estamos sintiendo la necesidad de conocer a los hombres todos, si fuera posible, interiormente”. Y así, exige a Teofrasto y La Bruyere, a Calderón y Moratín,

apartaos y dejad que se adelanten esas pavorosas anatomías, que con la verdad y la poesía que tienen nos dejan temblando a su vista; dejad que los hombres, siendo cada cual un enigma, estén con los cabellos erizados, viéndose en esos espejos del alma.

²² En su *Traité de l'origine des romans* (1670) Huet presenta la novela como subsidiaria de la Historia. Si esta se mantiene atada firmemente a lo real, aquella se esfuerza en ser verdadera, lo que para Huet significa ajustarse a los criterios de la verosimilitud, pero también moverse en los pliegues y sombras de lo histórico. La novela, para la que Huet no acepta la ficción pura, queda confinada en los intersticios de la Historia y sin capacidad para variarla ni cambiarla. Por su parte, Mayans distingue la verdad de los hechos, que corresponde a la Historia, de su transformación, uso y variación, que es el terreno de la literatura. Este último aspecto ha sido estudiado por Jesús Pérez Magallón en “Una teoría dieciochesca de la novela y algunos conceptos de poética”. *Anales de Literatura Española* 5 (1986-1987) 357-376.

La “lira de ébano” que entonan los nuevos poetas²³ corresponde, en términos de López Soler, a una “musa solitaria”, concentrada en sus “recónditos pesares” y alimentada de exaltaciones (“tempestades [...] del corazón humano”):

la literatura romántica es el intérprete de aquellas pasiones vagas e indefinibles, que dando al hombre un sombrío carácter, lo impelen hacia la soledad, donde busca en el bramido del mar y en el silbido de los vientos las imágenes de sus recónditos pesares. Así pulsando una lira de ébano, orlada la frente de fúnebre ciprés, se ha presentado al mundo esta musa solitaria, que tanto se complace en pintar las tempestades del universo y las del corazón humano: así cautivando con mágico prestigio la fantasía de sus oyentes, inspírales fervorosa el deseo de la venganza, o enternéceles melancólica con el emponzoñado recuerdo de las pasadas delicias. (López Soler: 1830: VIII-IX)

La peculiaridad, la novedad e incluso el interés de esta nueva lira se concentran en lo extraño, en lo grotesco y lo extremo. Al observar “la escabrosa contienda del mérito comparativo de la literatura clásica y la literatura romántica” y “los diversos principios en que una y otra se fundan” (López Soler: 1830: V), parece que, al menos en el caso de la novela, esos fundamentos diferenciadores entre lo clásico y lo romántico tuvieron en el criterio de interés un argumento importante. La investigación interna del personaje en su singularidad psicológica, en su extraordinaria emotividad y carácter, será la que atraiga el interés de los lectores, pues “aunque lánguida sea la narración y poco digno de interesar a los lectores el plan del argumento, brilla y anímase la escena cuando aparece el personaje dominante de la historia” (López Soler: 1830: IX-X). Su mundo interior es una tormenta que, como dice López Soler, es hermana de la tempestad del universo.

La verdad del hombre interior había llegado incluso a generar un nuevo género novelesco de enorme popularidad que Milá y Fontanals llama “psicológico” y entiende inauguró el *Werther*, su mejor modelo: la “poesía psicológica [...] es la que se ocupa en deslindar las secretas operaciones y las angustiosas luchas de un alma agitada por las pasiones, pero que atiende mas generalmente a conocer la enfermedad que a señalar el remedio” (Milá y Fontanals: 1844: 112). Cuando el periódico *La Esperanza* publicita el 2 de enero de 1845 (nº 72. 1) el “Folletín. El comerciante arruinado. Extractos del diario de un médico. Traducción del original inglés” (de una serie “de gran reputación en Inglaterra”), señala que

esta colección, más bien que de novelas, lo es de una serie de cuadros psicológicos, profundamente concebidos y diestramente trazados, en que el autor ha sabido hacer vibrar algunas de las cuerdas más sensibles y más ocultas del corazón humano, con el pulso y el tino del gran conocedor de

²³ Véase la brillante presentación que hace de la metáfora Leonardo Romero: 2010: 7ss.

sus más recónditos pliegues. Sus historias carecen de la acción estrepitosa y melodramática que tan a la moda está; pero bajo la superficie tranquila de la narración, se siente bullir el impetuoso torrente de las pasiones más terribles, haciendo que el interés sea tanto más vivo cuanto más oculto está el origen de donde nace (*La Esperanza*. 2 de enero de 1845. N° 72. 1).

La acción y el interés se concentran en el mundo interior. Recuerda Borao que Lista abría su *Curso de Literatura Dramática* refiriéndose a “la diferencia entre la sociedad antigua y la moderna, la necesidad de que sus literaturas correspondientes fuesen totalmente diversas, y el teorema de que la una pintaba al hombre exterior y la otra al interior” (Borao: 1854: 825; sobre ello volveremos más adelante). Y para Ochoa (que probablemente toma la idea de Lista) “el estudio o análisis del hombre interior era el objeto más noble e importante del drama romántico”. El héroe individual, con antecedentes lejanos en el universo de la épica, huía en los años románticos del universalismo del pensamiento ilustrado y de sus medidas abstractas y generales: frente a los valores universales de la razón, el nuevo héroe –el hombre interior– vive el descubrimiento de la individualidad como un absoluto, pero sobre todo el descubrimiento del mundo interior y de sus espacios reservados y en penumbra, a los que se asoman los autores ayudados de aquella lámpara que Meyer H. Abrams convertiría en símbolo de la nueva poética. Si esta concentró su empeño en superar el dogma de las reglas y los principios –incluidos la belleza o la verosimilitud, idénticos en todas las literaturas, para reivindicar las particularidades nacionales, los héroes literarios, como estudió Rafael Argullol en *El Héroe y el Único*, reclamaron también su unicidad, su radical diferencia, en la que consiste precisamente su fuerza y se asienta su verdad.

Pero la verdad de la que debe tratar la nueva literatura es también social: “Larra se sirve del término [*verdad*] sobre todo en su aspecto social” (Behiels: 1984: 44) y Espronceda se refiere a la poesía como “expresión del estado moral de la sociedad” (en enunciado del resumen que Gil y Carrasco hizo de la lección que dictara su amigo en el *Liceo artístico y literario de Madrid* en 1839). El novedoso paradigma sobre las relaciones entre la realidad y la ficción, entre la vida y su representación, al que remiten los autores del Romanticismo, hace de la realidad social materia de la literatura. Para el teatro lo explica Miguel Agustín Príncipe cuando en su artículo de 1839 “¿Es la literatura la expresión o relato de la época en que se escribe? ¿Debe serlo?”, afirma que “el drama que se refiera a esa sociedad y a esa época debe ser su retrato y su copia presentando los rasgos característicos que constituyen su fisonomía particular; so pena de ofrecer a los espectadores una idealidad quimérica y sin analogía de ninguna especie con la verdad histórica”²⁴. Lo mismo exige Martínez de la Rosa a propósito

²⁴ Véase M^a Pilar Espín (2005). “Las ideas literarias en la prensa de la época romántica: el debate «Sobre la influencia del teatro en las costumbres» (a propósito de varios artículos de Miguel Agustín Príncipe)”. *Anales de Literatura Española* 18. 129-141.

de la novela, refiriéndose con tristeza al mismo lugar común al que antes aludíamos, sobre la ausencia de novela española. Para él la novedad esencial del género –y la causa de la afición que los lectores le profesan, esto es: de su interés– tiene que ver precisamente con la condición “realista” (entiéndase el término aquí *avant la lettre*) que en su moderna versión identifican los nuevos modelos europeos: en la “Advertencia” preliminar a su *Doña Isabel de Solís* (París, Baudry, 1844) afirma que en todos los países europeos florece la novela,

Únicamente en España (...) no se notan conatos y esfuerzos para cultivar este ramo de las letras humanas, que aun cuando no pueda llamarse peregrino y desconocido a nuestros padres, ha tomado recientemente una nueva forma, acomodada al gusto y afición de este siglo, que hasta las composiciones mas leves destinadas al esparcimiento y recreo no se da por satisfecho si no halla cierto fondo de realidad. (Martínez de la Rosa: 1844: 193; el subrayado es nuestro)

Martínez de la Rosa se refiere al gusto por los argumentos históricos (la realidad histórica), que otros autores iban progresivamente acercando a una afición por la *verdad* del presente. Así afirma “El pobre diablo” en otro de sus artículos para *El Eco del Comercio* que “el cuadro fiel de la situación del mundo, de los debates, de las creencias y esperanzas de los hombres todos y de cada nación de por sí está en las novelas” (*El Eco del Comercio* de 7 enero de 1838, 4). A esa pintura realista piensa Ramón de Mesonero Romanos que ha de consagrarse la novela española si quiere superar su postración:

Describamos nuestra sociedad, por fortuna no tan estragada y petulante; estudiemos nuestros propios modelos; [...] y demostremos a la Europa moderna que en este género de composición, así como en otros, la nación que vio nacer al *Quijote*, [...], no renuncia tan fácilmente a aquellos magníficos recuerdos, y pretende conservar en las producciones de la literatura aquel sello de originalidad, de filosofía y de ingenio, que un día las más aventajadas plumas extranjeras se esforzaron a imitar. (Mesonero: 1839: 255)

Esto es: según Mesonero, para demostrar a Europa que también sabemos hacer novelas y que conservamos viva la herencia de Cervantes, la receta primera que deben seguir nuestros escritores es presentar la verdad de la sociedad española (sobre las ideas de Mesonero sobre la novela, véase Romero Tobar, 2010).

La verdad dictaba el valor del nuevo criterio de interés, tanto en su parcela de sinceridad emocional y privada, como en el sentido de realidad sociológica. Ambas quedaban vinculadas por una de las paradojas del Romanticismo que tan bien explica Leonardo Romero (Romero: 2010: 220): la radical perspectiva individualista se vio implicada en la supresión de las injusticias sociales y con ello se hizo “social”. Los héroes individualistas empeñados en la fraternidad universal dan paso a nueva conciencia de lo colectivo. La nove-

la es el género que mejor sabrá conjugar el estudio de ambos espacios, poniendo en juego las oposiciones entre la verdad individual y la realidad social y las dificultades para conjugarlas.

EL INTERÉS DE LAS NOVELAS. DE LISTA A EUGENIO DE OCHOA, Y DE EL ARTISTA ROMÁNTICO A LA ILUSTRACIÓN DE 1870

El *Diccionario universal francés-español y español-francés* (Madrid, 1846), dirigido por Ramón Joaquín Domínguez, define así la entrada *Roman*:

Novela; nombre que se da propiamente a las historias y narraciones, verdaderas o fingidas, [...], en la cual el autor trata de excitar el interés por medio de la pintura de las costumbres, singularidad de las aventuras, variedad de caracteres, etc. (*Diccionario universal*. III. 659-660).

Si el criterio de interés define el género novelesco, no será extraño que la calificación de *interesante* sea una de las más habituales para anunciar o publicitar ciertas novelas en la prensa, en cuyas páginas leemos de continuo noticias similares a estas tomadas de *El Panorama. Gaceta literaria* de 1840: “Se ha repartido [...] el tomo segundo de la interesante novela histórica titulada *Los dos asesinos*”; “Está en prensa el cuaderno quinto [...] de la interesante novela...”; “Hoy se entrega el quinto cuaderno primero del tercer tomo de la interesante novela...”²⁵. En general, tanto en las gacetillas como en las presentaciones que los diarios hacen de los folletines, se observa que el criterio de interés está asociado a los incentivos de la trama y su capacidad para mantener la atención y la curiosidad del lector. Así, por ejemplo, *El Heraldo* anuncia el 16 de enero de 1845 la quinta parte de *El judío errante* como “interesante novela”, que no se ha querido insertar antes en el folletín para no tener que “interrumpir cuando ofreciese mayor interés”. Otros anuncios y publicaciones insisten en el término: el interés es lo que lleva a pasar página, a esperar la continuación de una novela, como escribe por ejemplo el prologuista español de *Carlos y Cromwell o Los dos cadáveres* de Federico Soulié cuando dice que ha desechado partes del original con objeto de “entresacar lo más selecto y dejar a un lado cuanto aleja en las narraciones la atención de lo principal”, pues “a muchos hemos visto que al leer alguna novela pasan fastidiados por alto algunas hojas, ya porque les cansan los episodios, o bien porque el interés del asunto les espolea a anhelar la página del epílogo” (*Carlos y Cromwell o Los dos cadáveres*. Barcelona. Oliveres. 1837. III). Acentuar lo interesante es, para este traductor, prescindir de todo lo que no acelere la acción. El mismo

²⁵ *El Panorama. Gaceta literaria*, dirigido por Antonio de las Heras y Agustín Azcona, se publicó en Madrid desde el 29 de marzo de 1838 hasta el 13 de septiembre de 1841. Vid. *Artículo literario y narrativa breve del Romanticismo español*. Madrid. Castalia. 2004. 423.

criterio de interés manejaron los aficionados a la novela popular y en particular a los folletines franceses. Así, cuando *El Clamor Público* anuncia el folletín *Dramas desconocidos*, también de Soulie, sus redactores

llama[n] la atención de nuestros lectores sobre la novela que hemos empezado a publicar en el folletín, porque estamos persuadidos de que no podrá menos de interesar vivamente su ánimo y entretener su curiosidad. Tanto la acción principal como los episodios que de ella se desprenden, forman un cuadro animadísimo lleno de lances dramáticos de un efecto admirable.

Y para generar ese “efecto”, destacan en particular “esas pasiones culpables que por desgracia tanto se agitan en las entrañas de las sociedades modernas” y que en la novela aparecen “expresadas con los más vivos colores” (“Sección literaria. *Dramas desconocidos*, por Federico Soulie”. *El Clamor Público*. 5 de febrero de 1845. 3).

Pero esta manera de interpretar el interés no coincidía con la valoración que de la novela hicieron los sectores moralistas o los emparentados con la academia. Según puede perseguirse en búsquedas diversas por repertorios decimonónicos, desde esta otra perspectiva el criterio de interés se usó con frecuencia para referirse al efecto de la Historia en general y a sus documentos, y por extensión a las novelas históricas que, según se deducía de la definición arriba recogida, constituyen el ramo novelesco de las “historias verdaderas”. En el caso de Alberto Lista, es evidente la vinculación que establece a través de este criterio entre la novela y lo histórico, cuando por ejemplo refiriéndose a Walter Scott señala que “halló en la novela histórica el modo más sencillo y agradable de dar interés a sus noticias eruditas, y de transmitir a la posteridad sus ideas, sentimientos y juicios acerca de las diferentes épocas de la historia de Gran Bretaña y de los personajes célebres que las ilustraron” (Lista: 1840:184)²⁶. Por su habilidad en este propósito, puede considerársele “el padre verdadero de la novela histórica tal como debe ser”, pues “ha abierto un campo inmenso, mucho más vasto que el de la historia, para halagar la imaginación de los lectores”: describe el pasado “de la misma manera que un viajero hábil y concienzudo pinta los de las naciones que ha visitado; y añadiendo a la verdad de las descripciones el interés y agrado de las aventuras y aun del maravilloso, cumple la grande obligación de todo escritor [...], que es

²⁶ Las citas de Lista sobre Walter Scott están tomadas del artículo “De la novela histórica”, recogido en los *Artículos críticos y literarios de D. Alberto Lista, publicados en El Tiempo y otros varios periódicos*, Palma, Estevan Trias, 1840, 184-187. El diario *El Tiempo: periódico de la tarde*, (Madrid, Imp. de Verges) fue publicado entre el 2 de diciembre de 1833 y el 19 mayo de 1834, por lo que el ensayo de Lista debió escribirse por estas fechas, coincidentes con la publicación de la célebre colección de novelas españolas históricas que sacó el editor Manuel Delgado, a instancias de López Soler, y que reúne los títulos españoles fundamentales del género.

deleitar aprovechando" (Lista: 1840:185). Resulta evidente que el mayor mérito de este género y en particular de su mejor representante es para Lista el provecho que se deriva de su lectura, por la que se nos proporcionan amenas lecciones de contenido histórico. El interés propio de la Historia se alía con el interés "novelesco" (entendido como la curiosidad por seguir las peripecias de la trama), siendo en su caso, sin embargo, mayor el primero, de lo que precisamente se desprende, para Lista al menos, su condición de "más clásico" [la cursiva es suya], pues nadie como él cuida los detalles históricos, "y así debe ser, si se quiere conocer en medio del interés novelesco las sociedades que ya han pasado, si se quiere dar al lector el placer y la utilidad de hallarse en medio de los hombres que le han precedido" (Lista: 1840:186). En segundo plano queda "El interés novelesco, que pocos han sabido manejar como él, [y que] llega siempre a su mayor grado en medio o a los dos tercios de la novela"; sin embargo, en sus finales se "abandona la fábula y el interés [novelesco] de ella a su suerte". Es la lección de Historia lo que domina las ficciones scottianas y su mayor virtud el saber introducir lo histórico en la ficción, "pues ni es muy feliz en los desenlaces, ni es grande el interés de sus fábulas" (Lista: 1840: 179); sí lo es, sin embargo, y muy grande, el de sus asuntos históricos.

Frente al caso de Scott y comparándolas con su modelo "clásico", Lista se refiere a Mme. Genlis y Mme. Cottin, "excelentes novelistas", y cuyas obras "tienen un interés novelesco superior quizá al que inspiran los héroes de Walter Scott", pero "fáltales el colorido del siglo: nos interesamos por los personajes, pero no vemos, como en el novelista escocés, la escena donde se hallaban en toda su verdad" (Lista: 1840:186). Al lado del interés, surge el criterio de verdad, no tanto en este caso en relación con la verosimilitud, sino más en el sentido que le concedía Huet y se mencionó arriba: la verdad de las novelas está en la cercanía a los hechos históricos reales, en la semejanza del mundo de ficción con su modelo extraliterario. También por eso, en la reseña que escribe a José de Hue y Camacho, *Leyendas y novelas jerezanas* (obra de 1838), dice haber sido escrita la obra con el objeto de "dar noticia [...] de varios hechos históricos interesantes, y describir las costumbres de las épocas a que se refieren sus fábulas: en una palabra, introducir en nuestra literatura el género de Walter Scott"; la forma novelesca es solo "un pretexto" (Fernán Caballero, con idéntica voluntad de marcar distancias, lo llamaba "un marco"; vid. Comellas y Román: 2011: 779). Vuelve a insistir en que "este género tiene dos condiciones esenciales: la verdad en los hechos históricos y en la descripción de las costumbres, y el interés en la fábula" (Lista: 1840: 200), separando en este caso la condición verdadera de la interesante. En concreto sobre este autor al que reseña, opina que su virtud "es la de haber inspirado in principal interés a favor de personas virtuosas, y no haber presentado a sus lectores cuadros de atrocidades gratuitas [...]. Tampoco nos ha afligido con el espectáculo degradante del hombre moral, vencido siempre en la lucha de la pasión con el deber, espectáculo tan común en las novelas y dramas que ahora se llaman *románticos*" (Lista: 1840: 203).

Pero la verdad novelesca no es solo histórica. Las consideraciones le permiten a Lista entrar en las habituales críticas a las “novelas que, bajo el pretexto de inocular el *sentimentalismo*, presentan a la imaginación exaltada del joven un mundo ideal, cuyo menor inconveniente es hacerle desconocer la sociedad verdadera en que se vea obligado a vivir”, novelas que compara con aquellas de caballerías que Cervantes quiso desterrar por la misma razón (Lista: 1840: 204). La verdad se convierte ahora para Lista en argumento contra las ficciones que olvidan su formativa misión primera, y al tiempo contra una manera de concebir lo sentimental que resultaba ajena a su educación y carácter. El sentimentalismo de Lista, de estirpe sensista y fundado en Laromiguière (una de las autoridades del plan de estudios preparado por el maestro para el Colegio de San Felipe, en Cádiz²⁷), concedía un nuevo valor al espíritu: en el interior del ser humano se generaban las sensaciones y sentimientos, que no eran, como querían Cabanis y la escuela materialista del sensismo, resultados puramente fisiológicos y mecánicos. Este nuevo psicologismo del que participara Lista –y que más tarde abriría las puertas al irracionalismo– sigue manteniéndose aún fiel a las bases ilustradas del sensismo de Condillac y en general a una voluntad de análisis racionalista que no podía encajar con los excesos literarios del Romanticismo más exaltado. Sin embargo, sí hacían consciente a Lista de que aquellos mundos sentimentales resultaban extremadamente “interesantes”. La Primera de las *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo científico literario y artístico* distingue dos maneras de interés:

o relativo a la acción, o a los personajes. La acción nos interesa como una novela bien escrita, cuyo desenlace deseamos conocer; los personajes como hombres, partícipes de nuestros afectos, vicios y virtudes. El primer interés nace de la novedad de la acción, verosimilitud de los incidentes, y recta conducción de ella [...]: el segundo de la naturaleza misma del hombre, para el cual nada que pertenezca a otro hombre, verdadero o representado, puede ser indiferente (Lista: 1836: 4).

Esto es: como había anotado Diderot, la empatía del lector convierte en interesantes las emociones y sentimientos de los personajes; la curiosidad por los derroteros de la fábula, que se crece en la verosimilitud y buen gobierno de la trama, hace el resto. De ninguno de los dos debe hacerse uso extremado, pues el interés debía servir de incentivo para introducir en la lectura beneficiosa, pero no podía constituir en sí mismo el fin de la novela, a riesgo de que esta abusara de los procedimientos más indignos para despertar la curiosidad. Como señalábamos, la confianza en el efecto poderoso de las novelas hizo a los defensores del valor moral de lo literario buscar maneras de des-

²⁷ El Plan de estudios puede verse en Hans Juretschke. *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951, 190-199.

pertar el interés sin recurrir a las bajas pasiones. Si Lista proponía recurrir a las ventajas de lo histórico, que tan bien combina con el interés de las fábulas novelescas, el periódico conservador *La Esperanza*, al presentar el 1 de enero de 1845 el “Folletín. VIDA NUEVA”, se afirma en que “se puede interesar al lector” “sin apelar a pasiones bajas, ni a escenas inmundas”:

insertaremos novelas escogidas que hemos hecho traducir del inglés, y que reúnen al interés dramático, la más sana y pura moral, apartándonos por este medio de esas monstruosidades literarias, tan despreciables como obras artísticas, como peligrosas bajo del punto de vista de los principios corruptores que esparcen y que tan en moda están. Lamentando como lamentamos la fatalidad que impulsa a algunos de nuestros periódicos a connaturalizar en sus columnas estas tristes producciones de una literatura que ha abjurado sus nobles instintos poéticos, para buscar el oro, y que, abandonando la lira, ha empuñado la vara del tendero, haremos cuantos esfuerzos estén a nuestros alcances para oponernos al torrente devastador de sus aguas pestíferas, haciendo ver que sin apelar a pasiones bajas, ni a escenas inmundas, se puede interesar al lector, y dar un pasto sano y nutritivo a su inteligencia con ingeniosas ficciones como las de los novelistas ingleses.

El que Lista llamara “interés novelesco” se conoce aquí por “interés dramático” de las novelas, que la moda estimula hasta generar las “monstruosidades literarias” que llenan las columnas de la prensa. Los mercenarios de la pluma, que “abandonando la lira, ha[n] empuñado la vara del tendero”, suelen asociarse a las técnicas del folletinismo francés, combatidos aquí con el modelo “de los novelistas ingleses”, el mismo que preferirá Ochoa (según veremos más adelante) por su contención y su mayor concentración en la pintura social.

Lista es perfectamente consciente del poderoso efecto que las novelas “interesantes”, pero reprueba aquellos extremos sentimentales que se habían convertido en las marcas más populares de lo novelesco y que eran la versión desquiciada del interés romántico en las oscuridades individuales, en las pulsiones interiores, en la desmesura emocional y en las tormentas de la psique. Su distancia para con ese nuevo individualismo radical y sus efectismos literarios se hace muy visible en la introducción a las *Lecciones de literatura* a la que nos referíamos arriba, y en la que, como explicaba Borao, quiere distinguir entre literatura clásica (entendida como la de la Antigüedad y su tradición) y romántica (la medieval y también su herencia, modificada “según las ideas y costumbres nuevas” y que servía para “diversión de las personas que no tienen pretensiones en la literatura”), resolviendo que la única diferencia importante entre ambas es la siguiente:

si la literatura de cualquier nación ha de ser una pintura fiel de sus ideas, costumbres y sentimientos, claro es que la de los griegos y romanos debió ser muy diversa de la de los pueblos de la edad media. Los primeros vivieron por decirlo así, en el foro [...]. No había pasiones ni afectos

que tuviesen una fisonomía individual, porque la comunicación continua de los ciudadanos entre sí asimilaba todos los afectos políticos y sociales (Lista: 1836: IV-V).

El “Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas” de López Soler había asociado ya el modo romántico con la naturaleza y con el “hombre medio salvaje”, mientras los clásicos corresponden al “hombre de la sociedad” (López Soler: 1823: 42-3) y en particular, como piensa Lista, a la moral colectiva de las sociedades antiguas. Señala este último que en el caso de la literatura romántica –i.e., la medieval y sus continuaciones-, y como resultado de la reclusión de la vida social y el aislamiento en castillos y casas, “las pasiones individuales adquirieron mayor energía, no templadas ni modificadas por el trato de la vida común”. Después, la llegada del cristianismo trajo “a sus deseos e inspiraciones aquella vaguedad sublime, aquella dirección indefinida que es propia del pensamiento cuando se lanza en el abismo de la inmensidad”. Las pasiones “tomaron un carácter particular, no solo porque era necesario dominarlas, sino también porque en cada individuo eran más o menos poderosas”, de ahí que la literatura desde la Edad Media sea más apasionada y diversa: si en la literatura clásica encontramos

pasiones comunes, fiestas públicas, males y bienes de la sociedad considerada en general; [en] la segunda hombres aislados, los afectos luchando contra el deber y tomando un carácter particular en cada individuo, los combates interiores del alma, poderes sobrenaturales, invisibles y misteriosos. La primera literatura debió pintar al *hombre exterior*; la segunda, *al interior* (Lista: 1836: VII).

La argumentación de Lista sobre lo clásico y lo romántico, lo exterior y lo interior, nos remite de nuevo a lo arriba señalado a propósito del interés y la verdad, que ahora, en tiempos románticos, había que buscar en el interior del hombre, según los artículos de “El pobre diablo”. Por otra parte, Mesonero o Larra, el mismo Espronceda, llamaban a buscar la verdad de la sociedad, la realidad del mundo exterior. Esta doble verdad, la del yo y la colectiva, llega a generar un dualismo a veces doloroso, como sintió Pedro de Madrazo en su artículo “Filosofía de la creación”, publicado en la revista *No me olvidas*:

En la actualidad la vida del hombre es doble; separada en dos partes del todo distintas que, ni se comunican la una con la otra, ni se rigen por una misma ley, en una palabra son dos existencias independientes, en un solo ser: la una exterior y pública, la otra interior y privada. La vida exterior pertenece a todos; la entrega el hombre a todas las miradas, a todos los juicios. La interior está encerrada y oculta; la preserva de toda intervención extraña, la protege con sanciones penales y la abandona al misterio. Ni aun el mismo dogma moral es aplicable a estas dos tan diversas existencias; una es la moralidad del hombre público, y otra la del hombre privado. [...] Así pues la individualidad humana de nuestra

época tiene dos fases. En este hombre que vegeta ahora hay dos hombres. (Madrazo: 1837: 1-3)

Para Madrazo, esa “*duplicación de la existencia* que se ha apoderado del hombre” es la causa de que la literatura española no alcance “su verdad”. Y, por otro lado, esta doble verdad es la que condicionará la valoración del interés novelesco que Ochoa desarrolla en su importante labor crítica y editorial. Creció esta pareja a su propia producción narrativa, ejemplo de la evolución romántica del género desde la novela histórica a lo Scott –en la que los caracteres individuales llevan el peso del “interés”–, hasta el modelo de Balzac –cuyo “interés” reside más bien en lo social–, autores ambos profundamente admirados por Ochoa, que los considera los grandes genios de la novela moderna. Y ello, según explica en distintos lugares, por su extraordinaria capacidad para mantener vivo el interés del lector. Y es que, escribe en su *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*,

los que hablan de la facilidad de escribir novelas, [...] no se han parado tampoco a reflexionar sobre este hecho tan obvio, a saber: que no debe ser cosa fácil mantener viva la curiosidad del lector durante uno o mas volúmenes, y divertirlo contándole cosas cuya sustancia podría reducirse a un par de páginas, como ya he dicho que sucede en casi todas las novelas de Balzac (Ochoa: 1867: 376).

De Scott a Balzac, Ochoa fue persiguiendo entre ambos modelos las tendencias europeas, como lo demuestran sus inicios en el cuento fantástico durante su primera época de *El Artista*. Aquellos ejemplos del que fuera primer traductor de Hoffmann no pueden valorarse, como han visto Robert Marrast y después Borja Rodríguez, más allá de la voluntad de adaptar la nueva moda narrativa a nuestra lengua. Su inclinación por lo macabro y tenebroso, por lo horrible y lo sobrenatural que ambos han notado, incluso esa “enorme afición, podríamos decir que una afición adolescente, por los efectos dramáticos y por los finales impactantes” (Rodríguez: 2004b: 293), tiene mucho que ver, probablemente, con el afán por interesar. Así parece confirmarlo un artículo suyo en *El Artista*, en el que se queja del mucho trabajo que a sus “ayos y tutores” (Madrazo y sobre todo él mismo, encargado de la parte literaria) reporta la publicación, entre otras razones por lo que supone de ir “a la caza de aventuras singulares [...] para nuestras novelas” (Ochoa: 1835c: 6); la expresión nos hace imaginar a un joven Ochoa persiguiendo historias raras, casos extraños, para la revista. Tales “rarezas” tuvieron también como consecuencia los enfados de Sebastián Miñano y la “fiera peluca” que de él recibió por “cultivar el peligroso trato de tanto avechucho charlatán o sanguinario que no puede hacer otra cosa que extravíarle o perderle” (Randolph: 1966: 20). Pero aquellos excesos pretendían cumplir con esa forma de lo interesante y maravilloso que pertenece a la novela, según la nueva moda, y que Lista condenaba: la exageración de los sentimientos, la inverosimilitud de los afectos extremados.

Podemos aventurar que tanto Miñano como el propio Lista no quedaron muy contentos con la primera novela de Ochoa, *El auto de fe* (Madrid, Sancha, 1837), que sitúa la acción en tiempos de Felipe II, por supuesto, entre inquisidores y otros trebejos propios del género. Y ello a pesar de que la obra se principie con una cita del propio don Alberto, para dar paso a una novela histórica de aventuras en la que Fernando de Valor (el Abén Humeya que protagonizara siete años antes el drama de Martínez de la Rosa), perseguido por la Inquisición y buscado por la Santa Hermandad, se ve flanqueado por todo tipo de personajes en un abigarrado conjunto que tiene más de ficción que de histórico. Y ello a pesar de que participen en su trama desde el conde de Egmont y el príncipe don Carlos, Antonio Pérez e Isabel de Valois, hasta la princesa de Éboli, junto al extraño conspirador protestante Van Homan y la preciosa Elvira de Maldonado, dama raptada que debe ser entregada a Ambrosio, el inquisidor, torturado por su deseo de poseerla. Las intenciones políticas de Ochoa –que probablemente guiaron la cita de Lista escogida para presentar la obra– no se ocultan: aquel tiempo de ignominia, conspiradores y persecuciones sirve como motivo de comparación con los actuales. De ahí que la leyenda negra española en versión de Schiller esté muy presente (y el don Carlos de Ochoa se parezca mucho al héroe del dramaturgo alemán), como visibles además la imitación de Scott tanto como de Cervantes, cuya cita abre el primer capítulo para introducirnos en un ambiente de ventas castellanas, estudiantes picarescos, cuadrilleros de la Santa Hermandad y usos narrativos “quijotescos” que incluso intentan convertir a uno de los personajes escuderiles en imitador de los recursos paremiológicos de Sancho (incluyendo alguna –errónea– cita: “no habiendo podido cerrar las compuertas de los ojos, según la expresión de Sancho”; Ochoa: 1837: 85). Bandoleros y asaltos, huidas y conspiraciones demuestran en los frecuentes excursos el miedo a aburrir al lector con lugares comunes, de los que dice el autor huir para luego caer en ellos. Preocupación que irá poco a poco conduciendo, por el afán de incorporar novedades y despertar la curiosidad y el interés, a una especie de novela gótica, al gusto de las que el propio Ochoa estaba traduciendo por entonces. Así, el diálogo a veces de aire cervantino y buenhumorado con que comienza la obra, la mucha acción y descripción de encuentros entre espadachines y esbirros, se mezcla con ambientes misteriosos de ruinas, damas raptadas y hombres de oscuras pasiones. La estética de lo sublime se mezcla con el pintoresquismo y ambos se alían con los recursos del historicismo, incluidas largas digresiones eruditas, apoyadas en diferentes autoridades, y la inevitable imitación de usos verbales supuestamente arcaizantes²⁸.

²⁸ La recreación de la lengua del pasado en las novelas históricas del XIX contribuía a la “verdad” de sus ficciones. Sobre las marcas que se usaron a este fin ha tratado Lola Pons Rodríguez (2009): “¿Mezclando dos hablas?: la imitación de la lengua medieval castellana en la novela histórica del XIX”. *La Corónica*. 37:2. 20, 157-182.

El personaje más complaciente con las modas literarias es el inquisidor Ambrosio, enamorado desesperadamente de la joven Elvira, en quien pueden verse rasgos del Claudio Frollo de *Nuestra Señora de París*, sobre todo por la mezcla de lo elevado y lo inmoral; pero tampoco queda lejos del también Ambrosio de Lewis en *El monje*. Con ambos comparte ese conflicto interior que los hace *interesantes* y esa condición contradictoria que, como quería Hugo, alía lo grotesco con lo ideal y lo sentimental con lo repulsivo. Ochoa consideraba que esa contradicción proporcionaba interés a los personajes, según se desprende de su presentación de *El moro expósito* en el artículo “La littérature espagnole au XIX^e siècle”: la obra de Rivas es interesante, pues en ella “l’idéal s’allie au grotesque, le sentiment à la bouffonnerie, au milieu de beautés du premier ordre” (Ochoa: 1840: 52).

Ese mismo *interés* en los héroes patéticos y desesperados se descubre en varios de los cuentos que publicara Ochoa por los mismos años y que debieron de gustar a su padre tan poco como la novela dicha: ni los convencionalismos sentimentaloides de “Una buena especulación”, (que salió en el tercer número del *Semanario Pintoresco*, en abril de 1836), ni las fantasmagóricas ondinas y caballeros de “Luisa”, cuento a la manera alemana que publicó en el segundo número de *El Artista*, podían corresponder con los criterios de la vieja escuela. Aunque quizá no estuvieran tan disconformes con una “rareza” menos extraña: ese “Un caso raro” que traslada la leyenda de Marco Bergante, en un tono ameno y coloquial, exento de extravagancias, a las páginas del *Semanario Pintoresco* de 10 de abril de 1836.

Pero salvo en algunos casos, Ochoa demuestra recurrir en esta su primera etapa, con la intención de perseguir ese *interés* en el que piensa radica la singularidad y el éxito de la novela extranjera, a extremar los caracteres de sus personajes, escudriñando los rasgos sentimentales más intensos y las inquietudes y pasiones de ese hombre interior. Este interés por los caracteres singulares fue preparándole para lo que Montesinos llama “la incomprensible y efímera moda de las *fisiologías*”, que a imitación de Balzac, tuvo en España solo saqueadores mediocres y a la que nuestro escritor “contribuyó de un modo considerable” (Montesinos: 1955: 87).

Pero no solo en la obra creativa se preocupaba Ochoa por lo *interesante*: en los artículos de *El Artista* aplica ya el criterio de interés a la novela. De hecho, Ochoa centra en este aspecto las censuras a la novela de Escosura, *Ni rey ni roque*: su principal reproche es que para hacer la obra más interesante (“con el objeto, como antes dije, de darle mas interés”), el autor había convertido al personaje principal, el pastelero de Madrigal, en el verdadero don Sebastián de Portugal,

y esta circunstancia da un golpe terrible al interés. Para los que no conocen la historia, esta circunstancia será nula, pero no deberían emplear los hombres de talento como el Sr. Escosura, para interesarnos, el manoseado recurso de contarnos patrañas bautizadas con el nombre de verdades históricas, y de abusar malignamente de la credu-

lidad de aquellos lectores benévolos que estudian la historia en las novelas y creen como artículos de fe cuanto aquellas, si son históricas, refieren (Ochoa: 1835b: 118)²⁹.

A pesar de este demérito sobre el interés, el crítico concede ser *Ni rey ni roque* “un libro interesantísimo” de un autor que promete. Sobre todo le *interesan* algunos caracteres, según ya vimos, por su capacidad para suscitar la simpatía emocional del lector. Era precisamente esta facultad la que hacía de la novela un magnífico instrumento educativo, según venían argumentando sus valedores:

los pueblos tienen costumbres perjudiciales que es preciso modificar, creencias perversas que es preciso destruir, y los pueblos no se convencen con aparatos mecánicos; si solo, con raciocinios que hieran su entendimiento, presentados de modo que conmoviendo a la par su corazón sea la herida que produzcan honda y perdurable. ¿Quién podrá llenar mejor estos extremos? Las obras de imaginación. ¿Qué pauta, que género deberá adoptarse en estas obras? El género que esté más en armonía con la naturaleza, más en armonía con el corazón de aquellos a quienes se trata de convencer: el género que más conmueva (J. Illas. 1837. “Literatura”. *El Guardia Nacional*. 1 diciembre. N° 723. 6-7)³⁰

La novela era esa especie literaria capaz de conmover y de enseñar –o de enseñar por su capacidad para conmover a los lectores–, pues ambas condiciones, la moral y la simpático-sentimental, son las que caracterizan al género, según afirma Gil y Zárate en su *Manual de literatura*, explicando precisamente en qué consiste el inexcusable *interés*:

se requiere además en ella una serie de sucesos tales, que por su novedad, por lo variado de los acontecimientos y lo sorprendente de las situaciones, interese del modo más vivo a los lectores; pero estos lances no han de ser increíbles, ni los sucesos extravagantes, ni las situaciones violentas. Como la monotonía es la muerte de una obra literaria, conviene variar y diversificar mucho los caracteres, dibujarlos con suma exactitud, contrastarlos debidamente, y sobre todo sostenerlos; y por medio de una sensibilidad exquisita, pintar toda suerte de escenas patéticas, ya tiernas, ya horrorosas, ya tristes, conmoviendo por este medio el corazón de los lectores. (Gil y Zárate: 1842: 224)

²⁹ Resulta cuando menos paradójico este comentario de Ochoa si tenemos en cuenta la poca importancia que él concede a la verosimilitud histórica en su primera novela, publicada sólo dos años después: *El auto de fe*, y en la que la intención política le lleva a dirigir el argumento a su antojo, ignorando la Historia.

³⁰ J. Illas. (1837) “Literatura”. *El Guardia Nacional*. 1 diciembre. N° 723. 6-7.

Eugenio de Ochoa, aunque en sus comienzos demostrara conatos de rebeldía contra los modelos de la generación anterior, en verdad heredó –y aprendió– de su padre y de Lista la conciencia de que la literatura ha de servir para la formación cultural y moral. Tanto Miñano como los afrancesados de su generación, partidarios de la llamada “tercera vía” política, entendían que el régimen liberal era inaplicable en la sociedad española si antes no se mejoraba la educación del país, que requería tiempo y esfuerzo. El progreso de España dependía sobre todo de esa mejora cultural (y también económica). Y el papel de los estudiosos era contribuir a ella desde las bellas letras y el ejercicio de la escritura. Para Ochoa la literatura sin utilidad es un lujo ocioso e intrascendente. Por eso cuando desde las páginas de *El Artista* luchaba contra la “rutina”, estaba luchando contra mucho más que la falta de originalidad de las obras neoclásicas; estaba señalando también todos aquellos factores de la cultura y de la sociedad que habían caído en una improductiva inercia, factores que quería vivificar, poniéndolos en movimiento hacia la modernización” (Randolph: 1966:13).

La distancia con respecto a la generación anterior residía en que para los jóvenes literatos la novela era el mejor instrumento para contribuir desde las letras al progreso y a la renovación del país, a su modernización. Y ello por sus valores dichos, concentrados en la capacidad para conmover y traer así la verdad del hombre interior, que es la nueva verdad, al corazón de los lectores. Es esta la razón de que en la época de *El Artista* lo que más *interese* de las novelas sean los caracteres. En ello estaba implicada la teoría goetheana ya presentada, por la cual los mundos de la ficción debían alcanzar la verdad artística a través de las figuras de sus personajes: la “aparición de verdad” se lograba por el lenguaje de los caracteres y sus intervenciones, que les daban la vida y realidad que transmitían, como enseñanza de verdad ³¹.

Ese mismo afán de progreso cultural habrá de guiar su cambio de rumbo en los años 40, cuando se genera el “ambiente de «arrepentimiento» que iba a imperar entre la generación romántica a partir de la década de 1840” (Rodríguez: 2004b: 28 y 235) y del que puede servir como ejemplo el cuento, “Un baile en el barrio de San Germán en París”, publicado en *El Iris* (1841), cuyo suicidio final demuestra la culpa de la literatura, que “corrompe la cabeza y el corazón de los jóvenes creando en ellos una falsa sensibilidad, presentándoles continuamente imágenes de pasiones absurdas o criminales. He

³¹ Ver Käte Hamburger. (1979). *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart. Klett-Cotta. 99: Refiriéndose a la teoría de Goethe: “Der Begriff der Fiktion als ästhetischer Begriff enthält den Sinn, Fiktion d.i. Schein von Leben zu sein und wird allein von der erzählenden und dramatische Dichtung, d.h. von der Figurendichtung erfüllt. Denn der *Schein des Leben* wird in der Kunst allein durch die Person als einer lebenden, denkenden, sprechenden Ich-person erzeugt”.

aquí cual es la verdadera llaga que roe nuestro siglo de hierro y nuestra sociedad". El interés de los personajes patéticos y las individualidades atenazadas por la pasión empieza a ser sustituido en la obra de Ochoa por otras fórmulas con las que atraer a los lectores, entre las que es significativa la preocupación por la estructura narrativa y la introducción en la obra de las "filosofías" románticas sobre la naturaleza de la verdad, el hombre interior y su moral. Así lo demuestra en su novelita "No hay buen fin por mal camino" (que publica entre el 31 de julio y el 6 de agosto de 1844 en *El Heraldo* y después en el *Álbum pintoresco español* I y II, de 1852-3). Los amores ilícitos del joven y seductor poeta Lorenzo, irrespetuoso con las instituciones, y que rapta a la joven Clara, concluirán con la muerte de esta, enferma y prostituta en una triste habitación de burdel en la Barcelona de 1839. La moraleja sobre los peligros de los excesos románticos es desplegada ostensiblemente: Lorenzo está pintado con los rasgos de Espronceda, cuya relación con Teresa Mancha sirve de comparación con la historia narrada (ambos nombres son introducidos por el narrador, como amigo que fue suyo)³². El convencional argumento

³² Júzguese hasta qué punto el retrato corresponde al de su amigo Espronceda: "Lorenzo, por el contrario, naturaleza esencialmente meridional, ardiente, impetuosa, expansiva, llevaba estampada en el rostro y en todo su cuerpo la huella de las pasiones que hacían hervir su sangre. De mediana estatura, muy delgado, pero vigoroso y ágil, como aquellos indios que nos pinta Fenimore Cooper; moreno y muy pálido, pero con aquella palidez nerviosa que no excluye una grande iluminación de semblante; de facciones muy marcadas, aunque no irregulares; vestido siempre con cierto desaliño, pero pintoresco; con cierta originalidad, pero elegante, era la viva personificación de esos seres novelescos y medio fantásticos que, bajo el nombre de artistas, ha puesto en moda el moderno romanticismo. Su hermosa cabellera, negra y singularmente poblada, le caía en anchos rizos naturales sobre el cuello, como un torrente de tinta; a la menor agitación parecía que arrojaba chispas su mirada, profunda y sombría como la de un beduino. En aquella organización volcánica, la fantasía era soberana absoluta. En un estado de exaltación habitual, la menor sacudida le electrizaba; y en tales casos, su aspecto, sus palabras llenas de inspiración, su temerario arrojo ejercían en los demás una especie de fascinación. Sus amigos le comparaban, en figura como en talento, a un moderno y célebre poeta español, cuya dolorosa pérdida está demasiado reciente para que mis lectores madrileños no reconozcan la exactitud de una parte, a lo menos, de esta comparación. Su vida nómada, llena de peregrinaciones y peripecias, había contribuido a aumentar la natural independencia de su carácter y el número de las que muchos llamaban sus extravagancias." La descripción se acompaña de la siguiente "Nota": "Esta alusión era entonces (1844) muy transparente; el nombre del poeta aludido, Espronceda, estaba por aquella época en todas las bocas y en muchos corazones. Véase lo que sobre esto digo mas adelante en mi *Necrópolis*" (Ochoa: 1867: 176-7). Y en dicha "Necrópolis" leemos a su vez, después de algunas referencias al *Diablo Mundo*: "¡Pobre Teresa! También su pálida sombra vaga ya por mi oscura *Necrópolis*, persiguiendo indignada al gallardo mancebo de ojos árabes y largos rizos de ébano que tanto la amó y tan desgraciada la hizo... Para mí, Espronceda es siempre el gallardo mancebo de los tiempos en que fue mi amigo, el Byron español, gran poeta y gran calavera como él, y como él también, voluble Eneas de muchas Didos!..." (Ochoa: 1867: 176-7)

se presenta en una trama muy elaborada, en la que participan Isabel y el hermano de Lorenzo, don Luis, a quien cuesta separar sus fantasías de los hechos reales; estas participaciones del universo psicológico no pretenden sin embargo introducirnos en la narración fantástica, como el propio narrador se encarga de aclarar:

pero no es mi ánimo hacer aquí una excursión por el mundo fantástico de las novelas, sino describir una situación posible y aun verdadera. Sobre todo, D. Luis era así, y no es regular levantarle falsos testimonios para *producir efecto*. No es culpa del que va relatando estas escenas de la vida íntima, si la realidad no es siempre heroica. (Ochoa: 1867: 196)

El deseo de describir la verdad de la situación se impone sobre el efectismo y el interés de la obra descansa, pues, en su condición verdadera, no solo en la emoción sentimental que despierta. Por otra parte, los efectos metaliterarios del relato se concentran en el capítulo que sucede al “Desenlace”, titulado “Moralidad”, diálogo entre el narrador y un amigo, ambos antiguos alumnos de Lista (a quien se refiere el primero como “mi querido maestro, mejor diría: mi segundo padre”), que discuten sobre la realidad, la moral y la novela en un ejercicio irónico-narrativo. El amigo lector impone una “alta filosofía” –para el narrador ininteligible y tedasca, “de la escuela de Swedenberg” [sic]-, que tiene por lema *Natura nihil facit frustra*. Con ella demuestra que “tu historia prueba mucho, es muy moral y está llena de lecciones utilísimas”, razón por la que su autor decide darla a la imprenta. De hecho, es la filosofía profunda de la historia la que ahora resulta *interesante* a este nuevo lector ficticio, y ya no el pintoresquismo o la sentimentalidad:

amigo mío, debo decirte en confianza que he prestado poca, poquísimas atención a la parte pintoresca –y dio a esta última voz cierta entonación irónica y sibilante que me disonó altamente– a la parte pintoresca de tu narración. ¡Polvo a los ojos! ¡Afeites y vanidad! Es, pues, absolutamente inútil que te dirijas a mi curiosidad y mucho más a mi corazón; ni aquella ni este tienen nada que ver en el asunto de que tratamos. ¿Qué quieres que te diga? Yo tengo por costumbre no pararme sino en la sustancia de las cosas; lo demás es muy bueno para las señoritas sentimentales y los aprendices románticos. (Ochoa: 1867: 241)

En los ejercicios críticos de estos años pueden encontrarse comentarios que apoyan desde posiciones teóricas lo que en la creación estaba Ochoa intentando llevar a la práctica en esta y otras de sus obras. Son destacables en este sentido una larga y cuidadosa reseña a *Doña Blanca de Navarra*, de Navarro Villoslada (publicada en mayo de 1847 en *El Renaci-*

miento)³³ y su introducción a los dos primeros volúmenes del *Tesoro de novelistas españoles*, que salió el mismo año. En ambos casos es significativo que en sus reflexiones sobre la novela siga teniendo claro protagonismo el criterio de interés, que en el caso de la reseña es el núcleo de las censuras que hace a Navarro Villoslada (como lo fue en la que años antes escribiese a Patricio de la Escosura), y en el caso del *Tesoro* se articula en torno a una comparación ya mencionada entre la novela española “antigua” (esto es: de los Siglos de Oro) y la actual.

En ambos textos Ochoa hace explícita su pesadumbre porque nuestros autores –antiguos y modernos– no sepan lograr el interés novelesco: “Pobreza de invención, desaliño en el lenguaje, y sobre todo, ausencia de interés, son sus caracteres distintivos y generales” (Ochoa: 1847b: I, x). La ausencia de novelas españolas valiosas sigue siendo la tónica del panorama literario, sin que los años hayan remediado ese vacío: “los españoles modernos, en materia de novelas, hemos producido poco y malo” (Ochoa: 1847a: 60) y puede afirmarse que “la literatura española es pobre, pobrísima de novelas, tan pobre que acaso ninguna otra, entre las modernas, lo es más ni aun tanto” (Ochoa: 1847b: I, i). Pero puesto que las novelas se han hecho estrictamente necesarias y no contamos con producción propia, traducimos y leemos “todas las novelas que ellos [nuestros vecinos europeos] escriben”, mientras “ellos en cambio no traducen ni leen las nuestras”, se duele redundando en los lamentos nacionalistas que ya hizo habituales en *El Artista*. Los “cinco jóvenes escritores de gran talento [a quienes] pertenecen las mejores novelas que han inaugurado entre nosotros la invasión del género”, esto es: Larra, Espronceda, López Soler, Villalta, Enrique Gil, “todos han muerto en la flor de su vida, ricos de un magnífico porvenir literario, célebres todos por sus producciones, pero ninguno como insigne novelista”, pues no tuvieron ocasión ni tiempo de formarse para esa compleja labor (Ochoa: 1847a: 60). Por eso puede afirmar que

Nuestros escritores modernos, fuerza es confesarlo, no han sido felices en el cultivo de la *novela*, –de esa hermosa planta literaria, [...] que hoy, merced a la súbita predilección y a los vivos desvelos de que es objeto en

³³ Ochoa, “Sección literaria. Crítica literaria. Doña Blanca de Navarra”. *El Renacimiento* 2-5-1847. 61: De nuevo el interés de la historia es el núcleo de su crítica, pues “se puede reconvenir a nuestro autor por no haberse aprovechado más de de los grandes elementos que le ofrecía la historia para aumentar el interés de su narración. Doña Blanca hubiera sido más interesante sin duda, si desde el principio de la acción la viéramos no solo perseguida, sino amenazada de una suerte igual a la de su infeliz hermano Don Carlos, y para esto acaso no hubiera sido inoportuno poner en escena la terrible figura histórica del usurpador Don Juan.” Es decir, como sigue añadiendo después, hubiera valido la pena incorporar mayor tensión a los acontecimientos, a pesar de aumentar con ello la inverosimilitud, pues “de la falta de algunos móviles de interés [...], proviene la lentitud con que hasta mediados del libro marcha la acción de su novela”.

toda Europa, va extendiendo sus ramas con tan pasmosa fecundidad que amenaza cubrir con ellas el campo entero de la literatura. [...] La novela es realmente la fórmula de nuestra literatura, la expresión de nuestra sociedad: todo lo que se escribe, todo lo que sucede es o parece novela.

Ochoa insiste en “esta rara privanza del género novelesco, en literatura, [que] data entre nosotros de unos quince o veinte años a esta parte” y que procede de Francia, a su vez contagiada por Inglaterra, siendo Walter Scott “el apóstol, casi diríamos el fundador de la novela moderna, o más bien, de la preponderante importancia que el género novelesco ha adquirido en la literatura y en la sociedad”. Hasta su *Waverley* el género era menospreciado en la república literaria: “La novela no tenía ejecutoria, no era noble”, a pesar de su mejor ejemplo, el *Quijote*, a pesar de Lesage, Richardson, Fielding, Rousseau, la Staël, Goethe o Chateaubriand. Fue Scott quien

abrió de par en par a la novela las puertas del *gran mundo* literario y ella, [...] abusó de su triunfo y convirtió lo que no hubiera debido ser más que una justa rehabilitación, en una insolente apoteosis. De sierva se hizo tirana; de descomulgada, gran sacerdotisa; de mendiga, monopolizadora. [...] Desde entonces empieza lo que pudiéramos llamar la era de la novela [...] y todos los géneros intentan asemejarse a ella incorporando] cierto aire de interés romancesco que las recomendase cerca de ese poderosísimo Mecenas, árbitro caprichoso de la fama de los escritores, que llaman el público. Así hemos visto a los más grandes ingenios del siglo rendir tributo en las aras del ídolo del siglo, *la novela*. (Ochoa: 1847a: 60-1)³⁴

Pues bien, esa novela nueva, hija de Scott, no logra encontrar su asiento en España y los libreros y editores se ven obligados a presentar, “como pasto a la voracidad del público lector de novelas, que entre nosotros es todo el público, traducciones ridículas de originales a veces extravagantes”, cosa que no ocurriría si los ingenios españoles, tan capaces en otras lides, “les suministrasen composiciones que [...] uniesen a una locución castiza, un interés bien sostenido, interés histórico e interés novelesco” (Ochoa: 1847a: 79). Pero las novelas españolas carecen de interés: aunque estén bien escritas son “tan soberanamente insípidas, tan inverosímiles en su argumento (cuando alguno tienen, que no es lo común) y sobre todo tan *pesadas*, como suele decirse, que no hay paciencia que alcance a llevar adelante su lectura más allá de las diez

³⁴ Lista en “De la novela histórica” (Lista: 1840: 183-4), ya había señalado a Scott como el segundo gran autor de novelas después de Cervantes, descubridor incluso de un nuevo modelo del género. También Gil y Zárate en su *Manual de literatura* del año 1842 había afirmado sobre Scott: “Walter Scott, es en nuestro juicio, el que ha llevado esta clase de composiciones a su mayor perfección, dándoles toda la utilidad de que son susceptibles” (Gil y Zárate: 1842: 220).

primeras páginas. Esto, dígase lo que se quiera, es lo general” (Ochoa: 1847b: I, i).

Así es para las novelas de los pasados siglos, a pesar de sus “bellas dotes”³⁵: nadie lee hoy novelas de caballerías por placer, ni tampoco las pastoriles, aunque sea habitual

afectar que se recibe gran placer con lo que realmente fastidia. Así sucede con las novelas pastoriles que pasan por *buenas*. ¿Hay lectura mas empalagosa, mas insoportable que la de las mejores de entre ellas? No lo creemos. Las *Dianas* de Montemayor y de Gil Polo, la *Galatea* de Cervantes, el *Pastor de Iberia* del canónigo D. Bernardo de la Vega, el *Pastor de Fílida* de Luis González de Montalvo, son obras muy bien escritas, muy apreciables si se quiere, pero que, francamente hablando, se caen de las manos (Ochoa: 1847b: I,VIII).

Son muchos sus defectos: “costumbres convencionales, pormenores falsos e impertinentes, un sentimentalismo alambicado, un lenguaje fluido y castizo seguramente, pero afectado e impropio de los personajes que lo emplean, y sobre todo –y esto es lo peor– falta absoluta de interés” (Ochoa: 1847b: I, VII-VIII). Por eso no incluye ninguna en el *Tesoro*, “porque no interesan, y porque el *interés*, ya lo hemos dicho, no se suple con nada, con nada absolutamente”.

Estas críticas a la novela pastoril podían ser habituales en la época, como ha visto Montesinos, y las recoge –aunque más discretamente– Milá y Fontanals en su *Compendio de arte poética* de 1844, pero lo que quizá es singular en Ochoa es su consideración de que esa falta de interés en la que tanto insiste, es sobre todo resultado de la falta de profundidad filosófica y de verdad: “la superficialidad del discurso”, “la falta de profundidad” son causas del “poco placer que nos ocasiona” la lectura de novelas antiguas, y en este punto es donde se diferencian claramente de las “novelas modernas buenas”. Pero los autores clásicos españoles –salvo Cervantes, a quien en distintas ocasiones reputa de filósofo,

nunca remontan el vuelo a altas consideraciones sociales o filosóficas, ni sacan de estas preciosas fuentes de interés aplicación alguna a los asuntos imaginarios de que escriben [...]. [E] análisis de los sentimientos y afectos, la crítica moral, digámoslo así, de los movimientos íntimos del alma, eran entonces, como lo han sido hasta nuestros días, una ciencia si no desconocida, a lo menos muy poco practicada; ahora bien, sin ese análisis, sin esa crítica, sin copia de ingeniosos estudios psicológi-

³⁵ Entre las virtudes señala: “¡Qué pinturas tan fieles, qué caracteres tan diestramente delineados y bien sostenidos [...]!”, “una elocución elegante y fácil, y este mérito, ya lo hemos dicho, no falla en ninguna de las que insertamos a continuación. Acaso es este su mérito mas real y positivo” (Ochoa: 1847b: II, i-ii).

cos, sin una disección bien hecha del hombre moral, ¿qué es la novela? Una entretenida linterna mágica, un caleidoscopio deslumbrador, un verdadero *tulilimundi* que puede recrear un momento la curiosidad, pero que nada dice al alma ni interesa más que mientras está delante; aun así, al poco rato fastidia necesariamente a todo el que tenga algo más de seso que un cadete tonto o que un bibliófilo que no es más que bibliófilo. En este caso están casi todas nuestras novelas antiguas. (Ochoa: 1847b: I, X).

La sensibilidad de Eugenio de Ochoa en este punto difiere completamente de la de Lista, quien, como decíamos, no entendía de diferencias al juzgar entre las novelas antiguas y las actuales. Sin embargo, en el nuevo concepto de verdad literaria no basta que las novelas sean fieles a la realidad exterior: con eso no consiguen crear una imagen perdurable y verdadera. Será el análisis del espacio sentimental el que traiga la verdad a la obra de arte:

¿En qué se parece dicha composición a las novelas modernas? En nada absolutamente, como no sea en la circunstancia, que les es común, de tratar unas y otras de asuntos imaginarios. Leído el *Donado hablador*, novela buena entre las antiguas, se ha pasado un rato divertido, pero nada queda en la cabeza, ni un solo momento ha latido el corazón más aprisa de lo acostumbrado, ni una sola idea nueva se ha cogido al vuelo en aquellas páginas ya olvidadas; leída una buena novela del día, mas de una vez se han asomado las lágrimas a los ojos, algo se ha aprendido, ya de tal o cual hecho histórico oscuro, ya de tal o cual costumbre perdida, ya de esta o la otra teoría social o política, presentada bajo un aspecto nuevo y seductor entre los incentivos de una acción interesante; alguna idea nueva, alguna opinión atrevida, erróneas tal vez esta y aquella, tal vez luminosas y fecundas, han penetrado en el cerebro y germinado en él sordamente, dándole materia a mas o menos profundas reflexiones, consoladoras o amargas, útiles o nocivas: en una palabra, y dígase de esto lo que se quiera, en todas las novelas modernas que la opinión pública califica de buenas y que todos leen (sanción suprema del mérito en esta clase de obras), hay principios, deletéreos tal vez, es cierto, hay un objeto, abominable con harta frecuencia, no lo negaremos y de seguro que nadie nos gana a lamentarlo, pero es incuestionable que ese vivo y punzante interés, esa fuerza de intención, digámoslo así, siquiera sea impotente, que campean en primera línea y son un rasgo distintivo y un mérito a nuestro parecer, más aun, una condición vital en las novelas modernas, faltan absolutamente en las antiguas. (Ochoa: 1847b: II, I)

La larga cita creo que merece la pena. Resume perfectamente la posición de Ochoa sobre lo que él entendió era la profunda novedad –y el gran valor– de la novela moderna, la capacidad para traer la *verdad* y descubrirla a los lectores. Al respecto vale recordar el magnífico texto de Schiller con que prologa *Die Braut von Messina* al que arriba se hacía referencia. Aque-

llas páginas, que disfrutaron de gran difusión, explicaban la naturaleza de esa verdad literaria, que no se deriva de la imitación, sino de la iluminación y el descubrimiento de lo que se esconde en la realidad, accesible sólo desde la fantasía. Los autores que solo juegan con el argumento y combinan historias bizarras para intentar sorprender y entretener, se quedan en purasuperficialidad y juego, en un mero eslabonarse de imágenes y narraciones, que no traen la realidad aunque intenten imitarla, ni representan la naturaleza³⁶, como piensa Ochoa que ocurre con estos novelistas antiguos, de los que no se desprende verdad alguna. Y ese es precisamente el punto fundamental y la piedra de toque en este asunto de las novelas: la condición de la *verdad*.

Rien n'est beau que le vrai, ha dicho el ilustre legislador moderno del buen gusto; pero en la sana inteligencia de lo que ha de entenderse por *verdadero* en literatura, estriba la dificultad. Entendida materialmente, al pie de la letra, esa proposición, ciertísima en el fondo, no sería bella la *Iliada*, no sería bella la *Eneida*, no serían bellos el *Aminta* ni el *Telémaco*, porque falsos son estos, falsas son aquellas, tan falsas como las aventuras de Florismarte [sic] de Hircania o del caballero Platir: según nosotros la entendemos, no se opone a que sea cosa asequible escribir buenos libros de caballerías, con todas las condiciones de tales, es decir, con sus elementos necesarios de gigantes, endriagos y hechicerías; creemos que el ingenio puede dar *verdad*, –verdad literaria por descontado– a todas estas cosas imposibles. (Ochoa: 1847b: II, VII)

La defensa de la novela que hace Ochoa se presenta como respuesta a las posiciones clásicas, significadas en la cita de Boileau, sobre qué cosa sea la verdad literaria, y su relación con la verdad natural, y no deja de recordarnos aquel famoso diálogo del capítulo XLIX de la primera parte del *Quijote*.

DEL INTERÉS EN LO INDIVIDUAL AL INTERÉS EN LO SOCIAL. SOBRE FERNÁN CABALLERO Y GALDÓS

Si Eugenio de Ochoa prefiere la novela actual, esta a su vez tiende a elegir, cada vez con mayor frecuencia, los asuntos de actualidad. En ellos

³⁶ Traduzco libremente el texto de Schiller, que escribe: “Wem hingegen zwar eine rege Phantasie, aber ohne Gemüt und Charakter, zu Teil geworden, der wird sich um keine Wahrheit kümmern, sondern mit dem Weltstoff nur spielen, nur durch phantastische und bizarre Kombinationen zu überraschen suchen, und wie sein ganzes Tun nur Schaum und Schein ist, so wird er zwar für den Augenblick unterhalten, aber im Gemüt nichts erbauen und begründen. Sein Spiel ist, so wie der Ernst des andern, kein poetisches. Phantastische Gebilde willkürlich aneinander reihen, heißt nicht ins Ideale gehen, und das Wirkliche nachahmend wieder bringen, heißt nicht die Natur darstellen”. Schiller. (1879). “Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie”. *Schillers Sämmtliche Werke*. cit. 817.

encuentra una forma de acceso a la verdad literaria que correspondía a las demandas lectoras de un sector importante, pues, explicaba Milá y Fontanals: “En cuanto entraron en el dominio de la novela las maneras y usanzas modernas y contemporáneas, aun las de la clase media, se vio que no dejaban de ofrecer un aspecto serio e interesante” (Milá y Fontanals: 1844: 111).

Esta seriedad es la que llamó la atención a Ochoa en *La gaviota*, la primera novela *interesante* que nuestro crítico saludó entusiasmado: por fin una obra comparable a las novelas inglesas (“Un escritor tenemos en España, que puede dar alguna idea de lo que es la moderna novela inglesa a los que no la conozcan: ese escritor es Fernán Caballero”) y que ocupa “el primer lugar” tanto “entre los antiguos, exceptuando por supuesto al inmortal Cervantes”, como entre los modernos (Ochoa: 1861, 374-5 y 388). Y a esta posición la encumbró nuestro crítico con su reseña a esta novela, que para él abría una nueva época en la literatura española introduciendo “un Walter Scott español” (Ochoa: 2010: 23).

De hecho, un texto fundamental sobre la condición *interesante* de la novela decimonónica es esta famosa reseña que presenta a *La Gaviota* como aurora de la muy ansiada renovación del género en nuestra literatura. Y ello a causa del *interés* que por primera vez despertaba en sus lectores una novela *original* española. Según había afirmado años antes, “un lenguaje castizo y elegante, un *interés progresivo y bien sostenido*, caracteres hábilmente delineados, son las dotes principales que deben campea en la novela” (Ochoa: 1845a: 3) y que faltan a los autores españoles:

Hay una razón decisiva para que las novelas extranjeras, en especial las francesas, alcancen gran valimiento, y las nuestras no; esa razón es que interesan mucho: las nuestras por lo general, ya lo hemos dicho, interesan poco o nada. [...] Su habitual insulsez es tanta, que el público escamado, con sólo ver el adjetivo *original* al frente de una de ellas, la mira con desconfianza, o la rechaza con desdén. [...] nuestros escritores no aciertan a interesar con sus novelas, porque ninguno ha escrito bastantes para llegar a posesionarse, digámoslo así, de todos los recursos del arte (Ochoa: 2010: 12).

El extenso “Juicio crítico” a la obra, aparecido en *La España*, y al que la autora era consciente de deber parte de su gran éxito, vuelve a centrarse en el concepto de interés, aunque en esta ocasión, por primera vez, para exponerse y argumentarse positivamente, en una generosa alabanza: *La Gaviota* es una novela de “interés [...] hábil y naturalmente sostenido” que ilumina un panorama vacío: “nuestras novelas modernas, aun las que tienen un verdadero valor literario, carecen de todo interés novelesco, y no tienen, en realidad, de novelas más que el nombre” (Ochoa: 2010: 12). Las habituales quejas sobre el panorama novelesco se acompañan ahora de un aplauso al primer ejercicio plenamente interesante de la novelística española. Ello permite comprobar en qué cifra Eugenio de Ochoa exactamente el interés durante estos años, una vez superada la fase en la que las historias singulares, el pate-

tismo sentimental y los caracteres fuertemente contradictorios, a la manera de Hugo, habían sido los atractivos de las novelas. En el caso de *La Gaviota* no viene motivado desde luego por la singularidad de la peripecia, que apenas tiene desarrollo (“En *La Gaviota* la acción es casi nula”), y eso demuestra precisamente la extraordinaria capacidad de Fernán Caballero: “irara prueba de ingenio en el autor haber llenado con la narración de sucesos muy vulgares dos tomos, en los que ni sobra una línea, ni decae un solo instante el interés, ni cesa un solo punto el embeleso del lector!” (Ochoa: 2010: 18). Lo logra la autora concentrándose en “el principal objeto de la novela”, que “es la pintura fiel de la vida íntima; [pues] sin afectos, sin descripciones, sin pormenores hábilmente sorprendidos, la novela pierde su carácter” (Ochoa: 1867: 376). En esta concepción de la novela no es difícil entrever las ideas difundidas por Goethe que asociaban el género novelesco con la exposición demorada, descriptiva y generosa en pormenores: la novela apenas tiene necesidad de acción y en el espacioso desarrollo de unos breves hechos encierra su mayor virtud (en eso consiste su “retardierende Aktivität”); mientras, como explicó en las reflexiones que al hilo de su correspondencia con Schiller publicara, el drama se caracteriza por su tendencia a la acción³⁷.

Ochoa coincide con Fernán Caballero en suscribir estas consideraciones, que se acompañan de otros criterios de estirpe goethiana. Así por ejemplo la atención sobre los caracteres, que son los que proporcionan *verdad* a la obra y en los que se conjuga definitivamente el solapamiento del *interés* con la *verdad*: “El mayor mérito de *La Gaviota* consiste seguramente en la gran verdad de los caracteres y de las descripciones”, afirma Ochoa, que insiste en que ese “mérito [de la verdad] es el que principalmente debe buscarse en una novela, porque es, digámoslo así, el más esencial, el más característico de este género de literatura” (Ochoa: 2010: 16).

El prólogo de la autora que precede al “Juicio crítico” de Ochoa también reivindicaba para su obra el espacio de la *verdad* como propio. Las ficciones no interesan, ni siquiera se justifican por el entretenimiento que proporcionan a los lectores; corresponden a una idea envejecida de la novela que ahora se desecha: esa novela de puro ocio y que merecía la desconsideración con que había sido relegada siempre. Ahora la nueva novela europea, que requiere estudio y esfuer-

³⁷ Sobre el asunto versa el tratado que escribiera con Schiller, *Über epische und dramatische Dichtung*, resultado de aquel mismo intercambio epistolar. También se refieren a ello los apuntes sobre las diferencias que separan novela –o género épico– y drama recogidos en el capítulo 7 del libro quinto de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: “Der Roman mu langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, es sei auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten. Das Drama soll eilen, und der Charakter der Hauptfigur mu sich nach dem Ende drängen, und nur aufgehalten werden. Der Romanheld mu leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein”. Véase M. Comellas y H. Fricke (1998-99). “La teoría literaria de Goethe”, *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 9 y 10, 109.

zo y tiene su campo en la verdad, está mejor dispuesta que cualquier otro género a cambiar los derroteros de la literatura como importante instrumento de identificación nacional y de construcción social. Nada menos que dieciséis veces se repite en la reseña de Ochoa la idea de que *La Gaviota* es una obra cuyo valor reside en la *verdad*: verdad de los caracteres, de las situaciones, del colorido, verdad en el “sello de vida que llevan todos los personajes”, en los tipos, en las descripciones sociales, etc. El crítico no acierta a “encarecer la vehemencia con que nos hacemos ilusión de que todo aquello es verdad” (Ochoa: 2010: 18). Esta “ilusión de verdad” es aquella “Schein des Wahren” goethiana que desterraba la clásica verosimilitud y surgía de la vida de los caracteres que habitaban la ficción. También para Ochoa el criterio formal, aunque no deba desdeñarse, no es el que marca el valor de una obra, sino la capacidad para crear un efecto de verdad. El mérito de la obra literaria estará en generar un mundo de ficción cuyas figuras posean verdad interior, vida psicológica. Y Fernán Caballero lo logra a través de los personajes y su lenguaje, insiste Ochoa, demostrando así la sabiduría del autor, “profundo conocedor del corazón humano” (Ochoa: 2010: 13). Esa “verdad de los caracteres” se logra particularmente en el personaje de Marisalada, por su naturaleza contradictoria y compleja psicología:

la figura que irresistiblemente se lleva el mayor interés del lector, la que siempre domina el cuadro, porque nunca nos es indiferente, si bien casi siempre nos es antipática, es la de Marisalada. Nada más singular, nada más ilógico, y por lo mismo acaso nada más interesante, que aquel adusto carácter. [...] En el efecto que nos produce el personaje de la Gaviota, como en el género de interés que nos inspira, se nos figura que hay algo del sentimiento de inquieta compasión (Ochoa: 2010: 12-14).

Efecto, interés, compasión sentimental (en el sentido etimológico de compartir emociones), son los términos en los que se cifra la verdad de esta novela y que la distinguen de aquellas que, incluso escritas con belleza, no llegan a interesarnos; bien es cierto que “no diremos al leerlas: ‘eso es malo, eso está mal escrito’, porque la descripción podrá ser hermosa, y la pintura podrá estar bien hecha; pero diremos: ‘eso no es verdad’, o tal vez: ‘¿y qué?, ¿qué nos importa todo eso que nos van diciendo tan elegantemente [...]?’” (Ochoa: 2010: 15).

Si bien Ochoa se detuvo sobre todo en los caracteres al hacer su juicio de *La Gaviota*, lo que también debió de llamarle poderosamente la atención fue la actualidad del mundo que presentaba y su examen de la vida social. La autora había declarado en el prólogo su voluntad de diseccionar la realidad española, distinguiendo tipologías y clases y presentando sus problemas.

Ochoa debió de tener ese modelo bien presente en su novela *Los Guerrilleros* (1855) al comienzo de la cual afirma: “También yo me he propuesto pintar las costumbres de nuestra amada España en una serie de cuadros bosquejados del natural” en esta obra escrita, dice, antes de haber leído *La Gaviota* (aunque no fue inspirado por Fernán, “pero, sí alentado por el ejemplo de V.”;

Ochoa: 1855: 76-7). El plan previsto –la trilogía proyectada quedó inconclusa– era desplegar una “galería” de “cuadros” con “la pintura moral de las costumbres españolas durante los años que van transcurridos del ya más que mediado siglo en que vivimos”. El trasfondo de la primera guerra carlista sirve para presentar la vida de una familia madrileña en una narración que procura adaptar las virtudes de las novelas modernas francesas, concentradas para Ochoa en Balzac y su capacidad para la descripción detallada y minuciosa de ambientes, interiores y personajes, sin que la peripecia centralizara el interés en la acción. Aquella virtud había sido precisamente lo que más valorase en Fernán Caballero, y ahora trataba de imitarla del francés con escasa fortuna (Montesinos: 1955: 85; Randolph: 1966: 59-60). Efectivamente, *Los Guerrilleros* se abre, como el *Père Goriot* de Balzac, con un primer capítulo dedicado a la creación de ambientes y escenarios que tiene mucho de cuadro de costumbres, también en su manera de dirigirse a los lectores y de presentar los cambios ocurridos en Madrid durante los últimos años (la obra transcurre entre 1820 y 1835), desde el aspecto de las calles y los vehículos al interior de las casas. Allí entra en la descripción de las vías más populosas y cuando llega a la del Baño, entre la del Prado y la Carrera de San Jerónimo, comienza el capítulo II y entramos en la casa de la familia protagonista, los Bordafría, que se describe con la misma minuciosidad que sus habitantes, vestimentas y mobiliario, presentando un cuadro de clase media dirigido por don Serafín, empleado del gobierno.

Las nuevas técnicas que empieza a probar Ochoa están relacionadas con el interés sociológico demostrado ya en los artículos de costumbres. En “El Emigrado” –que escribió años antes para *Los españoles pintados por sí mismos*– usa de las mismas clasificaciones “sociológicas” que empleara Fernán en *La Gaviota* para abrir el análisis particular de las formas de vida de cada tipo. En *Los Guerrilleros* parece intentar trasladar esa manera de reflexión a la novela, precisamente en unos años en los que se empezaba a señalar el poderoso atractivo de abordar novelescamente el presente. Así lo hace Francisco Javier Moya en un artículo que titula “La novela nacional” y en el que refiriéndose a la novela de Romero Larrañaga, *La enferma del corazón*, afirma:

La circunstancia de suceder la acción en una época próxima de nuestra historia y de enlazarse con uno de los más bellos episodios de nuestra revolución política, presta nuevo atractivo a la novela. La acción, por lo tanto, interesa vivamente [...]. La atención del lector se siente de los sucesos y por la dificultad de las situaciones, caminando bajo esa impresión de interés y ansiedad, que sólo saben dar a sus obras los escritores del sentimiento (Moya: 1848: 3).

Como puede observarse, también Moya insiste sobre todo en el criterio de interés, asociado como en Ochoa al sentimiento; pero en este caso además a la cercanía de la acción y a la condición filosófica a la que se refiere luego,

cuando afirma que *La enferma del corazón*, “primer paso dado en el camino vastísimo de la novela moderna”, “debe ser el principio de una nueva serie de trabajos y de estudios filosófico-sociales” con los que colaborar con la educación social (Moya: 1848: 3).

Según vimos antes, Martínez de la Rosa empezaba reclamando un espacio de realidad para la novela que se refería a la identidad de sus argumentos con los de la verdad histórica, como querían Huet y sus seguidores. Pero la realidad a la que va acercándose el género estos lustros después no es la de identidad con los hechos, sino de descubrimiento e iluminación de aquellos, sobre todo en cuanto éstos adquieren mayor cercanía con el presente histórico. A esa nueva manera parece arrimarse ahora Ochoa, consciente de lo *interesante* que es el nuevo espacio social aunque, sin embargo, no sea capaz de traerlo con éxito a *Los Guerrilleros*. De hecho, su forma de buscar el interés sigue insistiendo en la caracterización psicológica de los personajes y en las relaciones complejas entre ellos (como en este caso entre don Diego, el hijo rebelde, y don Serafín Bordafría). Ya no son desde luego personajes románticos, y así es fácil ver en Rafael Lamosa (novio de una de las hijas de la familia) la burla del autor a ese romanticismo exaltado que –afirma ahora– fue “afectación, farsa, mentira”. Basta comparar la figura de Rafael con aquel artículo que Ochoa tituló “Un romántico” e incluyó en el primer número de *El Artista* para comprender que en estos escritos últimos Ochoa se hace cada vez más “viejo” al acercar sus posiciones a las que defendía Lista en 1838, cuando comparaba “el carácter que imprimió a la juventud española la lectura de los libros de caballerías” y “el pésimo efecto de ciertas novelas que bajo el pretexto de inocular el *sentimentalismo*, presentan a la imaginación exaltada del joven un mundo ideal, cuyo menor inconveniente es hacerle desconocer la sociedad verdadera en que se ve obligado a vivir” (Lista: 1840: 204). Ahora es en “la sociedad verdadera”, y no en los genios individuales y sus extremadas caracterizaciones, donde la nueva novela encuentra el interés. Así lo apreció Ochoa en sus últimos ensayos sobre la novela, como por ejemplo ese “juicio comparativo” entre las novelas francesas e inglesas que recogió en *París, Londres y Madrid*, donde declara su preferencia por las últimas, y ello tanto por cuestiones morales como también porque en las novelas inglesas predominan

las *costumbres*, verdadero arsenal del novelista moderno. Juzgo su pintura más importante que la de las *pasiones*, y por descontado más propia de la novela. El legítimo campo de la pintura de las pasiones, entiendo yo que es el *drama*, el *teatro*³⁸. Así parecen haberlo comprendido los novelistas ingleses, los cuales, dejando a sus rivales de París el monopolio de las pasiones y sobre todo de las pasiones violentas, despeluznadas, *torrentuo-*

³⁸ Aquí vuelve a ser evidente la deuda para con la teoría goethiana de las diferencias entre novela y drama. Precisamente había afirmado Goethe lo mismo que ahora Ochoa: las pasiones son territorio del drama. Ver nota 30.

sas (como allí se dice), y por lo común ilícitas, se han reservado la jurisdicción del hogar doméstico, la vida en familia, [...] las aventuras de viajes, las escenas campestres y los castos amores (Ochoa: 1861: 372-3).

Seis años después Ochoa publicará un capítulo dedicado a “La novela” en la “Mesa revuelta” que recoge en su *Miscelánea de literatura, viajes y novelas* de 1867. Pudiera ser que, junto a los capítulos dedicados a otros géneros literarios, estuviera este destinado a formar parte del *Manual de literatura* que preparaba –según le había contado a Madrazo en una carta desde Eaux Bonnes (Madrazo: 1872: 69)– y que no llegó nunca a terminar o a dar a luz. Debemos, pues, conformarnos con las ideas que en estas páginas de la *Miscelánea* presenta, y que traen opiniones muy cercanas a las expresadas en el “Juicio crítico”: el con razón denostado género de la novela, que se remonta a aquellos libros de caballerías infestados de “desvaríos” y “torpezas” y que tantas perversiones ha difundido entre los lectores, es la especie literaria de nuestro tiempo:

El género de amena literatura, mas felizmente cultivado de medio siglo a esta parte, es cabalmente la novela, sin duda porque es también el que mejor se acomoda a las condiciones esenciales de nuestro moderno estado social (Ochoa: 1867: 376).

No es, contra lo que se suele juzgar, un género sencillo; su dificultad principal es “mantener viva la curiosidad del lector durante uno o más volúmenes”, esto es: conservar el interés, que no debe ponerse en la acción, pues “el principal objeto de la novela es la pintura fiel de la vida íntima; sin afectos, sin descripciones, sin pormenores hábilmente sorprendidos, la novela pierde su carácter y se convierte en cuento”. Ello ha logrado el “primer novelista de los tiempos modernos”,

el autor de la COMEDIA HUMANA, el gran Balzac, porque es el que ha pintado con mayor verdad y riqueza de colorido los accidentes íntimos de la vida real: sus personajes viven y nos son tan familiares como si los hubiéramos tratado; sus descripciones, que algunos tachan de demasiado prolijas y que a mí nunca me lo parecen, no tienen precio. Los argumentos de sus obras no pueden ser más sencillos: cualquiera de ellos cabe holgadamente en una cuartilla de papel (Ochoa: 1867: 376).

Algunos años más tarde, en un artículo publicado poco antes de su muerte, distinguía las buenas de las malas novelas por la distancia que hay entre el *interés* y el abigarramiento de peripecias, que es la peor manera de intentar lograrlo:

Un gran novelista moderno, Federico Soulié [...] puso muy de relieve estas verdades en su interesante novela titulada *Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait*, cuyos primeros capítulos son una obra maestra. Luego el libro decae, bastante parecido en esto al *Montecristo* de A. Dumas,

que también empieza admirablemente y concluye como una novela vulgar: empieza con *interés* y acaba con *embrollo*, dos formas del arte muy distintas entre sí. (Ochoa: 1872. 3)

El interés –y volvemos ahora a la *Miscelánea*– no era el fuerte de los autores españoles, como queda dicho en tantas páginas de Ochoa. Aunque la mejor novela de todos los tiempos sea el *Quijote*, en época moderna España no ha sabido producir ejemplos valiosos, como los tiene Inglaterra (menciona a María Edgeworth, Thackeray, Bulwer-Lytton y Dickens) o Francia, donde “descuella el gran Alejandro Dumas, como Diana en medio de sus ninfas”; su hijo sería estupendo “si no desluciese sus obras no sé qué tinte de mala sociedad”, lo mismo que ocurre con Jorge Sand, aunque “va concluyendo por ser tan moral como el que más”. Por fin, “Octavio Feuillet y Julio Sandeau son en el día el verdadero honor de la novela francesa” (Ochoa: 1867: 377). La única autora a la altura de esta producción europea es Fernán Caballero.

Cuatro años después de esta *Miscelánea*, publica Ochoa el que será su último comentario a una novela. Le movió a ello la lectura de *El Audaz y La Fontana de Oro* de Galdós, cuyo efecto debió de ser al menos tan intenso como el que le produjera veinte años antes *La Gaviota*. Debía seguir esperando el crítico esa resurrección de la novela española que reclamara desde sus comienzos en *El Artista*, y si en Fernán Caballero creyó ver la primera protagonista de ese despertar, lo sintió confirmado con Pérez Galdós³⁹.

Ochoa, colaborador esporádico de *La Ilustración de Madrid*, escribe en su carta al director de la publicación un elogio encendido de Concepción Arenal, para cerrarlo con unos párrafos sobre el joven novelista canario (que debieron de gustar mucho al elogiado, pues los incorporó al prólogo de *El Audaz*). Se sirve para conectar a ambos en su artículo de la calificación de “escritores” que trabajan “con laudable propósito en el terreno de las ideas” y afirma al terminar que se siente identificado con las de Pérez Galdós en estas novelas suyas. Así, “las dos obras citadas [...] desde sus primeras páginas cautivaron grandemente mi atención, más aún que por su mérito literario, y eso que es de primer orden, por la *idea* que las anima, o sea por lo que llamaré su profunda intención moral”, que en este caso tiene que ver con la censura a “la hipócrita sociedad de fines del siglo pasado y principios del presente, sociedad devorada por una depravación profunda bajo sus apariencias santurronas” (Ochoa: 1871: 274).

³⁹ Fueron dos novelas, *La Gaviota* de Fernán Caballero y *La Fontana de oro* de Galdós, las únicas que lograron la completa alabanza de Ochoa, frente a las muchas otras censuradas y en las que siempre echa de menos un verdadero interés. Por eso es injusto el comentario de Montesinos en este sentido: “Don Eugenio de Ochoa, que tuvo por misión sobre la tierra dar el espaldarazo a todo novelista que aparecía, ya fuera Fernán Caballero, ya fuera Galdós”. José F. Montesinos. (1968) *Galdós*. Madrid. Castalia. 61. Precisamente fueron la Fernán y don Benito los únicos que recibieron tal espaldarazo.

Lo significativo para nuestro análisis es que el crítico vuelve a usar para elogiar las novelas galdosianas la palabra que más repetía en el “Juicio crítico” a *La Gaviota*: la “verdad”. Pues, a pesar de “ciertas inexactitudes de detalle” demostrativas de la juventud del autor –quien no pudo conocer sino de oídas la Fontana de Oro-, “se ve en el conjunto de sus cuadros de costumbres y en su colorido local una admirable *verdad* que demuestra un *estudio* profundo de las cosas y de los hombres de aquellos tiempos [...]. Hay en la *Fontana*, como en *El Audaz*, tipos de una *realidad* incomparable, tan llenos de vida que no parece sino que los hemos conocido y tratado, o más bien que los estamos tratando todavía”. Se hace inevitable recordar los términos del “Juicio crítico”, donde había escrito, con palabras muy similares, que “Todos los personajes de *La Gaviota* viven, y nos son conocidos: a todos los hemos visto y tratado más o menos, según el mayor o menor relieve que les da el autor”. Y más adelante: “Allí abundan los retratos; a algunos se nos figura haberlos conocido. [...] son personajes a quienes, como decíamos en nuestro primer artículo, todos hemos conocido bajo otros nombres, o más bien a quienes estamos viendo todos los días en tertulias y paseos” (Ochoa: 2010: 15 y 20). En uno y otro caso la verdad, entendida en los términos goethianos de “Schein des Wahren”, “apariencia de verdad”, se convierte en criterio absoluto en el que cifrar el interés de la obra.

No deja de ser curioso que Galdós al valorar años después *La Regenta* repita a su vez las fórmulas con las que Eugenio de Ochoa encareció las dos novelas más “interesantes” reseñadas en su carrera (*La Gaviota* y *La Fontana de Oro*). Si para el viejo romántico lo más señero de ambas había sido el interés que despertaban, “la verdad de los caracteres” –sobre la que tanto insistiera– y la gracia y donaire del lenguaje, todavía en 1901 escribe don Benito en el prólogo a la novela de Clarín:

Y de la enormísima cantidad de sal que Clarín ha derramado en las páginas de *La Regenta* da fe la tenacidad con que a ellas se agarran los lectores, sin cansancio en el largo camino desde el primero al último capítulo. De mí sé decir que pocas obras he leído en que el interés profundo, la verdad de los caracteres y la viveza del lenguaje me hayan hecho olvidar tanto como en esta las dimensiones, terminando la lectura con el desconsuelo de no tener por delante otra derivación de los mismos sucesos y nueva salida o reencarnación de los propios personajes. (Pérez Galdós: 1990: 199)

La capacidad de la novela para sentir con los personajes (lo que Ochoa llamó la “inquieta compasión”) vuelve a ser fundamento del interés lector. Pero en *La Regenta*, como antes en la novela de Fernán, esos personajes se hacen interesantes precisamente por ser verdaderos, emocional y socialmente. Contaba Montesinos que en el primer tercio del siglo el género novelesco llegó a crear un mundo aparte, al margen de lo cotidiano y de las circunstancias de la realidad. Aquellas soñadoras traducciones que llenaron los periódicos

cos pusieron de moda personajes de nombres extranjeros que hacían a los nacionales parecer vulgares (como se burló Mesonero en “Antes, ahora y después”) y acabaron generando una “mitología” que se instaló en la realidad española “con más fuerza que el recuerdo de los más reales seres de carne y hueso” (Montesinos: 1955: 132). Las reclamaciones de verdad desde el *Sturm und Drang* y durante el Romanticismo vinieron a transformar ese submundo literario y acompañaron el renacer de la nueva novela, cimentando la misión social y moral que se le fue reconociendo: cuando Guillermo Forteza y José Fernández Espino tratan “De la influencia de la novela en las costumbres” en la Academia Sevillana de 1857, el tema se había convertido en un lugar común. La novela cifraba su interés en su condición verdadera, y su capacidad de influir sobre los lectores en esa misma veracidad.

Este proceso que llevará hasta la gran novela realista no puede entenderse al margen del proceso histórico de construcción social, pues como bien ha visto Labany, “la afirmación de que la novela trata sobre la sociedad –la definición por antonomasia de la novela realista– no habría sido posible antes del proceso de formación nacional del siglo XIX, el cual creó el concepto de la «sociedad» (en el sentido de una «sociedad nacional» específica) como un todo homogéneo” (Labany: 2011: 75). Al tiempo y sin embargo, “la estructura polifónica de la novela moderna, símbolo de una sociedad móvil e inestable, es a la vez fruto de un mundo liberal y democrático” (Santiáñez: 2002: 150). La pluralidad de voces que permitió el liberalismo decimonónico y que encontraron en la prensa, en los cafés, en las salas burguesas nuevas y cada vez más anchas palestras, creció al mismo tiempo que un público lector democratizado, ávido de novelas interesantes, que hacía de su opinión diversa parte de esa misma masa ideológica. La construcción de la sociedad será precisamente el objeto de esas novelas, partícipes del debate en su misma polifonía y perspectivismo. Pues, paradójicamente, mientras la condición de verdadera se fue confirmando para las novelas, la verdad vive un proceso que podríamos llamar de desdibujamiento y disgregación: las grandes verdades, instaladas ahora en el mundo fenoménico (único posible al conocimiento), se individualizan y atomizan hasta volverse simples opiniones y romperse en múltiples perspectivas. Eugenio de Ochoa, en el escepticismo de sus últimos años, adelanta las dudas galdosianas cuando reconoce que “cierto es también que la verdad parece como que se complace a veces en jugar con nosotros al escondite. ¿Dónde está? Creemos verla aquí, y nada de eso; está donde menos lo pensamos” (Ochoa: 1870: 6).

No fue el artículo sobre Galdós la última colaboración de Eugenio de Ochoa con *La Ilustración de Madrid* (a pesar de lo que piensa Randolph), pues cuatro números antes de que publicaran en la misma revista su obituario (con palabras muy convencionales de Galdós en su “Crónica de la quinceña” y muy sentidas de Pedro de Madrazo en un apunte biográfico), incluyó unas reflexiones sobre “La experiencia”, “El valor” y “La vanidad” bajo el título de “Mesa revuelta”. En ellas aparecen presentados como autoridades los

nombres de varios novelistas, lo que podía resultar extraño en un severo académico que acababa de sacar una erudita edición anotada de las obras de Virgilio (reseñada unos números antes en la misma revista) y los comentarios al Cancionero de Baena. La explicación que allí da el propio Ochoa revela su profundo entusiasmo por el género novelesco, por si toda su trayectoria crítica no valiera para dar fe de lo mismo:

No se asuste el lector de estas citas de autoridades sacadas de novelas y novelistas: cada siglo tiene su forma literaria predilecta, y así como el XVII adoptó el teatro, el nuestro ha adoptado la novela. En ella se han dicho excelentes cosas que muchos desdeñan solo porque están dichas en novelas, y que pondrían encima de las nubes si las encontrasen en libros fastidiosos. (Ochoa: 1872: 4)

La novela se había demostrado como el único género de literatura capaz de hacer interesante la nueva verdad del arte, las ideas profundas y el análisis tanto de los personajes singulares en el estudio de las individualidades, como de la imagen colectiva que correspondía ya no a una verdad personal, sino a una más compleja interpretación sociológica. Por eso era tan necesaria la novela española moderna, la que cobró interés con la verdad de Fernán Caballero y alcanzó la polifonía de verdades discordantes en Benito Pérez Galdós. En ese recorrido el criterio de interés fue la medida de valor, desde los inicios románticos en *El Artista* hasta la llegada de Galdós al escenario narrativo.

MERCEDES COMELLAS
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

BIBLIOGRAFÍA

- BEHIELS, Lieve. (1984). "El criterio de la verosimilitud en la crítica literaria de Larra". *Castilla: Estudios de literatura*. 8. 25-46.
- BORAO, Jerónimo. (1854). "El Romanticismo". *Revista Española de Ambos Mundos*. II. 801-842.
- COMELLAS, Mercedes y ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel. (2011). "La novela como género pictórico: Fernán Caballero". *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Rodríguez Gutiérrez, Borja; Gutiérrez Sebastián, Raquel (eds.). Santander. Ediciones Universidad de Cantabria-Publican. 767-788.
- GIL y ZÁRATE, Antonio. (1842). *Manual de literatura*. I. Madrid. Boix.
- GIMÉNEZ CARO, María Isabel. (2003). *Ideas acerca de la novela española a mediados del siglo XIX*. Almería: Universidad de Almería.
- HAMBURGER, Käte. (1979). *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart. Klett-Cotta.
- LABANY, Jo (2011). *Género y modernización en la novela realista española*. Madrid. Cátedra.
- LARRA, Mariano José de. (1960). *Obras* II. Ed. de Carlos Seco. Madrid. Atlas.

- LARRA, Mariano José de. (1998). *Artículos de costumbres*. Ed. de Luis F. Díaz Larios. Madrid. Austral.
- LISTA, Alberto. (1836). *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo científico literario y artístico por Don Alberto Lista*. Madrid. Nicolás Arias.
- (1840). “De la novela”, “De la novela histórica”, “Leyendas y novelas jerezanas”. *Artículos críticos y literarios*. I. Palma. Esteban Trías. 175-205.
- LÓPEZ SOLER, Ramón. (1823). “Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas”. *El Europeo*. I. 207-214 y 254-259. Recogido por R. Navas Ruiz (1971). *El romanticismo español. Documentos*. Salamanca. Anaya. 42-53.
- (1830). *Los bandos de Castilla o El Caballero del Cisne*. Valencia. Imprenta de Cabrerizo.
- MADRAZO, Pedro de. (1837). “Filosofía de la creación”. *No me olvides*. Nº 13 y 14. 30 de julio. 1-3
- (1872). “Algunos breves rasgos para la biografía del Excmo. e Ilmo. Señor D. Eugenio de Ochoa”. *La Ilustración de Madrid*. 15 de marzo de 1872. Nº 53. 67-70.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1844). *Doña Isabel de Solís*. París. Baudry.
- MESONERO ROMANOS, Ramón. (1839). “La novela”. *Semanario Pintoresco Español*, Segunda Serie. I. 253-255.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel. (1844). *Compendio de arte poética*. Barcelona. De Grau.
- MONTESINOS, Rafael. (1955). *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Valencia. Castalia.
- MOYA, Francisco Javier. (1848). “La novela nacional”. *El Espectador*. 9 de mayo. 3.
- OCHOA, Eugenio. (1835a). [Introducción]. *El Artista. Periódico de Bellas Artes y Literatura*. 4 de enero. 1. 1-2.
- (1835c). “De la Crítica. En los salones”. *El Artista*. 4 de enero. 1. 6.
- (1835b). “Ni rey ni roque. Novela original en 4 tomos, por D. Patricio de la Escosura” *El Artista. Periódico de Bellas Artes y Literatura*. nº 2. 117-119.
- (1837). *El auto de fe*. Madrid. Sancha.
- (1840). “La littérature espagnole au XIX^e siècle”. *Revue de Paris*. XX. 35-57.
- (1843). “Coup d’œil sur l’Histoire de la littérature espagnole pendant ce siècle”, *Le Moniteur universel*, 15 de enero.
- (1845a). “Boletín bibliográfico”. *El Español*. 21 de diciembre. 3-4.
- (1845b). “Novela española”. Suplemento nº 2 de *El Español. Revista literaria. Periódico semanal de literatura, bellas artes y variedades*. 8 de junio. 1-5.
- (1847a). «Crítica literaria. Doña Blanca de Navarra, Crónica del siglo XV por don F. Navarro Villoslada», *El Renacimiento*. 60-63; 76-79.
- (1847b). *Tesoro de novelistas españoles*. París. Baudry. 3 vols.
- (1848). “Estudios literarios. De la novela en España”. *Revista Hispanoamericana*. 1. 271-283.
- (1855). “Los Guerrilleros. Novela. Primera Parte. Laureano”. *Revista española de ambos mundos*. III. 77-103, 213-240, 349-378, 511-532.
- (1861). *París, Londres y Madrid*. París. Dramard-Baudry.
- (1867). *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*. Madrid. Bailly-Bailliere.
- (1870). “El buen sentido”. *La Ilustración de Madrid*. 27 de febrero. Nº 4. 6.
- (1871). [Carta al] “Señor Director de...” *La Ilustración de Madrid* II. 42. (30 de septiembre de 1871). 274-275.
- (1872). “Mesa revuelta: La experiencia. El valor. La vanidad”. *La Ilustración de Madrid*, 15 de enero de 1872, nº 49, 3-6.

- (2010). “Juicio crítico [a *La Gaviota*, 1849]”. En Fernán Caballero. *Obras escogidas*. Sevilla. Planeta. 9-23.
- PÉREZ GALDOS, B. (1872). “Crónica de la quincena”. *La Ilustración de Madrid*. 15 de marzo de 1872. Nº 53. 66-67.
- (1990). *Ensayos de crítica literaria*. L. Bonet (ed.). Barcelona. Península. 1990.
- RANDOLPH, Donald Allen. (1966) *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2004a). “El Artista arrepentido: El Renacimiento de 1847”. *Voz y Letra. Revista de Literatura*. 15. 1. 77-98.
- (2004b). *Historia del cuento español*. Madrid. Iberoamericana.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2010). “Mesonero Romanos: entre costumbrismo y novela”. *La lira de ébano*. Málaga. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. 235-255.
- SANTIÁÑEZ, Nil (2002). “Modernidad, secularización y novela”. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona. Crítica. 139-168.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (2012). “Eugenio de Ochoa, editor oculto: El Amigo del Pueblo (1854-1855)”. *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*. Ángeles Ezama (coord.). Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. 247-258.

