

## B. P. GALDÓS Y N. OLLER: LA SUPERACIÓN DE LA NOVELA REALISTA

M.<sup>a</sup> Dolores Madrenas y Juan M. Ribera

I. «Nadie sospechará que en Galdós el tratar con frecuencia asuntos religiosos nace del prurito de imitación; no lee siquiera a esos jóvenes franceses, alemanes, ingleses, suizos, etcétera, que han decidido ser místicos (...), a lo menos por una temporada».

Son palabras de Leopoldo Alas a propósito de *Nazarín*. En otro de los artículos que a lo largo de su carrera como crítico dedicó a Galdós dice, al hablar de las distintas etapas creativas por las que éste atravesó, que «sólo por impulsos espontáneos de su ingenio» su producción coincide «con los grandes movimientos de la literatura moderna» (*Clarín*, 1912, págs. 278, 196-197). Tales declaraciones que, leídas hoy en día, no dejan de sorprendernos por proceder de un buen conocedor de la obra galdosiana como fue *Clarín*, pueden haber contribuido a forjar, ya entre sus coetáneos, el tópico del supuesto «espontaneismo» creativo de Galdós o el de ser impermeable al ambiente cultural de su época. El propio autor, todo hay que decirlo, contribuyó con alguna de sus declaraciones —nos referiremos a ellas en el segundo apartado de nuestro trabajo— a fomentar estas ideas que prevalecieron en la mente de sus contemporáneos y que dieron pie a que la generación posterior se refiriera al «descuidado» estilo galdosiano con claros propósitos descalificadores.

Sirvan como introducción estas apreciaciones críticas proferidas en su época antes de pasar a la revisión bibliográfica —sin pretensiones de exhaustividad— con la que, ateniéndonos al esquema y a los límites de espacio previstos, empezaremos nuestro estudio contrastivo.

En un volumen de publicación muy reciente, F. Caudet (1993) comienza también su trabajo monográfico dedicado a Galdós con una ordenación bibliográfica, pero con criterios más amplios que los que aquí nos interesan. Por lo que respecta al apartado que dedica a la etapa creativa en la que nos centraremos, la «espiritualista», no difiere sustancialmente de lo dicho hasta ahora por la crítica.

Una obra tan ingente como la de Galdós es lógico que haya sido objeto de múltiples intentos de clasificación. No es nuestro propósito adentrarnos en puntualizaciones cronológicas sobre las distintas etapas del corpus galdosiano —R. Ricard (1950) hasta se cuestiona que sea factible delimitarlas con preci-

sión—, sino establecer en qué momento se produce el giro en su trayectoria desde su «segunda manera» a la manera «espiritualista, en qué consiste ese cambio y qué suerte de influencias pueden haber motivado dicha evolución. Tampoco entraremos a fondo en la cuestión de dilucidar acerca de la ortodoxia del naturalismo de Galdós. Sólo apuntar que se ha hecho lugar común entre los críticos hablar de un naturalismo moderado, del ideal del justo medio entre el naturalismo y el idealismo o acuñar el concepto realismo-naturalista a la hora de referirse a la fórmula —«modo hispano», naturalismo «autóctono»— adoptada por casi todos los literatos españoles; según esta apreciación, no hacía falta más que un pequeño cambio de acento para llegar al naturalismo espiritual. Ya el propio Galdós lo señaló en su prólogo a *La Regenta* (B. J. Dendle, 1988, pág. 454). Ricardo Gullón, se muestra partidario, incluso, de prescindir de las referencias al naturalismo para estudiar la novelística galdosiana a la que considera inspirada en un «realismo trascendente» (1973, pág. 154). I. Elizalde (1988) y W. Pattison (1969) matizan, por su parte, que el movimiento hacia la espiritualidad puede considerarse, hasta cierto punto, una evolución indígena de tendencias nacionales.

De nuevo Clarín nos sirve para evidenciar que ya los propios coetáneos de Galdós detectaron un cambio en algunas de sus últimas obras que, según el crítico, se cifra en una tendencia gradual a sacar a sus personajes de las circunstancias ordinarias de la vida, de los convencionalismos establecidos, un anhelo «a lo Rousseau» de salir, temporalmente, de este mundo debido a un cierto desencanto ante la realidad social. (1912, pág. 290).

En el discurso con el que contestó al de recepción de Galdós en la Real Academia, M. Menéndez Pelayo (1897) advertía también la evolución galdosiana hacia el espiritualismo, a partir de *Ángel Guerra* (1890), y aceptaba la influencia de Tolstoi no sin añadir que, no obstante, este cambio ha de atribuirse «mucho más a la depuración progresiva (...) de su propio pensamiento religioso». (C. D. Ley, 1974, pág. 109). Puntos de vista que han sido objeto de reiteradas menciones por parte de la crítica posterior.

En definitiva, pues, ¿cuándo se produjo el tránsito de las formas preeminentes naturalistas a los indicios espiritualistas? Entre *Lo prohibido* (1884-85) —la novela que sigue más de cerca las teorías del naturalismo, aunque también en este caso supera el dogmatismo zolesco— y *Ángel Guerra* (1890-1891), señala R. Gullón (1973). A partir de esta última, sigue diciendo el citado crítico, la narrativa galdosiana inicia un proceso de espiritualización que se consolida en *Misericordia* (1897).

J. Casaldueiro (1943; ed. ut. 1974), de acuerdo con su peculiar clasificación de la obra galdosiana en cuatro períodos y sus respectivos subperíodos, establece que la evolución de la que venimos tratando se produce en el tercer período, entre 1892 y 1897, al cual califica precisamente de «espiritualista».

La presencia de dicho componente I. Elizalde (1988) la detecta ya en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), aunque sostiene que Galdós dará el paso hacia el espiritualismo con *La incógnita y Realidad* (1888-1889). G. Correa (1977) está de acuerdo en que con estos dos últimos títulos da comienzo Galdós a un proceso de interiorización que se irá intensificando, al tiempo que considera que

esta evolución hacia el trascendentalismo no es más que «un proceso de acendramiento y depuración de formas que se encontraban sustancialmente en sus primeras novelas.» (G. Correa, 1962, pág. 22). Acepta Correa la influencia ejercida por la narrativa rusa, pero le parece más decisiva la de la propia tradición española: Cervantes y los místicos sobre todo; en un estudio posterior (1979), añadirá un nuevo referente: el bíblico. R. Benítez (1992) insiste en la incidencia de la literatura mística cruzada con influjos de esoterismo y de las doctrinas orientales tan en boga en la época. La propia biblioteca de Galdós —catalogada por H. Chonon Berkowitz (1951)— parece confirmar su interés por la interpretación psicológica de la mística, por la demonología y otras prácticas ocultistas, así como la lectura de Nietzsche, S. Ignacio y S. Agustín, tampoco falta en ella material para avalar su controvertido «rusismo» (G. Portnoff, 1932). D. Montero-Paulson (1988) descubre, junto al componente ruso, influencias de Renan. En cuanto a la problemática religiosa —cuestión que ya despertó el interés de S. Scatori en fecha temprana (1927)— sostiene que, bajo diversas formulaciones, recorre toda la producción galdosiana, en lo que viene a coincidir con F. Pérez-Gutiérrez (1975) y J. L. Mora (1979) frente a quienes consideran que es un tema que sólo preocupó a Galdós en la última etapa de su trayectoria.

Aunque Galdós dará un nuevo sesgo a su novelística tendiendo hacia progresivas interiorizaciones individuales, no se resignó nunca a abandonar la realidad social, pese a su progresivo escepticismo y desengaño, nos dice Juan Oleza (1984), quien hace coincidir las etapas de la trayectoria narrativa galdosiana con su evolución ideológica. De ahí que no logre, sigue diciendo el crítico, asimilar los nuevos modelos literarios, a pesar de que intente hacer una novela más atemporal y estética. Ese intento por parte de Galdós de trascender del objetivismo al subjetivismo ya fue apuntado en su día por J. Casalduero. Germán Gullón (1992), en un ensayo reciente, vislumbra cierto acercamiento formal de Galdós hacia los modernistas que, finalmente, hará fracasar su carencia de densidad narrativa.

En su estudio de conjunto sobre la figura de N. Oller, dado el lugar de publicación —*Història de la Literatura Catalana*, M. de Riquer - A. Comas - J. Molas—, A. Tayadella (1986) lleva a cabo una revisión de los distintos criterios que ha barajado la crítica a la hora de estudiar la narrativa olleriana y enjuiciar su alcance. Autor de formación romántica, Oller se decanta hacia la opción estética que va de Balzac a Zola instigado por J. Yxart y J. Sardá y gracias al ejemplo de novelistas españoles y franceses coetáneos, de quienes sacó unas pautas de actuación práctica para la creación de su corpus novelístico que no le podía proporcionar su propia tradición. Pasa después revista a las distintas opiniones críticas respecto a la relación entre Oller y el Naturalismo, tema éste que ha suscitado controversias que van desde la negación rotunda del citado naturalismo —como es el caso de M. de Montoliu (1948)—, hasta llegar a quedar situada en la perspectiva justa en que la colocan actualmente los críticos más solventes —S. Beser, A. Yates—: es el suyo un naturalismo heterodoxo

que no asume las implicaciones ideológicas del naturalismo zolesco, las mismas reservas con que es asumido en el marco hispánico en general, por otra parte, como ha quedado expuesto al hablar de Galdós. Cuestiones particulares del estado de la novela catalana del ochocientos —problemas lingüísticos, irregularidad ante una tradición narrativa incipiente— y las limitaciones del propio Oller configuran una retórica híbrida que hay que tener presente, además, a la hora de confrontarlo con los autores castellanos.

S. Beser, en un artículo de 1977, analiza el alcance de dichas «limitaciones», tanto las que atañen a su circunstancia histórico-cultural como las que tienen origen en la personalidad de Oller —un sentimentalismo moralista, cuya presencia constante en sus novelas le ha hecho merecer el calificativo de «tendencia innata»— y en qué medida inciden en su obra y/o coartan sus posibilidades creativas. De la solución que da el escritor a esta contradicción entre el modelo literario realista-naturalista que pretendía seguir y ese sentimentalismo moralista romántico que, según Beser, caracteriza su narrativa, depende, en parte, la calidad artística de una obra. Aplicando este criterio valorativo a la producción olleriana, Beser considera de mayor calidad aquellas obras en las que el autor consigue resolver esta contradicción (*L'escanyapobres*, *La bogeria*), la dejan en un plano secundario (*La febre d'or*) o le encuentran una justificación dentro de un nuevo concepto de novela, como es el caso de *Pilar Prim* (Beser, 1977, pág. 347).

Son varios los críticos —A. Tayadella (1986), S. Beser (1977, 1981)— que sostienen que con *La febre d'or* (1890-1892) se abre para Oller un período de dudas y vacilaciones, motivadas en buena parte por las dificultades para adaptarse a las nuevas corrientes que habían irrumpido y por su falta de aceptación entre las nuevas generaciones, favorecido todo ello por el carácter no profesional que para él tiene su dedicación a la literatura. Debe enfrentarse como novelista al reto de superar la crisis en que había entrado el modelo literario realista-naturalista hasta entonces vigente. Sus dos últimas novelas —*La bogeria* (1899) y *Pilar Prim* (1906)— hay que situarlas en el marco de las tentativas europeas finiseculares para encontrar nuevas formulaciones narrativas (A. Tayadella, 1986). A raíz de la citada crisis, la obra de Oller se decanta, condicionada por su trayectoria anterior, hacia una solución bastante peculiar en el contexto literario catalán del momento, paralela a la adoptada por Galdós, señala S. Beser (1980), a partir de una «renovació de dins», en palabras de A. Yates (1981, pág. 33) que se continúa moviendo dentro de los parámetros de la novela ciudadana. Representan ambas una respuesta personal a esa necesidad de búsqueda de nuevos caminos: en *La bogeria*, mediante una utilización revolucionaria del punto de vista narrativo y rompiendo con los moldes del modelo naturalista, lleva a cabo una innovación técnica (M. Serrahima, 1947), aunque sin romper con ciertos principios teóricos del naturalismo que se convierten en temática de la novela. Con *Pilar Prim* (1906), título que marca el final de su trayectoria novelística, potenciará el análisis psicológico y la preocupación por la «... arquitectura del relat» (S. Beser, 1981, pág. 12), empleando una serie de recursos que revisa en su estudio A. Tayadella (1986, págs. 662-

666). La novela se articula en torno al conflicto interior de la protagonista lo que comporta una notable modificación en su manera de novelar. A juzgar por lo que confiesa Oller en sus *Memories*, es la obra que le exigió más esfuerzos y a la que dedicó más tiempo; varios críticos, por su parte, están de acuerdo en señalar que es la mejor «construida». Hay por tanto una atención a lo formal como sustento del contenido que no tiene porque ser distinto del de una producción anterior. M. Bensoussan (1976), tratando la estructura familiar y sobre componentes de orden argumental, nos muestra que *Pilar Prim* se mantiene en una línea de situaciones y motivos literarios recurrentes en la obra de Oller con algunas variaciones que matizan las de otros títulos y viceversa. Para M. de Montoliu (1948), *Pilar Prim* seguía siendo una obra de tesis y moralizante, pero de psicología más compleja. M. Serrahima habla también de que la novela está construida sobre una tesis, aunque añade acto seguido que ésta «més aviat hi fa el paper d'un pretext per a construir l'argument» (1973: págs. 102-103) .

En cualquier caso, hay que aceptar con A. Yates (1976, pág. 384) que *Pilar Prim* «... és tota una altra historia». Y aquí habría que abordar una última cuestión: en qué medida Oller dudó y reaccionó provocado positivamente por la presencia de nuevos modelos narrativos. La admiración manifiesta por autores como Joaquim Ruyra, Víctor Català, Prudenci Bertrana, en quienes Oller reconocía una mayor riqueza estilística y léxica, tal vez haya dado pie a que algunos críticos sustenten que, en este sentido, la nueva generación le pudo servir de acicate para reanudar su producción con *Pilar Prim*. Dicha novela, según Serrahima (1973, pág. 103), «ja no va ésser escrita dins de la línia naturalista». No hay estudios que traten a fondo los nexos específicos, en esta cuestión nos movemos aún en el terreno de las sugerencias (A. Tayadella, 1986). Sirva a título de ejemplo la conexión apuntada por A. Yates (1980) entre *L'escanyapobres* y una determinada línea de la escritura modernista. Volviendo a *Pilar Prim*, quizá habría que ver también en esa dirección el alcance de los impresionistas aguafuertes descriptivos de la novela que destaca M. de Montoliu (1948), aunque él lo considere un perfeccionamiento por parte del autor de sus planteamientos estéticos habituales.

De entre los pocos estudios comparatistas existentes, hemos desechado alguno que opta por temas que escapan a nuestro interés. Así el de L. Bonet (1983) sobre regionalismo, literatura y lucha de clases en Galdós, Pereda, Oller y Ramón B. Peres o el de S. J. Canepari (1977) sobre la visión de la sociedad a través de la novela. J. Gilabert (1977) es quien más sistemáticamente ha intentado enfocar de manera conjunta la novelística castellana y catalana dentro del panorama que se corresponde con la noción de *naturalismo español* establecida por Pattison. Punto de conjunción que, no obstante, contiene una disfunción de base: mientras la literatura castellana contaba con una tradición de donde extraer elementos compensatorios, Oller, falto de esa tradición, se verá más precisado a buscar referentes foráneos. Ya tratando de Galdós y Oller concretamente, ese impulso evolutivo sería distinto: Galdós evoluciona hacia lo que «...la crítica ha denominado con evidente imprecisión la época espiritualista» (J. Gila-

bert, 1977, pág. 111) por su disconformidad con el sistema de valores burgués. Oller asume ese sistema hasta el punto de que su producción es ordenable de acuerdo con las transformaciones experimentadas por la burguesía catalana. En este sentido, creemos que *Pilar Prim* no constituye un capítulo aparte, sería el título correspondiente a la fase de refinamiento aristocrático de dicha clase social.

J. Gilabert (1979) insistirá en la diferencia de los espectros sociales a la hora de ver las formulaciones novelescas de Galdós y Oller en *Miau* (1888) y *La febre d'or*. A. Tayadella (1986) afirma que en ciertos títulos puede haber una confluencia: con *Pilar Prim* Oller adopta una solución similar a la de Galdós desde *Realidad*, —ya lo había subrayado S. Beser— de orden introspectivo y psicológico. Ahora bien, pensamos que si, habiéndose dado la evolución en ambos, las conclusiones pueden ser distintas, es debido a que el ensayo psicológico necesita de un tema recurrente que configure una atmósfera donde se desarrolle la acción. Galdós parece elegir la religiosidad como tema a través del cual se perfilará la psicología del personaje. En relación directa con ello debe estar la potenciación de una tendencia a la abstracción y a la utopía que evidenciaría su creciente hostilidad contra el «establishment» y que, por tanto, plantearía al margen de lo institucionalizado. Oller, por su parte, y al servicio de la psicología del personaje, mantiene una temática específicamente burguesa. Por ello construye su ficción en un marco concreto y más perfilado y su psicologismo se inserta en el propio sistema de valores burgués.

II. Tal vez sea el propio autor, lo apuntamos ya en la primera parte de nuestro trabajo, quien más haya contribuido a sustentar el tópico de Galdós como novelista carente de cualquier propósito sistemático, al confesar en más de una ocasión —en su discurso de entrada en la RAE, pongamos por caso—, su incapacidad como crítico y para esgrimir, por consiguiente, ideas teóricas sobre la literatura. Es cierto que como memorialista no parece gustar de dar las claves de la génesis de sus obras, ni de sus planteamientos estéticos, aunque insiste en el afán, el impulso y la dedicación con que emprende su escritura. (B. P. Galdós, 1975). Contrariamente a lo que parece que quiere hacemos creer con ciertas afirmaciones, basta rastrear sus artículos, discursos, prólogos a obras propias o ajenas o su correspondencia para reconstruir un cúmulo de referencias en torno al acto de novelar y demostrar que Galdós era consciente del material literario que tenía en sus manos, así como para encontrar sobradas alusiones a momentos y circunstancias que le hicieron tener conciencia de cambio y concebir transiciones en sus planteamientos intelectuales y artísticos (L. Bonet, 1972; F. Caudet, 1993). Que en arte hay que asumir la superación de modas y modos, lo constató ya Galdós con ocasión de tratar la sempiterna crisis del teatro (1886):

«Los que han visto prevalecer determinada forma de Arte en tal o cual época, no admiten que aquella forma desmerezca y se aleje cediendo el puesto a otra. (...) Pasa con el Arte lo que con el trabajo humano, sujeto a rápidas mudanzas en el transcurso de los siglos.» (B. P. Galdós, 1923, pág. 96).

No pretendemos trazar aquí la silueta creadora del novelista a partir de sus «reflexiones», pero sí poner de manifiesto, a través de sus propias palabras, que fue muy consciente asimismo de las tensiones existentes entre la literatura y la sociedad, de los problemas formales y lingüísticos con que se enfrentaba la novela española y de las posibilidades experimentales que la creación narrativa encerraba (L. Bonet, 1972, pág. 11). Sabemos que el breve recorrido que esbozaremos no es ajeno al trazado por la crítica, con todo, nos parece oportuno dejar ahora que sea el propio autor quien se pronuncie al respecto. El esquema establecido —a) conciencia crítico-finisecular; b) conocimiento de corrientes sustitutorias; c) adecuación de la propia escritura de acuerdo con el escueto material ordenado en el volumen *Arte y crítica* (1923) puede corroborarse con otros escritos del autor.

En un texto de 1893, *Confusiones y paradojas*, advierte alarmado sobre el «desasosiego» del fin de siglo que ha ido de la «desilusión religiosa» a la «filosófica», generando un «desencanto político» y «social» que nos anega hacia un espacio «sin religión y sin filosofía», «el siglo acaba en medio de una confusión semejante a la de la torre de Babel» (B. P. Galdós, 1923, págs. 185-186). Tanto en lo tocante a la política y a la moral, como en lo que se refiere al arte. Debido esto último, al «excesivo desarrollo del espíritu crítico de este siglo», «trayéndonos tantas ficciones y formalismos» y yendo en contra de los «casos de virtud o de inspiración artística» (B. P. Galdós, 1923, págs. 193-194). Por esa vía se adentra en el arriesgado discurso contra la socialización de la cultura que creará, nos dice, un «vulgo ilustrado», falsamente ilustrado habría que añadir, ante el cual ya «no habrá grandes hombres» (B. P. Galdós, 1923, pág. 195). Signos de esta conciencia de crisis encontramos también en sus comentarios a las conferencias de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo (1887) sobre historia y literatura rusas, donde plantea el paralelismo existente entre los estadios de transición social y los impulsos literarios: en Rusia «la fermentación política acusa una gran vitalidad, y a esa vitalidad corresponde una literatura vigorosa» de la que son muestra los novelistas, destacando a Tolstoi y Dostoievsky, «tan originales ambos» (B. P. Galdós, 1923, pág. 207). La atención a esa *originalidad* puede corresponderse con la saturación que en el texto de 1893 se explicita ante la *excesiva regulación crítica y sus formalismos*, ante el «hiperpositivismo» cabría argüir. Una de las posibles superaciones coetáneas viene marcada por el «filorrusismo (que) va cundiendo en las naciones vecinas» y que está desbancando a autores como Zola (B. P. Galdós, 1923, págs. 207-208), al que podríamos ya entender como formulador de una de aquellas denostadas regulaciones. Galdós, que asume que las transformaciones del arte huyen de cualquier tipo de dictámenes (B. P. Galdós, 1923, pág. 99), puede estar escapando a los de proyección positivista e instalándose en esas otras prácticas sustitutorias. De ahí surgirían *Nazarín*, *Halma*, *Misericordia*, en las que el «ambiente de verdad», que en tantas ocasiones ha exigido para la buena novela, está filtrado por la presencia-

eje de una psicología en gran medida trascendida, con el deseo, quizá, de recuperar aquellos «casos de virtud o de inspiración artística», «aquellos grandes hombres» cuya presencia el siglo ha ido arrasando.

El explícito subtítulo que llevan las *Memòries literàries* de N. Oller, *Historia dels meus llibres*, nos exime de tener que ponderar el indudable valor de éstas para constatar las convicciones estéticas e ideológicas del autor y nos permite pasar sin más preámbulos a oír cuanto tiene que decimos sobre la novela que hemos elegido para nuestro estudio contrastivo. Su autor habla de *Pilar Prim* (1906) como idea ya existente en el verano de 1898, debió emprenderla entre 1901 y 1902, le ocupó «quatre o cinc estius a Puigcerdà» y la acabó en 1905 (N. Oller, 1962, págs. 305, 338, 390). Pero no sólo por lo que respecta a su datación es tan explícito, lo es también en lo que se refiere a la recreación del momento en que la escribió y en la incidencia de esta obra con respecto a su propia literatura y a la producción coetánea. Con el expreso deseo de subsanar errores formales de títulos anteriores, Oller dice detenerse ante «... diversos problemes d'estructura que jo no sé si arribava a resoldre reflexionant molt: el de les proporcions de l'obra; el de la relació de valors de les figures; el de l'extensió dels episodis, degut escalonament d'aquestos i llur contrast...» (N. Oller, 1962, pág. 339); sintiéndose acuciado tal vez por la presencia de los modernistas dentro del panorama de las letras catalanas, como ha quedado apuntado anteriormente.

En este sentido, deberíamos preguntarnos cómo hay que interpretar la dedicatoria de las *Memòries* a Victor Català: ¿se trataría de un homenaje explícito a la nueva generación en la persona de Caterina Albert o sería un mero episodio más de la buena amistad que les unía, según parece desprenderse de su correspondencia? (N. Oller, 1962, págs. LI, 391). Lo cierto es que la escritora valoró positivamente *Pilar Prim* y reconoció también la proyección de Oller sobre los más jóvenes (N. Oller, 1962, pág. 401). Oller, por su parte, consideraba *Solitud* un monumento indiscutible de la prosa catalana, y el camino y las aportaciones literarias que condujeron hacia esa consumación podrían haberle hecho recelar de su propia práctica literaria (N. Oller, 1962, págs. 338-339; asumió el riesgo y ensayó su evolución en un momento para él difícil (N. Oller, 1962, pág. 337). No escatimó modificaciones en sus propias formas narrativas, lo que le supuso tener que escuchar recusaciones que no compartía, como los recelos ante el poco explícito final de su *Pilar Prim*, y hacer frente a la incierta acogida de su novela en Madrid y París, quizá «... a causa de no sé si del canvi de moda literària, o de la cada dia major tibantor de relacions polítiques entre catalans i castellans» y perdida o enfriada «... l'amistad dels catalanòfils que temps passat hi havia» (N. Oller, 1962, pág. 391).

El intercambio epistolar entre Galdós y Oller se inicia en 1884 con cartas que abundan sobre cuestiones que atañen y son vistas desde el prisma realista, siempre en función de los títulos que se van dando a conocer mutuamente. Dos son las cuestiones traídas a colación con más frecuencia: la concerniente a la creación y profundidad de caracteres y la oportunidad de la escritura en catalán por parte de Oller. Es éste un asunto que cegaba a Galdós y que le hizo proferir opiniones muy tajantes, lo que no era óbice para que manifestara, al mismo tiem-



po, estar dispuesto a hacer un ejercicio voluntarista para aprender el idioma con tal de poder leer a Oller. (W. H. Shoemaker, 1963-1964, págs. 266, 271, 273, 282, por ej.). Para Galdós esos criterios eran parte de un discurso político y no los circunscribió a la mera carta personal. Véanse tales ideas trasladadas a textos de difusión pública: «... querer hacer en catalán la novela contemporánea que requiere dicción extraordinariamente rica y flexible, me parece absurdo...» pues además «...el catalán no tiene construcción propia. La sintaxis es la castellana y sólo varían las voces», no se entiende que pueda afirmar que «el catalán es más difícil de lo que parece a primera vista, seduce poco, y no es de esas lenguas que se pegan. Cuando la necesidad nos obliga a leerlo, rara vez permanecen en nuestra memoria sus giros y su vocabulario y si cuesta algún trabajo aprenderlo, no cuesta ninguno olvidarlo» (B. P. Galdós, 1923, págs. 41, 42).

De acuerdo con lo expuesto, cabría esperar que en la correspondencia entre ambos autores se recogieran opiniones y reacciones de sendas evoluciones, localizables en los comentarios que se intercambian sobre sus respectivas obras a medida que se iban publicando, pero las precisiones a que nos tenían habituados las primeras cartas van desapareciendo a medida que llegamos a la etapa que nos interesa. Es posible, eso sí, ir entresacando, algunos datos que resultan significativos acerca de los modelos que, a partir de cierto momento de sus trayectorias, pudieron reconducir sus propias escrituras. Por carta de Oller en 1885 sabemos que, a instancias de Isaac Paulowsky —traductor al ruso del novelista catalán—, Galdós debía recibir desde París una novela de Tolstoi, pero no queda constancia de dicho recibo (W. H. Shoemaker, 1963-1964, págs. 270-271). Por otra carta de 1887 conocemos el parnaso de novelistas reverenciado por Oller y el nombre de Tolstoi aparece junto al de Zola, Dickens, Daudet y Galdós, a quien pide un retrato para que figure junto al de aquéllos; el nombre de Tolstoi reaparece en la correspondencia cuando, en otra carta de 1887, Oller da *La guerra y la paz* como ejemplo que justifica la larga extensión a causa del tema tratado, al tiempo que alaba la perfección y condensación de Flaubert (W. H. Shoemaker, 1963-1964, pág. 283). No hay en sus cartas más referencias al respecto. Del interés que suscitaron en él los novelistas rusos —Turqueiev, Tolstoi, instigado por J. Yxart y E. Pardo Bazán—, Oller, en cambio, da buena cuenta en sus *Memories* (N. Oller, 1962, págs. 235, 99, 100).

Las alusiones a las obras de sus respectivas últimas etapas no son demasiado explícitas. En su *Memories* Oller recordará *Nazarín* y *Halma* como «... interessantíssimes, desconcertants i suculents novel·les» (N. Oller, 1962, pág. 276), sin aclarar el porqué de ese adjetivo —«desconcertants»— en relación con la producción galdosiana anterior, y nos cuesta creer que sólo sea por los nexos del personaje de Nazarín con el caso de Verdaguer, que parecía interesar en particular a Galdós (N. Oller, 1962, págs. 276-279, 296-299).

Tampoco sus misivas se prodigan en comentarios sobre las novelas de este período. Por una carta de 1895 tenemos noticia de que a Oller le ha llegado *Nazarín* y de que éste comunica a su interlocutor su propósito de leerla; en otra de 1896, le dice haber recibido «... su hermosa *Halma*» (W. H. Shoemaker, 1963-1964, pág. 302) ¿Quizás hablaron sobre ellas en Barcelona durante la vi-

sita de Galdós en 1896? (N. Oller, 1962, pág. 276). Pero lo cierto es que, para entonces, las cartas se han ido distanciando —las de Galdós a Oller saltan de 1897 a 1914 y 1915, salvo una breve de 1906— y ya no son las reseñas que fueron antaño. W. H. Shoemaker (1963-1964, pág. 259) advierte que *Misericordia* no es ni mencionada. La publicación de *Pilar Prim* no atrajo la atención de Galdós, ni siquiera cuando recibió el *Fast-enrath* en 1912, ni hallamos una muestra de aliento por su parte cuando Oller, coincidiendo con la crisis antes señalada, tras alabar el psicologismo de *Angel Guerra* y mostrando su cansancio ante los juicios de la crítica, le hace saber, en una carta de 1891, que, acabada *La febre d'or*, «... no creo que emprenda otra (novela) más en mi vida» (W. H. Shoemaker, 1963-1964, págs. 292-293).

«... no puedo hacer de crítico ni en cartas, por la sencillísima razón de que no sé formular y luego hilvanar las sensaciones que he sacado de una lectura», se excusaba Oller en 1894, tras recibir *Torquemada en la cruz*. Viene al caso recordar aquí que en términos muy similares se expresó Galdós en su discurso de ingreso en la RAE (1897), (L. Bonet, 1972, págs. 9-10). No de ja de ser una curiosa coincidencia, pero disponemos de suficientes cartas como para aceptar que dichas razones justifiquen esos «silencios».

III. Empezaremos el análisis contrastivo señalando una de las coincidencias observadas en las dos obras que hemos seleccionado para nuestro estudio: el léxico inglés incorporado por Galdós y Oller a sus respectivas novelas, que compensa la tradicional presencia de voces francesas en la narrativa ochocentista peninsular. «Spech», «sportsman», «smoking», «smart», «high-life», «chubesky», «sandwich», son algunos de los términos que aparecen en *Pilar Prim*. Galdós, por su parte, emplea «interviews» por interrogatorios o la palabra «sport», sin contar con los préstamos que figuran en aquellos párrafos donde denosta una creciente anglofilia. Aquél en que revisa la trayectoria del marqués de Feramor (págs. 1776-1777) o el que menciona a sus hijos (pág. 1782), amén de las apostillas con que se sigue la actuación del marqués y la opinión que merece. Es esa fascinación por lo inglés un signo más del aire europeo que Deberga detecta en *Pilar Prim* y su hija, (pág. 16) y que el mismo personaje introduce en su vivienda (pág. 245), pero que, en algún momento, debe haberle parecido mera afectación porque sí, entre otras cosas, *Pilar Prim* le atrae más que *Elvira* es por ser «...menys anglesada» (pág. 143). Crítica de doble filo en Oller a la saturante obsesión que Galdós afila más sarcásticamente cuando, por ejemplo, hace ironizar a otros personajes sobre el parlamentarismo de Feramor (págs. 1781, 1784-1789).

Puesta de manifiesto esta semejanza, que sirve para acercar ambas obras al cruce de siglos, nos centraremos ahora en elementos que atañen más estrictamente a lo literario. Aunque las referencias pictóricas no sean un recurso extraño a la novela realista, en *Halma* y *Pilar Prim* estas referencias adquieren singular relieve para nuestro propósito, por cuanto contribuyen a dar una peculiar configuración a los personajes —Galdós lo hace con *Halma* y con *Nazarín* (págs. 1825, 1839), Oller con *Pilar Prim* (págs. 13, 251)— y podemos detectar

en ellas la presencia de corrientes finiseculares. Abierto este resquicio, nos parece fácilmente rastreable su huella en nuestros textos. Nazarin es semejante «...a un retrato del Greco»; no hay más que recordar la devoción que sintieron por este pintor los modernistas de Sitges. En tanto que la visualización de la figura femenina —Pilar Prim recuerda a una madona de Andrea del Sarto—, la potenciación de ciertos motivos literarios —la santidad de Halma reconocida por otros personajes (págs. 1806, 1814, 1823-1825), aunque ésta tenga también una justificación argumental dentro de la novela; imaginada en un rito santo y como una alegoría (págs. 1825, 1827)— o la traslación al texto de una composición pictórica —«...apoyada la mejilla en la mano derecha, el codo del mismo lado sostenido en la mano izquierda y ésta en la rodilla derecha, que se elevaba por tener el pie sobre un taburete, parecía un Dante pensativo...» (pág. 1796)—, nos aproximan a la iconografía prerrafaelita. ¿Difiere en mucho esta descripción galdosiana de un lienzo de Dante Gabriele Rossetti?

Estos hipotéticos nexos nos instalan en una inflexión histórica que no es ajena a Galdós y a Oller. El novelista catalán trae a su cosmos las polémicas en torno a Wagner y Nietzsche y el gusto por lo oriental (págs. 17, 31, 157, 201, 246). Más significativa puede resultar la coincidencia en ambos autores a la hora de marcar perfiles tipológicos: la oposición pragmática o positivista espiritual o romántico, expresada con mínimas variantes léxicas, para identificar a *buenos* y *malos* en el esquema argumental. En Galdós la oposición funciona para diferenciar a Halma y a Feramor (págs. 1786, 1791, 1832), para enfrentar a ésta con su época (pág. 1838), o para referir el cambio operado en Carlos Federico por el contacto con la protagonista (pág. 1773). En Oller, para alejar a Pilar de Elvira (págs. 17-18, 143, 163, 175, 211, 236). El hecho de que el centro de interés de ambas novelas resida en el personaje no «positivista» y en su trayectoria personal más que en el marco ambiental donde éstas discurren, nos induce a preguntarnos si se habrá agotado el interés por aquellos círculos que marcaban el avance social y paralelamente por las técnicas de escripturación que dichas psicologías podían imponer. Con todo, hay que ir con cuidado al adentrarse por este camino ante el riesgo de deformar la realidad. En este sentido es el propio Galdós quien advierte, desde las páginas de su novela, de qué se puede estar tratando y cuál es la cautela con la que hay que actuar. Para el narrador de *Halma*, investigador del nazarismo, el espiritualismo es una «racha» de corte religioso y efímera, meras «florescencias espiritualistas», una «ventolera religiosa» que puede arrastrar a unos y otros (págs. 1788, 1811, 1850-1851). Pero a esa cuestión que pudiera cerrarse sobre los hábitos religiosos de una época, Galdós sabe darle un inteligente giro para hablamos de literatura. En un debate entre personajes se establece la cadena espiritualismo — misticismo ruso - *rusismo* literario— mística española (págs. 1811-1812), al plantearlo en estos términos podría haber querido contestar a ciertas apreciaciones críticas sobre *Nazarin* y redefinir su postura por lo que respecta al reconocimiento de las influencias foráneas, que siempre fue tan reacio a aceptar. Con estas afirmaciones parece estar replanteándose su anterior fascinación por los novelistas rusos —

remitimos a lo dicho en el apartado anterior sobre este particular—, a la vez que sigue con la conciencia de evolución revolucionaria (pág. 1842). Cabe concluir, por tanto, que Galdós —en este caso creemos que más que Oller— en su tránsito por el cruce de siglos se mostró receloso con las posturas más estridentes.

Uno de los aspectos de la retórica narrativa de Galdós y Oller que podría haberse visto modificado de acuerdo con los nuevos modelos narrativos sería el tratamiento del espacio. *Halma* y *Pilar Prim* se siguen construyendo sobre la existencia de los espacios significativos *natura/urbs*, pero percibimos que algo ha cambiado también en la técnica de su presentación. Excepto el trazado de algunos recorridos —más detenidos en los parajes naturales que en los urbanos, donde apenas realiza una mera ubicación de domicilios—, nada más objetiva los escenarios. Salvo la aligerada relación del interior y del mobiliario de Pedralba en *Halma* (págs. 1841-1842) o la entrada a la vivienda de Deberga en (págs. 241-251), sus autores prescinden de la prolija descripción de interiores. Se asume por la escritura la experiencia que Galdós hace sentir a Urrea cuando divisa Pedralba: «Parecióle (...) encantador el sitio y espléndido el paisaje, mirando más a su interior que al paisaje mismo» (pág. 1840). Ese esencialismo espacial es el que puede conducir a la construcción, mediante breves trazos significativos, ya sea de la habitación de Halma en el domicilio de su hermano (pág. 1796), ya sea del chalet ocupado por Pilar en la Cerdanya a través de la carta de Elvira (pág. 37). Es el que, para Urrea, identifica Madrid con el Purgatorio (pág. 1832) o retrata Barcelona mediante la referencia a representaciones operísticas, a fiestas en las torres o a visitas al círculo, con una evidente economía descriptiva. Más aún, esa búsqueda del *interior* o esencia de los espacios puede ser la vía por la cual se modifiquen técnicas de la escritura o se calenquen intenciones concretas. Oller compone cuadros cromáticos, imbuidos por modelos de la pintura simbolista y salpicados de referencias culturalistas como los tonos pompeyanos, Heine o Chopin (p. ej. págs. 32, 35, 125, 126-127), y lo que es más importante, filtra en ellos o a través de ellos sensaciones y estados de los personajes; es quizá a este nivel donde mejor se reconozca la lección aprendida de la práctica modernista, potenciando algo que no era extraño a su escritura. Esa vivificación de la naturaleza a favor de su atmósfera «espiritualista», Galdós la expresa, por su parte, a través de la función oracular o de interlocutora que aquella cumple con Urrea (págs. 1855, 1856, 1860).

Ya en el terreno de lo formal, sendas novelas presentan estrategias diferentes. Galdós opta por el distanciamiento mediante la creación de un narrador que es «erudito investigador», cronista incapaz de adentrarse en los recovecos místicos (págs. 1771, 1772). Eso le permite, tras una primera referencia a Nazarín y su rescate como personaje (pág. 1782), hablar del *Nazarín* «libro» o «novela» así como del autor que no parece salir bien parado (págs. 1797, 1812, 1813, 1836) dotando a su materia de una doble perspectiva, histórica y literaria. Le permite también transcribir diálogos y situaciones sobre los cuales puede haberse informado y

en ocasiones advertir que, si no trata algo, es porque no existe documento que lo transmita (pág. 1872). Esa técnica, sino única si preeminente en la novela, le evita adentrarse en autoconsideraciones de los personajes, exceptuando algunos períodos que nos acercan a cavilaciones como las de Manuel Flórez (pág. 1815). Oller, en cambio, mantiene un tradicional narrador en tercera persona que, no obstante, se esfuerza por incorporar al discurso a sus protagonistas. La inmediatez con que intenta intercalar sus reacciones le lleva a insertar acotaciones dramáticas (pág. 10) y, como deslíz, se le puede escapar una llamada al lector (pág. 185). Se esfuerza, decíamos, en introducir en el relato la meditación de los personajes. Lo que ocurre, quizá con la magnífica excepción del primer capítulo donde Deberga sigue los movimientos de los recién llegados a su compartimento, es que Oller transcribe esas partes del discurso en tercera persona y, al margen del entrecomillado, nada advierte si la voz escuchada es del narrador o del personaje. Sólo la sintaxis entrecortada por preguntas y exclamaciones internas, que tal vez chocaran en boca del narrador, alertan sobre el posible monólogo. Oller acierta más cuando incorpora esos interrogantes al discurso del narrador con el cual parece cruzarse el del personaje (pág. 68) o cuando deja objetivamente a los personajes frente a frente ocultando sus mutuas dudas (pág. 97). En esa línea compone un *flash-back* mental o acucia al personaje desde su interior mediante su conciencia (págs. 99, 155). Son todos ellos recursos a favor del psicologismo hacia el cual avanza su novela y que le hacen, por ejemplo, matizar sobre la doblez de los sentimientos y la progresión de los estados psíquicos (por ej. págs. 66, 92-92, 94). Probará incluso a reflejar el ritmo de la reflexión (pág. 95). Aunque hemos recogido la crítica de Galdós al «hiperpositivismo», no creemos que sea su ironía ante esos modos coetáneos lo que le lleve a usar desdeñosamente lo de «estudio Psicológico» (pág. 1815) para referir el informe de Flórez sobre Nazarín.

Dada la finalidad de la obra, es lógico que la novela de Oller potencie más esa vertiente psicologista que la de Galdós, cuyo propósito es ser una novelada crónica de los derrotados del nazarismo y, porqué no, una parodia de las convenciones religiosas, si nos atenemos a lo sugerido por C. Morón Arroyo (1967) sobre *Nazarín*. Pero ambas novelas están anudadas por la presencia de sendas figuras femeninas que les dan título y cuyos nombres están dotados de un significado que refleja su presencia en la ficción (págs. 1814, 187). El de Halma es un símbolo circular y expandente; el de Pilar, vertical y convergente. En función de ello, la psicología de Halma se resuelve en los tres primeros capítulos, los que narran su apretada novela bizantina. Más allá de esto, su alcance se cifra en la capacidad de modificar su entorno, lo que ejemplifican las trayectorias de Flórez y Urrea. Sólo al final, ante la propuesta de Nazarín (págs. 1866-1870), la estabilidad de la protagonista se zarandea aunque para salir por siempre consolidada. La psicología de Pilar es construida paso a paso desde sus dudas y temores. Su consolidación sólo repercutirá sobre ella, no sobre el medio. De ahí que aquello que en la una ha de quedar resuelto de principio, en la

otra es la propia razón de su ser literario. De diferente alcance son también sus dudas (págs. 1817, 141). Les aúna su firme intención de actuar al margen de lo institucionalizado.

Parafraseando a Manuel Flórez (págs. 1830, 1831), la propuesta de Halma se enfrenta a la *religión de salón* dinamitándola, merced al consejo de Nazarín, desde su interior (págs. 1864, 1868); mediante uno de sus propios cimientos, el matrimonio (pág. 1869). Lo que no sabemos es hasta qué punto Galdós recela también de esas componendas espirituales —caridad aristocrática al fin y al cabo— si atendemos a que para el narrador, conocedor de antemano del final, las ideas de Halma son «... convicciones, manías o lo que fuesen», tocadas de «cabezonería» (pág. 1776). También Pilar decide actuar contra el sistema desde su célula tradicional, alentada por sus dos amigas y a favor de un futuro arriesgado: las palabras con que se cierra la novela (pág. 278) nos sitúan en sus pasos; hacia Deberga quien, como personaje, no está del todo exento de los clichés de la sociedad a la que ella se enfrenta, pero por el cual, así como por sí misma, hay que apostar. Esa es la clave de su libertad (págs. 191-192).

IV. ¿Hasta qué punto la irrupción de las nuevas tendencias finiseculares pueden ayudar a entender las posiciones estéticas más tardías de Galdós y Oller? Aun siendo conscientes de que los dos autores siguen confiando en su «escuela» y habiendo detectado en ellos no pocos resabios positivistas a la hora de definir el estado o la naturaleza de los personajes (por ej. págs. 1817, 1824, 1861, 1865 y 223, 274), concluiremos nuestro trabajo con una respuesta a esta pregunta que, sin abandonar del todo el terreno de la hipótesis, nos atrevemos a formular con más conocimiento de causa tras el somero análisis a que hemos sometido ambas novelas: Galdós seguiría evolucionando en una dirección no ajena a ciertas configuraciones modernistas y, por un sendero propio, dibujaría los perfiles de un infierno en la tierra el cual, creemos, no es extraño a los descensos del espiritualismo valleinclanescos. Oller, vuelto a la novela tras su silencio literario, pudo aprender de técnicas y modos léxicos de los modernistas que incorporó, actualizándolos, al esquema de la novela de personaje. Por esa doble vía, de manera personalísima, Galdós apura los presupuestos de la novela ochocentista y Oller nos predispone a una sustitución narratológica. Algunos de los puntos dictados a favor de la novela novecentista por José Ortega y Gasset y por Carles Riba —autopsia e interior del personaje, acción densa, pero escueta, sustitución de la trama por los actos, interpretación de síntomas, cotidianidad, horizonte hermético— no los creemos tampoco extraños a lo intentado por *Pilar Prim*, pero esto ya requeriría otro apartado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, Leopoldo (Clarín) (1912): *Obras Completas*, Tomo 1, Galdós, Madrid, Renacimiento.
- BENÍTEZ, R. (1992): *La literatura española en las obras de Galdós*, Murcia, Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia.
- BENSOUSSAN, M. (1976): «L'estructura de la cel.lula familiar en les novel·les de Narcís Oller», *Actes del Quart Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, págs. 349-368.
- BESER, S. (1977): «Les limitacions narratives de Narcís Oller», *Actes del Quart Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, págs. 333-347.
- (1981): próleg Narcís Oller, *La bogeria*, Barcelona, Ed. Laia, págs. 7-18.
- BONET, L. (1972): «Galdós, crítico literario», introducción a B. P. Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Eds. Península, págs. 7-112.
- CASALDUERO, J. (1943, ed.ut. 1974): *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Ed. Gredos.
- CAUDET, F., MARTÍNEZ CACHERO, J. M. (1993), *Pérez Galdós y Clarín*, Madrid, Eds. Júcar.
- CORREA, G. (1962): *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Ed. Gredos.
- (1977): *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Ed. Gredos.
- (1979): «Tradición, mística y cervantismo en las novelas de Galdós, 1890-97», *Benito Pérez Galdós* (ed. Douglass M. Rogers) Madrid, Ed. Taurus (Col. *Persiles. El escritor y la crítica*), págs. 143-159.
- DENDLE, B. J. (1988): «Galdós, Zola y el naturalismo de *La desheredada*», *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (ed. Yvan Lissorgues), Barcelona, Ed. Anthropos, págs. 447-459.
- ELIZALDE, I. (1988): «El Naturalismo de Pérez Galdós», *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Ed. Anthropos, págs. 469-481.
- GILABERT, J. (1977): *Narciso Oller. Estudio comparativo con la novela castellana del siglo XIX*, Barcelona, Ed. Marte.
- (1979): «*La febre d'or* de Narcís Oller i *Miau* de Galdós: dues visions de la realitat social a l'Espanya del segle XIX», *Estudis de Llengua. Literatura i cultura catalanes*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, págs. 241-254.
- GULLÓN, G. (1992): *La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Taurus (Col. *Persiles*, 204).
- GULLÓN, R. (1973): *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Ed. Gredos.
- LEY, C. D. (1974): «Galdós como novelista europeo», *Letras de Deusto*, vol. 4 (julio-diciembre), págs. 95-113.
- LÓPEZ-SANZ, M. (1985): *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán*, Madrid, Ed. Pliegos (Col. *Pliegos de Ensayo*, 9).

- MONTERO-PAULSON, D. (1988): *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, Madrid, Ed. Pliegos (Col. *Pliegos de Ensayo*, 24).
- MONTOLIU, M. de (1948) «L'obra de Narcís Oller. Estudi crític», N. Oller, *Obres Completes*, Barcelona, Ed. Selecta.
- MORA, J. L. (1979): ed. de *Halma*, Introducción págs. 9-44, Salamanca.
- MORÓN ARROYO, C. (1967): «*Nazarín* y *Halma*: sentido y unidad», *Anales Galdosianos*, II, págs. 67-81.
- OLEZA, J. (1984) *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Ed. Laia.
- OLLER, N. (1962): *Memories literaries. Historia dels meus llibres*, Barcelona, Ed. Aedos.
- PATTISON, W. (1969) *El Naturalismo español*, Madrid, Ed. Gredos.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1923) *Arte y crítica*, Madrid, Renacimiento.
- (1975): *Recuerdos y Memorias*, prólogo F. C. Sáinz de Robles, Madrid, Ed. Tebas.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, F. (1975) *El problema religioso en la generación de 1868*. Madrid, Ed. Taurus (Col. *Persiles*, 87) págs. 181-267.
- PORTNOFF, G. (1932) *La literatura rusa en España*, N. York.
- RICARD, R. (1950): «La classification des romans de Galdós», *Les Lettres romanes* XIV, pp 143-153.
- SCATORI, S. (1927), *La idea religiosa en la obra de Benito Pérez Galdós*, Toulouse-Paris, Ed. Privet.
- SERRAHIMA, M. (1973) «*Pilar Prim* de N. Oller», *Guía de Literatura Catalana Contemporània*, Barcelona, Eds. 62.
- SHOEMAKER, W. H. (1963-1964): *Una amistad literaria, la correspondencia epistolar entre Galdós y Narcís Oller*, B.R.A.B.L.B, vol. XXX, págs. 247-306.
- TAYADELLA, A. (1986) «Narcís Oller i el Naturalisme», Riquer-Comas-Molas, *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona, Ed. Ariel, vol. 7, págs. 605-668.
- YATES, A. (1976) «*Vilaniu* dins la trajectòria de Narcís Oller», *Actes del Quart Col.loqui Internacional de Llenau i Literatura Catalanes*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, págs. 369-384.
- (1980) ed. y prólogo N. Oller, *L'escanyapobres*, Barcelona, Eds. 62 (Col. *Antologia Catalana*, 97).
- (1981) *Una generació sense novel·la?*, Barcelona, Eds. 62.

## EDICIONES UTILIZADAS:

- OLLER, N. (1980) *Pilar Prim*, Barcelona, Ed. Selecta (cit. direct. por págs.).
- PÉREZ GALDÓS, B. (1951) *Halma, Obras Completes*, Madrid, Aguilar, V, págs. 1769-1874 (cit. direct. por págs.).