

# GUERRAS CULTURALES: *GLORIA* DE GALDÓS Y EL TRIUNFO DE LA NOVELA DE TESIS

*Ignacio Javier López*

Ofrezco en este trabajo una perspectiva histórica sobre el origen de la novela de tesis prestando atención a *Gloria*, la novela de Galdós. Ésta ha sido estudiada en su relación con la posterior *De tal palo, tal astilla*, de Pereda, y se ha comentado el debate entre los dos autores y sus novelas de tesis. Esta perspectiva, no obstante, estudia el momento en que este género ya está instaurado y declina, pero no explica ni su origen ni sus motivaciones. En este trabajo ofrezco la perspectiva complementaria atendiendo a dichos orígenes del género. Según propongo, *Gloria* vino a consolidar el triunfo de la novela de tesis, género que había iniciado dos años antes Pedro Antonio de Alarcón. Yo estudio la respuesta que siguió inmediatamente a la publicación de esta novela galdosiana, y el interés entusiasta que despertó entre los dos críticos más importantes del momento, primero Revilla e, influido por éste, más tarde Clarín. *Gloria* también supuso el momento en que Galdós pasó a convertirse en el líder de la novela nacional. No siempre apreciada posteriormente (como demuestra que, a día de hoy, sea una de las pocas novelas del autor que no cuenta con una edición crítica), esta novela produjo tal conmoción que, inmediatamente después de su publicación, y como resultado de ella, Galdós pasó a ser considerado el más importante novelista español de su generación. Revilla fue el primero en concederle esta distinción (Revilla, 1884-1885: vol. II, 147) que repetirá Clarín a lo largo de los años (Alas, 1885: 137).

La publicación de *Gloria* alteró los criterios de la crítica. Oleza percibió este detalle notando que Revilla había expresado reservas respecto a la forma al publicarse la primera parte de la novela; pero estas reservas desaparecieron a la hora de juzgar la segunda parte, momento en que Revilla “despachó rápidamente el juicio estético de la obra para centrarse en el moral” (Oleza, 1995: 257-77). Mi propósito en este trabajo es conceptualizar esta reacción, y establecer las consecuencias que tuvo en el desarrollo ulterior de la novela española y en su entendimiento. Opino que dilucidar este hecho importa porque, en la percepción del público, el magisterio galdosiano estuvo vinculado durante mucho tiempo a esta obra; esto es, para muchos críticos y lectores, independientemente de los títulos que el novelista publicó con posterioridad, Galdós siguió siendo a lo largo de los años el afamado autor de *Gloria* (Alas, 1889: 28-29) No es exagerado decir que este título modificó tanto el entendimiento que los contemporáneos tenían del género novelesco como la jerarquía crítica que, al hablar de la novela, establecieron entre los autores españoles del momento.

La publicación de *Gloria* fue particularmente oportuna en el contexto de las luchas ideológicas de comienzos de la Restauración. Tras el debate estético sobre el Realismo que, en ocasiones, había sido una discusión sobre aspectos ideológicos y morales (Davis, 1969: 1649-56), en los años que van de 1875 a 1880, los cuales corresponden al comienzo de la Restauración, se libró en España una importante guerra cultural. Este conflicto fue particularmente intenso en los primeros tres años de este periodo, no siendo ajeno a ello el que en estas fechas se estuviera redactando la Constitución de 1876 y, por tanto, que estuviera decidiéndose la forma de gobierno del nuevo Estado. Dicha guerra cultural extendía a la literatura los conflictos políticos del día.

El término “guerra cultural” entró a formar parte de los estudios sociales a partir de los años sesenta, y se ha usado para hablar del conflicto entre posiciones filosóficas expresadas en un debate público en el que se enfrentan ideologías con valores opuestos. A diferencia de lo

que ocurre en el caso de los conflictos militares, el objetivo de las guerras culturales es conseguir una victoria política en el campo de la opinión pública, por lo que el enfrentamiento frecuentemente tiene lugar en los medios de comunicación. Así ocurrió en los primeros años de la Restauración, momento en que se produjo un enfrentamiento entre la Iglesia y el poder civil, y entre autores conservadores y liberales. A partir de 1868 el conflicto se extendió rápidamente a la prensa y ocupó el debate universitario. Pero la Restauración acabó con el protagonismo de la prensa al someter ésta a la aprobación de la censura.<sup>1</sup> También la universidad se vio forzada al silencio: el Real Decreto de 26 de febrero de 1875, promulgado por el ministro Orovio, impuso uniformidad ideológica en las cátedras universitarias acallando a los profesores disidentes. A partir de este momento la discusión se transfirió a la novela. Esto fue debido a que, a diferencia de lo que ocurría con la prensa, los libros, incluyendo las novelas, no estaban sometidos a la censura previa (López-Morillas, 1980: 169 nota 16). Por ello este género resultó particularmente útil, extendiéndose además el aprecio por el mismo. Mediante la novela, el debate de ideas penetró, y llegó a influir, en la vida privada (Alas, 1971: 65-78). Finalmente, tomando la novela como pretexto, este debate se transfirió a la crítica literaria y al pensamiento donde política y religión aparecieron combinadas como dos modalidades de un solo conflicto cuyos temas centrales eran la necesidad de tolerancia y la independencia del Estado. Así lo expresa Urbano González Serrano, quien escribe:

A las dificultades inherentes al problema religioso, de suyo insoluble por el esfuerzo aislado del individuo o por la violenta intervención en él del Estado, hay que añadir las no menos graves y complejas que nacen del aspecto político que en él se solventa. La vida, existencia y atribuciones propias de la Iglesia católica pugnan diariamente con esta tendencia gradualmente sentida de emancipar y secularizar la vida, existencia y atribuciones del Estado (González Serrano, 1883: 53).

La importancia de la novela como medio de debate ideológico comienza con la publicación de *El escándalo* de Alarcón en julio de 1875. Varios son los críticos que detallaron la conmoción que esta obra produjo. Revilla la definió en el momento de su publicación como un “acontecimiento en literatura” (Revilla, 1884-1885: vol. I, 20), habiendo calificado a su autor pocas páginas antes en el mismo artículo como “el primero de nuestros novelistas” (8).<sup>2</sup> Opiniones similares ofreció Clarín muy poco después, repitiendo lo dicho por Revilla, refiriéndose a esta novela también como un acontecimiento literario (Alas, 1991: 8-39). Estos calificativos tan elogiosos interesan porque se van a repetir dos años más tarde, cuando Revilla le quite a Alarcón la corona de la novela española, para otorgársela a Galdós.

Concentrémonos de momento en Alarcón. Dos son las razones por las que la novela de éste produjo tal reacción entre sus contemporáneos en el momento de ser publicada. La primera, es de naturaleza estética. Consiste en que esta novela trascendía el modelo del folletín popular con cuya estética compartía, a pesar de todo, un interés decidido por los sucesos y por los incidentes; esto es, por la acción. Y, segundo, a este interés la novela de Alarcón añadía, como novedad fundamental, un fuerte componente ideológico que la narrativa en España no había tenido con anterioridad. Este contenido ideológico sí había aparecido en otros géneros, como la alta comedia, según ilustran autores como Tamayo y Baus, gran amigo éste del novelista de Guadix y en quien sin duda tuvo gran influencia (Montesinos, 1977: 162; López, 1989: 180-1).

La nueva novela de Alarcón introducía en el género novelesco preocupaciones ideológicas consideradas ingrediente esencial del interés narrativo. Esta preocupación novedosa entusiasmó a los contemporáneos que vieron en este cambio el comienzo de la novela nacional. Los grandes críticos del momento —Revilla y Clarín, sobre todo— consideraron

que la novela española se había separado de la tradición del folletín que poco antes había resultado particularmente exitosa. Simultáneamente, el filósofo krausista Francisco de Paula Canalejas daba el espaldarazo inicial a la nueva novela al señalar que *El escándalo* demostraba que los escritores españoles tenían que ocuparse de cuestiones filosóficas y científicas o, de lo contrario, se exponían a correr el riesgo de que sus obras quedaran definitivamente enterradas en la literatura menor del momento: “Si ha de reflejar la vida moderna, [la novela] debe retratar las aberraciones de la cultura científica y la turbación creciente de la conciencia religiosa. De otra suerte (...) caerá, como [ha ocurrido] en España, en la región de lo vulgar, compitiendo en manos de las últimas clases con los romances de Francisco Esteban” (Canalejas, 1875: 132).

Además de sus novedades estéticas, la novela de Alarcón contenía también una propuesta ideológica notablemente reaccionaria. Promocionaba una literatura normativa que buscaba invertir la herencia de la revolución del 68 y del Sexenio posterior. Sorprende que Alarcón se atreviera a adentrarse en este debate de ideas, pues él no era un hombre especialmente preparado para esta labor filosófica; pero lo cierto es que para él no se trataba de dilucidar ideas, sino de combatir las. Toda su carrera como escritor se había puesto al servicio de causas políticas, antes de la revolución sirviendo la causa del moderantismo de la Unión Liberal y, tras la revolución, uniéndose a las posiciones más conservadoras representadas por Alejandro Pidal y Mon (López, 2008: 207-214). Pero lo que sí consiguió Alarcón fue establecer una deriva diferente para la novela, convirtiéndola en un género de orientación más elevada y haciéndola aceptable al público culto. Ya dije que el género se separaba del folletín; y añado ahora que, debido a su fuerte contenido ideológico, la novela tenía pretensiones filosóficas.

El componente ideológicamente regresivo de *El escándalo* fue claramente percibido por los contemporáneos, los cuales destacaron su “Catolicismo jesuítico, estrecho, airado contra el mundo siempre y en toda ocasión”, el cual presenta “la vida como un tejido del infierno que labran los enemigos del alma, sedientos de su perdición” (Canalejas, 1875: 132). Pero lo cierto es que este ideario conservador, pese a ser obvio, no impidió el aprecio incluso de los críticos de ideología liberal. La importancia de una novela con pretensiones filosóficas cautivó a los críticos sin duda, cegándolos para todo lo demás, pues éstos no vieron que, además de posiciones ideológicas obvias, en la obra había también una motivación política que, sin embargo, también era evidente. Lo que entusiasmó a todos ellos fue la novedad estética, sin entender que ésta servía de envoltura a una estrategia política que muchos de ellos rechazaban. Hoy no deja de sorprendernos que en un primer momento esta obra, que daba expresión a ideas verdaderamente reaccionarias, fuera promovida por personas e instituciones cercanas al pensamiento liberal de comienzos de la Restauración. En sus *Índices* de los años 1875 y 1876, la *Revista Europea* ofrecía, como obsequio a los suscriptores anuales, un ejemplar de *El escándalo*, “novela por el Sr. D. Pedro Antonio de Alarcón. Un tomo en 4º española, de gran lujo” (*Revista Europea*: 1875, vol. V, índices); y esto ocurría pese a que dicha revista era un importante órgano liberal, donde escribían colaboraciones frecuentemente hombres como Gumersindo de Azcárate y Urbano González Serrano, tratándose además de una revista que en estas fechas dirigía Armando Palacio Valdés. *El escándalo* fue aplaudida por todos ellos, y siguió siendo considerada durante dos años más el mejor ejemplo de lo que la élite intelectual, y en concreto los críticos más serios del momento, entendían por la gran literatura; o, como no se cansaron de repetir, la novela que España necesitaba producir para acceder a la modernidad y estar a la altura de las naciones más afortunadas.

Frente a este contexto de tramas reaccionarias triunfó Galdós aunque no sin importantes resistencias iniciales. Pocos meses después de publicarse la novela de Alarcón, Galdós introducía en *Doña Perfecta* cambios que venían a alterar de manera significativa la estética del folletín. Estos cambios, no obstante, no fueron debidamente apreciados en un comienzo.

En 1876 Revilla publicó una reseña de *Doña Perfecta* en la que notaba por vez primera las peculiaridades del estilo galdosiano. Al crítico madrileño no sólo no le gustaron dichas modificaciones (Percival, 1985: 180), sino que las apuntó como limitaciones en el arte del novelista:

Sabido es cuales son las dotes que como novelista atesora el señor Galdós. Distínguese ante todo en la pintura de caracteres y en la descripción de tipos y lugares, no rayando a igual altura en la acción ni en el juego de las pasiones... Embelesan las descripciones del señor Galdós; atrae menos la acción de sus novelas, en ocasiones lánguida y poco interesante (Revilla, 1884-1885: vol. II, 124).

Entendamos dos cosas. Primero, *Doña Perfecta* no había tenido un efecto similar al publicarse el año anterior porque no gustó el deficiente desenlace de la primera versión. Y, segundo, lo que está ocurriendo en el caso de *Doña Perfecta* es que Galdós ha abandonado para estas fechas el interés por la peripecia o el suceso, que eran característicos del folletín y, frente a este interés, ponía el énfasis de modo creciente en la experiencia del personaje. Se trata de un cambio que el autor canario esboza por vez primera en *La Corte de Carlos IV* (Gullón, 1990: 63), y cuya novedad consiste en que no se trataba ya de saber lo que pasa, sino de saber cómo lo que pasa afecta a un ser individual. Galdós convertía la acción en experiencia y, al hacer esto, transformaba la novela en saber. Revilla tardó en entender esto. Su reseña sigue un criterio anticuado que es deudor del idealismo romántico cuya influencia el crítico madrileño lamentaba estuviera desapareciendo en la literatura posterior a 1875. En otra reseña del mismo año 1876 Revilla escribe:

No hace muchos años que el gusto del público ha sufrido transformación pasmosa y lamentable. Bajo el imperio de múltiples y complicadas causas, al idealismo un tanto aventurero y al sentimentalismo un tanto exagerado de la época [anterior], sustituye una aversión invencible a todo lo grande, a todo lo sublime, a todo lo bello. En la ciencia, en la religión, en la política, en el arte, en la vida social, un positivismo creciente e invasor amenaza de muerte las más altas ideas, los más bellos sentimientos que al espíritu humano engalanan y subliman (Revilla, 1884-1885: vol. II, 373).

Los términos de la evaluación estética cambian a comienzos de 1877. Al año siguiente, en 1878, Revilla escribió un importante “boceto” sobre Galdós que ya manifestaba un notable cambio de gusto y la aceptación de una nueva jerarquía entre los escritores españoles (Revilla, 1883: 116). Opino que lo que contribuyó a precipitar este cambio fue la intensidad de lo que antes he llamado “guerra cultural” que estalló sin ambages en los dos primeros meses de 1877. Esto se debió a que los ultraconservadores, como veremos inmediatamente, perdieron la oportunidad de influir en la Constitución del 76, y se dedicaron a agitar políticamente contra dicho documento a comienzos del año siguiente. El 25 de febrero de 1877 Alarcón fue recibido en la Real Academia de la Lengua como miembro de número. En dicha ocasión el novelista andaluz pronunció su afamado discurso reaccionario sobre la moral en el arte, en el cual atacaba fuertemente las doctrinas que seguían el idealismo en literatura y, en concreto, la tendencia del arte por el arte. Proponía, en cambio, un arte sometido a la moral católica nacional que seguía una noción propuesta por Pidal y Mon según la cual el Catolicismo era, no sólo una religión, sino también una literatura y un arte. Este discurso motivó dos revistas críticas por parte de Revilla, las dos fuertemente negativas. Describiéndose a sí mismo, en una de ellas, como amigo personal del novelista de Guadix, Revilla lamentaba verse forzado a denunciar la servidumbre política que el guadijeño había elegido suscribir al final de su

carrera como literato y como hombre público. Se trataba, a juicio del crítico madrileño, de un error aparatoso: “Si el Sr. Alarcón no tuviera tanto empeño, como buen neófito, en alardear a cada paso de su flamante neocatolicismo (...) ninguna necesidad hubiera tenido de dar la tremenda caída que ha dado al penetrar en la Academia Española” (Revilla, 1884-1885: vol. I, 36).

Comprometido con las formas más reaccionarias del poder político en los años iniciales de la Restauración, Alarcón defendía ideas retrógradas cercanas al ideario de Pidal y Mon, dirigente de la futura Unión Católica. En 1874 Pidal había escrito: “Nuestro programa es el Catolicismo; pero el Catolicismo no sólo como religión, sino como ciencia, como política, como literatura, y como arte” (*Enciclopedia católica*: s.f., “Pidal y Mon, Alejandro”, s.v.). Proponiendo un ideario neocatólico cercano a los intereses de la jerarquía eclesiástica, Pidal sostuvo las posiciones más conservadoras en los primeros años de la Restauración. Él y sus seguidores buscaron ganar influencia en la política nacional entendiendo su actividad como una labor correctiva empeñada en la rectificación de la labor revolucionaria. Para llevar a cabo esto, tomaron control de las Academias con el fin de ejercer desde ellas su labor rectora, contrarrestando de este modo la labor que los krausistas habían desarrollado desde las cátedras universitarias a partir de 1854. Intransigentes en materia de religión, hicieron particular hincapié en conseguir la eliminación de la libertad religiosa que la Constitución de 1869 había establecido; ellos buscaban restaurar el Catolicismo como la sola religión del Estado, lo cual explica el fuerte contenido religioso del discurso de Alarcón, y el que en la exposición de éste se entendiera el arte como una actividad que debía reflejar, y quedar subordinada, a la moral católica nacional.

El énfasis en la moral católica era una reacción contra la nueva realidad política liderada por Cánovas, político que había mostrado un eclecticismo en aspectos doctrinales en los que los ultraconservadores no estaban dispuestos a transigir; en concreto, Pidal y sus seguidores se opusieron tenazmente al artículo once de la nueva constitución, que reconocía la libertad de cultos. Aunque la Constitución de 1876 reconocía que “la religión católica, apostólica, romana es la del Estado”, también añadía en el párrafo siguiente que “Nadie será molestado en territorio español por sus opiniones religiosas, ni por el ejercicio de su respectivo culto, salvo el respeto debido a la moral cristiana” (Fernández Sanz, 2008: vol. I, 395). Rechazando esta fórmula ecléctica, que consideraban una claudicación, los seguidores de Pidal —y de otras figuras reaccionarias del momento, como el duque de Almenara— se autoexcluyeron del proyecto constitucional un año antes del discurso de Alarcón (Artola, 1974: vol. II, 114). Esta autoexclusión fue el inicio de su derrota política. Su reacción pública en 1877, que incluye ya el discurso académico de Alarcón, era un indicio de que se batían a la defensiva tras no haber podido imponer su criterio en la forma definitiva del texto constitucional. La Constitución de 1876 admitía el Catolicismo de la nación, pero no reconocía que la religión católica fuera la religión exclusiva del Estado con expresa prohibición de todos los demás cultos, como había sido objetivo fundamental de la política reaccionaria.

El discurso académico de Alarcón era un episodio más en el proyecto de los ultraconservadores de copar los puestos de importancia en las instituciones culturales del Estado, y en su intento de influir en política. Ante la agenda política que dicho discurso ponía de manifiesto, *El escándalo*, novela publicada dos años antes, aparecía en 1877 bajo una nueva luz: la de una obra reaccionaria escrita para promocionar una idea política retrógrada. La primera parte de *Gloria* de Galdós, publicada a finales de 1876 o comienzos del 77, venía a contrarrestar esta posición. Puesto que la prensa estaba amordazada por la censura, la novela alcanzó particular resonancia, y los lectores liberales consideraron que la novela de Galdós era la respuesta adecuada a la gran novela de Alarcón aparecida dos años antes. Respecto a las polémicas que siguen a la publicación de esta novela, Ortiz Armengol recordaba las palabras del periodista Francos Rodríguez, quien había escrito que “en las reuniones intelectuales se

comentaba y se discutía con calor acerca del argumento, tendencias y forma literaria del libro de Galdós, que fue como una reclamación de libertad de conciencia, hecha cuando hasta la tolerancia veíase en peligrosos regateos” (cit. Ortiz-Armengol, 1995: 314); y aun añade Francos Rodríguez la resistencia que la novela de Galdós generaba entre los neocatólicos, los cuales calificaron la novela inmediatamente de herética al considerar que, siendo una defensa del latitudinarismo, se enfrentaba al objetivo central de su política, que he descrito antes.

Los distintos episodios de este enfrentamiento son bien conocidos, y se recuerda habitualmente la condena de Galdós siete años después por Menéndez y Pelayo en la *Historia de los heterodoxos españoles*. Pero no me interesa el contenido de estas polémicas, sino las reacciones que éstas van a provocar en la medida en que afectaron a la consideración de la novela y de sus autores. Parece evidente que de la coincidencia que existe entre la publicación de la primera parte de la novela de Galdós y el discurso reaccionario de Alarcón el siguiente mes, resulta la aceptación por Revilla del género de la novela de tesis. Y no me estoy refiriendo a la novela de ideas, pues ésta la había aceptado el crítico madrileño hacía tiempo; me refiero, en cambio, a su aceptación de la novela ideológica, de voluntad polémica, que se proponía probar una tesis política o filosófica.

Revilla había defendido con anterioridad que las novelas trataran de ideas, como demuestra su entusiasmo inicial por *El escándalo*, pero hasta 1877 tuvo una actitud marcadamente opuesta a la novela propagandística, que defendía una tesis filosófica o política, género al que los contemporáneos se refirieron inicialmente como novela tendenciosa. En una reseña del 15 de julio de 1876, aparecida en la *Revista contemporánea*, Revilla había criticado muy duramente *La novela de Luis*, una obra liberal, de inspiración krausista, firmada por un tal Villarminio (se trata, con toda probabilidad, de un seudónimo), a la que el crítico madrileño desdeñó como un libelo de propaganda protestante: “Género es este —dice Revilla— al que profesamos escasa simpatía; que si nos place que haya pensamiento y trascendencia en las obras literarias, entendemos que este elemento ha de subordinarse siempre al fin estético, y que el arte ha de ser algo más que instrumento de propaganda” (Revilla, 1876: 374).

La sucesión de hechos de comienzos de 1877 vino a modificar este criterio. A mediados de ese año, al hablar de la segunda parte de *Gloria*, Revilla no escatimó elogios con razonamientos que invertían su anterior posición, defendiendo ya la novela de tesis; otro tanto ocurrió con Clarín quien, siguiendo a Revilla, y parafraseándolo, destacaba “la verdad del pensamiento que [*Gloria*] encierra” y “la verdad de la idea en que se inspira” (Alas, 1991: 43). Entendamos, no obstante, que este tipo de novela no era en realidad una forma literaria que gustara en principio a ninguno de los dos críticos, y Revilla se pronunció todavía una vez más contra ella, en ese mismo año de 1877, en su ensayo sobre la tendencia docente en el arte del momento (Revilla, 1883: 139-46). Pero no cabe duda de que la oportuna publicación de *Gloria* le entusiasmó. Esta obra no era, a su juicio, “simplemente una novela entretenida y amena”, sino “la más trascendental que en nuestros días se ha escrito en castellano” pues en ella “se plantea con raro acierto y valentía notable un trascendental y gravísimo problema” (Revilla, 1884-1885: 134). La publicación de la segunda parte meses después venía a corroborar el juicio del crítico, justificando además su entusiasmo inicial. Si al juzgar la primera parte Revilla entendía que en ella el literato se transforma en “pensador profundo”, al evaluar la segunda el crítico califica a Galdós como “el primero de los novelistas españoles” (Revilla, 1884-1885: vol. II, 134 y 147).

Este cambio de actitud, y la aceptación crítica de este tipo de novela, se debió a la importancia coyuntural de la misma en el momento puntual de las luchas ideológicas que se desarrollan en los años 1876 y 1877, cuando los ultracatólicos desafiaron al nuevo Estado al mismo tiempo que se enfrentaron a lo que sobrevivía del pensamiento liberal tras la revolución fracasada. Dije ya que, para los lectores de ideología liberal, la novela galdosiana de 1877 contrarrestaba eficazmente el impacto que había tenido *El escándalo* dos años antes.

Son notables las modificaciones conceptuales que impone la novela de Galdós ya que, con anterioridad a la publicación de *Gloria*, nadie había hablado de la novela alarconiana como novela de tesis; ésta era, porque quería serlo, una novela de ideas aunque fuera, insisto, una novela de ideas reaccionarias. Pero no fue criticada por su orientación regresiva ni la ideología del autor fue impedimento para que la novela fuera celebrada por todos, liberales y conservadores. Clarín, que considera divertidas (por excesivas y poco informadas) algunas de las filosofías alarconianas en esta novela, escribe no obstante: “Nada importa todo esto para que la novela de Alarcón sea notable; lo es y de interés sumo” (Alas, 1991: 39). Esta obra fue vista, además, como el inicio de una tendencia estética novedosa en la novela española del momento, tendencia a la que pertenecía también *Gloria* según indicaron los críticos al hablar de la primera parte, la cual se publicó, recordemos, poco más de un mes antes del discurso de Alarcón. Esto es, al aparecer dicha primera parte aún los críticos liberales no han sentido la alarma que les causó el discurso alarconiano. Por ello Revilla y Clarín perciben la nueva novela de Galdós como una muestra del tipo de novela iniciado por Alarcón dos años antes. Al reseñar la primera parte de *Gloria*, Revilla nota que Galdós, con anterioridad preocupado en problemas que el crítico considera menores, ha comenzado a ejercitarse en obras que tratan “los graves problemas sicológico-morales”, las obras en que se ejercitaban con anterioridad Alarcón y Valera (Revilla, 1884-1885: vol. II, 133). O sea, Galdós ha empezado a practicar con *Gloria* el tipo de novela iniciado con *El escándalo*.

Puesto que, insisto, al aparecer dicha primera parte, aún no se conoce el discurso de Alarcón, Revilla no habla de rivalidad entre ambos autores, sino que se extiende sobre las diferencias temáticas entre las dos novelas, mencionando las importantes enseñanzas de la novela galdosiana frente a la intolerancia religiosa del momento. Reseñando ésta, e, insisto, antes del discurso alarconiano de febrero, Clarín también pone las dos novelas en relación, sin enfrentar una a la otra, limitándose a establecer el parentesco genérico que las hermana como novelas de ideas: “Alarcón,—dice Alas— en su novela más alabada, *El escándalo*, trata el problema religioso en sus relaciones con la conciencia moral (...) Pérez Galdós, en *Gloria*, la más reciente y la mejor de sus producciones, atiende exclusivamente a la religión” (Alas, 1991: 37).

Todo esto cambió en febrero de 1877, momento en que vemos un importante cambio de criterio. Este cambio afecta de modo decisivo a Alarcón, cuya novela de 1875 fue reevaluada y considerada como el primer ejemplo de la novela de tesis en España. Resultado de esta revisión, comienza a sufrir la estimación del autor de Guadix.<sup>3</sup> Revilla, que había calificado *El escándalo* de “acontecimiento literario”, nombrando a su autor el “primero de nuestros novelistas”, cinco años después recomienda sorprendentemente “que el señor Alarcón abandone el peligroso camino de la novela trascendental, que ya le ha costado dos fracasos”, refiriéndose a *El escándalo* y *El Niño de la Bola* (Revilla, 1884-1885: vol. I, 35). Pero, ¿no hay aquí una incongruencia evidente, o sea, no es este el mismo Revilla que había dicho pocos años antes que *El escándalo* era el “más alto grado de perfección” y “un verdadero modelo” (vol. I, 9)? En efecto, es el mismo. Pero es que con anterioridad Alarcón no había dado rienda suelta todavía a sus delirios reaccionarios con el “Discurso sobre la moral en el arte”, ni los liberales habían tenido en cuenta la estrategia política a que éste servía ni, en fin, más importante aún, tampoco habían contado con una obra que, como ocurre con *Gloria*, sirviera para contrarrestar la tesis reaccionaria de aquél. Observamos que en este caso la posición política modifica el aprecio por la literatura especialmente cuando, como ocurre en España tras la publicación de la novela galdosiana de 1877, los liberales ya cuentan, a juicio de los críticos, con una novela que sirve para contrarrestar los efectos de la novela alarconiana.

Vemos en las respuestas críticas a *El escándalo* y *Gloria* la transformación que habitualmente impone este género de novela dogmática, y que describe Susan Suleiman al

estudiar la novela francesa de finales del XIX. Se trata del momento en que la novela de ideas (término positivo) se convierte, para los críticos, en novela de tesis (término negativo). Observemos que en esta importante distinción conceptual establecida por Suleiman, en la que hay un término positivo y otro negativo, en realidad nos estamos refiriendo a un mismo objeto. La diferencia entre los dos términos es una calificación crítica, y se aplica a las visiones ajenas. La novela de ideas es lo que hacen nuestros partidarios, la “novela de tesis”, en cambio, es lo que hacen los demás (“*A roman à thèse* is always the work of an “other””; Suleiman, 1993: 3). Vemos esto corroborado por la actitud defensiva de los autores de nuestro siglo XIX, que reiteradamente rechazan que ellos se hubieran propuesto probar tesis alguna con sus obras como lamentablemente hacían los demás.

Por lo que he venido diciendo hasta aquí, hay algo de cierto en algunas de estas declaraciones defensivas. En concreto, este cambio por el que pasamos de una novela de ideas a una novela de tesis, es inicialmente en nuestra novela del XIX una reacción de los críticos. Se trató del momento en que la novela dejó de discutir propiamente las ideas de los autores, y empezó a ser usada por los críticos para oponer ideologías. De este replanteamiento surgió un criterio nuevo que se aplica por vez primera a *Gloria* de Galdós. Según este criterio la calidad de la obra dependía, no sólo de la estética, sino también del alcance del pensamiento (Revilla) o de la “verdad” en ella defendida (Alas). Este no había sido un criterio aplicado con anterioridad. Hablando de *Doña Perfecta* un año antes, en el texto que he citado más arriba, en el que pone objeciones a la forma de escribir de Galdós, Revilla había usado el concepto de “verdad” con un valor mimético para describir la representación de personajes y ambientes. Se trataba de la verdad en “la pintura de caracteres y en la descripción de tipos y lugares” (Revilla, 1884-1885: vol. II, 124). En cambio, hablando de *Gloria* un año después, el mismo autor usa un criterio que ya no es mimético, sino ideológico. Y Clarín lo repite al indicar que lo importante de la novela galdosiana es “la verdad de [la] idea que defiende el novelista con tanto denuedo” (Alas, 1991: 43). De lo que se trataba ya, en fin, era de la “verdad” de la tesis.

Pero, como dije, el término novela de tesis fue habitualmente entendido como algo negativo por parte de los críticos. Por ello, Revilla evitó hablar de *Gloria* como tal. Se trataba, en su opinión, de una novela de profundidad filosófica en la que la belleza de la ejecución formal se unía a la “verdad” de la justa idea que la obra defendía; novela de tesis propiamente dicha era, en cambio, aquella otra en que se defendía lo ideológicamente inaceptable, como ocurre con *El Niño de la Bola* en la que, a juicio del crítico madrileño, la tesis arruinaba la novela (Revilla, 1884-1885: vol. II, 32). La novela de tesis se definió, por tanto, según la “verdad” ideológica que la obra encerraba aunque la aplicación de este criterio era negativa. Inevitablemente, el término se usó pronto con un tono desdeñoso, para referirse a algo no apreciado, frente a la verdad de lo que sí merecía ser defendido. Esto resulta particularmente obvio en futuros desarrollos de este género, en concreto a partir de la publicación de *El Niño de la Bola*, en 1880, momento en que la expresión “novela de tesis” se usó ya para descartar lo dogmático y desmesurado. Esta modificación es evidencia de que a partir de esta fecha el género ya decae, pero también de que el criterio de “verdad” de la tesis, en el sentido ideológico antes descrito, se había impuesto en la evaluación del mismo aunque, insisto, aplicado de una manera negativa: novela de tesis era entonces un término desdeñoso que se aplica a los rivales ideológicos, los cuales son incapaces de dar expresión a la “verdad” de la idea.

Vemos la evidencia de este hecho en una crítica literaria que fue necesariamente parcial. Hablando del personaje de Vitriolo, el farmacéutico volteriano de *El Niño de la Bola*, Clarín lo desdeña describiéndolo como pura falsedad (“símbolo repugnante de lo que no existe”; Alas, 1971: 23). Esto es cierto pues, en efecto, Vitriolo es una exageración. Pero entendamos que lo mismo podría haberse dicho cinco años antes de los personajes de *El escándalo*, por ejemplo del resentido social que representa Diego Diego o del tipo de superhombre moral que



es Lázaro de los Pinos. Sin embargo, estos personajes habían entusiasmado en un comienzo tanto a Revilla como a Clarín. La clave del cambio nos la da este último, en su libro *Solos*, cuando en el ensayo titulado “El libre examen y nuestra literatura presente” estableció una diferencia ideológica entre pasado y presente, esto es, entre la reacción por un lado frente a la “pasión por las conquistas del espíritu liberal” por otro (Alas, 1970: 72). Este criterio ideológico le llevó a distinguir entre escritores liberales y conservadores: el Alarcón de *El escándalo*, y el Pereda que se estrenaba en la novela larga con obras reaccionarias como *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, eran, según el crítico asturiano, meros artistas que querían “defender el pasado por medio de la novela”; mientras que el Galdós de *Gloria*, así como el sensual Valera, eran “pensadores profundos” (Alas, 1970: 74-75). En suma, lo que se había instituido para estas fechas como criterio para establecer los juicios de valor era la noción ideológica de “verdad” referida, no a la calidad de la representación, sino al contenido ideológico y, lo que es igualmente importante, al uso político del mismo.

La intensidad del enfrentamiento ideológico, indicio de una guerra cultural que afectaba a la política en el momento en que dichas novelas se publicaron, contaminó la literatura a todos los niveles. Dicho enfrentamiento se produjo en 1877, motivando una interpretación sectaria de la novela por parte de Revilla, quien opuso *El escándalo* y *Gloria*. Esta actitud se extendió pronto hasta afectar a la práctica totalidad de los críticos. Ejemplo de ello encontramos en las reacciones que generó la novela de Galdós entre gentes de ideologías opuestas. Clarín, que consideraba que en *El Niño de la Bola* se habían invertido las leyes de lo creíble en la presentación del farmacéutico volteriano que es Vitriolo, había dicho sin embargo que *Gloria* era una novela “casi perfecta”. Pereda, en el polo ideológico opuesto, objetó precisamente lo contrario: para el hidalgo reaccionario cántabro la novela de Galdós era inaceptable porque en ella se presentaban situaciones inadmisibles desde el punto de vista de lo acostumbrado y por consiguiente desde la credibilidad; según él, en dicha novela aparecían un “Obispo bobo, un cura bárbaro y desatentado, y un neo hipócrita” (carta a Galdós [15.I.1877], cit. Montesinos, 1977: vol. I, 197-98), todo lo cual le parecía a Pereda inaceptable por contrario a la “verdad”.

Esta evaluación negativa se repite en la crítica que hace de la misma novela Menéndez y Pelayo, aunque en ésta emergen sin tapujos los elementos de la guerra cultural del momento; en concreto, en dicha evaluación aparece como criterio distintivo la religión nacional usada por el polígrafo cántabro para juzgar el fundamento filosófico de la verdad de la obra. Menéndez y Pelayo objeta que Galdós ignore las creencias de sus mayores, y que escriba contra la religión nacional, o sea, contra “la única religión de su país” (Menéndez y Pelayo, 1946: vol. VII, nota 246). Este es un argumento que fácilmente podría haber suscrito Alarcón quien, en esos años, estaba cerca de las ideas neocatólicas que consideraban que el Catolicismo era la religión nacional y por tanto la única que debía ser mencionada en el texto constitucional. Eran creencias que Alarcón compartía con Menéndez y Pelayo. Según éste, en su novela Galdós disputaba esta “verdad” nacional ofreciendo, y cito sus palabras de censura de la novela, la imagen de una “*bas-bleu*, gárrula y atarascada, librepensadora cursi, que ha leído *La Celestina* y discute sobre el latitudinarismo” (Menéndez y Pelayo, *ibid.*).

Es indispensable establecer ahora una importante precisión cronológica que nos permite subcategorizar el género. Los debates críticos ocurren durante la Restauración pero las primeras obras que la crítica posterior ha de considerar novelas de tesis se escriben en un momento diferente, cuando los autores tienen conciencia de que la revolución liberal de 1868 ha fracasado pese a que todavía no ha comenzado la Restauración. Esto es importante porque nos alerta que los autores tuvieron importantes preocupaciones ideológicas, fruto de su interés por la realidad contemporánea, pero estas preocupaciones fueron manipuladas en los enfrentamientos críticos de la realidad posterior. La revolución del 68 había quedado en suspenso tras el golpe de estado de Pavía en enero de 1874, siguiendo el gobierno del general Serrano que terminó, como se sabe, tras el golpe de estado de Martínez Campos a finales de

diciembre del mismo año. Las novelas de tesis de que he hablado —esto es, la primera parte de *Gloria*, de Galdós, y *El escándalo*, de Alarcón; a las que hay que añadir *La novela de Luis*, de Villarminio, que también he mencionado antes— se comienzan en 1874, o sea, antes de la Restauración. Dos de ellas se terminan durante las postrimerías del momento revolucionario: la novela de Villarminio está fechada como concluida en otoño del 74 (Villarminio, 1876: 6); la primera parte de *Gloria* se escribió en diciembre de ese año (Ortiz-Armengol, 1995: 303, nota 256). La composición de *El escándalo* es más compleja: de hacer caso a lo que Alarcón dice de la misma en su *Historia de mis libros*, él la había pensado en 1863, iniciándola en 1868; pero en noviembre de 1874 la recomienza “como si nada llevase hecho” (Alarcón, 1943: 21). La escritura es interrumpida por los sucesos políticos tras el golpe de Sagunto, momento en que el autor asume importantes puestos políticos, y la concluye en mayo de 1875. Puesto que Alarcón está ya comprometido con la política en estas fechas, hemos de concluir que la realización final de la novela ya se hallaba influida por esta situación; a ello me he referido anteriormente al indicar que esta novela daba expresión a una agenda política reaccionaria.

*El escándalo* es la primera novela de tesis que se publica ya durante la Restauración, y se escribe (de hecho, se termina) con un proyecto político manifiesto, el de corregir la herencia revolucionaria. Puesto que esta obra ya tiene en cuenta la realidad política posterior al golpe de Sagunto, su énfasis es diferente al de las otras dos obras que he mencionado: la novela de Alarcón tiene una voluntad normativa, tratando de corregir (o invertir) el mundo de ideas de la revolución. No es este el caso de las otras dos novelas, escritas todavía durante las postrimerías del proceso revolucionario. Éstas (la primera parte de *Gloria* y *La novela de Luis*) son herederas del ideario de la revolución, y se escriben cuando el fracaso de dicho ideario es ya evidente. Por lo que se refiere a *Gloria*, por ejemplo, que tiene dos partes escritas con más de dos años de diferencia, esta es una distinción importante que afecta a lo que en el párrafo anterior he denominado como la subcategorización del género.

Es una distinción igualmente importante, con la ventaja de que está formulada de manera explícita, en el caso de Alarcón. En *Historia de mis libros*, su última obra, publicada en 1884, Alarcón nos ofrece múltiples referencias a las guerras culturales de los primeros años de la Restauración. Dos de ellas, sin embargo, parecen contradecirse entre sí. En la primera, el autor explica que él no ha hecho nada para merecer la enemistad de los críticos liberales contra su “campaña espiritualista”, indicando que esta enemistad le afecta por asociación, debiéndose a “la indulgencia de algunos neocatólicos muy amables, que por entonces me regalaban su gratuito aplauso” (Alarcón, 1943: 18). Dejemos claro, antes que nada, que esto es falso, porque dicho aplauso nunca fue gratuito: recompensaba a Alarcón que, antes ya de la Restauración, y en concreto con su libro sobre *La Alpujarra*, de 1874, se había autoerigido en adalid de una campaña reaccionaria cuyo fin era rechazar el legado revolucionario del Sexenio; este era el contenido, en fin, de la susodicha “campaña espiritualista”. En la segunda referencia a que me refiero, en la que el autor comenta las reacciones críticas contra *El escándalo*, confiesa haber tenido él mismo un papel activo en dichas guerras culturales: declara que se propuso escribir una segunda novela, *El Niño de la Bola*, cuyo fin era marcar “los límites de [la] tendencia” de la primera, restableciendo “su verdadero sentido” (Alarcón, 1943: 24). Esto viene a sugerir que estas dos novelas fueron concebidas como obras de tesis, pero que en realidad siguieron impulsos diferentes. Pues, mientras que la primera responde a una autollamada “campaña espiritualista”, que no es otra cosa que un interés filosófico por reflexionar sobre la realidad social, en la segunda en cambio el autor participa en las polémicas y diatribas críticas del mundo ideológico de la Restauración tratando de influir en dicha realidad y, concretamente, tratando de influir en la política del momento. En resumen, esta segunda novela no trata de exponer ideas, sino de oponer ideologías. Teniendo en cuenta las polémicas del momento, *El Niño de la Bola* se adecúa a la novela de tesis que Revilla

había celebrado al publicarse la segunda parte de la novela galdosiana en 1877; y viene a mostrar de qué modo la crítica que Revilla hizo en defensa de la novela de tesis, acabó por influir en la escritura de los mismos autores.

Este criterio, que diferencia dos intenciones y dos momentos en un solo autor, es igualmente aplicable a *Gloria*, la novela de Galdós. Ya dije que la primera parte de esta novela se termina en diciembre del 74; la segunda, en cambio, mucho más comprometida ideológicamente, se escribió dos años más tarde. Le vino recomendada al autor por Urbano González Serrano, quien consideraba que la tesis esbozada en la primera parte necesitaba una continuación. Galdós se plegó a esta recomendación, pero nunca estuvo satisfecho con el resultado considerando que esta segunda parte era “postiza y *tourmentée*”; “¡demonio de críticos!”, dice don Benito al evaluar esta parte, y aun añade: “Ojalá no la hubiera escrito” (Alas, 1889: 29). Está claro, en fin, que para el autor estas dos partes eran distintas en motivación y en resultado. Lo que nos importa a nosotros, además, para entender el concepto de novela de tesis en toda su amplitud, es que dicha segunda parte no responde a un interés inicial del autor por reflexionar sobre la realidad, sino que supone la contribución del escritor a las discusiones ideológicas de los primeros años de la Restauración; se trata de una obra (la segunda parte de la novela) que se concibe sobre la base de un modelo en el que influyen las ideas críticas del momento. En suma, impulsados por los críticos, y tomando parte activa en las guerras culturales contemporáneas, tanto Alarcón como Galdós pasaron de la novela de ideas a la novela que oponía ideologías.

En conclusión, la novela de tesis se escribe inicialmente al final del proceso revolucionario, en 1874. Cuando ya es evidente que la revolución ha sido derrotada, surge un interés por la realidad contemporánea y por llevar a la literatura los problemas ideológicos que afectan a la contemporaneidad social y política. Este interés está representado inicialmente por tres novelas importantes de este momento, que he mencionado anteriormente: *El escándalo* de Alarcón, *La novela de Luis* de Villarminio, y la primera parte de *Gloria* de Galdós; Pereda, autor que también practicó el género, llegó a éste cinco años más tarde, por lo que sus obras no son pertinentes en este momento.

Las tres novelas que he mencionado se comienzan (y las de Villarminio y la primera parte de la de Galdós se escriben) a finales de 1874. Publicadas más tarde, tras el triunfo de la Restauración, todas ellas fueron usadas por la crítica para dar expresión a enfrentamientos ideológicos. Esto no quiere decir que sus autores fueran ajenos a dichos intereses. Hemos visto que Alarcón se asocia por estos años a fuerzas políticas ultraconservadoras y neocatólicas, y *El escándalo* da expresión literaria a esta propuesta reaccionaria. No obstante, esta novela no fue rechazada en un principio por los escritores liberales, que no vieron en ella todavía una novela con un proyecto político. Juzgada inicialmente por la novedad estética que promocionaba, *El escándalo* fue recibida por los críticos con auténtico entusiasmo. Habiéndose separado del folletín anterior, los lectores del momento consideraron que esta obra encaminaba la novela española en una nueva dirección, alejada de las formas populares. El rechazo inmediatamente posterior de la novela de Villarminio ilustra, por otro lado, que a la altura de 1876 todavía no había aprecio por la novela dogmática pues, al parecer, los críticos liberales aún no se habían apercebido de la conjura que se urdía a sus espaldas.

La situación cambió por completo al año siguiente, en 1877, después de que el discurso académico de Alarcón pusiera de manifiesto su alianza con los grupos más reaccionarios del espectro político y evidenciara su agenda política; a partir de este momento *Gloria*, la novela de Galdós, se usó para contrarrestar las posiciones reaccionarias. El contexto social y político, y la guerra cultural que se libró en los primeros años de la Restauración, fueron decisivos en este cambio, que consistió en que la novela que discutía ideas dejó paso a la valoración de una novela que servía ya para oponer ideologías. Ocurrido esto, estamos ya ante la aceptación crítica de la novela de tesis, lo cual tuvo dos efectos complementarios. Primero, influyó en los

autores, que empezaron a escribir novelas que oponían ideologías influidos todos ellos, e impulsados, por la crítica dominante de su tiempo. Y, segundo, resultó en una revisión de la crítica anterior. Obras que antes no habían sido consideradas novelas de tesis, como había ocurrido con *El escándalo* y con la primera parte de *Gloria*, fueron más tarde clasificadas dentro de este género, y enfrentadas entre sí como formulaciones de verdades alternativas.

La antedicha revisión crítica tuvo consecuencias adicionales de larga duración en la valoración ulterior de Galdós, pues *Gloria* lo consagró definitivamente. Muchos años después, una vez que las cuestiones ideológicas pasaron a un segundo plano, Clarín recuerda todavía este título como la obra de más éxito de su autor (Alas, 1889: 28). Indirectamente esta novela afectó también a Alarcón, pero con el efecto inverso. A comienzos del siglo XX González Blanco apunta que el conservadurismo del guadijeño fue un impedimento para que éste ejerciera la influencia debida en las generaciones siguientes de escritores (González Blanco: 1909, 239). Las razones de que esta influencia no llegara a producirse hay que buscarlas en los años que he estudiado aquí, y tienen su origen en los conflictos que he descrito anteriormente. Y esto debido a que la novela galdosiana de 1877 transformó los criterios por los que a partir de entonces se juzgó la literatura; después de *Gloria* no se trataba tan sólo de alcanzar una perfección estética, sino que importó de igual modo la “verdad” de la tesis defendida por el autor. Este criterio, que formuló inicialmente Revilla, y que más tarde adoptó Clarín, se convirtió en el rasgo definitorio de la novela de tesis como género. Pero fue aplicado a las obras de una manera inversa: como demuestra el rechazo crítico de Revilla y Clarín a la segunda gran novela de Alarcón, *El Niño de la Bola*, se trata de un criterio que, a partir de 1880, ya fue aplicado con un sentido negativo; esto es, novela de tesis era aquella que defendía una tesis sin “verdad” ideológica que resultaba, por ello, filosóficamente inaceptable.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L. (“Clarín”): *Sermón perdido*. Madrid, Fernández y Lasanta, 1885.
- *Benito Pérez Galdós. Estudio crítico-biográfico*. Madrid, Ricardo Fe, 1889.
- *Solos de Clarín*. Madrid: Alianza, 1971.
- *Galdós, novelista*. Ed. de A. Sotelo Barcelona, PPU, 1991.
- ARTOLA, M. (ed.): *Partidos y programas políticos, 1808-1936*. Madrid, Aguilar, 1974, 2 vols.
- CANALEJAS, F. de P.: “El escándalo”, *Revista Europea* 5, 74 (julio-octubre, 1875) 132-137.
- DAVIS, Gifford: “The Spanish Debate over Idealism and Realism before the Impact of Zola’s Naturalism”, *PMLA* 84, 6 (1969) 1649-56.
- Enciclopedia Católica*. Edición digital. “Alejandro Pidal y Mon” s.v.
- FERNÁNDEZ SANZ, J. J.: “La Restauración: el reinado de Alfonso XII (1874-1885)”, en J. Paredes (coord.), *Historia contemporánea de España*. Barcelona, Ariel, 2008, 2 vols.
- GONZÁLEZ BLANCO, A.: *Historia de la novela en España, desde el Romanticismo a nuestros días*. Madrid, Sáenz de Jubera, 1909.
- GONZÁLEZ SERRANO, U.: *Cuestiones contemporáneas*. Madrid, Fernando Fe, 1883.
- GULLÓN, G.: *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam, Rodopi, 1990.
- LÓPEZ, I. J.: *Realismo y ficción*. Barcelona, PPU, 1989.
- *Pedro Antonio de Alarcón. (Prensa, política, novela de tesis)*. Madrid, Eds. de la Torre, 2008.
- LÓPEZ-MORILLAS, J.: *El Krausismo español*. Méjico: FCE, 1980.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid, Ed. Nacional, 1946-1966, 12 vols.
- MONTESINOS, J. F.: *Galdós*. Madrid, Castalia, 1968, 3 vols.
- *Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid, Castalia, 1977.
- OLEZA, J.: “El debate en torno a la fundación del Realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70”, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, 257-77.
- ORTIZ-ARMENGOL, P.: *Vida de Galdós*. Barcelona, Crítica, 1995.
- PARDO BAZÁN, E.: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1973, 3 vols.
- PERCIVAL, A.: *Galdós and His Critics*. Toronto UP, 1985.
- PÉREZ GALDÓS, B.: *Obras completas. Novelas*. Madrid, Aguilar, 1975.
- REVILLA, M de la: “Revista crítica” en *Revista Contemporánea* II, 15 (15 de julio de 1876) 374-384.
- *Obras*. Madrid: V. Sáiz, 1883.
- *Críticas*. Burgos, Imprenta de T. Arnáiz, 1884-1885, 2 vols.

*Revista Europea*, Madrid (1874-1879), 15 vols.

SHOEMAKER, W. H.: *Las cartas desconocidas de Galdós en "La Prensa" de Buenos Aires*. Madrid, Cultura Hispánica, 1973.

SULEIMAN, S. R.: *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*. Princeton UP, 1993.

VILLARMINIO, S. de: *La novela de Luis*. Madrid, Carlos de Baily-Baillière, 1876.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Como indica Artola (1974: vol. I, 322), trece periódicos se vieron forzados a cerrar, tan sólo en Madrid, en 1875.
- <sup>2</sup> Otros autores han de expresar reacciones similares con posterioridad. Todavía lo recuerda quince años más tarde Pardo Bazán en su necrología de Alarcón y, en un contexto similar, lo repite Galdós mismo en un artículo conmemorativo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires en 1891 (Pérez Galdós en Shoemaker, 1973: 453).
- <sup>3</sup> El discurso alarconiano sobre la moral en el arte debió de actuar como una revelación, cayendo los críticos liberales finalmente en la cuenta del error en que hasta entonces habían estado. Gifford Davis menciona un artículo firmado por un tal M. P. Villamil, aparecido en el periódico reaccionario *Siglo Futuro*, en el que el autor se burlaba de la confusión de los críticos ante el contenido del discurso de Alarcón, y sorpendiéndose de que éstos no hubieran notado que esta evolución había comenzado años antes (Davis, 1969: 1655).