

EPISTOLARIDAD Y REALISMO: GALDÓS Y LA NOVELA MODERNA

EPISTOLARITY AND REALISM: GALDÓS AND THE MODERN NOVEL

Olga Guadalupe

University of Pennsylvania

RESUMEN

Los grandes autores del diecinueve fueron epistológrafos asiduos, cultivando todos ellos de modo prolífico el (in)discreto encanto de la amistad a través del correo, de manera que es natural que las posibilidades literarias de un género que imita una forma real de comunicación escrita les tentasen. Galdós desempeñaría un papel fundamental en el desarrollo de la novela epistolar, destacando las misivas insertadas en *Tristana* (1892), como ejemplo de cartas *vis-à-vis*, *La incógnita* (1889), modelo de novela confesional de un solo corresponsal, y *La estafeta romántica* (1899), muestra de la única novela epistolar polifónica del siglo XIX. Se trata de una producción epistolar que Galdós madura tardíamente para ensanchar los caminos de la epístola y de la novela moderna. El examen de la epistolaridad galdosiana revela una conciencia clara de las paradojas del discurso epistolar, y sugiere una relación fascinante entre realidad y ficción, y entre correspondencia personal y ficticia.

PALABRAS CLAVE: Género epistolar, novela epistolar, novela realista, *La incógnita*, *Tristana*, *La estafeta romántica*.

ABSTRACT

The major authors of the 19th century were conscientious epistolographers, prolifically cultivating the (in)discreet charm of friendship through the post. It therefore stands to reason that they would be tempted by the literary possibilities of a genre that imitates a real form of written communication. Galdós would play a fundamental role in the development of the epistolary novel, among whose best examples are the letters inserted in *Tristana* (1892), as an example of letters *vis-à-vis*, *La incognita* (1889), a confessional novel related by a single correspondent, and *La estafeta romántica* (1899), the only example of a 19th-century Spanish polyphonic epistolary novel. Galdós's epistolary develops later in his career and advances both this genre and the modern novel. An analysis of Galdosian epistolarity reveals a clear awareness of the paradoxes of epistolary discourse, and suggests a fascinating relationship both between reality and fiction, as well as between personal and fictitious correspondence.

KEYWORDS: Epistolary genre, epistolary novel, Realist novel, *La incógnita*, *Tristana*, *La estafeta romántica*.

A excepción de *Pepita Jiménez* de Juan Valera y de las novelas epistolares de Benito Pérez Galdós ninguno de los hitos novelísticos europeos de la segunda mitad del siglo XIX y de la primera mitad del XX es de naturaleza epistolar. A pesar de que tradicionalmente se ha considerado que en el diecinueve se hace un uso esporádico del género literario de la carta, sus grandes autores fueron epistológrafos asiduos, cultivando todos ellos de modo prolífico el (in)discreto encanto de la amistad a través del correo, de manera que es natural que en algún momento las posibilidades literarias de un género que imita una forma real de comunicación escrita les tentasen. Galdós desempeñaría un papel fundamental en el desarrollo de la novela

epistolar, destacando de entre sus manifestaciones epistolares más notables *La incógnita* (1889), primera novela enteramente epistolar del autor y de todo el siglo, y modelo de novela confesional de un solo corresponsal; las misivas insertadas en *Tristana* (1892), como ejemplo de cartas *vis-à-vis*; y *La estafeta romántica* (1899), muestra de la única novela epistolar polifónica del XIX español. Se trata de una producción epistolar que Galdós madura tardíamente para ensanchar los caminos de la epístola y de la novela moderna. Por tanto, nos centraremos en el discurso epistolar galdosiano, en relación por un lado a la escritura de cartas de sus coetáneos, Emilia Pardo Bazán y Juan Valera, y por otro a las motivaciones del novelista para revitalizar la escritura epistolar. El examen de la epistolaridad galdosiana revela una conciencia clara por parte del escritor de las metáforas y paradojas del discurso epistolar, y sugiere una relación fascinante entre realidad y ficción y entre correspondencia personal y ficticia.

En las conclusiones de su gramática sobre la narración epistolar, Janet Altman observaba que se necesitaba investigar mejor las causas del declive de la novela epistolar en el XIX y que hacía falta un estudio que cerrara la brecha entre la novela dieciochesca y la decimonónica, y examinara sus relaciones dialécticas. Y apuntaba preliminarmente de manera acertada:

The epistolary novel stands in an essentially diametrical relationship to the dominant traits of nineteenth-century narrative (with its third-person omniscient narrator, objective presentation, attention to the role of physical setting and environment, concern with historical and social surroundings). The epistolary novel's most visible affiliations are with the modern novel (Altman: 1982, 195).

Altman sugería además que frente a los intentos del siglo XX de reapropiarse de la carta de manera innovadora («elliptical narration, subjectivity and multiplicity of points of view, polyphony of voices, interior monologue, superimposition of time levels, presentation of simultaneous actions»), el uso de la forma epistolar en el siglo XIX destacaría como «an anachronistic throwback» (Altman: 1982, 195). Sin embargo, en esa línea creativa de experimentación narrativa contemporánea cabe situar las importantes novelas epistolares de Galdós y el ‘anacronismo’ de *Pepita Jiménez* de Valera, quien reinterpretará el género dieciochesco de manera personal y originalísima con el último *bestseller* epistolar europeo.

Parece claro que es la novela realista la que da el golpe de gracia a la novela epistolar. Por una parte, el cansancio producido ante el género de moda en la centuria precedente junto a cierto descrédito de la intimidad epistolar y de su supuesta ‘feminización’, exigía una renovación narrativa profunda que ampliara los modos de representación del mundo. Y por otra, el género epistolar, en el límite siempre de su (in)definición, chocaba frontalmente con

los nuevos planteamientos novelísticos del realismo, más cientifistas, rigurosos y totalizadores, pese a compartir en ambos casos un mismo afán de no ficcionalidad, de ilusión de realidad. La literatura del XIX ofrece a los lectores relatos de ficción que se oponen por naturaleza a los modelos epistolares.

Si las condiciones literarias de la segunda mitad del siglo y un nuevo concepto de novela parecen haber acabado con la ficción narrativa por cartas, ¿qué ocurre para que Valera y Galdós vuelvan a ella a partir del último tercio del siglo? ¿Cómo, entonces, se explica este fenómeno intrigante y contradictorio? El hecho de que renombrados escritores se acercaran a la literatura epistolar en la segunda mitad del XIX atestigua la vitalidad de esta forma literaria y, paradójicamente, produce alguno de los ejemplos más acabados de literatura epistolar en España, muy superiores en el terreno de la novela epistolar a los tanteos novelísticos de la centuria epistolar precedente. Tanto es así que *Pepita Jiménez* se convierte en uno de los últimos éxitos epistolares europeos y los experimentos de uno de los textos epistolares más tardíos de la época, como *La incógnita* de Galdós, parecen anticiparse y anunciar el interés renovado por el género epistolar en nuestros días.

Se podría argumentar, naturalmente, que la publicación a destiempo de las mejores novelas epistolares españolas es resultado de una larga y proverbial cadena de anacronismos hispánicos; sin embargo el recurso a los géneros epistolares por parte de los mejores escritores del siglo se debe a una estrategia literaria puntual muy bien calculada. No les moverá a los novelistas en ningún caso el deseo de aclimatar un fenómeno literario tardíamente, sino un conocimiento muy aquilatado de las posibilidades literarias de una nueva reescritura e interpretación del género y de la novela epistolar. La novela epistolar ya no es el género de moda como lo fuera en el siglo XVIII ni una forma narrativa novedosa, como resultado de la conversión de sus rasgos genéricos en fórmulas agotadas, sino un modelo literario clásico en la óptica de los grandes escritores decimonónicos. A Valera la epístola le sirvió, en la década de los setenta, para estructurar parcialmente la novela en el espacio demorado de autoanálisis de la primera parte de *Pepita Jiménez*; y a Galdós, a finales de los ochenta, en 1889, y coincidiendo con el momento en que esta novelística en auge ensaya el llamado naturalismo espiritualista de origen ruso, *La incógnita* y diez años más tarde, *La estafeta romántica*, dos modelos opuestos de novela epistolar, le permiten integrar el discurso epistolar en el ámbito de la novela realista y ampliar e incluso cuestionar sus modos de representación:

Only decades after, when it is probable too late to expect a full-blown revival of the genre in Spain, do authors like Galdós and Valera finally allow the epistolary form to be itself; that is, to capitalize upon precisely those formal traits —restriction to first-person narration, use of present tense, approximation

to the structure of drama, splintering of chronology and perspective— by means of which the letter novel communicates the collapse of reality as a knowable construct (Gold: 1985, 141).

A medida que el naturalismo vaya siendo sustituido por corrientes espiritualistas e irracionistas hacia finales de la década de los ochenta, un renovado interés por el personaje, por su psicología y también por su peripecia, más que por su ambiente, hará que los novelistas se afanen en la búsqueda de nuevos caminos narrativos. Los experimentos epistolares y dramáticos de Galdós en *La incógnita* y *Realidad* apuntan en la dirección de afianzar lo que empezó a llamarse ‘realismo psicológico’ y del interés por la diferenciación entre realidad externa y la visión o la ilusión que cada individuo posee de esa realidad. De hecho, uno de los rasgos predominantes de la novela epistolar en el XIX español es el claro predominio de una única voz narrativa. Frente al uso polifónico de la novela de varios corresponsales y de varias perspectivas, la obra epistolar de punto de vista único, por ejemplo aquella en que las cartas del destinatario no son nunca reveladas, es la técnica más frecuentemente usada por los novelistas realistas; los escasos ejemplos de novela epistolar española del XIX no emplean la fórmula antagonista. Incluso, como se verá, el intercambio epistolar entre los corresponsales de *Tristana* es puro ejercicio monologal. La novela que constituye una excepción a este interés por el género epistolar como cauce idóneo para la expresión subjetiva de una sola conciencia es *La estafeta romántica*, novela de intercambio de cartas entre confidentes y antagonistas, y en la que la acción progresa a través de las cartas mismas, como agentes y pacientes de la trama.

Cuando los autores realistas del XIX se pasen a la carta ficticia, más que imitar modelos dieciochescos, ésta se nutrirá por lo general de correspondencias reales o de la experiencia vivida en los epistolarios personales. Valera, por ejemplo, aprendió el oficio de escritor en las cartas diarias que escribió durante años antes de llegar a su primera novela semiepistolar, *Pepita Jiménez*, aunque como conocedor de las literaturas europeas, la mejor novela epistolar europea, particularmente el *Werther* de Goethe o las novelas de Richardson, hubieran de contribuir a su formación novelística. Valera es y no es una excepción, más que un anacronismo. Estos epistolarios personales permiten, en casos como el del autor de *Pepita Jiménez*, no sólo reconstruir una biografía sino que forman también el sub-texto que apoya las otras obras de creación que el sistema literario de los géneros absorbe con mayor comodidad. Al fin y al cabo, la clave del interés que suscita el género de la carta en lectores y escritores no es otra que el papel que desempeña en la vida real la escritura y lectura de cartas. La intensidad de la experiencia real se mantendrá vigente en el siglo XIX, como en todos los tiempos, y se seguirá transportando a la literatura con sus rasgos propios.

En lo que respecta a la integración de la carta en una secuencia, como parte de un todo en un marco narrativo más amplio, nos encontramos a finales de la centuria con un renovado interés por la novela epistolar. Al género se llega por influencia de la experiencia diaria de la comunicación personal, por medio del trasvase de la correspondencia privada de la vida real a la correspondencia privada del universo novelesco, en definitiva, por medio de la observación y de la experiencia, junto a la absorción de modelos literarios previos. La presencia de la carta como medio de comunicación en la vida de las personas y particularmente de este grupo de escritores entre los que se encuentran Valera, Pardo Bazán, Galdós o Clarín, para quienes la mediación epistolar fue una forma de vida y de prolongación de la vida literaria, conduce de manera natural a la metamorfosis de la comunicación personal en creación novelesca por un lado y a la preocupación de la carta consigo misma, por otro, como portadora de mensajes y como creadora de éstos.

Desde la publicación de *Pepita Jiménez* en 1874 hasta la publicación de *La incógnita* en 1889 transcurren quince años sin que se imprima otra novela epistolar destacable. Sin embargo, en ese año crucial para la epístola decimonónica, amén de importantes cartas de debate e ideas como las de Pardo Bazán, se publica la primera novela enteramente epistolar de Galdós, *La incógnita*, y su autor además se cartea con Pardo Bazán y con Concha Ruth Morell, con quienes mantuvo relaciones sentimentales. A partir de entonces en sus novelas empiezan a intercalarse cartas de manera más insistente que en su producción novelística previa, y quizás hemos de asumir que dicha preferencia formal es un eco que recuerda su importante correspondencia personal en este periodo. En su interés por el género se traban las experiencias biográficas y las literarias.

Se ha dicho que de todos los autores de su generación, Galdós fue probablemente el menos aquejado de epistolomanía (Percival: 1985, 53-56). Habría tal vez que matizar esta afirmación: fue, si lo comparamos con Valera, Pardo Bazán, Clarín, Pereda o Menéndez Pelayo, el más remiso a escribir cartas familiares o ensayísticas. Sin embargo, se carteo con Mesonero Romanos, con Clarín, con Unamuno, y con Pereda mantuvo una disputa epistolar a raíz de la publicación de *Gloria*, o empleó el medio epistolar para dar a conocer sus ideas sobre el teatro. Compensó esa dejadez, como se sabe, con un quehacer novelístico de asombrosa fecundidad, y con una producción que incluye importantes ejemplos de novelas epistolares. Igualmente, fue extremadamente diligente y ávido escritor de cartas amorosas. Si a Pereda o a Clarín o a Narciso Oller les responde siempre con excusas por no haber escrito antes, a Concha R. Morell no cesa de recriminarle que no le escriba lo suficiente y de recordarle, en cambio, sus constantes envíos. A Teodosia Gandarias le despachó cartas diarias

en las que en cambio se congratula de la puntualidad como corresponsal de este amor de madurez. Eso sí, archivó celosamente las cartas recibidas, de cuya correspondencia se sentía orgulloso, mientras les requería a sus amantes que destruyeran la suya. Podemos, por ejemplo, leer las asombrosas cartas que Pardo Bazán mandó a Galdós, pero de las que éste envió a la autora no tenemos más que referencia por aquéllas.

Lo epistolar, como decimos, le interesa a Galdós tarde, manifestándose a finales de la década de los ochenta y llegando hasta la tercera serie de los *Episodios* en los noventa. Será 1889, el año de la correspondencia personal y amorosa con Pardo Bazán y Concha R. Morell, la fecha que resulta crucial por lo que al género epistolar se refiere para el autor de *Doña Perfecta*, con la publicación de su primera novela enteramente epistolar, y la primera del siglo XIX, *La incógnita*. Diez años después, con *La estafeta romántica*, episodio nacional y su segundo ensayo epistolar completo y generalmente ignorado, Galdós llevará más lejos la experimentación epistolar con el propósito de indagar más hondo en las zonas ocultas de la individualidad de sus personajes, como si la narración realista convencional le resultara insuficiente para revelar las motivaciones más íntimas del ser humano.

La forma epistolar le permite al autor profundizar en el realismo psicológico del personaje, aceptando la posibilidad de una realidad escondida tras la percepción de los fenómenos físicos que hay que relacionar con las polémicas entre realidad y espíritu de la época. En este nuevo concepto de realismo, el que explora Galdós con *La incógnita*, se produce una diferenciación entre la realidad objetiva y la visión personal que poseemos de dicha realidad, por lo que la búsqueda de un realismo más psicológico coincide con esta renovada curiosidad de Galdós por el género epistolar. A este relativismo epistemológico, hay que añadirle el interés del novelista en los últimos años del siglo por la experimentación con formas de invisibilidad narrativa. La narración epistolar de *La incógnita* y el drama o novela dialogada *Realidad* constituyen dos modos alternativos de poner al lector en contacto directo, sin mediación autorial, con la interioridad de las conciencias.

Es decir, la forma epistolar le proporcionaba a Galdós el molde idóneo para la representación directa de la realidad, sin necesidad de recurrir a la mediación narrativa externa propia de la novela realista de la que el mismo autor había sido principal artífice. Ahora bien, esta comunicación sin intermediarios entre personaje y lector entrañaba sus riesgos, entre ellos el de ofrecer un sentido subjetivo, fragmentario y parcial de lo real, limitado a la perspectiva única de un corresponsal, siguiendo el modelo de *Pepita Jiménez* empleado quince años antes, y en el caso de *La incógnita*, ofreciendo, para más reto añadido, una visión externa a los hechos de la narración. Las epístolas de Manolo Infante, el personaje-

epistológrafo, ofrecen una realidad observada desde fuera y cambiante porque se basa en opiniones e impresiones que fluctúan y sobre las que el remitente de la correspondencia, un mero testigo, no tiene conocimiento contrastado. Ni el lector ni el autor de las cartas pueden llegar a una conclusión definitiva sobre las incógnitas del relato. Y es precisamente para salvaguardar este conflicto entre realidad y percepción subjetiva, para el que Galdós idea una segunda novela dialogada, *Realidad*, que ofrece al lector más voces, otro punto de vista del relato, éste dialogado teatralmente, sin intervención autorial.

Por otro lado, la confección de cartas prácticamente diarias coloca a Infante en la tesitura de reflexionar sobre la especificidad discursiva de la narración por epístolas y su proximidad con la novela, particularmente con la novela folletinesca, porque en realidad, en esto consiste el texto epistolar de *La incógnita*: se trata de cartas-capítulo por entregas en presente de un narrador testigo. La identificación de la narración epistolar con la novela por entregas es constante en la óptica del narrador-autor; y la tensión entre epistolaridad y novela, un rasgo discursivo de *La incógnita*. Que Infante se comporta más como novelista que como epistológrafo viene además subrayado por la dimensión detectivesca del relato.

Esta reflexión implícita sobre el acto de escritura y de lectura conlleva paralelamente una inevitable conciencia sobre las relaciones entre creación y realidad, aspecto crucial de la modernidad de *La incógnita*, y que es producto igualmente del componente epistolar del relato. El papel de la epistolaridad de la novela en esa visión oscilante de la realidad subrayada repetidamente por los críticos de *La incógnita* y *Realidad*, y otros textos galdosianos, añade un doble relativismo que no sólo es producto de la subjetividad del que ofrece una visión limitada de la realidad, sino de la escritura misma, creación de otra realidad paralela a la primera. No nos enfrentamos sólo a un punto de vista único, sino a un punto de vista escrito en un papel, que además en *La incógnita*, se cuestiona a sí mismo y retrospectivamente trasluce una reflexión sobre su propia discursividad. Con *La incógnita* y otras novelas «Galdós stands as a precursor to the 20th century metafictional movement» (Willem: 1990, 390).

Sin apartarse del subjetivismo característico del género epistolar, el novelista se distancia con ello de los modelos epistolares clásicos, de las tramas de virtud sentimental y confesional dieciochescas, entre otras razones, porque la virtud en sentido abstracto no es lo propio del universo galdosiano, a no ser que dicha cualidad moral alcance proporciones quijotescas, como en Viera u Orozco, casos extremos de virtud deformada. En esta dirección, apunta Kathleen Vernon que el modelo epistolar de Galdós no guarda gran relación con los modelos franceses de correspondencia amorosa al estilo de Laclos o Rousseau y sugiere que *La*

incógnita «se aproxima más al *Bildungsroman*, la novela de aprendizaje quintaesencialmente decimonónica», por lo que la elección de la novela de cartas para una crónica personal de la vida madrileña «puede parecernos más bien arbitraria» (Vernon: 1989, 207-208). Vernon advierte de manera oportuna el efecto derivado de la forma epistolar en *La incógnita*: «El empleo de la técnica epistolar opera un cambio de enfoque, desde la acción hacia la comunicación y el comentario sobre la acción, y desplaza al narrador-protagonista del centro de su propio *Bildungsroman* hacia el papel de intérprete de la sociedad en la que pretende ingresar» (Vernon: 1989, 208). La artificiosidad de la novela epistolar cuando responde a un designio tan marcado y tan teatralizado como en *La incógnita* sólo viene a subrayar su condición de artefacto literario, la cual no debe entenderse en todo caso como un demérito, especialmente cuando el lector está dispuesto a suspender su juicio y su incredulidad con respecto al ingrediente epistolar del discurso.

El ejemplo, o contraejemplo, de Valera sería a su vez importante como punto de partida literario para Galdós, puesto que *Pepita Jiménez* se trataba, aunque lejos en el tiempo, de su antecedente epistolar más inmediato y directo. Pardo Bazán, clarividente como solía, le escribe en carta a Galdós que *La Incógnita* le parece una contrarréplica a Valera: «Tu libro es la condenación de Varela, Millán y hasta Montero» (*Cartas a Galdós*, 81). En respuesta al psicologismo absoluto de *Pepita Jiménez*, a su visión idealista y costumbrista, Galdós esgrimió las armas del realismo en *La incógnita*. Las relaciones entre Valera y Galdós son las de un diálogo literario que Pardo Bazán percibe y que la crítica ha subrayado desde hace tiempo.

Galdós identifica epistolaridad con narración en primera persona e intenta conciliar en *La incógnita* —y en este hecho reside su aportación más valiosa al discurso epistolar— el subjetivismo inherente al género, con su enfoque parcial y limitado de los misterios de la experiencia, y el balbuceo enamorado del personaje central en paulatino proceso de hacerse en la correspondencia —dosificación de los sentimientos sobre la que descansa una de las mayores virtudes de la escritura epistolar—, con el diagnóstico político, social e histórico de la realidad de su tiempo; de ahí que el lector termine por oír indefectiblemente en la voz del epistológrafo la voz del propio autor, en una urdimbre galdosiana que sostiene siempre el mismo mundo novelístico en el que se imbrican hábilmente los destinos individuales y colectivos de una nación. Y con ello, de paso, *La incógnita* se convertía, como bien advirtiera entonces Emilia Pardo Bazán, en respuesta a *Pepita Jiménez*, máximo exponente del subjetivismo epistolar y de la concepción de la carta como forma de autoconocimiento.

Galdós podría haber narrado *La incógnita* de cualquier otro modo que no fuera el epistolar. Pero el formato de la carta, con su presentación fragmentaria y evolutiva de los acontecimientos, le proporcionaba una herramienta útil para, por un lado, exponer las desventajas de un punto de vista único sobre la realidad y, por otro, crear un suspense que captara la atención del lector y lo engañara al mismo tiempo. En contraste con *Pepita Jiménez*, cuyo narrador epistolar es testigo y protagonista de la acción y de la diégesis, y con cuya narración el lector evoluciona a la par que el personaje e incluso sospecha su designio antes que él mismo, en *La incógnita* la narración epistolar por parte de un corresponsal testigo y partícipe ocular, pero protagonista accidental sólo de la trama secundaria, nos conduce a un misterio y a una intriga sin solución.

La forma epistolar era idónea para continuar con los ensayos iniciados con *Doña Perfecta*, alejadísimos en alcance cualitativo y cuantitativo. Es el del autor un planteamiento epistolar radicalmente distinto del de los modelos dieciochescos y una respuesta a *Pepita Jiménez*. Pero es ante todo una respuesta al afán del autor por explorar nuevas fórmulas narrativas que se adaptaran a los propósitos del novelista de profundizar en el mundo interior del personaje y al mismo tiempo inyectar una fuerte dosis de realidad contemporánea. Ilusión de realidad e intimidad a un tiempo, metaficción y representación, monólogo y diálogo, punto de vista único y múltiple, *res intima* y *res publica*, artificio de la representación y juego de la ficción, son tensiones no del todo resueltas, pero que constituyen una indagación literaria de primer orden llevada a cabo por Galdós a través del cauce epistolar. Con *La incógnita* no sólo ‘condenaba’ a Valera: se alejaba de la literatura epistolar de finales del XVIII, exploraba otros territorios para la epístola y consolidaba la novela moderna.

El valor y el papel desempeñado por los pasajes epistolares resumidos y seleccionados por el narrador de *Tristana*, tres años después de *La incógnita*, supera en significación y en alcance al de otras misivas intercaladas en diferentes novelas de Galdós, como *Doña Perfecta*, en las que el papel de las cartas es puramente noticioso, narrativo o epilodal. Por añadidura, las cartas de *Tristana* destacan en el contexto epistolar del siglo XIX como uno de los escasos ejemplos de intercambio personal entre dos corresponsales. A la ironía sobre el lenguaje familiar de la expresión amorosa empleado en novelas anteriores volverá Galdós en esta ocasión con una serie de cartas insertadas fragmentariamente en la novela que enfrentan directamente a los amantes carta con carta, en un remedo paródico de las fórmulas empleadas pocos años antes en la intimidad epistolar entre el propio autor y Pardo Bazán, y muy particularmente en la correspondencia de Concha Morell, la actriz con la que Galdós mantuvo

relaciones por los años del estreno de la versión teatral de *Realidad* y de la creación de *Tristana*, difuminando así las fronteras entre correspondencia real y ficción epistolar.

Las cartas intercaladas en *Tristana*, en contraste con la epistolaridad realista de *La incógnita*, echan el cierre al Madrid galdosiano, para concentrarse en el espacio —sofocante— de la psicología de los amantes. Con las misivas insertadas en *Tristana*, Galdós identifica esta vez epistolaridad con diálogo entre emisor y destinatario, y lo explota al máximo en el juego amoroso de la escritura de los amantes ausentes, que quiere ser una continuación, en este caso imposible, de la conversación hablada mediante la palabra escrita. El arte del diálogo, se ha recalcado tantas veces, alcanza en las novelas de Galdós cotas de inteligencia artística pocas veces igualadas; en *Tristana*, Galdós extiende la comunicación oral a la comunicación epistolar, en un coloquio entre ausentes que quiere ser una extensión escrita de la comunicación interpersonal y de la conversación privada. Resulta curiosa la metamorfosis del diálogo en estilo directo al diálogo de la escritura epistolar, que Galdós explota hábilmente para conseguir efectos de alejamiento más que de cercanía. Paradójicamente, la comunicación que hace presente a los ausentes no hará más que reforzar la ilusión de una distancia cada vez más ensimismada y monologal, resultado de la contradicción inherente al sentimiento amoroso y al propio género epistolar. En el compás de espera de la separación de los amantes, la comunicación epistolar se carga de significado y encauza la trama novelesca de modo inesperado. Después de la correspondencia, *Tristana* y Horacio se hallan más alienados y distantes que nunca, lo que da al traste con las ilusiones de los epistológrafos: los personajes se delatan en la comunicación ante el papel.

Es evidente que el interés por la comunicación epistolar en Galdós reside de nuevo en la inmediatez que ofrece, en la posibilidad de ofrecer una perspectiva escrita sobre el juego amoroso sin intermediarios, sin otra intervención narrativa que la voz de los propios interlocutores, «enfrentándose directamente con espacio mentales y tiempos psicológicos en que el personaje toma cuerpo a medida que la carta va escribiéndose» (Gullón: 2001, 25). Irónicamente, esta comunicación epistolar opera a la inversa en la peripecia de los protagonistas pues, entre ellos, va progresivamente aumentando la distancia, embebidos en la versión escrita que de sí mismos se forman, y más que la presencia las cartas terminan por subrayar la ausencia. Uno de los valores tradicionales de la carta, salvar la ausencia mediante la presencia, «Avec une absence créer une présence, tel est bien le pouvoir paradoxal et de la passion et de la lettre» (Rousset: 1964, 78), queda subvertido también en *Tristana*. El narrador, al suprimir la transcripción de las cartas de Horacio, acaba convirtiendo el diálogo epistolar en el monólogo de *Tristana*, cada vez más ensimismada: «The letters become, no

longer a means of communicating with an absent lover, but a means of talking to and about oneself» (Rosbottom: 1977, 294). La comunicación epistolar, de este modo, se transforma en un ejercicio de solipsismo, en escritura narcisista y diario del autoengaño, en espejo del yo y en escritura que no convoca a más persona que al amor mismo, que ya no es cuerpo sino idea. La inserción de una sección epistolar en *Tristana* termina por mediatizar e interiorizar la visión del narrador de la novela sobre los enamorados: nos conduce a la evidencia de que la relación entre Tristana y Horacio es fruto de una ficción y no tiene futuro.

Hay que entender además que a este modelo de epístola enteramente ficticia, sobre el que Galdós se permite ironizar, se le superpone ahora otro, entresacado no tanto de la tradición literaria como de la correspondencia propia, la de la vida real, y en que la escritura epistolar amorosa, muy especialmente si es de carácter unilateral, termina indefectiblemente por anticiparnos el fracaso de la escritura del deseo y de sus mecanismos de reemplazo. En *Tristana*, Galdós traslada a la ficción algo de la expresión familiar de la correspondencia de Pardo Bazán y mucho de la de Concha Ruth Morell, con la mezcla que hay en ambas de lenguas, frases extraídas de la literatura, motes, efusiones y apelativos cariñosos entre enamorados. Galdós parece disolver las voces de las dos epistológrafas de la vida real en la voz de otra autora ficticia de cartas, Tristana, quien al final de la novela, a pesar de su protesta, recapitula de modo vergonzante y se resigna al fracaso de sus aspiraciones vitales.

Las conexiones de las cartas de Tristana y las de Concha Ruth Morell son mucho más claras, y ya fueron puestas de relieve por Smith y Lambert. Las cartas de la novela recuerdan en los calcos léxicos, en la expresividad y sobre todo en la personalidad voluble y alocada de las epistológrafas, además de en ciertas coincidencias temáticas y argumentales, a las de la actriz, en mayor medida que a las de Pardo Bazán; la correspondencia de ésta última es claramente la de una personalidad que se conoce, conoce a su corresponsal y preserva la dignidad de ambos, y es capaz de alternar el discurso afectivo, el humor y el juego, con la reflexión objetivada sobre la relación, la personal y la literaria, entre dos corresponsales que son amantes pero también amigos. La coincidencia, sin embargo, con los particulares apelativos de ‘Miquín’ en el nombre del destinatario y de ‘Miquina’ de la parte de la signataria en las cartas de la actriz dramática, revelan una asombrosa circularidad que habría fluido de la correspondencia entre Pardo Bazán y Galdós a la de éste y Concha Morell, para simultáneamente pasar a *Tristana*, en un trasvase de la vida a la literatura de doble y fructífero recorrido. Gilbert Smith ya señalaba que en el lenguaje lleno de popularismos de las cartas de Concha Morell, ésta imitaba al lenguaje de los personajes populares de las novelas de Galdós y viceversa: «Concha imitates Fortunata, and Tristana “imitates” Concha» (Smith: 1975, 109).

Salvo en algún plagio o paráfrasis puntual de pasajes de la correspondencia de la actriz en *Tristana*, en general, es preciso aclarar, no hay literalidad, sino reflejo de una personalidad y de sus circunstancias; se trata más bien de la explotación que las posibilidades dialogales, narrativas y literarias, junto a las del reflejo del lenguaje y la psicología contenidas en la comunicación epistolar de naturaleza íntima, lo que a Galdós le interesa observar e incluir en su morfología de la novela. Las cartas de la correspondencia privada de Galdós y las de *Tristana* no guardan más relación que la que se da entre la realidad observada y sus modos de representación literaria: es decir, toda o nada, según se mire, pero es precisamente éste el asunto que le interesa al novelista, el de las relaciones entre realidad e invención. Galdós entendió bien las posibilidades novelísticas que germinan en toda correspondencia continuada; la carta íntima, el monodílogo de amor, junto a los modelos de la tradición literaria, le proporcionaban, además, efectos de cursi literaturización con fines paródicos. Pero sobre todo entendió las ventajas que se derivaban del medio epistolar, el de la vida real tanto como el de la literaria: las de una mayor prolongación del diálogo íntimo de la comunicación amorosa —para el que contaba con espléndidos ejemplos de la experiencia propia—, la exploración del envés monologal de ese diálogo, y el de la invención del amor y de la propia identidad, con sus efectos de contraste entre realidad, idealidad y deseo.

A fines de siglo, en julio-agosto de 1899, firma Galdós en Santander *La estafeta romántica*, diez años después de *La incógnita* y a siete de *Tristana*. Con esta sexta novela de la Tercera Serie de los *Episodios nacionales* y, dando un paso más hacia la madurez del género, Galdós urde la única ficción epistolar sinfónica que conocemos del siglo XIX español. La multiplicación de corresponsales de la polifonía epistolar modifica el universo novelesco, que se presenta como un conjunto de relaciones complejas (Rousset: 1964, 81-85). Frente al predominio de un único corresponsal, ofreciendo una perspectiva subjetiva y limitada de la realidad, como en *Pepita Jiménez* o en *La incógnita*, *La estafeta romántica* opondrá una epistolaridad dinámica, producto del intercambio múltiple de varios corresponsales, sin proyección narrativa de apoyo como en *Realidad*, sin transcripción de mimesis novelística para ampliar las perspectivas del relato, como en *La incógnita*, y sin una voz narrativa intradieгética que enmarque, edite o comente el discurso epistolar, como en *Tristana*. La invisibilidad narrativa en *La estafeta romántica* es absoluta; el editor-autor que ordena y fecha las cartas está completamente fuera de la diégesis y los autores de las diversas cartas componen un mosaico de voces y perspectivas múltiples.

Leopoldo Alas se refiere al «abuso del estilo epistolar en ciertos volúmenes» de los *Episodios* (citado por Bly: 1988, 24). Galdós, que ya había intercalado cartas desde las dos

primeras series, continúa con la inserción de fragmentos epistolares a lo largo de la tercera serie en *Mendizábal*, *De Oñate a la Granja*, *Vergara* y *Los Ayacuchos* (Behiels: 2001, 65-71). *Vergara*, como parte de un proceso continuo de creación, se abre con una secuencia de diez cartas, de los mismos personajes de *La estafeta romántica*, corroborando el carácter de infinita potencialidad de la carta para establecer secuencias continuadas en un proceso que puede continuar sin solución. Pero en *La estafeta* las cartas son la novela misma. Los personajes se desarrollan y experimentan un proceso de transformación en ellas y por ellas. La carta hace progresar una trama que viene de antiguo y que seguirá su curso en nuevos episodios, como en la vida misma. *La estafeta romántica*, como novela epistolar, a diferencia de *La incógnita*, imita a la vida, no a la novela.

Por otra parte, el ambiente romántico de comienzos de siglo, en el que la carta había sido medio de expresión y comunicación privilegiado, apoyaba la epistolaridad de la novela: «Needless to say, the very use of letters gives an impression of documentation; but what is more important, Galdós hit upon the technique of novelization that best expresses the well-nigh ineffable subjectivity of Romanticism» (Rodríguez: 1967, 110). En *La estafeta* el recurso a las cartas está plenamente justificado por el anacronismo de la acción con respecto al del discurso novelístico: nuestro autor sitúa la trama en el primer tercio del siglo XIX, en el contexto del revuelo causado en las tertulias por el suicidio de Mariano José de Larra, y la ‘estafeta’ que se monta en torno a la muerte violenta del escritor (la primera carta lleva fecha de 20 de febrero de 1837, es decir a un mes de la fecha histórica del suicidio de Larra, mientras que la última data del mes de octubre de ese año): «Los personajes de *La Estafeta* temerán en cada momento que las soluciones que la literatura da a sus héroes entren también en su vida privada. El ejemplo del *joven Werther* será una pesadilla constante» (Serrano Puente: 1975, 54).

Autorreferencialmente, se parodia en *La estafeta* la moda epistolar que se manifestó en décadas anteriores que, aunque popular, resultó menos frecuente en España que en otras tradiciones y países europeos. Los autores de cartas, acostumbrados a la actividad epistolar, hasta el punto de convertir una carta en entradas de diario semanal, comentan el medio al que recurren como escritores y lectores, encuentran legajos de cartas que quieren preservar para la posteridad, pues en Francia se valoran mucho, y conocen de antemano las paradojas del género epistolar. A diferencia de Manolo Infante, no se comportan como novelistas sino como epistológrafos consumados, con cierta visión retrospectiva sobre el género y con gran conciencia autorial. *La Estafeta romántica* es la más autorreferencial de las obras epistolares de Galdós. Los personajes emiten juicios y apreciaciones sobre la carta como forma de

comunicación. Las referencias constantes a la situación de enunciación y recepción de las cartas, de marcada presencia en el discurso, juegan un papel muy destacado en una novela que no sólo es parodia del romanticismo, sino además es parodia de la novela epistolar dieciochesca y romántica que toma como modelo a Goethe, cuya sombra planea sobre la de otro suicidio trágico.

Con la parodia del romanticismo reconstruía Galdós históricamente una época, sosteniendo la ambientación del relato y su historicidad, que se reforzaba en el nivel del discurso por medio del recurso epistolar y le confería desde el significante mismo de la novela un sabor de época de inequívoca cursilería. Al mismo tiempo contribuía Galdós a la creación de una espléndida novela epistolar polifónica, en la que se combinan un sabor literario de finales del siglo XVIII europeo con el descreimiento cómico de una nueva sensibilidad estética, salvaguardando en el intento las ventajas de la literatura epistolar.

A finales del siglo, cuando la producción novelística de Galdós tiende a la vida del ‘espíritu’, el escritor vuelve a los *Episodios*, pero en *La estafeta romántica* las hazañas bélicas y las intrigas políticas se sustituirán de manera destacable por la vida cotidiana y literaria, relatada a través de las cartas de varias parejas de la nobleza rural y urbana. *La estafeta* es novela epistolar ‘realista’, aunque no ‘contemporánea’. Por realismo no se entiende ahora, simplificando, el de la innovadora corriente literaria europea con su estética de mimesis referencial a la que pertenecen las novelas contemporáneas. La distancia temporal con respecto a lo narrado de más de dos cuartos de siglo la distingue del proyecto novelístico de las novelas contemporáneas de Galdós; la lengua de los personajes permite el desarrollo del pastiche, y una ambientación y acción en que colisionan romanticismo y realismo de manera hilarante, lo que la distingue a su vez de las novelas del ciclo contemporáneo. Pero no cabe duda de que la dimensión epistolar del relato contribuye eficazmente a la complejidad psicológica, al multiperspectivismo y al realismo de los personajes. Una serie de corresponsalías simultáneas, unas cuantas relaciones epistolares restringidas, establecen metonímicamente una estafeta total de comunicaciones. Lo epistolar daba cabida en el contexto de los *Episodios* a uno de los principales méritos de éstos: «la amplitud de los puntos de vista» (Ribbans: 1988, 171). Galdós se afana por «ofrecer un anchísimo espectro de opiniones sacadas de la escena contemporánea», con la percepción a posteriori que le da el conocimiento de la realidad que acabaría por prevalecer (Ribbans: 1988, 171) y que produce efectos de distanciamiento irónico.

Que la carta era el medio ideal para penetrar en la vida privada y secreta de las personas, que a través de la mediación epistolar fluían noticias, confidencias y secretos, era sabido por

el autor. Conciliar novela epistolar y episodio histórico apoya el proyecto de Galdós de integrar historia y vida, pero sobre todo le proporciona la oportunidad de centrarse resueltamente en ésta última. Las cartas relatan la vida íntima e intrahistórica de un país convulso y de unos corresponsales que se aíslan, se refugian en el campo o en la provincia por un tiempo y nada quieren saber de las guerras ni de los románticos. Las cartas favorecen de este modo el desarrollo independiente de los segmentos de la trama, su prolongación en el tiempo y la caracterización psicológica, acercando *La estafeta* al mundo de las novelas contemporáneas (aunque se distancie de ellas por su alejamiento temporal, su ambientación semirrealista y semirromántica, y su sabor de época), y disociándolo de su estatus de *episodio*, o mejor dicho subrayando la permeabilidad de ambos proyectos novelísticos. Galdós historiza la novela, hace pasar la historia novelesca y novelada por Historia, centrándose en la intimidad de las mujeres de la nobleza y en sus múltiples perspectivas para atenuar la subjetividad epistolar y ofrecernos un panorama completo del ambiente histórico social y de las preocupaciones femeninas de comienzos de siglo.

Frente a la subjetividad única de *La incógnita*, nos proporciona Galdós la pluralidad de subjetividades de *La estafeta* y con ello una panorámica amplia y más objetiva. Además de la variedad de voces y perspectivas, en *La estafeta* tenemos la inclusión de unas cartas en otras en la correspondencia de los personajes, lo que aumenta las dimensiones del relato y amplía los lectores. La carta permite ser reenviada e incluida como documento adjunto a otros lectores distintos para los que se supuso en principio; así, los personajes lectores, como el lector externo, interceptan una comunicación privada y la convierten en pública

A la pluralidad de perspectivas se le añade la pluralidad de voces, o en este caso de estilos de escritura, que distingue a cada personaje y le confiere personalidad. Cada corresponsal en *La estafeta* ofrece una coloración diferente de la carta: los personajes se caracterizan por cómo escriben, y en las cartas no se intenta reflejar el diálogo oral, pero sí se dialoga. Galdós explora al máximo el lenguaje epistolar como un reflejo de la personalidad, y muy especialmente de la relación entre emisor y destinatario. La carta en *La estafeta* es una manera de caracterizar a los personajes a través del diálogo como escritura, del diálogo epistolar. Los estilos y los tonos son variadísimos, según la condición del autor y la índole del destinatario, desde los más formales y distanciados a los más familiares, y desde los más juguetones a los más hostiles. Las cartas son pura escritura y pura definición de la personalidad, impuesta casi por la imitación objetiva de la variedad de estilos epistolares que se propone Galdós. Diálogo, comunicación con el otro y con el yo, polifonía e intercambio; acción e introspección, dinamismo y *tempo* de la espera, todo lo contienen estas cartas que se obsesionan menos con

sus modelos dialogales orales y se convierten en lo mejor que la escritura comporta: reflejo de la personalidad y de la relación emisor-destinatario, transformación y fusión equilibrada e indisoluble de vida y literatura.

Por lo que respecta a la ordenación de las cartas, la que es obra del narrador extradiegético, con sus títulos indicativos de emisor-receptor al comienzo de las misivas, marca Galdós una clara diferencia con *Tristana* en lo que se refiere a la intervención autorial, cuya edición se encuentra localizada dentro mismo del cuerpo del discurso narrativo. El tiempo de esta ordenación es esencial en una novela sinfónica como *La estafeta*. Los tiempos de la acción, de la escritura de cartas, del envío, del recibo y de la lectura no son en absoluto coincidentes, y afectan tanto a la trama como a la lectura interna y externa de los correos. Galdós, al multiplicar los corresponsales, no sólo no necesita intervenir autorialmente; tampoco precisa de un narrador interno, como Manolo Infante, que resuma toda la información y presente a los personajes de golpe o anticipe o posponga la línea del relato para el lector externo. En *La estafeta* se emiten mensajes simultáneos porque contamos con parejas distintas de corresponsales, de modo que las respuestas de los destinatarios de las diversas corresponsalías no son leídas por el lector externo hasta mucho después en el discurso narrativo. Esta técnica consigue espléndidos efectos de suspensión de las comunicaciones y un constante escalonamiento del ciclo comunicativo, que es de carácter circular y no lineal, como en las entregas de un folletín o en la correspondencia por entregas de un solo corresponsal. La maestría taumatúrgica del editor extradiegético de las cartas es absoluta en la fidelidad y el realismo que reproduce una red postal múltiple, una estafeta con todas las peculiaridades de la comunicación epistolar: incidencias, interferencias, receptores compartidos. En sentido inverso, el autor extraepistolar selecciona y manipula esta correspondencia para ofrecernos en otros momentos del discurso narrativo uno solo de los lados del intercambio epistolar, el de Pilar de Loysa, que sostiene el mayor psicologismo de la novela —de ventajas claramente comprendidas por Galdós— reforzando la penetración en la curva de los conflictos interiores, en las facetas de la vida íntima y en el análisis de una vida sometida a dura prueba. Lo que tiene de desorientación para el lector la epistolaridad múltiple y sinfónica, por la dificultad de hilar los fragmentos narrativos dispersos o la relación de estos *in medias res*, es indiscutiblemente compensado por el interés que despierta la presentación escalonada del material y la riqueza de múltiples tiempos y perspectivas. En la ordenación de la carta, en su secuenciación para el lector externo, en la selección y en sus omisiones, reside el poder del taumaturgo para dotar de sentido a las voces, a los mensajes y a su significado, para

trasformar la vida de los personajes y de los lectores como resultado del ciclo de la comunicación a través del medio epistolar.

No es nada desdeñable el friso de contrastes que la epistolaridad galdosiana nos revela: monólogo y diálogo, subjetivismo y pluralidad de voces, presencia y ausencia, reflejo y ocultación de la personalidad, oralidad y escritura, acción e introspección, vida y literatura. Con las epístolas intercaladas en la novela y con la novela epistolar Galdós consigue primero en *La incógnita* un realismo epistolar nuevo y un comentario sobre las relaciones entre escritor y lector. En *Tristana* los personajes se alejan de la realidad contemporánea para vivir en la realidad enclaustrada y más indulgente de la página en blanco, que no es un medio transmisor, sino un espejo. El componente epistolar del relato apoya el impresionismo y la vaguedad de una novela que prefigura la del 98. En *La Estafeta romántica* concilia Galdós realidad e intimidad, en una ‘contemporaneidad del pasado’ disfrazada de novela histórica, cuando la novela de Galdós es cada vez más noventayochista o modernista. Su condición de episodio nacional permite al autor volver a la realidad colectiva y privada vista desde las múltiples perspectivas de sus corresponsales, y volver sobre todo a la vida cotidiana y a la vida interior, a la realidad literaria y a la influencia de la literatura en aquellos para quienes la actividad epistolar es una forma de vivir. La carta, tanto en *La estafeta romántica* como en la vida real, formaba parte integrante de la cotidianidad de las personas, y en mayor cuantía que nunca además; esta fascinación con el medio, y el efecto psicológico que el descubrimiento y la lectura de una carta produce, era compartida por el autor y sus personajes. Sabía Galdós que la vida no sólo íntima sino secreta estaba en ellas, que el modo de confesión epistolar iba provisto de un enorme poder transformador para escritores y lectores.

Cuando las exigencias de la ficción y de la narración así lo requirieran, los modelos epistolares se volverán a retomar en el contexto de la gran novela realista, según convenga a los propósitos muy diversos de novelistas que fueron primero consumados epistológrafos, como Valera, o incansables renovadores de la forma narrativa, como Galdós. Para los miembros de la llamada generación del 68, la actividad epistolar fue una forma de vida; para algunos, como Valera, una auténtica pasión que trasladar, además, a la ficción y a su mejor novela, *Pepita Jiménez*, paradigma de la novela confesional y psicológica del siglo XIX español; para otros, como Pardo Bazán, el modo de ejercer su influencia, de dar a conocer de manera elocuente su personalidad combativa y sus ideas. Para Galdós, un cauce por el que profundizar, como Valera, en el conocimiento humano a través de formas de invisibilidad e intermediación narrativas que metamorfosear en novela moderna, como en *La incógnita* y en *La estafeta romántica*, o por el que indagar en las polaridades comunicativas de la carta, como en

Tristana. Galdós se acercó al género desde sus vertientes más extremas y contradictorias, las monologales y las dialogales, las monofónicas y las polifónicas, dando fruto a las manifestaciones epistolares más fascinantes y modernas. La experiencia en las grandes lides novelísticas en que se midió el autor para trazar con línea maestra y conjugar los hilos de la ficción y de la historia en sus *episodios*, le preparó el terreno para la orquestación de una novela epistolar de fragmentación temporal y múltiples perspectivas íntimas, literarias e históricas. Previamente, en *La incógnita*, Galdós había conjugado intimidad confesional y realidad contemporánea. Es innegable que en la asimilación del discurso epistolar al universo de la ficción realista, con el modelo narrativo de un solo corresponsal de Valera y la suma de epistolaridad galdosiana, se alcanzan las cimas de la novela epistolar en España.

Galdós, por último, escribe novela epistolar muchos años después de los principales cultivadores del género, a medida que comienza a interesarse por modelos de invisibilidad narrativa. Más moderno en sus técnicas, más dueño de todos los recursos narrativos, se acerca al discurso epistolar de manera insistente en la última década del siglo, profundizando como ningún otro escritor español en el género de la novela de cartas. La contribución de Galdós al discurso epistolar corre paralela a sus necesidades de creación narrativa y de reforzamiento de los modos de expresión dialogales; el análisis de su producción epistolar nos revela un autor interesado en los más variados registros epistolares, en las antinomias de la comunicación a través de la carta, en sus posibilidades y en sus insuficiencias, que no son otras que las propias del lenguaje y su capacidad de representación. La obra epistolar de Galdós, realizada cuando la novela nacional, inspirada en el Realismo y el Naturalismo, se ha consolidado definitivamente en España, apunta a formas narrativas renovadoras que prefiguran la novela moderna. Con Galdós el discurso epistolar se asimila a la morfología de la novela con su capacidad para el hibridismo y la conjunción de voces, penetrando así en el universo novelesco de la modernidad y sus mensajes.

BIBLIOGRAFÍA

ALTMAN, J. G., *Epistolarity. Approches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982.

— “The ‘Triple Register’: Introduction to Temporal Complexity in the Letter-Novel”, *L’esprit créateur. Epistolary Literature of the 18th Century*, vol.17, núm. 4, 1977, pp. 302-310.

ANDREU, A. G., *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1989.

— “*Tristana*: el deseo y la producción de la escritura”, *Romance Languages Annual*, vol. 2, 1990, pp. 305-309.

BEEBEE, T. O., *Epistolary Fiction in Europe, 1500-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

BEHIELS, L., “Las cartas de Pilar de Loaysa: ejercicio del poder y exploración de la conciencia”, *Anales galdosianos*, vol. 36, 2001, pp. 65-72.

BERNAL SALGADO, J. L., “La forma epistolar y sus funciones en *La estafeta romántica* de Galdós”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 8, 1985, pp. 19-40.

BLY, P., “Introducción”, *Galdós y la historia*, ed. Peter Bly, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 13-32.

BORDONS, T., “Releyendo *Tristana*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 41, núm. 2, 1993, pp. 471- 487.

BRAVO-VILLASANTE, C., “Aspectos inéditos de Emilia Pardo Bazán (Epistolario con Galdós)”, *Actas IV Asociación Internacional de Hispanistas*, 1971, pp. 199-204.

— *Biografía de Don Juan Valera*, Barcelona, Aedos, 1959.

— *Galdós*, Madrid, Mondadori, 1988.

— *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

BRAY, J., *The Epistolary Novel: Representations of Consciousness*, London, Routledge, 2003.

— “Espaces épistolaires”, *Études Littéraires*, vol. 34, núms. 1-2, 2002, pp. 133-151.

BUSH, P., “The Craftsmanship and Literary Value of the Third Series of *Episodios Nacionales*”, *Anales Galdosianos*, vol. 16, 1981, pp. 33-56.

CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1974.

CHAMBERLIN, V. A., “*Doña Perfecta*: Galdós’ Reply to *Pepita Jiménez*”, *Anales galdosianos*, vol. 15, 1980, pp. 11-21.

DELGADO, L. E., “Pliegos de (des)cargo: las paradojas discursivas de *La incógnita*”, *Modern Language Notes*, vol. 111, núm. 2, 1996, pp. 275-298.

DÍEZ DE REVENGA, F. J., “Realidad y literatura en los *Episodios nacionales: La estafeta romántica*”, *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Murcia, Universidad de Murcia, 1955, pp. 191-205.

ENGLER, K., “The Ghostly Lover: The Portrayal of the Animus in *Tristana*”, *Anales Galdosianos*, vol. 12, 1977, pp. 95-109.

Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo, ed. Miguel Artigas Ferrando y Pedro Sáinz Rodríguez, Madrid, Compañía Iberoamericana, 1930.

GOLD, H., “Cartas de mujeres y la mediación epistolar en *Tristana*”, *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1990, pp. 661-671.

— “From Sensibility to Intelligibility: Transformations in the Spanish Epistolary Novel from Romanticism to Realism”, *The Sixth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, La Chispa 85*, Ed. Gilbert Paolini, New Orleans, Tulane University, 1985, pp. 133-143.

GOLDSMITH, E. C., ed., *Writing the Female Voice: Essays on Epistolary Literature*, Boston, Northeastern University Press, 1989.

GUADALUPE MELLA, O., “Epistolaridad en *Tristana*: del diálogo al monólogo y de la correspondencia privada a la novela”, *Actas X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 2015, pp. 98-109.

— “Epistolaridad, razón y otros enigmas de lo real: *La incógnita* de Benito Pérez Galdós”, *Idealismo, racionalismo y empirismo en la cultura hispánica*, ed. Ricardo de la Fuente y Jesús Pérez Magallón, Valladolid, Universitas Castellae, 2013, pp. 183-208.

— *Epistolaridad y realismo: la correspondencia privada y literaria de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela editora, 2016.

GULLÓN, G., “*Tristana*: literaturización y estructura novelesca”, *Hispanic Review*, vol. 45, núm.1, 1977, pp. 13-27.

GULLÓN, R., *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1966.

— ed., *La incógnita*, Benito Pérez Galdós, Madrid, Taurus, 1976, pp. 7-33.

— ed., *Realidad*, Benito Pérez Galdós, Madrid, Taurus, 1977, pp. 7-36.

— ed., *Tristana*, Madrid, Alianza, 2001.

HINTERHÄUSER, H., *Los ‘Episodios nacionales’ de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963.

JOST, F., “L’*évolution d’un genre: le roman épistolaire dans les lettres occidentales*”, *Essais de littérature comparée*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1968, pp. 89-179.

— “Le Roman épistolaire et la technique narrative au XVIII^e siècle”, *Comparative literature Studies*, vol. 3, núm. 4, 1966, pp. 397-427.

KAUFFMAN, L. S., *Discourse of Desire. Gender, Genre, and Epistolary Fictions*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

— “Not a Love Story: Retrospective and Prospective Epistolary Directions”, *Epistolary Histories: Letters, Fiction, Culture*, ed. Amanda Gilroy, Charlottesville, University Press of Virginia, 2000.

— *Special Delivery. Epistolary Modes in Modern Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

LAMBERT, A. F., “Galdós and Concha-Ruth Morrel”, *Anales galdosianos*, vol. 8, 1973, pp. 34-49.

MALIN, M. R., “The Nineteenth-Century Spanish Epistolary **Novel**”, tesis doctoral, University of Colorado, 1997.

MAC ARTHUR, E. J., *Extravagant Narratives: Closure and Dynamics in the Epistolary Form*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

McDERMOTT, P., “Cómo se compone una mujer por correspondencia: *Pepita Jiménez* y *Tristana*”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 8 junio de 2008, <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/indexhtm>>

PAGÉS-RANGEL, R., *Del dominio público: itinerarios de la carta privada*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.

— “Poética epistolar o sobre la hechura de las cartas”, *Siglo XIX*, núm. 3, 1997, pp. 137-149.

PARDO BAZÁN, E., *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Turner, 1975.

PATTISON, W., “Two Women in the Life of Galdós”, *Anales galdosianos*, vol. 8, 1973, pp. 23-31.

PERCIVAL, A., *Galdós and His Critics*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.

PÉREZ GALDÓS, B., *Cartas sobre teatro*, ed. Carmen de Zulueta, Madrid, Castalia, 1978.

— *Correspondencia*, ed. Alan E. Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask, Madrid, Cátedra, 2016.

— *Doña Perfecta*, ed. Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1995.

— *La estafeta romántica. Episodios nacionales. Tercera serie*, Madrid, Alianza, 1984.

— *La incógnita. Realidad*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2004.

— *Vergara. Episodios nacionales. Tercera serie*, Madrid, Alianza, 2006.

POLIZZI, A., “Dos ejemplos de discurso narrativo en la obra de Pérez Galdós: *La incógnita y Realidad*”, *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1990, pp. 457-467.

REGALADO GARCÍA, A., *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912*, Madrid, Ínsula, 1966.

RIBBANS, G., “¿Historia novelada o novela histórica? Las diversas estrategias en el tratamiento de la historia de las Novelas contemporáneas y los Episodios Nacionales”, *Galdós y la historia*, ed. Peter Bly, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 167-186.

RODRIGUEZ, A., *An Introduction to the ‘Episodios Nacionales’ of Galdós*, New York, Las Americas, 1967.

ROSBOTTON, R. C., “Motifs in Epistolary Fiction: Analysis of a Narrative Subgenre”, *L’esprit créateur. Epistolary Literature of the 18th Century*, vol. 17, núm. 4, 1977, pp. 279-301.

ROUSSET, J., “Le roman par lettres”, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1964, pp. 65-103.

RUEDA, A., *Cartas sin lacrar: la novela epistolar y la España ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

— “El poder de la carta privada: *La incógnita y La estafeta romántica*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 77, núm. 3, 2000, pp. 375-392.

SÁNCHEZ, R. G., “Galdós’s *Tristana*, Anatomy of a ‘Dissapointment’”, *Anales galdosianos*, vol. 12, 1977, pp. 111-125.

SANTIÁÑEZ-TIÓ, N., “Poéticas del modernismo. Espíritu lúdico y juegos de lenguaje en *La incógnita* (1889)”, *Modern Language Notes*, vol. 111, núm. 2, 1996, pp. 299-326.

SERRANO PUENTE, F., “La estructura epistolar en *Pepita Jiménez* y *La Estafeta Romántica*”, *Cuadernos de Investigación. Filología*, 1975, pp. 39-63.

SMITH, G., “Galdós, *Tristana*, and Letters from Concha-Ruth Morell”, *Anales galdosianos*, vol. 10, 1975, pp. 91-120.

SOBEJANO, G., “Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita y Realidad*, de Galdós”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 30, núm. 2, 1964, pp. 89-107. Reimp., *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 67-104.

— “Galdós y el vocabulario de los amantes”, *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 105-138.

TSUCHIYA, A., “*La Incógnita* and the Enigma of Writing: Manolo Infante’s Interpretive Struggle”, *Hispanic Review*, vol. 57, núm. 3, 1989, pp. 335-356.

— “The Struggle for Autonomy in Galdós *Tristana*”, *Modern Language Notes*, vol. 104, núm. 2, 1989, pp. 330-349.

UREY, D., “The Confusion and the Fusion of History and Fiction in the Third Series of Galdós’ *Episodios Nacionales*”, *Philological Quarterly*, vol. 64, núm. 4, 1985, pp. 459-473.

— *Galdós and the Irony of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

— “Linguistic Mediation in the *Episodios Nacionales* of Galdós: *Vergara*”, *Philological Quarterly*, vol. 62, núm. 2, 1983, pp. 263-271.

— *The Novel Histories of Galdós*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

— “A Reevaluation of the *Episodios nacionales* and the Galdós Canon”, *Anales galdosianos*, vol. 25, 1990, pp. 133-136.

VALERA, J., *Correspondencia*, vols. II, III, V, ed. Leonardo Romero Tobar. Madrid, Castalia, 2003.

— *Correspondencia. Obras Completas*, vol. 3, Madrid, Aguilar, 1958.

— *Pepita Jiménez*, ed. Leonardo Romero, Madrid, Cátedra, 2008.

— *Pepita Jiménez*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Alhambra, 1982.

VERNON, K. M., “Chismografía en las novelas de Galdós: *La incógnita y Realidad*”, *La Torre*, vol. 3, núm. 10, 1989, pp. 205-219.

VERSINI, L., *Le roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

VIOLI, P., “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”, trad. Consuelo Vázquez de Parga, *Revista de Occidente*, núm. 68, 1987, pp. 87-99.

— “Letters”, *Discourse and Literature*, ed. Teun A. Van Dijk, Amsterdam, John Benjamins, 1985, pp. 149-167.

WEBER, M., “Pragmatic Ploys and Cognitive Processes in *La Incógnita*”, *Anales galdosianos*, vol. 23, 1988, pp. 57-65.

WILLEM, L. M., “Turning *La incógnita* into *Realidad*: Galdós Metafictional Magic Trick”, *Modern Language Notes*, vol. 105, núm. 2, 1990, pp. 385-391.