

ANTECEDENTES LITERARIOS
Y ESTETICOS
DEL "NATURALISMO GALDOSIANO":
LA DESHEREDADA

Antonio Marco García

Mientras August Comte desarrollaba la nueva concepción filosófica en su "Cours de Philosophie positive" (1830-1842), en el mismo país gallo tenía plena vigencia el movimiento de estética realista, reacción contra el recién Romanticismo caracterizado por la fantasía desbordada de quienes fiaban a la inspiración todas las fuerzas del crear. De la confluencia de la corriente literaria realista y de la filosofía positivista surgió el "Naturalismo" que se presentaba en el campo ideológico como uno de los herederos de la tradición crítica racionalista surgida del siglo XVIII, y que tenía como máximos exponentes a pensadores y científicos como Hyppolite Taine, Charles Darwin, Claude Bernard, René Berthelot y Comte; en el campo literario suponía la culminación de la línea ascendente del realismo dada por Honoré de Balzac, "Stendhal", Gustave Flaubert y los hermanos Goncourt¹.

Entre el "Realismo" y el "Naturalismo" no parecía existir una verdadera diferencia de principios, ya que "realidad" y "naturaleza", según indicaban sus propios nombres, eran términos similares. Pero ya Emile Zola auguraba:

"El naturalismo no es una escuela, que, por ejemplo, no encarna en el genio de un hombre ni en las locuras de un grupo, como hace el romanticismo, sino que consiste simplemente en la aplicación del método experimental al estudio de la naturaleza y del hombre."²

El naturalismo no sólo se correspondía a la figura de Zola, ni a las discusiones, entusiasmos y odios que su obra desencadenó —y que no fueron pocos—, sino Comte, Taine, Lamarck, etc., y sobre todo Bernard; el positivismo científico, el culto al dato clínicamente recogido y descrito, y también la explotación artística de un determinismo biológico y social; todo ello se convierte en razón última del novelista creador. De las ansias por el análisis, de querer llegar a la razón de los hechos, surgirá el carácter científicista del Naturalismo, sirviéndose de la metodología de la Ciencia.

Ya para Balzac el método del novelista debía asimilarse al del investigador científico; su modelo se correspondía a la figura de Claude Bernard. En el "Prefacio" a *La Comédie humaine*

(1842), su autor establecía una nueva preceptiva literaria, en la que, de forma apriorística, implicaba la filosofía del Positivismo: la novela debería ser "sociológica", basada en la "antropología naturalista", y el personaje sería un producto más de la "evolución natural". De estas afirmaciones de Balzac sobre el concepto de "novela experimental" sólo existe un paso, y éste fue franqueado —no sin cierto riesgo— por Emile Zola al nominar un fenómeno ya existente; él fue quien asentó minuciosamente las bases teóricas del arte de novelar según el Naturalismo. Su doctrina fue dada a conocer en sus libros teóricos: *Le roman expérimentale* (1880) y *Les romanciers naturalistes* (1881).

Como inevitable secuela de la progenie filosófica y científica, el Naturalismo se presentaba como un "arte" pesimista en el que se había roto la comunión entre lo natural y lo divino, y, por lo tanto, la noción de lo humano se había degradado. El hombre ya no era considerado una abstracción intelectual sino un animal que razona, y que pertenece al entorno natural, en un habitat determinado en el que está sometido a múltiples influencias del medio mientras crece y vive. El naturalismo fue, por ello, valorado como el primer gran movimiento moderno que no partía de presupuestos individualistas, que no situaba al individuo como agonista de la realidad colectiva, sino como un miembro más en un espacio global determinista.

Fundamentos de esta concepción estética son las hipótesis transformistas de Jean Lamarck, autor de *Filosofía zoológica* (1809) y de *Système analytique des connaissances de l'home*, quien aporta la fértil idea de la evolución en la que todos los seres humanos somos producto de la naturaleza: los simples por generación espontánea, y los más complejos y perfectos gracias al enriquecimiento de aquéllos. También Etienne Geoffroy Saint-Hilaire aportó nuevas interpretaciones a la tesis de la variabilidad de las especies, y en sus obras *Philosophie anatomique* (1812-1822) y *Études progressives d'un naturaliste* (1835), definen el hecho de que la naturaleza haya formado todos los seres vivos, y atribuye sus cambios a la acción directa del medio ambiente. Pero, por encima de todo, influyeron, con fuerza, las teorías de Charles Darwin sobre el origen de las especies, la selección natural y el evolucionismo, desarrolladas en el libro *On the origin of the species by means of natural selection* (1859).

También el libro de August Morell, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives* (1875) se acercaba al tratamiento de la evolución, desde la perspectiva de la degeneración de la especie humana y del conocimiento profundo de la génesis de las enfermedades heredo-patológicas, que fue uno de los más importantes temas de preocupación en el siglo XIX. El factor de la herencia morbosa y del carácter regresivo de determinadas estirpes fueron estudiadas, posteriormente, con mayor amplitud y profundidad por el antropólogo y criminalista Cesare Lombroso en su teoría de los estigmas hereditarios. El degeneracionismo de Morell, como teoría genético-psiquiátrica que modificará Magnan, tuvo gran aceptación en el mundo científico de la segunda mitad del pasado siglo, y su conocimiento y utilización por la novela experimental está justificada por sus propios supuestos teóricos.

Fue Claude Bernard quien defendió un nuevo método científico: la experimentación entendida como "observación provocada"; suponía la sustitución de formas empíricas (abstracciones) por análisis rigurosos (realidades) en los hechos fisiológicos y científicos

para poder observar, analizar y experimentar dichas realidades, sin la existencia de apriorismos. C. Bernard reconoció como ley suprema del universo el "determinismo", es decir,

"el vínculo inflexible de los fenómenos sin que ningún agente extra-natural interviniese en ninguna ocasión para modificar el resultado de esta vinculación"³.

Los procesos analísticos de la observación y experimentación y los progresos científicos de la primera mitad del siglo XIX influyeron decisivamente en la configuración de procedimientos naturalistas, manifestándose en el cambio del tradicional "dato físico", transformado, ya, en lo que se llamó "dato fisiológico", e incluso "clínico". En las últimas décadas del pasado siglo, y a nivel creativo, se apreciaba una más íntima fusión entre la Filosofía (lo psíquico) y la Ciencia (lo físico). Como resultado aparecía una nueva ciencia: la psicología. El espíritu latente de los escritores del momento condicionaba las concepciones eclécticas; el interés hacia los sistemas no pragmáticos germanos como el de Wilhelm Wundt hizo que sus sistema, basado en que el espíritu y la materia no existían independientemente sino que lo fisiológico se subordinase a lo psíquico, estuviera mucho más difundido que el "materialismo positivista" de Spencer, e incluso más que el del propio Taine.

Hyppolite Taine, a modo de preludeo naturalista, publicó su *Histoire de la littérature anglaise* (1864) y la *Philosophie de l'art* (1866), en cuyas páginas, tras aplicar su talento crítico, señalaba tres elementos condicionantes en toda obra, con clara función determinista: "race, milieu et moment", la herencia, el medio y el momento histórico. Con estas causas próximas o inmediatas que se experimentan en las obras de creación, Taine propugnaba una estética que siguiera el movimiento general acercando las ciencias morales a las naturales, para poder dar a aquéllas los principios, las precauciones y la dirección de éstas; y a la vez comunicar a las morales la misma solidez, y asegurarles el mismo progreso que las naturales.

Decisiva fue, también, la influencia de la obra de Arthur Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación* (1819) en escritores naturalistas como Henry Céard, con su "positivismo escéptico", Huysmans, Maupassant y el propio Emile Zola, quien en un principio conoció la filosofía schopenhaueriana por la lectura del libro de Caro titulado *El pensamiento en el siglo XIX: Leopardi, Schopenhauer, Hartman* (1870) y, posteriormente, por el estudio de la propia obra del pensador alemán, y muy especialmente por la traducción francesa de *pensamientos, máximas y fragmentos*. Las supervivencias románticas del "sentimiento de la dignidad del hombre" perdieron toda su validez; el tono sombrío de los naturalistas transmutaba la concepción del héroe en un ser más modesto, sin aspiraciones de "lo absoluto", determinado y, por lo tanto, no libre del todo, "sans idéal". Los héroes del Naturalismo son, ante todo, "fisiologías" concretas, caracteres. El pesimismo naturalista poseía, paradójicamente, la capacidad de movilizar una inmensa energía, a la que no renunciaba. El Naturalismo se presentaba como un movimiento combativo y esperanzado, y con una nueva fe: la Ciencia.

El impacto del positivismo científico en el pensamiento social, las ideas sobre la relación entre la herencia patológica, la enfermedad y la conducta humana, las ideas biológicas, las tesis fisiológicas, la influencia recíproca entre acontecer biográfico y la enfermedad, la

presencia del lenguaje médico en la literatura, ... facilitaron el surgimiento de un "realismo" más depurado, más riguroso, y que para algunos resultó exageradamente dogmático: el "Naturalismo". Del mismo modo que Flaubert había declarado su fe en el arte, Emile Zola permutaba "arte" por "ciencia".

Zola basó toda su concepción teórica en el principio de que el individuo no era el sujeto sino el objeto de todas las circunstancias existentes. El hombre se hallaba determinado por el medio y por la herencia, y ello no podía convertirse en factor de progreso. Para Flaubert la vida del individuo estaba condenada al fracaso por el mero hecho de existir; pero para Zola, el hombre era una criatura pasiva, producto y víctima —a la vez— de la herencia y del medio. El "naturalismo francés" consideraba decisiva la relación determinante entre medio ambiente e individuo, al igual que el papel de la herencia en el temperamento y la conducta del ser humano. El hombre, en su aspecto corpóreo y visible, no era más que un indicio para poder llegar al hombre interno e invisible, cuyos estados y operaciones eran causa de ciertas maneras genéricas de pensar y de sentir. Estas formas generales estaban determinadas, según H. Taine, por la herencia, el medio y el momento histórico; las tres fuerzas primordiales. Para Emile Zola sólo los dos primeros factores tendrán verdadera importancia, porque reflejan las nuevas tendencias de los estudios psico-somáticos del ser humano. El personaje, para Zola, ya no es una abstracción psicológica, sino que se ha convertido en producto del sustrato natural y del sustrato biológico, —o "struggle of life" según la teoría darwiniana.

Exclamaba Zola: "¡el hombre metafísico ha muerto!" y Claude Bernard e Hyppolite Taine, después que August Comte, daban la norma de esta ideología. De ahí que Zola formulara el plan de su novelística orientado no en función de héroes individuales sino de familias, como *Les Rougon-Mac-quart* (1871-1893), y de grupos sociales, como los mineros de *Germinal* (1885). Se correspondía a la concepción científica del ser humano. Las dos grandes nociones puestas en práctica eran del estudio de la herencia con los resultados de recientes investigaciones en el campo biológico, y de las tesis del evolucionismo; y del estudio del medio gracias a los progresos en el análisis de la sociedad desde puntos de vista antropológicos, buscando en ella las formas más elementales y rudimentarias, pero, en estos "tiempos presentes". Todo fue incorporado a la novela, al proceso de creación. Se acudiría al pueblo, a las formas marginales de la sociedad, la complacencia

"en lo vulgar, lo ruin y lo pequeño (...) su empeño de reproducir los más groseros y repugnantes aspectos de la realidad, viniendo a ser en ocasiones una especie de idealismo al revés"⁴.

según palabras de Manuel de la Revilla, con el fin de observar en su nivel menos complejo los elementos que coadyuvaban a dar vida a esa sociedad, de igual forma con que el científico busca en los organismos inferiores el secreto de la vida. Era la voluntad expresa de incorporar a la obra la realidad objetiva en todas sus manifestaciones.

Toda la realidad quedaba supeditada a la observación pasiva y científica del "sens du réel", en afortunada expresión del propio Zola. El, fiel a estos principios, en sus obras denunció la miseria social en toda su crueldad, y atacó ferozmente la sociedad francesa del

Segundo Imperio (*Les Rougon-Macquart*); pero, como Flaubert, de todo esto no extrajo conclusión alguna. Los novelistas naturalistas sólo sometían los hechos a la observación y a la experimentación por la vía científica.

En las tres últimas décadas del siglo XIX, el arte novelesco había asumido la mayor dignidad entre los géneros literarios, y se caracterizaba por su misión de indagar y exponer la naturaleza humana entendida como "naturaleza sin ideal". La novela se convirtió en el único género con la suficiente capacidad como para expresar íntegramente el espíritu de la época, y reflejar la gran indigencia filosófica y el gran progreso de las ciencias empíricas.

Por el cauce novelesco se manifestaba fértilmente la única posibilidad experimental del hombre; la "tranche de vie" del método naturalista de Zola, además de constituir un gran descubrimiento de método suponía una nueva visión del universo, más desencantada. El naturalismo como método fue un intento para equilibrar un quehacer artístico y una innovadora perspectiva de la realidad. Con el mismo rigor en el análisis y un infinito sentido del detalle, comparable a los aplicados a un cuerpo vivo, el novelista trataba de describir la "anatomía" de la sociedad, la red de relaciones e interacciones entre el hombre y su mundo.

Opinaba Emile Zola que:

"el naturalismo no es una escuela, en el estricto sentido de la palabra, y por qué no existe un jefe, porque deja campo libre a todas las individualidades"⁵

pero el dogmatismo que el propio autor enunciaba en sus programas teóricos suplantaba el propósito expresado. Pese a todo, Zola pretendió fusionar un esquema teórico de corte científicista y una materia inabarcable e inconstante como era la praxis literaria. Emile Zola rectificó, públicamente, de las exageraciones sistemáticas del naturalismo al darse cuenta de ello en su propia tarea novelística. El fue —en última instancia— quien

"no cumplió al pie de la letra con sus propios preceptos teóricos o que en un espléndido «gesto» logró sacar imprevistos chispazos poéticos de una determinada simbología científicista"⁶.

En el ambiente cultural español de la década 1870-1880, la polémica entre tradicionalistas y liberales sobre temas literarios y filosóficos, que tenía ya una amplia repercusión, llegó a su punto culminante⁷; a partir de 1876 aparecieron en la prensa del país las primeras menciones explícitas sobre Zola y sus novelas⁸. El naturalismo francés empezaba a ser motivo de enfrentamientos; pero la verdadera eclosión de la querrela no se produjo hasta el comienzo de la siguiente década, durante el curso 1881-1882, cuando en la Sección de Literatura y Bellas Artes del Ateneo de Madrid se llegó a debatir sobre la nueva tendencia. En ello terciaron Emilia Pardo Bazán (*La cuestión palpitante*), Juan Valera (*Apuntes para un nuevo Arte de escribir novelas*), Menéndez Pelayo, "Clarín", Yxart, Cánovas, etc. Suponía el reconocimiento explícito y manifiesto de la existencia del Naturalismo, de una nueva estética. Entre los años 1880 y 1890 se desarrolló lo que se ha dado en llamar el "ciclo glorioso" de la novela naturalista española⁹.

Evidentemente, para los españoles continuaba siendo Francia el punto de orientación; y así lo expresa el propio Pérez Galdós:

"Francia poderosa impone su ley en todas las artes; nosotros no somos nada en el mundo, y las voces que aquí damos, por mucho que quieran elevarse, no salen de la estrechez de esta pobre casa"¹⁰.

Desde 1876 se hablaba de una escuela "fisiológica", y en 1877 se mencionaban los "escritores que se apellidaban a sí propios naturalistas"¹¹

"Hacia 1880, el naturalismo francés atravesó los Pirineos y se puso de moda entre los jóvenes novelistas españoles"¹².

A partir de 1881 se hallan —ya— recursos zolescos en las creaciones literarias, fundidos con el realismo español de la época: *Un viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán, y *La desheredada* de Benito Pérez Galdós.

Las teorías literarias que penetraban en España no se correspondían a las doctrinas naturalistas "strictu sensu"¹³; en el espíritu de los críticos españoles se fue estableciendo, desde el principio, una asimilación y —por lo tanto— una confusión entre Flaubert y Zola, entre "realismo" y "naturalismo"¹⁴. Eduardo Gómez de Baquero, "Andrenio" señaló tres partes en la influencia de las teorías de Zola en España: "influencia de lectura", "influencia de doctrina" e "influencia de inimitación"¹⁵. En el naturalismo español había una evidentísima tendencia hacia la intransigencia; no se aceptaba sin más el zolaísmo, antes bien, había que lograr una fórmula superadora que integrara la "materia" y el "ideal". Este anhelo por encontrar un justo medio partía de la filosofía krausista¹⁶.

Existió una actitud de conciliación, muy difundida, resultado de las aportaciones de la filosofía de Sanz del Río. Esta postura era prolongación de la que existía y se había manifestado en Europa en el transcurso del siglo, basada en una cooperación entre la ciencia, la filosofía y la religión. Además, la concepción del hombre como ser social, pese a estar considerado íntimamente relacionado con los demás, era visto más como un individuo que como una parte de la conciencia colectiva. La ideología krausista potenció varias disciplinas, como la pedagogía, el derecho, la sociología, etc. y a la vez conservó inalterable un residuo espiritual que se traslucía en un especial "estilo de vida", cuyos rasgos más acusados eran la entereza oral, la magnanimidad y el altruismo.

De entre las corrientes culturales europeas del siglo XIX que llegaron a España, el pensamiento krausista, adaptado por Sanz del Río, implicaba un claro espíritu de tolerancia, y supuso la negación de dogmas pertenecientes a todos los sistemas filosóficos, científicos, políticos y, también, vitales. Así, la intelectualidad española supo conciliar las teorías positivistas con el racionalismo alemán. El deseo de aproximar conceptos como "naturaleza" y "razón" mediante la filosofía suponía el reflejo del creciente auge de la psicología social: el individuo se relacionaba con la sociedad. Prevalcía la idea de progreso, entendido como "movimiento de las letras que las hace adaptarse a las nuevas ideas, costumbres, gustos y necesidades"¹⁷, según Palacio Valdés y Alas.

El crítico J. Ortega y Munilla veía en el naturalismo no sólo una moda —como lo valoraba "Andrenio"—, sino una evolución natural del arte:

"aceptemos, pues, la moda, ya que esta vez va a servir de auxiliar a una transformación necesaria... Nuestra época es un inagotable tesoro de cosas nuevas"¹⁸.

Al naturalismo español, como al ruso, no le servía la fórmula francesa porque nuestro proceso cultural era muy distinto al del vecino país; si bien en Europa el positivismo evolucionaba a un progresivo hegelismo, en España el positivismo no se pudo dar en forma pura, porque desde un principio se apreciaba, ya, un cierto pensamiento proveniente de la concepción de Hegel.

En esta etapa tan significativa para el pensamiento científico es cuando tiene lugar el nacimiento de la psicología social, que creó un ambiente cultural muy determinado, en el que imperaban los estudios sociológicos de Césare Lombroso, Ferry, Pedro Dorado Montero, Concepción Arenal, Adolfo Posada, el Dr. Salillas, y otros muchos¹⁹. Los avances psicológicos adquirieron un interés especial al analizarlos en relación con el evolucionismo espiritual de Hegel: el hegelismo, que había perdido importancia frente al advenimiento del positivismo, en el último tercio del siglo reconquistó parte de su prestigio, justo cuando la estrella del filósofo Schopenhauer se encontraba en franco ascenso.

Además coexistían en la Literatura española dos concepciones del "Naturalismo"²⁰: una era el naturalismo químicamente puro, casi una abstracción, dibujado teóricamente por Emile Zola, quien entrañaba un fuerte doctrinarismo estético; y la otra era un naturalismo más flexible, no tan dogmático, defendido entre otros muchos por Josep Yxart, Narcís Oller, Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán, menos zolesco, y que peligrosamente se acercaba al realismo tradicional, hasta confundirse con él en algunos casos²¹.

El mismo Ortega y Munilla admitía que el movimiento naturalista no representaba nada nuevo, pero "lo que hay de nuevo es la proclamación del sistema, su definición y crítica; tarea propia de esta época de análisis"²². Por su no poca independencia del zolesco, es posible limitar un "naturalismo español" en una "segunda etapa" de la novela realista, marcada por nuevas aportaciones. Así opinaban P. Valdés y "Clarín", conjuntamente:

"Estudiando la vida de nuestros días, las tendencias del gusto, la deficiencia del arte actual, las necesidades del espíritu moderno, se llega a transigir con la nueva escuela, si no con sus exageraciones: y sin renegar del glorioso pasado, se llega a comprender que hoy la literatura, para no estancarse, para no hacerse juego pueril, necesita seguir nuevos rumbos, aspirar a algo más de lo que cumplió hasta ahora"²³.

A partir de 1880 se empiezan a publicar traducciones de "romans naturalistes"²⁴, y Ortega y Munilla puede proclamar que se vivía en "plena era naturalista y escéptica"²⁵.

Si el realismo presentaba la impotencia del individuo en su enfrentamiento con la realidad, y todo obedecía a un encadenamiento de causas y efectos, el realismo tenía que desembocar o en el fatalismo de Flaubert, o en el determinismo de Zola. Pero —eso sí— siempre de modo "científico": el hecho, el dato de la observación, el resultado de la experiencia, adquieren una importancia superior a la que lograron en otros tiempos. Lepoldo Alas afirmaba, a modo de defensa de un naturalismo "pragmático", que "el naturalismo no es una receta, sino un "resultado"²⁶, reflejando el entorno cultural español, en el que se buscaba un sistema unitario del ser, sin subordinar el espíritu a la materia (como Comte, Spencer o

Taine), sino equiparándolos. El “naturalismo español” fue, en escueta y precisa definición de J. F. Botrel, “realista pero no determinista”²⁷. El propósito no fue hacer de la filosofía una ciencia, sino lograr un equilibrio entre ambas.

La novela española dejó de ser, progresivamente, un libro ameno para convertirse en un libro útil, en el que el novelista ataba su fantasía y ahuyentaba la imaginación. El método queda especificado en palabras del especialista Sergio Beser:

“Finalidad: la verdad de lo real tal como es. Medios: la observación de los datos, minuciosa, atenta, sistemáticamente estudiados, y después de la composición la experimentación, que es la que da la enseñanza, el resultado, que es la obra del arte después de la gestación y de todos los trabajos preparatorios. El idealismo niega ese propósito: la verdad tal como es; y niega los medios, que nunca en él son como deben ser: la observación y la experimentación”²⁸.

La temprana afición que tuvo Pérez Galdós por viajar le llevó a descubrir, cuando contaba veinticuatro años, al gran escritor Honoré de Balzac, a raíz de su primer viaje a Francia, en 1867, con motivo de la Exposición Universal de París:

“El primer libro que compré fue un tomito de Balzac —un franco, Librairie Nouvelle. Con la lectura de aquel librito, *Eugène Grandet*, me desayuné del gran novelista francés, y en aquel viaje a París y en los sucesivos completé la colección de ochenta y tantos tomos, que aun conservo con religiosa veneración”²⁹.

En Francia convivían el realismo romántico de Balzac, el realismo pesimista de Flaubert y de la Generación del Segundo Imperio, y también el naturalismo de Emile Zola; la existencia de estos movimientos literarios permitían establecer una continuidad entre Balzac y Flaubert.

En España, antes de que Galdós asimilara el realismo y el naturalismo, se podía hablar de una “tendencia del realismo” más que del naturalismo “strictu sensu”. Pérez Galdós, por sus viajes y su afán de conocimiento asimiló estas dos corrientes literario-estéticas francesas, y de igual manera asumió otras influencias —mucho menos estudiadas— como la del escritor belga Maurice Maeterlinck. La opinión que al respecto expresa don Benito, confidencialmente, puede generalizarse a los creadores literarios que influyeron, en mayor o menor medida, en él, en esta época: “pues usted no sabe lo que me influyeron en mi estilo y en mis gustos los autores de valía”³⁰.

En esta “etapa naturalista” de la producción galdosiana, opina J. Casaldueiro que: “Dickens y Balzac son sus modelos, Taine y Comte son sus guías; Zola el fermento vital, Cervantes su maestro indiscutible”³¹, en sucinta definición; ello comporta una cierta falta de matiz. Galdós disiente de la estética de H. Taine³² en el hecho de que la historia de los pueblos, como la de los individuos, es el factor que rige el proceso de la historia y de la vida y, también, del arte. Balzac fue quien utilizó el procedimiento del “retorno de los personajes” al querer que la sociedad apareciera viva en sus novelas, sin que destacara ningún protagonismo; y Pérez Galdós siguió este recurso de la reaparición de personajes y lo puso en práctica de forma constante a partir de *El doctor Centeno* (1884).

Don Benito conocía bien las bases ideológicas y las fuentes científicas del Naturalismo, por su lectura directa en obras, y, además, por traducciones y primeras ediciones en español³³. Galdós³⁴, como miembro de la generación más "literaria" del Krausismo en el panorama crítico y creativo, entendía la literatura como la creación autónoma válida por sí misma, y, como su predecesor en generación don Manuel de la Revilla, pensaba que el creador debía mantener su propia personalidad para poder mostrarla en sus obras, sin someterse ni a la tradición, ni a ninguna escuela, ni a la autoridad ajena. Pérez Galdós observó con atención la marcha de la vida artística, y —ahí radica la maestría de don Benito— supo aprovechar los puntos de vista y las técnicas de novelistas anteriores, sin vincularse a ninguna línea preestablecida, sin seguir las exageraciones de la moda, para así, poder moldear "su" propia actitud artística en cauces estrictamente personales. Sin tomar a bulto formas, ni procedimientos, ni teorías, ni tendencias de una estética literaria determinada, opina el propio Galdós:

"A muchos imponía miedo el tal Naturalismo, creyéndolo portador de todas las fealdades sociales y humanas (...) luego se vió que no era peligroso ni sistema, ni siquiera novedad, pues todo lo esencial del Naturalismo lo teníamos en casa desde tiempos remotos, y antiguos y modernos conocían ya la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la Naturaleza y del alma, representando cosas y personas, caracteres y lugares como Dios lo ha hecho"³⁵.

Galdós insiste en la idea de que el naturalismo no significaba más que la "repatriación de una vieja idea", aunque advierte que "las crudezas descriptivas pierden toda repugnancia bajo la máscara burlesca de Quevedo"; esta salvedad proporciona la clave para entender el punto de discernimiento entre la concepción del novelista canario respecto al naturalismo preconizado por Emile Zola, ya que la "máscara burlesca" interpone un juicio de valor, un distanciamiento psicológico en la percepción tal cual de una realidad, en lugar del enfoque científico y objetivo que el naturalismo ortodoxo reclamaba.

Para Pérez Galdós el Naturalismo debería restaurarse dentro de la tradición cervantina, devolviéndole el humor y la naturalidad que la cultura francesa le había quitado:

"el Naturalismo cambió de fisonomía en manos francesas: lo que perdió en gracia y donosura, lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándole a estados psicológicos que no encajan fácilmente en la forma picaresca"³⁶.

Con ello quedaba demostrado el rechazo tácito por parte de Galdós del materialismo zolesco y, consecuentemente, la afirmación del carácter "heterodoxo" y flexible que la fórmula naturalista tomó en manos de don Benito, incluso en obras aparentemente tan "rigurosas" como *La desheredada* o *Tormento*.

La obra de Pérez Galdós se encuentra, pues, condicionada no sólo por sus propios impulsos creadores, sino por las incitaciones que le llegaban del ambiente artístico y cultural europeo y de la tradición literaria española en continuo proceso evolutivo. Con acierto, el crítico Luis Alfonso apuntó, referido a Galdós, que

"el novelista español ha tomado cuanto hay de bueno, o si se quiere cuanto hay de aplicable, de oportuno y de productivo en el novelista francés"³⁷.

Pero, a pesar de que Pérez Galdós utilizara procedimientos naturalistas, su perspectiva y su personalidad literarias no fueron las de un naturalista; todo en él señalaba la tendencia a la armonización de los contrarios, porque si la novela era entendida como reproducción, no por eso dejaba de ser, también, imagen y, por ende, reconstrucción simbólica de la realidad. En el proceso mimético, el autor, Galdós, debía hacerlo siguiendo la función del sentimiento estético enunciado ya por el krausista Manuel de la Revilla:

"el realismo o naturalismo no es una fórmula general, como se pretende, ni su aceptación supone la exclusión absoluta del arte idealista, cuya legitimidad, dentro de los límites debidos, es inatacable"³⁸.

Cuando el gran escritor liberal, ya consagrado, como era Benito Pérez Galdós publica *La desheredada* (1881) marca el comienzo de una nueva etapa en su novelística, caracterizada por la utilización de motivos naturalistas³⁹, consolidándose la adaptación del nuevo movimiento por emulación. Resulta evidente que el Naturalismo, en el amplio sentido del término, fue penetrando lentamente en el ambiente literario español, y hubo novelistas eminentes que se oponían a ello con fuerza. Pérez Galdós, autor original sin espíritu dogmático pero con firme y serio propósito y profunda convicción, al publicar dicha novela unió su firma a la de jóvenes escritores que escribían según las nuevas tendencias estéticas, en torno a la revista *Artes y Letras*. Opinaba el propio Galdós:

"Efectivamente, yo he querido en esta obra entrar por nuevo camino o inaugurar mi *segunda* o *tercera manera*, como se dice de los pintores. Puse en ello especial empeño, y desde que concluí el tomo, lo tuve por superior a todo lo que he hecho anteriormente. Pero como nadie me había dicho nada, y, por el contrario, he encontrado cierta frialdad en el público y en la crítica, casi me sentía inclinado a variar de rumbo. Seguramente lo hubiera hecho si la carta de usted no viniera a dar cierto temple a mi voluntad y a fortalecerme haciendo resolución inquebrantable lo que sólo era una aspiración vaga, un prurito más o menos claro"⁴⁰.

Este "gran proyecto" que fue *La desheredada* supuso el inicio del extenso ciclo que constituyen sus "novelas contemporáneas": *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1884), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1884-5), *Fortunata y Jacinta* (1886-7). Esta serie se inicia bajo la asimilación de la filosofía krausista y de la concepción de la "psique" humana de mano de W. Wundt, que no de H. Taine ni de H. Spencer. Este acceso a las corrientes culturales europeas hace que el naturalismo español sea

"el primer movimiento literario moderno que saliendo del aislamiento cultural español, se incorpora a la cultura europea, pero sin traducirla literalmente, sino recreándola y modificándola desde sus propias circunstancias"⁴¹.

Según opinión de Juan Oleza, gracias a la inquietud ideológica creada por el Krausismo, y desde la base particular de la filosofía de la conciliación y armonización, se pudo asimilar el naturalismo literario sin traducirlo literalmente, confiriéndole una forma española; si se acercaba al positivismo era para abandonarlo, y se pasaba de Comte a Hegel.

Con una mayor amplitud de miras que Zola, don Benito trató obstinadamente de armonizar los conocimientos de todo orden en una interpretación de la naturaleza humana como parte integrante de la Naturaleza total; el autor de *La desheredada* exigía en todo momento la presencia creadora del artista para transmitirla al material que tenía entre sus manos, y así poder elevar la realidad al plano estético, ya que entendía que ésta era la tarea primordial del creador literario⁴².

Aparentemente, Galdós no seguía ningún propósito "estético" o teórico sobre la literatura, pero lo cierto es que a lo largo de su dilatada vida y de su fecunda obra, en repetidas veces se preocupó de problemas de crítica literaria, aunque rehusó dar explicaciones personales sobre cuál era teóricamente su concepto de novela; prefería dejar que la obra misma se explicara. Una vez hizo excepción a tal inhibición, en el discurso de su recepción en la Real Academia Española, en 1897; al aludir inexcusablemente al Naturalismo, utilizó el mismo recurso de que se había servido Emilia Pardo Bazán en *La cuestión palpitante* (1883): subrayar la filiación hispánica del naturalismo deshaciendo todo reproche de extranjerismo:

"el presente estado social, con toda su confusión y nerviosas inquietudes, no ha sido estéril para la novela en España, y que tal vez la misma confusión y desconcierto han favorecido el desarrollo de tan hermoso arte (...) puede afirmarse que la literatura narrativa no ha de perderse porque mueran o se transformen los antiguos organismos sociales. Quizás aparezcan formas nuevas, quizás obras de extraordinario poder y belleza, que sirvan de anuncio a los ideales futuros o de despedida a los pasados, como el Quijote es el adiós del mundo caballeresco"⁴³.

Para Benito Pérez Galdós el naturalismo no se reducía al a introducción de nuevas técnicas, sino que ante todo era un arma, una intención, en la que el fin preciso podía cambiar a medida que iba escribiendo sus novelas, adaptando siempre las necesidades de su genio a las necesidades de la sociedad⁴⁴, y transformando las técnicas de sus novelas para hacerlas capaces de expresar su nueva intención; don Benito aprovechó toda la parte útil de la revolución naturalista, y se esmeró, sobre todo en el individualismo de sus creaciones, en la copia fiel del lenguaje, en la riqueza de detalles casi microscópicos, pero no fue materialista ni determinista en el estrecho significado de ambos términos, porque en las novelas de esta segunda etapa se evidencia, junto a la mucha y loable atención al dato fisiológico, la presencia de elementos subjetivos, temperamentales en los personajes.

En pleno auge del "naturalismo galdosiano", el crítico José Alcázar Hernández afirmaba que era Pérez Galdós "el que hasta ahora cultiva con más acierto el arte naturalista"⁴⁵; pero otros han negado tal influencia, dando como explicación una serie de razones históricas y sociales⁴⁶. Mucho más esclarecedora —como siempre— es la opinión crítica de "Clarín" al publicarse *Tormento* de Galdós:

"Una de las ventajas del modo de entender la literatura que va predominando, es que aun los autores que no han inventado procedimientos, sino que siguen, en general, los de los otros, lo hacen sin imitar, con originalidad en la observación y en las otras cualidades principales puramente artísticas"⁴⁷.

Se evidencia el "mitigated naturalism"⁴⁸, y se reconoce la influencia naturalista en la creación literaria galdosiana, de modo especial entre 1884 y 1885, y en novelas como *La de Bringas* y *Lo prohibido*, en las que las taras heredopatológicas funcionan como fatalidad. *Lo prohibido* es la obra más estrictamente naturalista de toda la producción, y en ella el autor se desentiende de todo estudio social para fijarse exclusivamente en los individuos, y contarnos la "historia clínica" de cada uno de los personajes, la transmisión hereditaria de taras familiares con sus características y defectos, el medio en el que han nacido y se han educado, y poder, así, comenzar la propia experiencia en un relato narrado autobiográficamente. Sobre esta novela Narcís Oller le pidió al crítico positivista catalán Joan Sardà la opinión, y su valoración puede hacerse extensiva a toda la producción novelística de Galdós, y englobarla:

"Ni es naturalista, ni es realista, ni es idealista. Es Galdós. No es de cap escola, ni imita de prop ó de lluny a ningú. Desde sa manera de concebir a sa manera de sentir i a sa manera d'esciure, tot es propi: Ses noveles son en gros lo que en petit cada una de ses frases"⁴⁹.

Galdós rechazó, en su constante selección de principios estéticos, la visión pesimista de la vida que comportaba implícitamente este movimiento literario; pero aceptaba las técnicas de profundidad analítica y del examen psicológico de los personajes⁵⁰, arrastrando una poderosa dosis de espiritualismo que trasciende los moldes excesivamente estrechos del programa teórico de Emile Zola; porque si éste creaba los personajes a partir de la teoría del medio y de la herencia, con evidente predisposición para Galdós, estos dos principios se convertían en instrumentos para analizar los personajes⁵¹, y así les otorgaba una mayor capacidad de libertad al colocarlos fuera de la acción exclusiva de un determinismo incontrolable y opresivo:

"Galdós shares the Naturalists' critical attitude towards romantic idealism, and he expresses this in a way which leads to the weaknesses of open didacticism and distorted characterization"⁵².

opina el estudioso E. Rodgers.

Eludía, así, Pérez Galdós, el considerar al hombre como un producto único del medio y de la herencia, y el aplicar con atención y minuciosidad los cánones científicos del método experimental, como creía el jefe de la "escuela" naturalista. El novelista canario utilizaba el simple método de observación, que todo escritor realista o de costumbres había usado anteriormente, complementándolo con la experimentación, ya que, en palabras de Menéndez Pelayo,

"todo procedimiento técnico, admite continua rectificación y mejora, porque la técnica es lo único que hay perfectible en el arte"⁵³.

Galdós rechazó en última instancia los postulados más estrictos de la novela experimental y del naturalismo literario; y creó la propia negación, lo que se ha denominado el "naturalismo galdosiano". El naturalismo, para Benito Pérez Galdós, no fue un fin en sí mismo ni un capricho pasajero, sino una nueva posibilidad de comprensión —más si cabe— de la realidad que ya era la protagonista en sus novelas anteriores a *La desheredada*⁵⁴.

Durante los primeros meses de 1881, al aparecer *La desheredada*,

"en poc més de deu anys, des de *La fontana de oro* (1870) fins a *la desheredada* (1881), aquesta novella ha passat del quasi no-res a situar-se a l'altura de la millor novella europea"⁵⁵

en acertada opinión de Sergi Beser. Sintomáticamente aparece impresa por entregas⁵⁶, hecho que provocó una crítica de su amigo José M^a Pereda, quien en una enojosa carta a Galdós le recrimina el hecho de que un novelista de su talla utilice esta fórmula editorial que "podrá ser lucrativa, pero no estética"⁵⁷.

Cuando apareció *La desheredada* el oleaje de las polémicas en torno al naturalismo ultrapirenaico rompía en España sus crestas más altas. Ello valió que Giner de los Ríos en carta a Galdós adjudicara a esta novela la cualidad de ser "única novela moderna española que puede saltar el Pirineo sin inferioridad alguna a lo mejor extranjero"⁵⁸. Pérez Galdós no permaneció inmune al alcance de las doctrinas naturalistas, ni tampoco se dejó deslumbrar por ellas; sino que acertó a conciliarlas muy serenamente gracias al auténtico espíritu de buen escritor; en su novelística, a partir de *La desheredada*, aparece un eco naturalista que en el fondo está más cerca de la línea cervantina que de Zola⁵⁹, y es más reviviscencia del tradicional realismo español que del dogmatismo francés. Ciertamente es que *La desheredada* marca el principio de una nueva etapa en el desarrollo literario del autor, porque fue descrita en un clima en el que el Naturalismo estaba en pleno éxito y aceptación estética, pero no fue nunca imitación en el caso de Galdós, sino resultado de la combinación heterogénea de la innovación francesa y de la tradición española: "It is a bridge between these two styles that *La desheredada* is of crucial importance"⁶⁰; sin seguir las exageraciones teóricas ni prácticas del novelista francés, Pérez Galdós estudió imparcialmente la "cuestión palpitante" y decidió

"seguir en gran parte los procedimientos y atender a los propósitos de ese naturalismo tan calumniado como mal comprendido y ligeramente examinado"⁶¹.

según Palacio Valdés y "Clarín".

Esa "nueva faceta" del naturalismo, denominado "naturalismo espiritual" encontró un exponente desusadamente importante en Benito Pérez Galdós, cuyo punto de vista antiromántico no le obligó a rechazar todo aquello que podía parecerse al sentimentalismo vacío. A diferencia del naturalismo francés que se había orientado poderosamente hacia los aspectos infrahumanos hasta el punto de excluir toda otra consideración, el "naturalismo galdosiano" tomó de aquél el procedimiento experimental, detallista, así como la búsqueda del sentido integral de lo humano en zonas sociales e individuales, cargando el acento sobre los aspectos más humanos y complejos de la vida personal de cada personaje, y enfocándolos

como centro de interés al aplicar el filtro del arte a los pormenores del más descarnado realismo⁶².

Con *La desheredada* su autor toma posesión de la realidad madrileña, en la que los instintos se manifestarán más libres y sin el dominio de una idea superior que los ordene y arregle; el contenido humano resaltarán a medida que Galdós ilumine los ambientes repugnantes y amargos del inframundo naturalista, mientras un clima propicio para el nacimiento de sentimientos de amor y solidaridad se va forjando. Esto hace que Pérez Galdós con *La desheredada* inicie un nuevo ciclo en su creación literaria, caracterizado por la recuperación de elementos tradicionales y la adopción de formas extranjeras, llevándolas a un punto de nitidez y verismo inusual en la novela española de entonces, como es la visión de algunos caracteres, generalmente secundarios, que bajo especie animal, están articulados en un contexto de valores humanos que trascienden de dialéctica naturalista. Guillermo de Torre da su original impresión sobre el quehacer de Galdós: "No idealiza, no desfigura, no compone tampoco: transcribe con artística crudeza la vida"⁶³. Y así, Pérez Galdós, como heredero del Romanticismo, escribe historias de mujeres, pero que no son románticas, "transcribe" el mundo madrileño, y por extensión el español, reacio, obstinadamente esquivo a todo lo romántico, y por ello ahonda incalculablemente en la pintura de las clases medias y de las vidas mezquinas, mezclando costumbrismo y psicología con la crítica y aún con la sátira de la realidad social⁶⁴.

El naturalismo que don Benito empieza a emplear en *La desheredada* está concebido como una técnica; la cuestión reside en multiplicar la observación para poder asir la realidad, acumulando detalles —como quería Stendhal y pontificaba Taine—; Galdós en *La desheredada* manifestó, por primera vez, una clara autoconciencia del novelar y un completo control de sus facultades narrativas: igual contaba con gusto y firmeza de propósito la pintura de un manicomio, o un taller, el cuadro de pelo que hacía Bringas o los mil aposentos de Palacio, la pedrea de los chiquillos o la casa de huéspedes, el tormento sexual, las ilusiones de Manso, la borrachera que a Celipín le causa el puro, los remordimientos de la conciencia, una sonata de Beethoven, o el determinismo interior, psicológico o moral —que no biológico— de Isidora Rufete⁶⁵. Acumulación de detalles que van reapareciendo progresivamente en sus novelas⁶⁶, porque los motivos naturalistas que tímidamente se insinuaban en la enfermedad de Rosarito en *Doña Perfecta* son ya evidentes en *La desheredada*; y la patología del misticismo de la mujer de León Roch es, ahora, un caso clínico en *La desheredada*⁶⁷.

Benito Pérez Galdós rechazó del naturalismo su filosofía, el concepto mecánico de la vida, y del determinismo que sirvió de base a la posición de Emile Zola, por parecerle inconcebible e inadaptable a la cultura de este país de honda raigambre individualista y liberal (asumiendo la condición etimológica y originaria del término). Así, el personaje se halla en el mundo novelístico creado por Pérez Galdós en condiciones afirmativas de poder moldear su propia vida y, en cierto modo, de someter la realidad externa gracias a la heroicidad y firmeza de su propia voluntad. Lejos de pararse en las apariencias, Galdós, con su maestría, traza un naturalismo a su medida y crea en torno a Isidora, marquesa imaginaria, un mundo que oscila sin cesar entre el "sueño y la verdad", según palabras de María Zambrano⁶⁸, entre la idealidad y la realidad; en concluyente valoración de Robert H. Russell: "*La desheredada* is an almost perfect example of naturalism «a la española»"⁶⁹.

Notas

¹ Vid. Pierre Martino, *Le naturalisme française (1870-1895)* Paris, Armand Colin, 1965⁷.

² Emile Zola, *El naturalismo* (Laureano Bonet, ed.), Barcelona, Península, 1972; p. 61.

³ Cito por *idem*; p. 90.

⁴ Manuel de la Revilla, "El Naturalismo en el Arte" en *Krausismo: Estética y Literatura. Antología* (Juan López-Morillas, ed.), Barcelona, Labor, 1973; p. 179.

⁵ E. Zola, *op. cit.*; p. 98.

⁶ Laureano Bonet, "Introducción", E. Zola, *El naturalismo, ed. cit.*; p. 21.

⁷ A este respecto *vid.* Gifford Davis, "The critical reception of Naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*", *Hispanic Review*, XXII, 2 (April, 1954); pp. 97-108. Y del mismo autor el estudio posterior "The Spanish Debate Over Idealism and Realism Before the Impact of Zola's Naturalism", *Publications of Modern Language Association of America*, LXXXIV (1969); pp. 1.649-1656.

⁸ Según Benito Varela Jácome, *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, Barcelona, Clásicos y ensayos, 1974; p. 45: la primera noticia sobre la obra de Zola en la cultura española es la reseña de Charles Bigot sobre la novela *Son Excellence Eugène Rougon*, publicada en la *Revista Contemporánea*.

⁹ En este punto *vid.* Mercedes Etreros, "El naturalismo español de la década de 1881-1891", *Estudios sobre la novela española en el s. XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1977; pp. 49-131.

¹⁰ Benito Pérez Galdós, "Prólogo" a la edición de *La Regenta* (1901) de L. Alas "Clarín", en *Ensayos de crítica literaria* (Laureano Bonet, ed.), Barcelona, Península, 1972; p. 216.

¹¹ Walter T. Pattison, *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos, 1965; p. 12.

¹² Jaime Fitzmaurice Kelly, *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Ruíz hermanos editores, 1926; p. 323. *Vid.* Francisco Caudet, "La querrela naturalista. España contra Francia", *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (Yvan Lissorgues, ed.), Barcelona, Anthopos, 1988; pp. 58-74.

¹³ Pedro Muñoz Peña en la segunda parte de su artículo "La novela contemporánea", *Revista Contemporánea*, LVII, 4 (30 junio 1885); p. 409 señalaba:

"(nuestros novelistas contemporáneos) han impreso en sus producciones el gusto por el naturalismo reinante, siendo este naturalismo en la mayor parte de los casos preferentemente aceptable y sin las exageraciones de la escuela francesa; siguiendo en esto nuestros ingenios, de una parte la tradición

realista de la literatura patria; (...) y de otra no olvidando que nuestras costumbres y nuestro modo de vida, y por consecuencia nuestros gustos y aficiones artísticas no pueden ser las mismas, ni menos llegar al grado de crudeza con que nos las ofrecen los novelistas franceses".

¹⁴ Vid. Francisco Ayala, "El concepto de realismo y de naturalismo en España", *Realismo y naturalismo...*, ed. cit., pp. 208-211.

¹⁵ "Andrenio", "Zola en España", *la Gaceta Literaria*, I, 21 (1 noviembre 1927); p. primera, a-b. Y añade:

"la influencia de Zola fue más la de un estimulante y la de un procedimiento que la de un modelo. Se repitió el caso constante de nuestra literatura, que se distingue, más que por la inventiva, por la realización; digiere las influencias extrañas y nacionaliza en seguida los temas y las formas importados, vistiéndolos con nuestros colores". p. primera, c.

Vid., también, sobre el particular: Rafael Pérez de la Dehesa, "Zola y la literatura española finisecular", *Hispanic Review*, XXXIX, 1 (1971); pp. 49-60.

¹⁶ Vid. a este respecto el excelente estudio de Juan López Morillas, *El krausismo español*, México, F.C.E., 1980.

¹⁷ Armando Palacio Valdés y Leopoldo Alas (Clarín), *La literatura en 1881* (Alfredo de Carlos Hierro, ed.), Madrid, 1882; p. 132.

¹⁸ José Ortega y Munilla, "¿Qué es el naturalismo?", *Los Lunes del Imparcial* (20 febrero 1882), cito por W. T. Pattison, op. cit.; p. 46.

¹⁹ Vid. el documentadísimo estudio introducido de Raquel Asún, "La editorial «La España Moderna», *Archivum*, XXXI-XXXII (1981-1982); pp. 133-156, para poder comprobar el auge de la ciencia sociológica en el ambiente cultural e intelectual de entresiglos; la diferencia en el tiempo —creo— no contradice el presente propósito, antes bien, todo lo contrario.

²⁰ Datos de L. Bonet, "Introducción", op. cit.; p. 11.

²¹ Jean-François Botrel, "España, 1880-1890: el naturalismo en situación", *Realismo y naturalismo...*, ed. cit.; p. 185-6, opina que:

"comprobar que durante el período contemplado no existe "un" naturalismo literario constituido que se anuncie como tal, como "moderna escuela" española, pero sí múltiples manifestaciones o expresiones científicas o literarias, como entonces se decía, que, de una manera u otra, tienen algo que ver con el naturalismo zolesco y español, por postularse claramente la filiación, o por recoger uno o varios de los componentes de dicha corriente, con la consiguiente confusión".

²² José Ortega y Munilla, artículo de *Los lunes del Imparcial* (22 octubre 1883), cito por W. T. Pattison, op. cit.; p. 104.

²³ A. Palacio Valdés y L. Alas (Clarín), op. cit.; p. 133.

²⁴ Vid. W. T. Pattison, op. cit.; pp. 50 y ss.

²⁵ Opinión de José Ortega y Munilla, cito por Juan Oleza, *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Laia, 1984; p. 25.

²⁶ Según L. Bonet, "Introducción", B. Pérez Galdós, *Ensayos...*, ed. cit.; p. 70.

²⁷ J. F. Botrel, art. cit.; p. 193.

²⁸ Sergio Beser, *Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972; p. 127-8.

²⁹ Benito Pérez Galdós, "Memorias de un desmemoriado", *Recuerdos y Memorias*, Madrid, Tebas, 1975; p. 195.

³⁰ En Narcís Oller, *Mémoires littéraires*, Barcelona, Aedos, 1962; p. 214. Cito según la traducción de L. Bonet, "Introducción", B. Pérez Galdós, *Ensayos...*, ed. cit.; p. 9.

³¹ Opinión de Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1970; p. 69.

³² Vid. Marcelino Menéndez Pelayo, "Estética de Taine", *Historia de las Ideas Estéticas en España, Obras Completas*, vol. V, Cap. VIII, Santander, C.S.I.S., 1940.

³³ Vid. Raquel Asún, *art. cit.*; p. 189, n. 201. En este magistral artículo su autora señala la primera y posteriores ediciones de las obras de Zola, Darwin, Comte, Wundt, Balzac, entre otros, en España.

³⁴ Vid. Leopoldo Alas, "Benito Pérez Galdós" (1889), en *Krausismo y Literatura. Antología*, ed. cit.; pp. 213-235.

³⁵ B. Pérez Galdós, "Prólogo" a la edición de *La Regenta* (1901), ed. cit.; p. 214.

³⁶ *Idem*; p. 215.

³⁷ Luis Alfonso, artículo de *La Epoca* (7 noviembre 1881), cito por Mariano López, "El naturalismo «galdosiano» de *La desheredada*", *Perspectivas de la novela. Ensayos sobre la novela española de los siglos XIX y XX*, Valencia, Albatros Hispanofilia, 1979; p. 13, n. 2.

³⁸ Manuel de la Revilla, *art. cit.*; p. 172-3.

³⁹ Ignacio Elizalde afirma en "El naturalismo de Pérez Galdós", *Realismo y naturalismo...*, ed. cit.; p. 480-1:

"En esta síntesis de realidad y fantasía, de historia y ficción, los elementos naturalistas están frenados por un potente espiritualismo. El naturalismo y el espiritualismo, dos grandes fuerzas antitéticas, ya no son signos de oposición irreductible, en esta novela (*La desheredada*), sino que confluyen en el realismo trascendido y humano de Pérez Galdós".

Como complemento a esta opinión, vid. Mariano López-Sanz, *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Pérez Galdós y Pardo Bazán*, Madrid, Pliegos, 1985.

⁴⁰ Carta de Pérez Galdós a Francisco Giner de los Ríos, fechada el 14 de abril de 1882, y publicada por Manuel Bartolomé Cossío en el *Boletín de la Institución de Enseñanza*, XLIV, 718 (31 enero 1920); pp. 60-1. Y reproducida en la revista madrileña *La lectura*, I, 131 (marzo 1920); pp. 257-8.

Con anterioridad, en otra carta de Galdós a su amigo José M^a de Pereda, fechada el 4 de marzo de 1879 el novelista canario le confesaba:

"Ahora tengo un gran proyecto. Hace tiempo que me está bullendo en la imaginación una novela que yo guardaba para más adelante, con objeto de hacerlo detenido y juiciosamente. Pero (...) quiero acometerlo ahora. Necesito un año o año y medio".

En Carmen Bravo Villasante, "28 cartas de Galdós a Pereda", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252 (octubre 1970- enero 1971); pp. 31-2.

⁴¹ J. Oleza, *op. cit.*; p. 104.

⁴² Vid. en particular: Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus, 1960. Carmen Bravo Villasante, *Galdós visto por sí mismo*, Madrid, E.M.E.S.A. 1970. *Benito Pérez Galdós* (D. M. Rogers, ed.), Madrid, Taurus, 1973. Y José F. Montesinos, *Galdós* (3 vols.), Madrid, Castalia, 1980.

⁴³ B. Pérez Galdós, "La sociedad como materia novelable" (1897), *Ensayos...*, ed. cit.; p. 182.

⁴⁴ "La popularidad de Galdós, en efecto, es indiscutible. Pero también lo es el hecho de que, para mantenerla, el novelista procuró no volver en ningún momento la espalda al público"

Ricardo Senabre, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1987; p. 74.

⁴⁵ José Alcázar Hernández, "Del naturalismo en nuestra novela contemporánea", *Revista Contemporánea*, LXXXIV (1882); p. 115.

⁴⁶ Tal es el ejemplo de Claire-Nicole Robin, *Le naturalisme dans "La desheredada" de Pérez Galdós*, Centre de recherches d'Histoire et Littérature aux XVIII et XIX siècles. Volume 7. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 185. Les Belles Lettres 95. Paris 1966. La autora descarta con convicciones aparentes la influencia teórica de Zola, aportando razones históricas y sociales.

⁴⁷ Cito por Sergi Beser, "La novela realista", *Lliçons de Literatura comparada catalana i castellana (segles XIX-XX)*, Barcelona, Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, 1982; p. 20.

⁴⁸ Opinión de W. T. Pattison, *Benito Pérez Galdós*, Boston, 1975; vid. pp. 63-67.

⁴⁹ Carta de J. Sardà a N. Oller, fechada el 26 de julio de 1886. Cito por Segi Beser, *art. cit.*; p. 12.

⁵⁰ Vid. Ricardo Gullón, "Desdoblamiento interior en *La Desheredada*", *Insula*, 300-301 (1971); p. 9 y 10.

⁵¹ Brian J. Dendle opina —con acierto— que:

“el ambiente influye en las acciones de los personajes de *La desheredada* pero no los determina”.

En “Galdós, Zola y el naturalismo de *La desheredada*”, *Realismo y naturalismo...*, ed. cit.; p. 451. Vid., también, Antonio Ruiz Salvador, “La función del trasfondo histórico en *La desheredada*”, *Anales Galdosianos*, 7 (1966); pp. 53-62.

⁵² Eamonn Rodgers, “Galdós’ *La desheredada* and Naturalism” *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, 99 (1968); p. 297.

⁵³ Marcelino Menéndez Pelayo, “Benito Pérez Galdós” (Discurso de contestación al ingreso de B. P. Galdós en la Real Academia Española el 7 de febrero de 1897) *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. V, Santander, C.S.I.C., 1942; p. 98.

⁵⁴ Vid. Carmen Bravo Villasante, “El Naturalismo de Galdós y el mundo de *La desheredada*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 230 (febrero 1969); pp. 479-486. Y Robert Ricard, “innovaciones de *La desheredada*”, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 5 (Francisco Rico, ed.), Barcelona, Crítica, 1982; pp. 497-502.

⁵⁵ Sergi Beser, *art. cit.*; p. 10.

⁵⁶ Sobre la estructura de *La desheredada* y su publicación por entregas, vid. Robert H. Russell, “The structure of *La desheredada*”, *Modern Language Notes*, LXXVI (1961); pp. 794-800.

⁵⁷ En Soledad Ortega, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964; p. 79, n. 25.

⁵⁸ Carta fechada el 29 de marzo de 1882; cito por W. H. Shoemaker, “Sol y sombra de Giner en Galdós”, *Homenaje al profesor Rodríguez Moñino*, Madrid, 1966; pp. 12-3.

⁵⁹ Vid. James H. Hodie, “The genesis of *La desheredada*: Beethoven, the picaresque and Plato”, *Anales Galdosianos*, XIV (1979); pp. 27-50. Y Germán Gullón, “Originalidad y sentido de *La desheredada*”, *Anales Galdosianos*, XVII (1982); pp. 39-50.

⁶⁰ Eamonn Rodgers, *art. cit.*, p. 298.

⁶¹ A. Palacio Valdés y L. Alas (Clarín), *op. cit.*; p. 132.

⁶² Coincido, modestamente, con J. F. Botrel, *art. cit.*; p. 185, quien afirma:

“Ahí está *La desheredada*, (...) que no enarbolan la bandera del naturalismo y no obstante tienen muchas características del mismo”.

⁶³ Guilleromo de Torre, “Revalorización de Galdós”, *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969; p. 199.

⁶⁴ Lo corrobora el juicio del crítico Pedro Muñoz Peña, *art. cit.*; p. 414:

“(A Galdós) nadie le aventaja en profundidad de intención, en la pintura interna de los personajes, ni en el naturalismo y verdad de las descripciones”.

⁶⁵ Vid. Marie-Claire Petit, “*La desheredada*, ou le procès du rêve”, *Romance Notes*, IX, 2 (Spring 1968); pp. 235-243.

⁶⁶ Vid. Kay Engler, “Linguistic determination of point of view: *La desheredada*”, *Anales Galdosianos*, volumen conmemorativo, V (1970); pp. 67-73. Y, también, Emma Martinell Gifré, “Relación entre pensamiento y lenguaje en los personajes de Galdós”, *Actas del Centenario de “Fortunata y Jacinta” (1887-1987)*, Madrid, Universidad Complutense, 1989; pp. 51-59.

⁶⁷ J. P. Petit, “La folie et la mort dans *La desheredada*”, *Caravelle*, 11 (1968); pp. 193-204.

⁶⁸ Vid. María Zambrano, “La mujer en la España de Galdós”, *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 1982; pp. 67-89. Y de la misma pensadora *La España de Galdós*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1982.

⁶⁹ R. H. Russell, *art. cit.*; p. 794.