



Universidad de Alicante

# Rafael Altamira, crítico literario

María del Corpus Requena Sáez

## Tesis de Doctorado

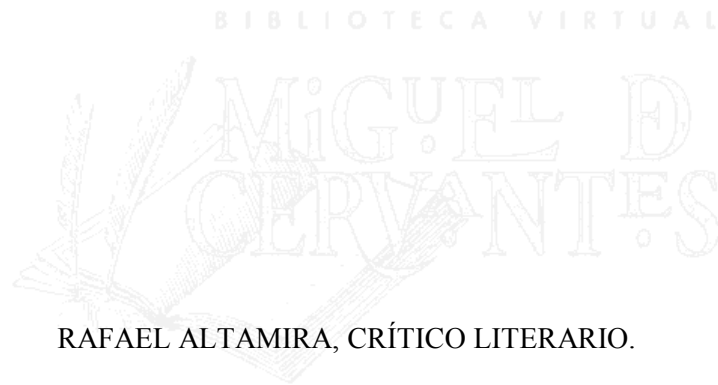
**Facultad:** Filosofía y Letras

**Director:** Dr. Juan Antonio Ríos Carratalá

**2002**

Universidad de Alicante.

Facultad de Filosofía y Letras.



RAFAEL ALTAMIRA, CRÍTICO LITERARIO.

Volumen I.

Tesis de doctorado.

Presentada por: María del Corpus Requena Sáez.

Dirigida por: Dr. Juan Antonio Ríos Carratalá.

Alicante, 2002.

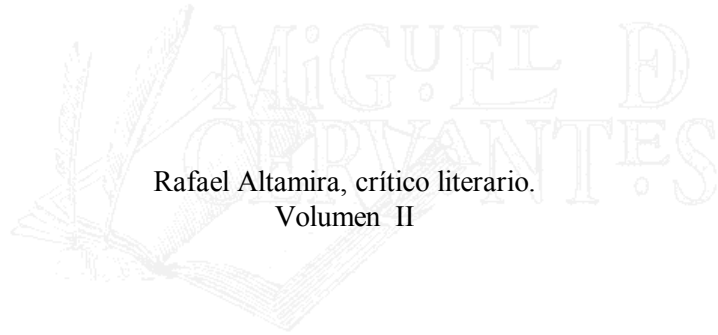
A mi padre,

Alberto Requena Sánchez.

*In memoriam.*



BIBLIOTECA VIRTUAL



Rafael Altamira, crítico literario.  
Volumen II

María del Corpus Requena Sáez.

Alicante, 2002.

## ÍNDICE

### VOLUMEN I.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Página

#### INTRODUCCIÓN

Notas.

#### CAPÍTULO 1 . IDEOLOGÍAS Y ERUDICIÓN

- 1.1. Marcelino Menéndez y Pelayo y Rafael Altamira.
- 1.2. Krausismo e Institucionismo en Rafael Altamira.
- 1.3. El Regeneracionismo: Joaquín Costa y Rafael Altamira

Notas

#### CAPÍTULO 2. LA OBRA DE RAFAEL ALTAMIRA

##### 2.1. Los libros misceláneos.

- 2.1.1. *Mi primera campaña* (1893).
- 2.1.2. *De historia y arte: Estudios críticos* (1898).
- 2.1.3. *Psicología y literatura* (1905).
- 2.1.4. *Cosas del día. Crónicas de literatura y arte* (1907)
- 2.1.5. *Arte y realidad* (1921).
- 2.1.6. *Estudios de crítica literaria y artística* (1925).
- 2.1.7. *Cartas de hombres* (1944).
- 2.1.8. *Tierras y hombres de Asturias* (1949).

##### 2.2. Clasificación de su obra.

- 2.2.1. Artículos de teoría sobre crítica literaria, el hecho literario y sus características.
- 2.2.2. Novela (en castellano).
- 2.2.3. Teatro (en castellano).

- 2.2.4. Poesía (en castellano)
- 2.2.5. La literatura española durante la Regencia (1885-1902).
- 2.2.6. Literatura catalana.
- 2.2.7. Literatura europea.
- 2.2.8. Literatura francesa.
- 2.2.9. Literatura rusa.
- 2.2.10. Literatura inglesa.
- 2.2.11. Literatura italiana.
- 2.2.12. Literatura alemana
- 2.2.13. Artículos de carácter erudito.
- 2.2.14. El problema de Cuba.
- 2.2.15. Artículos sobre personajes ilustres,  
la Universidad de Oviedo  
y la Extensión universitaria.
- 2.2.16. El paisaje.
- 2.2.17. Artículos de opinión de carácter didáctico-literario.
- 2.2.18. Cuentos.

### 2.3. Colaboraciones en periódicos y revistas.

- 2.3.1. Prensa de Alicante.  
Aportaciones de Manuel Rico García.
- 2.3.2. Prensa de Valencia.  
Aportaciones de Manuel Rico García.
- 2.3.3. Prensa de Barcelona.  
Aportaciones de Manuel Rico García.
- 2.3.4. Prensa de Madrid.  
Aportaciones de Manuel Rico García.
- 2.3.5. Prensa de otras ciudades españolas.  
Aportaciones de Manuel Rico García.

Notas

## CAPÍTULO 3. RAFAEL ALTAMIRA Y LA LITERATURA: REALISMO/NATURALISMO Y EL FIN DE SIGLO.

- 3.1. El realismo y el naturalismo europeo.
- 3.2. El naturalismo francés: Zola.
- 3.3. El realismo y el naturalismo en España.

- 3.3.1. Panorama de la novela anterior a 1868.
- 3.3.2. La novela a partir de 1868.
- 3.3.3. La “literatura moderna”.
- 3.3.4. El “estado del alma”.
- 3.3.5. Intelectuales y eruditos

- 3.4. Juicios de Rafael Altamira sobre el realismo y el naturalismo.

- 3.4.1. Qué debe ser la crítica literaria.
- 3.4.2. Características del crítico literario.
- 3.4.3. *Ingenium vs. ars*.
- 3.4.4. Verdad, Belleza y Bondad.
- 3.4.5. El fin del arte: *docere vs. delectare*.

### 3.5. El fin de siglo: “La literatura española durante la Regencia”.

- 3.5.1. La novela.
- 3.5.2. El teatro.
- 3.5.3. La poesía.
- 3.5.4. El periodismo y las publicaciones clásicas.

Notas.

BIBLIOTECA VIRTUAL VOLUMEN II

## CAPÍTULO 4. LA NOVELA.

- 4.1. Benito Pérez Galdós.
- 4.2. Armando Palacio Valdés.
- 4.3. Vicente Blasco Ibáñez.
- 4.4. Leopoldo Alas “Clarín”.
- 4.5. José M<sup>a</sup> de Pereda.
- 4.6. Ángel Ganivet.

Notas.

## CAPÍTULO 5. LA POESÍA

- 5.1. Ramón de Campoamor.

Notas.

## CAPÍTULO 6. TEATRO.

- 6.1. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.
- 6.2. Benito Pérez Galdós.
- 6.3. José Echegaray.
- 6.4. Notas breves: *El alcalde de Zalamea*.  
Los *Sainetes* de Ramón de la Cruz.  
Las comedias de evasión. Leopoldo Alas.  
Ramón de Campoamor.

Notas.

CONCLUSIÓN.

Notas.

BIBLIOGRAFÍA.





BIBLIOTECA VIRTUAL



INTRODUCCIÓN

Rafael Altamira expuso sus ideas la sobre crítica literaria en los artículos que publicó en la prensa -española o extranjera- durante el dilatado periodo que se desarrolla desde 1893 a 1949. Sus libros misceláneos fueron el resultado de la recopilación y selección que realizó el autor sobre sus escritos periodísticos. En ellos la doctrina literaria se combina con artículos de carácter ameno y con cuentos, fiel a su máxima de enseñar y deleitar. En este trabajo tratará de analizar y reivindicar, si es posible, su labor como crítico literario. Nuestro objetivo es avanzar en el conocimiento del tipo de literatura a la que dedicó su atención crítica, siendo Rafael Altamira una fuente privilegiada para la mejor comprensión del panorama literario de esta época. José M<sup>a</sup> Jover Zamora afirmaba en una entrevista concedida al suplemento *El cultural* de *El mundo* que: “Por mi parte, vengo intentando desde hace algunos años reintegrar en el árbol de las ciencias históricas la historia de la civilización, resucitando y ensanchando la fecunda obra de Rafael Altamira” (4-10 de octubre de 2000, p. 24). Si bien José M<sup>a</sup> Jover hace referencia a la historia, -y parafraseando al ilustre historiador-, en este trabajo de investigación se ensaya su reincorporación “al árbol” de la literatura y de la crítica literaria, “resucitando y ensanchando la fecunda obra de Rafael Altamira”.

Los trabajos previos dedicados monográficamente a la obra crítica de Rafael Altamira han sido realizados por Leopoldo Alas (1893), José María Martínez Cachero (1967), José Carlos Mainer (1987) y Emilia de Zulueta (1966), que iluminaron nuestro estudio en su fase inicial, así como VV. AA. (1987) que aporta datos difíciles de hallar para el estudioso debido a su dispersión geográfica. También son imprescindibles los excelentes estudios elaborados por Marcel Bataillon (1966), G.J.G. Cheyne (1966, 1992), Vicente Ramos (1968, 1987), Javier Malagón y Silvio Zavala (1986), Irene Palacios Lis (1986), Rafael Asín Vergara (1987), Armando Alberola (ed.) (1987), Manuel Tuñón de Lara (1987), Laureano Robles (1988), Laureano Bonet (1989), Juan Rodríguez (1990), Juan Antonio Ríos (1992, 1995), M<sup>a</sup>

de los Ángeles Ayala (1992, 1998), Francisco Moreno Sáez (1997), que esclarecen las facetas intelectuales del ilustre alicantino. Por lo demás, los datos que se encuentran sobre Rafael Altamira se limitan a citas aisladas en libros que se inscriben en el marco de estudios de carácter general, como ocurre en los trabajos de W. Pattison (1965), D. L. Shaw (1978), o Juan Luis Alborg (1996, 1999), por citar algunos de los más significativos.

Desde el punto de vista de la crítica literaria, la ubicación de Rafael Altamira se muestra dificultosa. En términos generales, tiende hacia el krausismo-positivismo, pero, también, parece seguir otra tendencia: Clarín lo situó en el grupo de los que denominaba “críticos científicos” (1893, pág. VIII) en el Prólogo de *Mi primera campaña*. Sergio Beser relaciona este tipo de crítica con la que realizaban en Barcelona en esos años Soler Miquel, Domingo Peres, Opisso, Torrendell; de ese grupo destacó a José Yxart y Juan Sardá a los que atribuyó -junto a Rafael Altamira- como características: “[...] el amplio conocimiento de la literatura europea coetánea, y la seriedad y documentación de sus artículos” (Beser 1968, p. 61), y para quien: “Altamira se presenta en sus escritos y personalidad como epígono del krausismo, pero de pensamiento totalmente original, utilizando además el método de investigación del positivismo científico” (*ibid.*, p. 64).

José Martínez Ruiz en *La crítica literaria en España*, discurso leído en el Ateneo de Valencia el 4 de febrero 1893, afirmaba que: “La crítica española adolece, en general, de falta de penetración; es más bien retórica que otra cosa. Este defecto está más acentuado en unos críticos que en otros; así, por ejemplo, Pardo Bazán y Picón son más retóricos que Clarín y Altamira, que son precisamente los dos que quizá profundicen más en el espíritu del libro criticado, y eso que Alas muchas veces divaga, o mejor dicho, rellena sus artículos de hojarascas inútiles, razón por la cual se hace un tanto pesado” (Azorín [1893] 1998, p. 79). Más adelante prometía hacer “un estudio más detenido del mismo asunto, nos extenderemos

en consideraciones sobre el carácter de la crítica española, y nos ocuparemos también de algunos críticos que por lamentable olvido no mencionamos, tales como Rafael Altamira, el cultísimo Villegas (Zeda), Rodrigo Soriano, don Francisco de Paula Canalejas, etc., y otros que sin ser críticos han demostrado para ello excelentes aptitudes, verbigracia, Ortega y Munilla y Mariano de Cavia” (*ibid.*, p. 80), pero que sepamos el estudio no llegó a realizarse en torno a Rafael Altamira.

El estudio exhaustivo de los artículos de Rafael Altamira lleva a compartir la opinión de Emilia de Zuleta cuando afirma que su crítica tendía hacia la “orientación integradora del krausismo y del positivismo, su búsqueda de una interpretación más objetiva y científica y sus ideas sobre la función moral del arte, coinciden con las grandes preocupaciones de esta etapa”<sup>1</sup> (1966, p. 113). Se debe matizar que todo esto ocurre hasta la publicación en 1921 de *Arte y realidad*. Entre los autores que se dedicaron a la crítica literaria periódica, la cual manifestó un tono vivo y polémico que sorprende en la actualidad, Rafael Altamira se encontraba, hasta 1921, entre aquellos que tenían la intención de hacer una crítica científica, basada en principios filosóficos, sociológicos, antropológicos, etc., dejando a un lado la sátira mordaz y despiadada. La opinión de Leopoldo Alas es orientativa en este sentido:

Puede afirmarse que es Altamira uno de los epígonos del krausismo español, sólo que... póstumo. No quiere esto decir que sea un krausista, así como suena, sino que discípulo y amigo de Giner y Salmerón, ha recibido de ellos, de Giner particularmente, el impulso pedagógico [...] Altamira es, sin embargo, un pensador independiente. De lo que en general se puede llamar el positivismo moderno, Altamira tiene también algo; las excelencias del método analítico, escrúpulos y perito; pero sabiendo adónde llega el poder de análisis que se basa en hechos que caen bajo la

acción de los sentidos. [...] A la literatura lleva Altamira su filosofía y su método, y es en este concepto un crítico de los más moderno que cabe [...] No desmaye mi querido amigo ni desmayen los que con él forman en el *pelotón sagrado* de la novísima crítica científica (científica por ellos, por los críticos) en la interesante y utilísima labor que les está encomendada por su vocación y sus facultades; sigan animando nuestras decaídas letras con el aliento del *modernismo* sano y culto, y cuanto más despego y mayor apatía encuentren el público, cada día más indiferente, luchan con más fuerza. Vengan a lograr lo que no hemos conseguido otros, que hemos predicado años y años la necesidad de una ciencia, que nosotros amamos y ellos tienen (1893, pp. XI-XII).

José Martínez Ruiz (Azorín) en *Juventud española* no comparte esta opinión: “Se nota en la crítica de Altamira falta de disciplina, de método -nervio de la *crítica científica*” ([1896] 1947, p. 223).

Para conocer el alcance de la crítica literaria de Rafael Altamira se ha atendido, en primer lugar, a realizar una breve panorámica de las corrientes filosóficas de la segunda mitad del siglo XIX, desde las precedentes de la reacción tradicionalista hasta la figura de Marcelino Menéndez y Pelayo. En el polo opuesto a ella son citas obligadas las del positivismo, darwinismo, idealismo kantiano, krausismo, Hegel, Krause, Spencer, Schopenhauer, Feuerbach, Marx, Engels, Nietzsche..., que marcaron la impronta de final de siglo.

Se ha estudiado la relación entre Rafael Altamira y Menéndez y Pelayo, ejemplo de la línea tradicionalista y conservadora, su relación con el krausismo y la Institución Libre de Enseñanza, y, por último, la vinculación de Rafael Altamira con Joaquín Costa, para cuyo

estudio ha sido imprescindible la consulta de los excelentes análisis realizados por G.J.G Cheyne. Además, se ha procurado reparar en la implicación de Rafael Altamira en las actividades regeneracionistas. Queda fuera de nuestro objetivo profundizar en la disputa ocurrida en 1895, tras la conferencia que expuso Rafael Altamira sobre “El problema de la dictadura tutelar en la historia” en el Ateneo de Madrid, y sobre lo cual se justificaba en *De historia y arte*, afirmando que nunca tuvo intención de mostrar conclusiones cerradas sobre “ese tema de investigación sobre el que el autor no tiene formado criterio” (1898, p. 108).

BIBLIOTECA VIRTUAL

En cuanto a la obra en sí objeto de este trabajo de investigación, en primer lugar se circunscriben los límites de este estudio a los volúmenes *Mi primera campaña. Crítica y cuentos* (1893), *De historia y arte. Estudios críticos* (1898), *Psicología y literatura* (1905), *Cosas del día. (Crónicas de literatura y arte)* (1907), *Arte y realidad* (1921), *Estudios de crítica literaria y artística* (1929), *Cartas de hombres* (1944), *Tierras y hombres de Asturias* (1949), de los que se realiza una breve descripción. Y de los que se ha seleccionado aquellos que Rafael Altamira dedicó a la crítica de la literatura escrita en castellano, al menos parcialmente (de ahí la denominación de misceláneos que atribuimos a estos volúmenes). Se ha excluido de este estudio la obra crítica de Rafael Altamira publicada en la prensa periódica nacional o extranjera, (que debe ser objeto de análisis particular). Los esfuerzos en este sentido fueron iniciados por Manuel Rico García (1888, 1830-1913), Vicente Ramos (1965, 1968, 1978, 1987), Laureano Robles (1988) y M<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala (1998). Las alusiones críticas a la literatura que pudieran aparecer en cualquiera de los volúmenes que componen su bibliografía, han sido excluidas dada la necesidad de acotar nuestro trabajo. Es por ello, que de los volúmenes citados han quedado suprimidos los artículos dedicados a la literatura catalana, y a la literatura extranjera, que, así mismo, deben ser objeto de investigaciones monográficas.

A la hora de precisar las opiniones de Rafael Altamira establecidas en los volúmenes que publicó -desde *Mi primera campaña* (1893) hasta *Tierras y hombres de Asturias* (1949)- sobre aspectos de crítica literaria, se ha prescindido del trabajo *El realismo y la literatura contemporánea*, publicado en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona en 1886, nunca reeditado en volumen -por ello de este trabajo-, y que fue desautorizado por Rafael Altamira en *Mi primera campaña*: “[...] de entonces acá van algunos años; mis ideas han sufrido variación bastante para que no me sea posible reimprimir aquel trabajo sin grandes rectificaciones; antes bien, habría que hacerlo de nuevo, cosa que no me halaga, por el pronto, ni quizá interesaría al público de ahora” (1893, pp. XV-XVI).

Es objeto de análisis determinar la intención didáctica, divulgadora de ideas o tendencias, que el autor imprime a sus libros. Se ha realizado la clasificación de su obra atendiendo a los criterios temáticos que relacionan entre sí los artículos que componen los volúmenes, haciéndose explícita (en la medida de los límites impuestos a este trabajo) la identidad entre artículos publicados en la prensa y el origen de los textos insertos en los libros misceláneos, que atiende y se circunscribe intencionadamente, dados los límites de este trabajo de investigación, a sus publicaciones en la prensa alicantina, valenciana, barcelonesa, madrileña, y la de otras ciudades españolas citadas expresamente por Manuel Rico García que ha servido de hilo conductor en esta difícil tarea.

El estudio de la literatura de la época comienza con la exposición de las características del Realismo y Naturalismo en Europa, Francia y España, con el fin de contextualizar lo que Rafael Altamira denominaba “la literatura moderna” y el “estado del alma”, atendiendo a la novela. Además se indaga en el concepto y características de los intelectuales según su perspectiva.

En el apartado que toma el título del artículo homónimo “La literatura española durante la Regencia” ([1902] 1905) se aporta la perspectiva y la síntesis literaria de este periodo en cuatro tramos: novela, teatro, poesía y periodismo y publicaciones clásicas. Esta interesante configuración literaria desarrollada por Rafael Altamira debe ser cotejada y estudiada en análisis específicos sobre el tema, ya que supera los límites establecidos en este trabajo de investigación.

En los juicios de Rafael Altamira sobre el realismo y el naturalismo, se trata de desarrollar los contenidos más significativos expuestos en los treinta y dos artículos en los que Rafael Altamira reflexiona sobre qué debe ser la crítica literaria, las características que debe reunir el crítico literario, para pasar al análisis de tópicos de crítica literaria como: *Ingenium vs. Ars*, Verdad, Belleza y Bondad, el fin del arte: *docere vs. delectare*.

En el cuarto capítulo se trata, específicamente, de la novela escrita en castellano. En él se estudian aquellos autores que Rafael Altamira seleccionó para sus libros misceláneos y a los que dedica un mayor o menor número de artículos, entre los que destacan, como autores más estudiados, Benito Pérez Galdós y Armando Palacio Valdés, seguido de Vicente Blasco Ibáñez; de menor relieve y extensión son los textos dedicados a Leopoldo Alas, José M<sup>a</sup> de Pereda y Ángel Ganivet.

El análisis de los textos que tratan de la novelística galdosiana y su cotejo con las opiniones vertidas por la crítica literaria más prestigiosa (y, por tanto, accesible bibliográficamente) es el objetivo general de este capítulo. En él se investigarán las relaciones entre Historia y novela, se analizará el carácter didáctico que Benito Pérez Galdós parece imprimir a sus novelas, se tratará la “representación viva del alma española” (Altamira 1905, p. 198) que realiza el novelista canario en algunas de sus obras, el estudio de su literatura



como portadora de ideología, el carácter épico de su novelística, los personajes históricamente simbólicos, la mujer como tema específico en la novela galdosiana, y, por último, sus analogías con Dickens, así como las diferencias que se establecen con Balzac.

Junto con Benito Pérez Galdós, Armando Palacio Valdés es el autor más estudiado por Rafael Altamira en sus libros misceláneos. *Tierras y hombres de Asturias*, el último volumen de estas características publicado en 1949, recoge artículos publicados en 1886, 1888, 1889, 1921 y 1924 con los cuales se atiende a uno de los novelistas más inmerecidamente olvidados de nuestra literatura contemporánea cuya modernidad establecía Rafael Altamira en el humorismo y sátira de sus obras. Su figura habrá de ser rehabilitada por generaciones futuras si se desea conocer la realidad, sin menoscabo, del panorama novelístico de esta época. La obra de Armando Palacio Valdés fue estudiada por Rafael Altamira en artículos que examinan específicamente *Riverita*, *El cuatro poder*, *Maximina*, *La hermana San Sulpicio*, *La fe* y *La hija de Natalia*, novelas en las que se corroboran los aspectos generales que sobresalen en su obra: la excelente pintura de paisajes realistas y de las costumbres; la nota sentimental o tierna de sus novelas; el fino y satírico humor que rezuman sus obras, y que lo convierten, a los ojos de nuestro crítico, en uno de los más excelentes novelistas de nuestro siglo XIX, porque, además, supo aproximarse al público lector de su época, lo que le valió un gran éxito editorial.

En Armando Palacio Valdés se analiza, en primer lugar, la faceta que desarrolló como crítico literario. El éxito y el ocaso -incomprensible- de un autor excelente. Los rasgos distintivos de su novelística: su aptitud de “gran paisajista”, a la que se une el fondo satírico-humorístico de su obra, que, de este modo lo une “a la literatura picaresca, a Thackeray y Dickens” (1921, p. 110) y que lo convierte en el eje de su modernidad.

En los artículos que Rafael Altamira dedica al estudio de *Arroz y tartana*, *Flor de mayo*, *La barraca*, los *Cuentos valencianos*, y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, el crítico analiza la gran vitalidad de la obra novelística de Vicente Blasco Ibáñez, las carencias literarias que le atribuye, y destaca la importancia del autor valenciano en la literatura española. Se atiende sobre estos temas a la opinión de León Roca (1978) y Juan Luis Alborg (1999).

Los datos sobre la obra de Leopoldo Alas (Clarín), José María de Pereda y Ángel Ganivet son escasos en los libros misceláneos de Rafael Altamira. En el estudio del primer Leopoldo Alas, Rafael Altamira establece como paso previo para enunciar las características - generales- de su obra narrativa, algunos rasgos de su crítica literaria con el fin de vincularla con su producción novelística y sus cuentos. Sobre José M<sup>a</sup> de Pereda, se trazan unas breves notas para destacar su costumbrismo, su gran capacidad como paisajista y el valor intenso que concede a la Naturaleza en *Peñas arriba*. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* se ha debido contextualizar para comprender las características generales de la literatura del momento y poder confrontarlas con las opiniones de Rafael Altamira sobre la novela de Ganivet.

El capítulo dedicado a la poesía, atiende únicamente a Ramón de Campoamor, del cual Rafael Altamira analiza algunos rasgos y vierte opiniones sobre *Ternezas y flores*, *Ayes del alma*, *Fábulas*, *Doloras*, *Pequeños poemas* y las *Humoradas*, sobre los poemas épicos: *Colón*, *El drama universal* y *El licenciado Torralba*, y, sobre las obras mezcla de filosofía y poesía que son *Filosofía de las leyes*, *El Personalismo*, *Polémicas con la Democracia* y *Lo Absoluto*, así como sobre su teoría poética en su *Poética*.

De los autores abordados en el capítulo dedicado al teatro, destacan las contribuciones críticas aportadas por Rafael Altamira sobre los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y Benito Pérez Galdós. En la misma se subrayan sus aportaciones ideológicas, de carácter regeneracionista. En menor medida trata a José Echegaray, “figura que no encarna con el sentido artístico de su época” ([1888] 1893, p. 177), pero al que defendió de los ataques sufridos en la concesión del Premio Nobel de Literatura. Las notas breves se constituyen en pinceladas sobre la actividad teatral del momento y sobre autores cuyo teatro le interesó por corresponder a figuras destacadas como Leopoldo Alas y Campoamor.

Por último, se dibuja el panorama de la literatura española durante la Restauración, en la que Rafael Altamira traza las líneas de la novela, la poesía, el teatro, junto con el periodismo y las publicaciones clásicas. Este análisis constituye un punto de partida para investigar sus opiniones sobre la “gente nueva”, -los literatos de la Restauración-. Asimismo, se aportarán datos que confirman la tesis de Luis Sánchez Granjel sobre “la promoción literaria de la Regencia” (1966).

Con todo ello, se tratará de aportar un mejor conocimiento de la obra crítica que Rafael Altamira incluyó en sus libros misceláneos, y sobre la que este trabajo de investigación no trata de ser, en absoluto, un punto de llegada al análisis de su extensa y compleja obra como crítico literario, sino un punto de partida.

BIBLIOTECA VIRTUAL



NOTAS

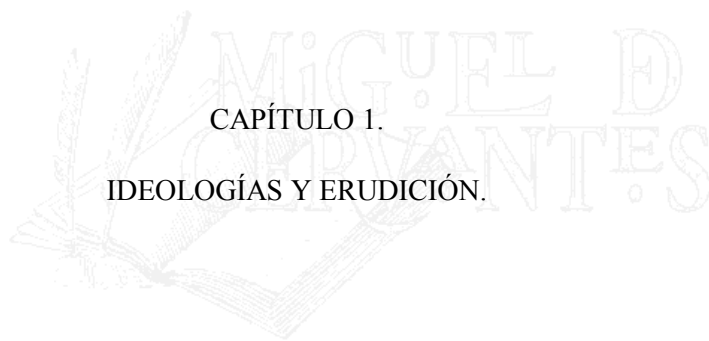
---

<sup>1</sup> Entre los coetáneos de Rafael Altamira destaca la figura capital de la crítica literaria Marcelino Menéndez y Pelayo. Junto a él, los grandes críticos del Realismo y del Naturalismo Juan Valera, Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán, Manuel de la Revilla. Además, se han de señalar los nombres de los representantes de la crítica erudita y periódica que tuvieron gran autoridad en aquellos años, tal es el caso de Francisco Rodríguez Marín (1855-1943), Emilio Cotarelo (1857-1953), Antonio Rubió y Lluch (1856-1936), Adolfo Bonilla y San Martín (1825-1926), José del Perojo (1852-1908). Los nombres representativos de las figuras secundarias fueron: Manuel Cañete (1822-1891), Antonio de Valbuena (1844-1929), José Yxart (1852-1895), Rafael Altamira (1866-1951), Emilio Bobadilla (Fray Candil) (1868-1921), Luis Bonafoux (1855-1918). Estos dos últimos escritores procedentes de Hispanoamérica tuvieron una destacada actuación en el panorama crítico de este periodo (*ap.*, De Zuleta 1966, pp. 15-114).

BIBLIOTECA VIRTUAL

CAPÍTULO 1.

IDEOLOGÍAS Y ERUDICIÓN.



En 1559 Felipe II vetó a los moradores de su reino, bajo pena de muerte, que partiesen sin licencia a instruirse en el extranjero, salvo en Italia y Portugal. En 1843 un joven becario, Julián Sanz del Río, percibió una pensión del gobierno para continuar en Heidelberg los estudios de filosofía alemana que más tarde transfiguraron la vida intelectual de la España de finales del XIX y comienzos del XX. Las corrientes filosóficas vigentes nutrieron el pensamiento español de esta época, que supo adaptarlo a su circunstancia, dando como resultado uno de los momentos más felices de la historia intelectual de España. Destaca la figura de Marcelino Menéndez y Pelayo, ejemplo de erudición y conocimiento, junto con el movimiento krausista que cuando pasa a la acción se convierte en el institucionismo que trata de cambiar el futuro de la sociedad española a través, fundamentalmente, de la educación de los hombres que se convertirían en los líderes de la España nueva; el regeneracionismo, por su parte, atiende a la necesidad de actuar en la política del momento, su compromiso estaba en el “ahora” histórico. Con aquellos que buscaban conocer la “España eterna”, como decía Marcelino Menéndez y Pelayo; y con los que anhelaban cambiar y transformar la España decadente, del hambre, la miseria y el analfabetismo, pasando a la acción sobre la sociedad desde la educación o la política, se formó y colaboró Rafael Altamira

Lógicamente, los influjos eruditos extranjeros ya habían penetrado en España antes de 1843. La corriente más significativa fue el enciclopedismo francés, de inclinación materialista y crítica frente a las ideas tradicionales, especialmente en el campo de la religión y de la política. Según Schramm (1936, p. 21), la Universidad de Salamanca fue una fuente de ideas enciclopedistas, y allí Donoso Cortés, por ejemplo, pudo desarrollar, en los años veinte, su devoción por Rousseau, Voltaire, Pauw y Helvétius.

Tampoco faltó la influencia británica. Monguió cita (1967, cap. I), además de Condillac y Destutt de Tracy, a Locke, Hume y Bentham como componentes en la

constitución intelectual de José Joaquín Mora, y Alcalá Galiano fue, a su vez, concededor y partícipe de las ideas de Jeremy Bentham, el padre del utilitarismo. Pero aún más influyente fue la escuela de filosofía escocesa del “sentido común”, defendida por Alexander Hamilton, y fomentada sobre todo en la Universidad de Barcelona por tres profesores extraordinarios: Ramón Martí de Eixalá, F. Javier Llorens y Barba y Manuel Milá y Fontanals, cuyo ascendiente penetró desde José Joaquín Mora, que publicó en 1832 *Cursos de lógica y ética según la escuela de Edimburgo*, hasta Jaime Balmes y Marcelino Menéndez Pelayo (*ap.*, Shaw 1978, pp. 254-255)

BIBLIOTECA VIRTUAL

Las conmociones políticas y sociales en la España de la primera mitad de siglo XIX detentaron también frentes de batalla netamente intelectuales, en los que hubo interesantes polémicas entre el tradicionalismo católico de signo reaccionario y el reformismo liberal de tipo racionalista.

El religioso catalán Jaime Balmes (1810-1848) en *Cartas a un escéptico en materia de religión* (1846), redactadas bajo la bandera de “abajo la autoridad científica”, propagó sus presunciones teóricas como en el resto de sus obras, pero lo fundamental fue que desarrolló una *praxis* al inventar y alentar el *Partido Monárquico Nacional o Católico*, cuyos principios se divulgaron a través de tres periódicos fundados entre 1841 y 1844 por “el filósofo de Vich”: *La civilización*, *La sociedad* y *El pensamiento de la nación*. Sus proyectos de unificación nacional en torno al trono de Isabel II, eficazmente depurado de sus escorias liberales, fracasaron sin remedio, al igual que el anhelo de restaurar la España única, todo ello debido a que el proyecto de Balmes era un intento ahistórico de retorno a un pasado añejo estimado como modelo ideal. Jaime Balmes murió en 1848. Pero a sus ideas tornaron una y otra vez las recurrentes generaciones tradicionalistas de intelectuales católicos, como



Marcelino Menéndez Pelayo, los derechistas de antes de 1936 y los clerical-autoritarios de después de 1939, incluyendo el *Opus Dei*.

El pensamiento de Juan Donoso Cortés se concertó en 1851 con *Ensayos sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo considerados en sus principios fundamentales*, volumen en el cual se dice, por ejemplo, que “las escuelas socialistas” son llanamente “satánicas”. Se trata, en suma, de alegatos en defensa de unas prerrogativas sociales establecidas en el pasado, escudamiento desesperado, pues Donoso Cortés creía que el socialismo triunfaría en Europa, aunque finalmente sería derrotado por una virulenta reacción católica. Curiosamente, y quizá obedeciendo a la poderosa dosis de pesimismo que Donoso Cortés evidenció en sus ideas -y ello a pesar de sus invocaciones a la dictadura libertadora- no ha poseído demasiado renombre entre los ideólogos postreros de la reacción, aunque sus ideas sean requeridas y empuñadas con delectación (*ap.*, Blanco Aguinaga 1979, pp. 167-170).

Un episodio de gran interés intelectual de los años cuarenta del siglo XIX fue la divulgación por parte de Tomás García Luna, del “eclecticismo” de Víctor Cousin. Su fácil armonismo colaboró a sosegar la inquietud de los años treinta y casi fue abrazada como la filosofía oficial del partido moderado en la época de Francisco Martínez de la Rosa.

Las contribuciones de Jaime Balmes y de Juan Donoso Cortés fueron las de los únicos eruditos españoles de mitad de siglo con algo de originalidad. Sus ideas fueron compartidas en el matiz dogmático y tradicionalista por el dominico fray Ceferino González, que acometió la reposición del tomismo en España, y por Gumersindo Laverde Ruiz (1840-1890), cuyos ensayos sobre filosofía, literatura y educación, a partir de 1855, dispusieron el camino para la protección de la cultura tradicional española, de la cual se encargó Marcelino Menéndez Pelayo.

Tras el positivismo surgió el darwinismo (que Núñez de Arce intentó escarnecer sin fortuna) y la sociología pseudocientífica de Herbert Spencer sobre el modelo biológico. Inmediatamente después de Krause, llegaron de Alemania Hegel (cuya influencia se desplegó de Menéndez Pelayo a Unamuno) y Schopenhauer (*vid., cfr., VV.AA 1996*), cuyo ascenso en la España de fin de siglo es indudable. Leopoldo Alas anduvo desacertado cuando en 1882 manifestó que la notoriedad de Schopenhauer ya comenzaba a decaer. Quien realizó una notable función en la difusión de estos acontecimientos científicos y filosóficos fue José de Perojo (1852-1908), en su poco explorada *La Revista Contemporánea*, fundada en 1875.

Por lo visto hasta aquí, es posible pensar que nos vemos ante una sociedad clasista, cada vez menos estamental, donde la disputa político-social, en proporción creciente, transparenta la batalla espiritual de esa sociedad. Penetrar en la filosofía del siglo XIX, y más en concreto en su segunda mitad, es acercarse a la turbación de esta época.

En primer lugar, la filosofía del siglo XIX parte casi absolutamente del pensamiento kantiano, amarrado en el siglo XVIII como una antecámara de la filosofía contemporánea, al igual que el pensamiento enciclopédico se ofrece, en muchos casos, como precedente de la Revolución de 1789. Todos los historiadores de la filosofía convienen en designar un primer periodo “pre-crítico” en la obra de Kant. En él no sólo operan restos de la Ilustración y de la Enciclopedia (Wolf, Newton, Leibniz), sino los intentos primigenios de enjuiciar la facultad de la inteligencia pura, que destierra la experiencia sensible. Estas pruebas cuajaron en su obra definitiva, *Crítica de la Razón Pura*, donde intentó reconciliar el Racionalismo del siglo XVII (cimentado en los juicios de carácter universal) y el Empirismo de la misma época (basado en la experiencia sensible), que constituían las dos corrientes irremediabilmente encaradas en lo relativo a la visión del mundo y del hombre. Kant se ayudó, además, en el valor de los

“juicios trascendentales”. Él afirmaba: “Llamo juicio trascendental a todo conocimiento que se ocupe, en general, no tanto de objetos, como de nuestro modo de conocerlos, en cuanto éste ha de ser posible *a priori*”. Este trascendentalismo es una de las bases del pensamiento kantiano. La otra base es, primordialmente, el “fenomenalismo”: el conocimiento humano que está circunscrito y limitado al campo de los fenómenos sensibles; el *noumenon* o “cosa en sí” no es absolutamente cognoscible; lo que queda a nuestro alcance es, escuetamente, el “fenómeno”, o huella cognoscible de la cosa “en sí”. Esto es lo que se ha llamado “Idealismo crítico”, diferente de otros tipos de idealismo anteriores; y que habría que enlazar con lo ya mostrado acerca del conocimiento kantiano, sus conceptos morales y éticos (basados en el llamado “imperativo categórico” o necesidad perpetua e inmutable que tiene el hombre de cumplir con su deber, no sujeta a circunstancias cambiantes (históricas, sociales, etc.). Tanto por su teoría del conocimiento, como por su teoría de la moral, Kant sufrió en vida el mote despectivo de “idealista absoluto”; pero hoy, atendiendo a su herencia filosófica, nos damos cuenta de que destruyó, con su crítica y con su relativismo, gran parte de la metafísica que hasta entonces imperaba en el pensamiento europeo. Así se defendió personalmente en el momento de aparecer la segunda edición de la *Crítica de la Razón Pura* (1787): “se dan cosas reales, pero se han de precisar bien los límites de nuestro conocimiento; debemos discernir (crítica) lo que es posible y lo que no lo es; el ‘en sí’ de las cosas permanece inaccesible a nuestra facultad; sólo nos es dado conocer el fenómeno; éste es nuestro campo y nuestra frontera”.

Desde Kant se alza un idealismo ético o subjetivo que atiende más a la teoría del conocimiento que a las fronteras propias del mismo. Así debemos entender, ya en pleno siglo XIX, el idealismo subjetivo de Schelling y, sobre todo, el de Hegel, para quien el ser es una realidad del espíritu; él prefiere hablar del *logos* o Idea que siempre es y que todo lo crea. Se ha llamado a esta noción “panlogismo”. También se ha dicho que éste sí es un “idealismo

absoluto”, por cuanto la Idea es el origen del mundo, y el mundo es la Idea en continuo proceso y desarrollo.

Mas, he aquí que tocamos precisamente la filosofía característica del siglo XIX, o, por mejor decir, la que va a engendrar la filosofía típica de la segunda mitad del XIX. Si la Idea está en continuo proceso y desarrollo, en continua “dialéctica” (nombre del método hegeliano), está claro que hay una “historia de la Idea”, o conjunto evolutivo de las fases de ese desarrollo siempre incompleto. Esa dialéctica se basa en el juego de contrarios, que se suceden y se asumen ordenadamente: así, tenemos por ejemplo una “tesis” cualquiera, a la que sucederá necesariamente una “antítesis”, y de la colisión de ambas resultará una “síntesis”, que, quizá, sea la nueva tesis de un nuevo proceso; y así sucesivamente. Estamos, pues, ante una concepción ya veladamente “histórica” o “historicista” del mundo. Quienes mejor comprendieron las posibilidades de este método (todavía “idealista”, no lo olvidemos) fueron los sucesores de Hegel, pero especialmente los de la llamada “izquierda hegeliana”, capitaneados por Feuerbach, así apodados por aplicar el método dialéctico a la evolución del Ser, de la Idea o del Espíritu, destino del mundo y del hombre; más en concreto de la sociedad.

La historia del hombre está formada por la dialéctica de factores fundamentalmente económicos; éstas son ya nociones que pertenecen a Engels y a Marx, los verdaderos creadores del materialismo histórico y dialéctico, cuyo aporte con respecto al hegelianismo consiste en considerar a la materia, y no a la idea, como originaria y protagonista de ese proceso dialéctico. El materialismo histórico propugna, consiguientemente, la lucha de las clases sociales, como factor de ese proceso histórico imparabile. Si, en la sociedad medieval, cuyo método de producción económica era feudal, la clase dominante era la nobleza caballeresca, y en la sociedad moderna, cuyo método de producción es capitalista, la clase dominante es la burguesía -piensa Marx- en la futura sociedad socialista, cuyo método será el

comunismo, el proletariado, clase tradicionalmente marginada de la Historia, será la clase dominante (dictadura del proletariado) que detente el poder durante la transición a una sociedad ideal sin clases.

El panorama filosófico de la segunda mitad del XIX quedaría incompleta si no se hiciera mención a otros movimientos o tendencias que, fraguados a lo largo del siglo, comienzan a desempeñar su papel a finales del mismo y principios del XX. Si la filosofía característica de la centuria (en especial en su segundo periodo) es una filosofía “colectivista” y “social”, el marxismo, con las raíces mencionadas -aparte otras existentes-, subsiste otro tipo de filosofía de carácter individualista, irracional y más preocupada por cuestiones de orden existencial que serán la base del existencialismo del siglo XX, que de orden racional. Schopenhauer y su filosofía llamada “voluntarista” porque se basa en los imperativos de la voluntad y el instinto, constituye una de las fuentes del pensamiento de Nietzsche, el filósofo que tanto influirá en nuestra época. La filosofía de Nietzsche es nihilista, profundamente irracional, siempre en contra de los imperativos morales y a favor de la instintividad del individuo. El hombre de Nietzsche no es el hombre social y colectivo de Marx; es un hombre existencial, desesperado por su condición, que se percibe ya más en la presente centuria. Con Schopenhauer, Darwin (interpretado y adaptado por Haeckel, a quien Baroja reconoció como uno de los principales descubrimientos de su etapa de estudiante) y Spencer llegamos al umbral de nuestra época (*ap., cfr.,* Abbagnano [1956] 1994 pp. 335-723). Con una mención del pensamiento anarquista, tan influyente en el joven Unamuno, Baroja y Maeztu, así como en Azorín (que tradujo algo de Kropotkin); del marxismo, que atrajo por breve tiempo a Unamuno, y de las ideas nietzscheanas, en las que Baroja encontró un consuelo temporal.

#### 1.1. Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) y Rafael Altamira.

Marcelino Menéndez Pelayo en *Polémicas de la ciencia española* (1876) defendió la contribución de España a la filosofía y al pensamiento científico, que había sido reseñado como presentes sólo en la ficción por Gumersindo de Azcárate, Manuel de la Revilla y José del Perojo, tres intelectuales antitradicionalistas. A los veintitrés años publicó los dos gruesos volúmenes de su *Historia de los heterodoxos españoles* (1880), seguidos por un tercer en 1882. En 1877 apareció *Horacio en España*.

Entre 1883 y 1891 Menéndez Pelayo completó los cinco volúmenes de la *Historia de la ideas estéticas* e inició su tarea como crítico literario (*Estudios de crítica literaria*, 1885-1908), a los que siguió una obra muy documentada, *Orígenes de la novela* (1905-1910). Asimismo adeudamos a su tenaz labor intelectual una edición de *Lope de Vega* en doce volúmenes, la *Antología de poetas líricos* (1890-1908), la *Antología de poetas hispanoamericanos* (1892-1895) y sus obras bibliográficas. Estas brillantes recopilaciones entronizan un modelo de erudición que nos lleva, al menos, hasta la obra de Bartolomé José Gallardo (1776-1852), a cuyos estudios inéditos Menéndez Pelayo tuvo acceso.

La Real Academia Española había delegado en Marcelino Menéndez y Pelayo para la realización de la *Antología de poetas hispanoamericanos*. Esta iniciativa fue elogiada por Rafael Altamira<sup>1</sup> quien distinguió entre dos tipos de antologías, de necesaria publicación, en España: a) las históricas (dirigidas a los críticos y eruditos) y b) críticas (dirigidas al pueblo en general), máxime cuando en nuestro país “se lee poco, se discierne apenas, y hay que dar el grano trillado y limpio... y con garantía” (Altamira 1898, p. 338).

El criterio seguido por Marcelino Menéndez y Pelayo en la *Antología de poetas hispanoamericanos* (1892) fue el histórico y el crítico. El primero en la introducción, punto de partida para el estudio elogiado Rafael Altamira, pero con una objeción: el exceso de

erudición “cosa que yo no censuro *per se* , sino en relación con las circunstancias” (*ibid.*, p. 340). El segundo, en la selección de poetas, aunque “la intención flaquea a menudo. Sospecho que la Academia (más que su ilustre representante), se ha dejado vencer por esa cortesía diplomática que ha sido la nota característica, pero dañosa, de las fiestas del Centenario [...]. Ello es que, ni en la *Antología* citada resulta oro todo lo que reluce, ni aun en la introducción se muestra el Sr. Menéndez y Pelayo tan severo como quizá lo hubiera sido a no llevar los andadores... académicos” (*ibid.*, p. 339). Cuando se publicó el segundo volumen de la *Antología de poetas hispanoamericanos*, Rafael Altamira consideraba que había habido “mayor rigor y más estrecha censura” (*ibid.*, p. 343); haciendo alusión a sí mismo advertía que “Y aunque no he de caer en la pedantería de dar en esto ni poca ni mucha influencia a las quejas que hube de formular con motivo del anterior volumen, séame ahora lícito congratularme de poder atenuar ahora mis reservas” (*ibid.*).

Rafael Altamira atribuyó a la presión de la política en la Real Academia sus discrepancias con Marcelino Menéndez y Pelayo en lo referente a la conquista de América, pues “[...] importa rectificar de una vez los errores y vulgaridades corrientes. A decir verdad, fue España (y no los pueblos conquistados) quien sufrió más por la conquista, que apenas si supimos aprovechar útilmente para nosotros mismos, no obstante las felices disposiciones colonizadoras de nuestro pueblo y la sabiduría de nuestras leyes y organizaciones en relación con el punto de vista que nos guiaba” (*ibid.*, p. 344). Pasó revista a cada uno de los poetas seleccionados en la *Antología* y apuntó los defectos que advertía en ellos. Sobre los poetas cubanos llamaba la atención Heredia, que alcanzaba bellezas extraordinarias “a pesar de las incorrecciones de lenguaje (que las tiene y grandes) [...]” (1898, p. 345). Gertrudis Gómez de Avellaneda formó parte de la *Antología* a pesar de ser mujer, hecho aplaudido por Rafael Altamira<sup>2</sup>, pues reconoce en ella la capacidad de emocionar al lector y recordaba, asimismo, que buena parte de los elogios de Marcelino Menéndez y Pelayo sobre la poetisa cubana

fueron declarados anteriormente por Juan Valera. Comparte la opinión de Marcelino Menéndez y Pelayo respecto a los poetas de Santo Domingo y Puerto Rico. Venezuela estaba representada por autores bien conocidos en España porque era en este país donde se habían formado y desarrollado su carrera, participaba del entusiasmo de Marcelino Menéndez y Pelayo por Bello, Baralt y Ros de Olano.

Rafael Altamira disenta, en parte, del ilustre académico, en cuanto al mérito de Ros de Olano, ya que “el Sr. Menéndez y Pelayo yerra en considerar a Ros de Olano, por sus cuentos como ‘precursor notorio’ de los *decadentistas* y *simbolistas* franceses” (*ibid.*, p. 354). Rafael Altamira consideraba que la base “literaria” de las doctrinas “decadentista y simbolistas” era un problema “técnico” circunscrito al verso, derivado de la teoría propalada por los “parnasianos”, mientras que las obscuridades y enigmas de Ros de Olano, no se derivaban de un determinado concepto de la “forma”, sino que “procedían del fondo mismo del pensamiento, a la manera de Tapia. El Sr. Menéndez y Pelayo lo indica así, después de todo, cuando dice que Ros de Olano ‘pertenece a aquel género de escritores que son naturalmente afectados, no por moda literaria, sino por lo tortuoso y enmarañado de sus concepciones acerca del arte y la vida.’ Y añade que a quien se parece más es a Ritcher, a Poe y a Hoffmann. En Poe se han inspirado, ciertamente, según reconoce E. Rod, algunos simbolistas; pero con otro propósito y con predisposición moral y aun fisiológica muy distinta. Tal es la opinión que me permito apuntar” (*ibid.*).

Marcelino Menéndez y Pelayo inauguró la Nueva Biblioteca de Autores Españoles con el *Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, que contiene textos que no fueron incluidos en la colección hecha por Aribau<sup>3</sup>. Rafael Altamira recensió este volumen en el artículo “La novela española” ([1905] 1921). Compartía con el autor santanderino el hecho de que fuera requisito para las introducciones de sus estudios la erudición y



documentación: “igual en esto a ciertos autores de la época krausista, suele convertir sus Introducciones en libros que a menudo, ahogan el texto que parecía principal [...]. Habrá quienes tengan esto por un defecto. A mí no me lo parece” (*ibid.*, p. 84). Calificó de excelente el volumen, tanto en la exposición de lo escrito como en las referencias históricas utilizadas para el conocimiento de las obras novelescas primitivas. Que la cultura llegara al mayor número posible de españoles era uno de los ideales de Rafael Altamira y apuntó, como sugerencia, actualizar el lenguaje de los clásicos primitivos al de nuestro tiempo para atraer a los lectores más reacios a su lectura<sup>4</sup>. Entre otras figuras intermedias fueron señaladas Böhl de Faber, Durán, Ochoa y el equipo de estudiosos que editaron la Biblioteca de Autores Españoles. También se menciona a José Amador de los Ríos (1818-1878), el primer español que había logrado completar una *Historia crítica de la literatura española* (1861-1865), escrita con arreglo a criterios auténticamente eruditos.

La obra de Menéndez Pelayo tiene dos aspectos. Con el primero adquirió la justa fama de ser el principal erudito español del siglo XIX, ya que, por primera vez, la historia de las ideas en España fue investigada sistemáticamente y, al mismo tiempo, en un proceso de examen paralelo, la crítica literaria se fundó en una verdadera base de erudición. En este asunto, los dos aspectos clave de la obra de Menéndez Pelayo son historicismo y equilibrio. Su alegato a favor de la escolástica renacentista española contra el limitado tomismo de su propia época, no excluyó el discernimiento objetivo de la innovadora importancia de la filosofía crítica posterior, especialmente la de Kant, y un claro matiz hegeliano en su propio pensamiento. Aunque su actitud ante la literatura era esencialmente estética, reconoció, sin embargo, de un modo explícito, algo de lo que ni Juan Valera ni otros se dieron cuenta: que la belleza por sí sola no lo era todo.

Junto con el mérito intrínseco de su erudición está su valor simbólico. La defensa que hizo Menéndez Pelayo de la contribución de España a la cultura universal, su aspiración a rehabilitar su peculiar humanismo nacional católico, lo convirtieron en el principal guardián y apóstol del espíritu español en los años ochenta y noventa. En 1898 su intento fracasó, su ideal cultural-nacional fue desprestigiado y pasó a ser, fuera de un limitado círculo de eruditos, “un triste coleccionador de naderías muertas”, según la frase memorable de Maeztu. Inversamente, tras la Guerra Civil, se hizo (por parte del grupo de la revista *Arbor*: Calvo Serer, Marrero, Pérez Embid) un intento premeditado para exponerlo como el mejor paradigma de una venturosa amalgama de innovación intelectual y tradición nacional católica (ap., Shaw 1978, p. 255-257).

Ideológicamente, Marcelino Menéndez Pelayo se enfrentó desde sus inicios a los intelectuales liberales y racionalistas del krausismo español y de la *Institución Libre de Enseñanza*. Así, publicó en 1874 un primer artículo contra José Castro y Manuel de la Revilla, y mientras tanto fue suspendido en Metafísica por Nicolás Salmerón, con lo cual se hizo patente la personalización del conflicto ideológico. En 1876 comenzó la difusión de su polémica obra *La ciencia española*, orientada contra Gumersindo de Azcárate, para exponer con sobrada acumulación de datos y fascinante erudición, la subsistencia de una ciencia y un pensamiento españoles durante los siglos llamados de oro y posteriores, que Gumersindo Azcárate negaba.

La última vuelta de tuerca de Menéndez Pelayo fue su *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), donde resplandece de nuevo y de modo espléndido su erudición, puesta al favor de “la España metafísicamente eterna”. Inspeccionó Menéndez Pelayo a los hispanos y españoles que desde los más lejanos tiempos se desviaron manifiesta o imperceptiblemente de la ortodoxia católica, o por mejor decir, de la ortodoxia católica

interpretada por él. Pero a partir de todo lo concerniente al siglo XVIII fue donde la intolerancia de Menéndez Pelayo negó el pan y la sal a todo intelectual renovador o reformista, para coronar su tratado con los krausistas contemporáneos suyos. Baste rememorar el siguiente párrafo sobre estos últimos:

Porque los krausistas han sido más que una escuela, han sido una logia, una sociedad de socorros mutuos, una tribu, un círculo de alumbrados, una fraternidad, lo que la pragmática de don Juan II llama cofradía y monopolio, algo, en suma, tenebroso y repugnante a toda alma independiente y aborrecedora de tapanojos. Se ayudaban y se protegían unos a otros: cuando mandaban se repartían las cátedras como botín conquistado; todos hablaban igual, todos vestían igual, todos se parecían en su aspecto exterior... Todos eran tetricos, cejijuntos, sombríos; todos respondían por fórmulas hasta en las insulseces de la vida práctica y diaria; siempre en su papel; siempre sabios, siempre absortos en la vista real de lo absoluto [...] (1948, p. 391).

Han madurado ciertas tentativas que tendieron a incluir a Marcelino Menéndez Pelayo en una España más tolerante y abierta, menos intransigente y más auténticamente científica; se habló, incluso, de las “palinodias” de Marcelino Menéndez y Pelayo, pero en 1910, al tratar sobre los krausistas denigrados en 1880-1882, escribió que “de casi todos [ellos] pienso hoy lo mismo que pensaba entonces”. Sin embargo, a partir de su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891), mostró una tolerancia y serenidad que, con todo, brilló por su ausencia en coyunturas, como por ejemplo, cuando fue derrotada por los krausistas su candidatura a senador del reino por la Universidad de Oviedo en 1896. Al año siguiente, 1897, Rafael Altamira se incorporaba a la cátedra de Derecho de esta misma Universidad donde trabajó

amistad con Fermín Canella, Félix Aramburu, Adolfo Buylla, Leopoldo Alas... con quienes se forjó la Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo.

La gran admiración que Rafael Altamira sintió por Marcelino Menéndez y Pelayo se evidencia en el artículo “Un apunte sobre Menéndez Pelayo”, dedicado a la visión mundo del estudioso, de “corte absolutamente *intelectual*. [...] ese apelativo tan manoseado hoy día. [...] porque lo que en la vida le interesa principalmente, es la manifestación intelectual, porque ve el mundo a través de ella, y porque la ama de un modo intenso, que le preserva de hacerla servir a ningún otro fin ajeno a ella misma [...]. Leopoldo Alas advirtió ya con la agudeza de su talento, cuando dijo que Menéndez y Pelayo, tan acérrimo defensor de la ortodoxia, experimentaba una gran alegría cada vez que encontraba un nuevo heterodoxo” (1907, p. 101-102).

En una carta de Marcelino Menéndez y Pelayo, fechada el 12-X-1910, dirigida a Rafael Altamira, aquél advirtió el alcance e importancia para nuestro país del viaje a América del alicantino; además, evidencia una cordial amistad entre ambos, junto con el seguimiento que de la obra de nuestro crítico e historiador realizó Menéndez Pelayo:

Mi querido amigo: [...] Escribo a Vd. en vísperas de salir para Madrid, por lo cual esta carta será más breve de lo que quisiera. No tengo atribuciones para resolver lo que Mr. Jameson solicita. Necesita una autorización expresa del Ministro de Instrucción Pública, sin lo cual se diría que aceptábamos en nuestros archivos una intervención humillante. Como supongo que Vd. estará en buenas relaciones con Burell, no le ha de ser difícil conseguirlo. Pero supongo que para evitar toda dificultad y rozamiento, el Ministro consultará antes a Torres Lanzas, que como jefe del

Archivo de Indias es el que ha de entenderse con Jameson o con su comisionado. [...]

A su tiempo recibí el libro de *Fantasías y recuerdos*, que renovó en mí sabrosas memorias de otros días. No puedo creer que con él se haya despedido Vd. de la amena literatura, pero quien siente con tanta delicadeza y ve tan personalmente el paisaje, algún rincón del alma quedará siempre para los goces estéticos. [...] He leído casi entero el cuarto tomo de la *Historia de España*, que compite con el tercero (a mi juicio el mejor de la obra) y bajo ciertos aspectos le vence por ser más completa y nutrida la exposición. Es lástima, en efecto, que haya sacado tantas erratas, pero como ha de agotarse pronto, fácil le será a Vd. corregirlas, y también algunos ligeros errores materiales que en una primera edición son inevitables. Ya sabe Vd. el aprecio que he hecho siempre de este manual, cuyas condiciones didácticas son inmejorables. Supongo que cumplirá Vd. su propósito de escribir también la historia moderna. [...]

Ahora estoy deseando ver el libro sobre América. He seguido con interés, aunque con noticias incompletas, la misión de cultura y españolismo que ha hecho Vd. por aquellas tierras, y anhelo conocer detalles. [...] Poco antes de emprender Vd. el viaje le envié mi libro sobre Boscán (que forma parte de la *Antología* tan benévolamente celebrada por Vd. en la Guía). [...] En junio, poco antes de salir de Madrid, dejé impreso el tercer tomo de los *Orígenes de la novela*, que no he enviado a Vd. directamente, porque supongo que lo habrá hecho el editor Baylli-Bailliere. Me alegraré que Vd. lo lea, porque creo que es uno de los trabajos menos impensados de crítica literaria que he hecho. De Vd. invariable amigo y s.s.q.b.s.m.” (VV. AA. 1987, p. 130).

En las notas manuscritas para sus *Memorias*, aún inéditas, Rafael Altamira se define ideológicamente y no olvida la influencia que sobre él ejerció Menéndez y Pelayo:

Yo he permanecido siempre fiel a las primeras influencias de mi vida: el republicanismo de don José y de Castelar, Soler, Azcárate y Salmerón, y sobre todo, Giner. Eso es lo que sigo siendo, sustancialmente, aunque quizá represento la extrema izquierda de la Institución en materia política, social y creencias religiosas. [...] Pero mi largo e íntimo contacto con las derechas (intelectuales, en política nunca) y principalmente Menéndez y Pelayo, me quitó la ortodoxia de amén y un poco del desprecio íntimo (nunca confesado, pero evidente) con que en la I. se mira a los heterodoxos suyos y a los de la derecha. Eso ha salvado mi personalidad (*ibid.*, p. 44).

Rafael Altamira mantuvo una afable amistad y colaboración con Marcelino Menéndez y Pelayo, tal y como señaló en “Mis maestros”, publicado en *La Nación*:

A Hinojosa debo también la amistad de Menéndez y Pelayo, amistad que fue siempre sólida y cordial, no obstante un muy breve interregno del que tuvo toda la culpa (según ocurre a menudo), un discípulo excesivamente celoso y entrometido de aquél. Durante muchos años, le visité a menudo, primero en el hotel de que fue huésped en la calle del Arenal, y luego, en su habitación de la Academia de la Historia. Algunos días de labor, salíamos juntos de la Universidad, y dábamos paseos charlando de temas históricos. No pocos domingos por la tarde le acompañé en sus planeos por el Retiro y otros lugares amenos de Madrid, o en su tertulia de la Academia. Laboró con entusiasmo y generosidad en mi *Revista*, y puso siempre sus libros a mi disposición. Alguna vez trabajaba delante de mí, mientras yo leía o

tomaba notas. Su influencia actuó juntamente, en el sentido de su método de investigaciones concretas, en el de sus grandes concepciones de conjunto, y con el ejemplo -que ratificaba el de Costa-, de sus amplias y vividas estructuras de exposición histórica. En los últimos años de su vida, lo visité en Santander y trabajé en su biblioteca, principalmente sobre los tratadistas españoles de metodología histórica. El resultado de ese trabajo aún está inédito en gran parte y tal vez vaya a nutrir la lista de los libros que no podré ya publicar. Menéndez y Pelayo lo anunció en su *Nueva colección de autores españoles*, y me instaba siempre a que lo terminase (*ibid.*, p. 52).

#### 1.2. Krausismo e Institucionismo en Rafael Altamira.

Un golpe militar extinguió en 1843 la Regencia de Espartero, que había gobernado España en nombre de la “inocente niña” Isabel II, habiendo enviado al exilio a la Reina Madre María Cristina; en octubre de ese año, Isabel II fue nombrada mayor de edad, y, en ese mismo 1843, Julián Sanz del Río marchaba a estudiar a Heidelberg filosofía alemana, instrucción que más tarde iban a transformar la vida intelectual de España. Estudió la materia impartida por los discípulos de un neokantiano fallecido once años antes, K. C. F. Krause.

El principal discípulo de Sanz del Río fue Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), fundador de la Institución Libre de Enseñanza en 1876. Su ascendiente personal y su prestigio envolvió a dos generaciones, desde Emilia Pardo Bazán (cuyo primer libro de poemas financió), hasta la de Antonio Machado, que escribió una de sus poesías más admirables sobre la muerte de su maestro. Entre los fundadores y profesores de la Institución estuvieron el poeta Ventura Ruiz Aguilera, el novelista y crítico Juan Valera, el dramaturgo José de Echegaray y Joaquín Costa. Junto con otros coadjutores famosos, forjaron un nuevo estado de pensamiento en los ambientes intelectuales españoles, y esta situación fue un ingrediente condicionador importante en la formación de los retoños de la que sería una nueva

España intelectual, a través de corporaciones como la Junta para Ampliación de Estudios, la Residencia de Estudiantes o el madrileño Instituto Escuela (*ap.*, Shaw 1978, pp. 254-255), en los que colaboró activamente Rafael Altamira como se verá a lo largo de este apartado.

En el ámbito de la política, tan relacionada con este movimiento, se ha de recordar que en 1858 la Unión Liberal de O'Donnell recuperó las riendas políticas del país, que preservó hasta 1863. Estos cinco años capitaneados por un militar, el general Leopoldo O'Donnell, y un civil, Ríos Rosas, representaron un gran actividad nacional a todos los aspectos, abarcando una tendencia colonialista bien típica del siglo XIX<sup>5</sup>. A otro nivel, se abrió el frente ideológico de otra burguesía, la liberal y radical, con las actividades emprendidas por Francisco Pi y Margall y Fernando Garrido y prolongadas por los krausistas.

Cuando Julián Sanz del Río retornó a España (1845) no aceptó hasta 1854 una cátedra en Madrid, con la intención de dar una conformación más rigurosa a sus ideas. Quizá fue en su discurso de inauguración del curso académico 1857-1858 donde Julián Sanz del Río mostró pública y coherentemente por primera vez su filosofía krausista, articulada de modo definitivo, en el *Ideal de la Humanidad para la vida* (1860), cuya consumación vino a ser la españolización de Krause. La nueva filosofía, así introducida en la España Isabelina, es un idealismo típico, definido como “racionalismo armónico”, con un riguroso cuerpo doctrinal que al mismo tiempo detalla conducta y ética; el propio Sanz del Río lo recogió en una expresión panteísta: “Todo en Dios” (*vid.*, Díaz 1973, López Morillas 1956, 1980a, 1986).

Los krausistas profesaban la creencia en la perfectibilidad del hombre y en su progreso hacia el Absoluto por medio del conocimiento racional. Libertad y armonía vital -la del Ser en el Universo y en Dios- por un lado, puritanismo laicista por otro, son los rasgos distintivos del krausismo, que, en fin, se explica como elaboración ontológica del criticismo



kantiano y como tentativa de contrarrestar y secularizar el intuicionismo de los filósofos de la fe irracional. Este “estilo de vida y de pensar” recuerda de inmediato abundantes características del viejo erasmismo del siglo XVI, contra el cual se desencadenaron, también, la cólera y las virulencias de la España de la pureza de sangre.

El krausismo, según lo anterior, representó una filosofía de la Historia de fundamento idealista: para los krausistas, la Historia -se ha dicho- no era la perspectiva temporal de la vida humana lo que importaba, sino la ejecución o proyección de una “idea” en el tiempo. Y desde un punto de vista útil, esa actuación debe de ser llevada a cabo por medio de un metódico proyecto educativo a todos los niveles, desde la escuela hasta la universidad. Si se cotejan estos aspectos con el perfil de la trayectoria vital de Rafael Altamira se evidencia la identidad entre ambos: búsqueda del conocimiento racional, ansia de conquistar la libertad de pensamiento, laicismo, compromiso con la creación y ejecución de un proyecto educativo que inaugure una nueva forma de pensar y de ser, en la que se fundan con la conducta y la ética. Es la evidencia de su preocupación por España y el deseo de transformarla desde la acción y la palabra (no sólo con la palabra se ejecutan los cambios en un país como España).

*El Ideal de la Humanidad* de Sanz del Río fue incluido en el *Índice* romano de 1865; dos años después, en 1867 el gobierno de Madrid decretó que los profesores debían jurar fidelidad al Trono y al Altar, con lo cual se marcharon de sus puestos docentes Sanz del Río y su equipo de ayudantes, siendo restituidos tras la Revolución de 1868, que culminó con el destronamiento de Isabel II y el establecimiento de un gobierno provisional que actuó con procedimientos liberales.

El general Juan Prim, jefe de la Revolución de Septiembre, era partidario de una dinastía democrática. La elección favoreció a Amadeo I de Saboya, cuyo precario reinado

(1870-1873) de monarquía constitucional estuvo dominado por graves dificultades políticas internas (sublevación carlista, magnicidio de Prim, disputas entre partidos). Ante la impracticable posibilidad de gobernar, Amadeo I abdicó, proclamándose la República como forma de gobierno, presidida por Estanislao Figueras Pacheco, Francisco Pi y Margall, Nicolás Salmerón en 1873 y, por Emilio Castelar Ripoll en 1873- enero de 1874. Este nuevo gobierno se enfrentó con problemas internos y coloniales de difícil solución. Sin embargo, al partido alfonsino (que proyectaba restaurar la monarquía en la persona de Alfonso XII, hijo de Isabel II) iba recibiendo cada vez más adeptos y, a pesar de sus pacifistas intenciones de hacerlo mediante la elección a Cortes, los generales alfonsinos lo hicieron por un pronunciamiento: el general Arsenio Martínez Campos, al frente de la brigada Dabán, proclamó en diciembre de 1874, en Sagunto, rey de España a Alfonso XII. A los pocos días, el Ejército del norte reconoció al nuevo Rey, y la Restauración se consumó sin violencia. En marzo de 1876 el rey entró triunfal en Madrid (ya se había rendido el Ejército carlista).

En 1875, el gobierno de la Restauración, presidido por el conservador Antonio Cánovas del Castillo y de mano del ministro Orovio, emitió órdenes draconianas para purificar de disidentes la universidad española. Los que se opusieron a la orden decretada contra la libertad de enseñanza e investigación fueron suspendidos de empleo y sueldo: Fernando de Castro, Gumersindo de Azcárate, Nicolás Salmerón, Francisco de Paula Canalejas, Francisco Giner de los Ríos, Manuel B. Cossío, Eduardo Soler y Pérez etc., formaban parte del grupo krausista, con simpatizantes como Francisco Pi y Margall (*ap.*, VV. AA. 1987, p. 19).

En consecuencia, se produjo de nuevo una desbandada de krausistas y de seguidores del liberalismo. Su refugio fue el Ateneo de Madrid, fundado en 1835, donde los partidos obreros y los grupos liberales krausistas fueron los divulgadores de las ideologías más

avanzadas. Mucho antes -Darwin se conocía desde mediados del siglo XIX- el positivismo científico había comenzado a debatirse entre krausistas y ateneístas, pero fueron propagados a principios del siglo XX a través de publicaciones tales como *Revista Española*<sup>6</sup>, *Revista Contemporánea*<sup>7</sup> (1875) -hasta 1879 en que cambia radicalmente de signo-, *Revista de España*<sup>8</sup> (1868), *Revista de Europa* (1874). Más tarde la conocida *Revista de Occidente*, fundada por José Ortega y Gasset, continuó esta tradición cultural de difundir el pensamiento filosófico alemán (Dilthey, Husserl, Heidegger).

La consecuencia pedagógica más importante fue la fundación por los perseguidos, durante su suspensión de empleo y sueldo, de la Institución Libre de Enseñanza en 1876, que continuó desarrollando su actividad pese a la reincorporación a sus cátedras en 1881 de los anteriormente alejados de ellas (y desterrados, en varios casos). En principio iba a ser una Universidad libre, con unos nuevos métodos de educación, no sujetos al sistema oficial ni a los dogmas tradicionales y cuyo objetivo debía ser la formación de minorías dirigentes capaces de modernizar España. La Institución nació ajena a “todo espíritu e interés de comunión religiosa, escuela filosófica o partido político, proclamando únicamente el principio de la libertad e inviolabilidad de la Ciencia y de la consiguiente independencia de su indagación y exposición respecto de cualquiera otra autoridad que no sea la de su conciencia” (Base 2ª autógrafa, reproducida por Cacho Viu 1962, p. 410). Fracasada como Universidad, la Institución se dedicó a la enseñanza primaria y secundaria, cuya presidencia ostentó Francisco Giner de los Ríos. La Institución Libre de Enseñanza, abierta a las corrientes renovadoras en los campos de la ciencia y el pensamiento, contó con destacados colaboradores que fueron profesores honorarios de la Institución: Charles Darwin, el físico irlandés John Tyndall (experto en la conductibilidad de los gases y descubridor del fenómeno que explica el movimiento de los glaciares), J. M. D’Andrade Corvo, Guillermo Tiberghien, Carlos Roeder... Fueron los krausistas belgas y alemanes los que propagaron la influencia de Krause

en la Institución: Carlos Roeder, destacado discípulo del filósofo alemán, fue traducido por Francisco Giner de los Ríos, y los partidarios de reformar el sistema penitenciario español siguieron sus planteamientos; también la Institución encontró el apoyo de Guillermo Tiberghien, krausista y rector de la Universidad Libre de Bruselas, pedagogo y organizador de la Liga de la Enseñanza belga y de la Sociedad de Librepensadores (*ap.*, VV. AA. 1987, p. 36).

Interesa mostrar aquí el texto que Vicente Ramos reproduce de *España en América* (Altamira 1908, p. 213) respecto a la opinión de Rafael Altamira en cuanto a: “aquellos krausistas, fundadores de la ‘Institución’, [que] se hallaban ideológicamente bastante lejos, según Altamira, del pensamiento de Krause-Sanz del Río; tan distantes que, en rigor, ‘no pueden llamarse krausistas, si por tal denominación se entiende tan sólo a los que aceptan en su integridad o en todas sus partes fundamentales aquel sistema’ y agrega: ‘Todo lo que es imperfecto, equivocado, perecedero de la filosofía de Krause, ellos lo han aventado, lo han ido dejando caer como cosa muerta; pero en todo lo que tiene -y no es poco- de progresivo y fecundo, ellos han permanecido fieles a la impulsión original y la han llevado a desarrollos lógicos de una riqueza de contenido que excede en mucho a lo que pudo vislumbrarse en los primeros momentos’. De este hecho se infiere que *a pesar* de su doctrina metafísica, hubo una especie de segundo krausismo, savia y fundamento de la ‘Institución’, visible, por otra parte en muchos libros, cuyos autores no hubieran consentido la etiqueta de krausistas, ya que, como escribe Azorín, este sistema, a partir de Giner, es una moral más que una metafísica, ‘y en eso estriba su fuerza considerable’” (Ramos 1968, pp. 54-55). Las palabras de Rafael Altamira aportadas por Vicente Ramos en nada enturbian las afirmaciones que aquél realizó sobre el krausismo y su relación con la ILE. Ahora bien, se podría sugerir que “gracias a” su doctrina metafísica y no “*a pesar*” de ella la ILE constituyó “la empresa cultural y educativa

más importante, cualquiera que sea el juicio que nos merezca, emprendida en España durante el último tercio de la pasada centuria” (Sánchez Granjel 1959, p. 38).

La Institución pasó por diferentes épocas: la primera, 1876-1881, coincidió con la restitución a las cátedras a los profesores apartados de ellas anteriormente. Entonces se implantó la libertad de cátedra en la Universidad y cesaron las actividades de la Institución en la enseñanza superior.

La segunda (1881-1907), se caracterizó por su mayor ascendiente dentro del Estado. Durante la monarquía de Alfonso XIII, y por intermedio de su ministro Santiago Alba, se creó el Ministerio de Instrucción Pública en 1901, y Francisco Giner pudo alternar sus actividades en la Institución con las clases en la Universidad. Se inició así la etapa “institucionalista” del krausismo, que se desarrolló por todo el país (*vid.*, Cacho Viu 1962, Jiménez Landi 1973, 1977, 1987).

Fue en 1886 cuando Rafael Altamira se incorporó a la Institución para permanecer en ella hasta 1897 en que marchó a la Universidad de Oviedo. Uno de los elementos decisivos de su formación universitaria en Valencia fue el pensamiento krausista que leyó bajo la dirección de Eduardo Soler<sup>9</sup>: Julián Sanz del Río, Ahrens, Tiberghien, el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza...* y, al mismo tiempo, tomó parte en las excursiones y actividades didácticas organizadas en Valencia por Eduardo Soler, siguiendo los métodos de la ILE.

Esta gradual identificación de Rafael Altamira con la Institución Libre de Enseñanza se robusteció pronto gracias a la comprensión de la obra de Francisco Giner de los Ríos. Completó su formación universitaria, realizando el doctorado en Derecho bajo la dirección de

Gumersindo Azcárate, una de las personalidades de la Institución: “También en Madrid fue Soler quien, indirectamente, influyó en la completa determinación de mi vida intelectual. Llevé cartas suyas para Giner, para Salmerón y para Azcárate. El primero y el último habían de ser profesores míos en el Doctorado. A la cátedra del segundo -que pertenecía a Filosofía y Letras- asistí varios años y de allí nació mi amistad con el insigne republicano que durante algún tiempo compartió con Giner, y contradictoriamente, la influencia sobre una parte de mi actuación pública. Pero mi mayor y más estrecha convivencia la tuve con Giner” (VV. AA. 1987, p. 35). De esta manera se afianzó su integración en la ILE, convirtiéndose en uno de sus hombres más diligentes. La instrucción y los consejos de Francisco Giner de los Ríos fue determinante en la trayectoria profesional e intelectual del joven doctor, como así lo advirtió éste en las notas de sus memorias:

Ideas básicas que debo a don Francisco: 1.- La de la unidad de la realidad y su organicidad. Dependencia de las partes. Origen de mi enciclopedismo e interés por todo. Concordancia con mi inclinación espontánea. Todo saber sirve para los otros, aún los más apartados de aquél. 2.- La de *accuracy*. 3.- La de tolerancia y respeto a las ideas ajenas. 4.- La de reserva en punta a las afirmaciones rotundas. 5.- La de la consideración de la maldad y el error no como una culpa, sino como una falla del espíritu y de la educación (VV.AA. 1987, p. 37).

Ejerció como profesor impartiendo clases en la ILE y se aproximó a varias de las individualidades eminentes de la cultura hispana del siglo pasado, llegando a entablar una gran amistad con Joaquín Costa (*vid.*, Cheyne 1966 y 1992), maestro y compañero de trabajo

de Rafael Altamira. Asimismo, trabajó como abogado en el bufete de Nicolás Salmerón, el gran político republicano cofundador de la ILE.

Aunque comenzó en la labor docente como auxiliar de cátedra de Giner de los Ríos (se había doctorado en 1887), la Filosofía del Derecho no fue su primordial campo de acción pese a la influencia que, en este sentido, ejerció sobre él Giner de los Ríos, sino que se decantó hacia la Historia, como indicó en las notas de sus memorias<sup>10</sup>.

La enseñanza lo sedujo, en sentido teórico y práctico, trabajó en el Museo Pedagógico Nacional (*vid.*, Ramos 1968, p. 56), institución designada para promover el conocimiento de las nuevas experiencias y prototipos didácticos, bajo la tutela y dirección de Manuel Bartolomé Cossío, ocupando el cargo de secretario segundo desde 1888 a 1910, como lo testimonia la carta que envió a Pascual Soriano el 29 de julio de 1888: “Mi roce y entrada en la Institución, mis estudios pedagógicos, mis trabajos asiduos y completamente voluntarios en el Museo de Instrucción Primaria, han producido en mí el interés más vivo por las cosas de enseñanza, una reflexión del estado en que se encuentran entre nosotros y, en fin, la consideración de que la Universidad no tiene remedio sin una reforma radical cuya base, que viene a ser de este modo el *quicio* del problema, es la escuela primaria [...]” (*ibid.*, p. 35). Tuvo clara noción del ascendiente de Francisco Giner de los Ríos en su aleccionamiento como profesor y, con posterioridad, su experiencia docente en la Universidad de Oviedo: “La base de mi formación docente fue la cátedra de don Francisco, a la que asistí durante muchos años y que regenté por algún tiempo; y con ella, el Museo Pedagógico, no solo por los muchos cursos que de diferentes materias en él expliqué, sino también por el ambiente general educativo de aquel centro. Pero lo que me formó principalmente como profesor fueron los trece años en la Universidad de Oviedo y la práctica de las conferencias populares de la Extensión Universitaria” (*ibid.*, p. 38).

También en estas fechas trabajó en el cargo de director del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* como muestra la carta dirigida a Pascual Soriano el 29-X-1888: “He tomado a mi cargo la Dirección del Boletín de la Institución en el cual pienso hacer grandes reformas, suscitando la colaboración de Leopoldo Alas, E. Pardo, Valera, Riaño, etc.” A todo ello se añadió, en 1888, la presentación del diario *La Justicia*, del que fue director, órgano de inclinación republicana moderada amparada entonces por Nicolás Salmerón, Gumersindo Azcárate, Rafael M<sup>a</sup> de Labra, Manuel Pedregal,... En 1890 viajó a París para instruirse sobre historia y pedagogía. Más tarde, en 1892, expuso una ponencia sobre “Pensiones y asociaciones escolares” en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano que tuvo lugar en Madrid, y en el que concurrieron entre otros, Manuel Bartolomé Cossío, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Aniceto Sela, Adolfo Posada, Francisco Soler, José Vasconcelos, Bernardino Machado y Zorrilla San Martín (*ap., ibid., p. 55*)

Durante este periodo no arrinconó sus aficiones literarias, pues escribió en una serie de periódicos cada vez más vasta y publicó los siguientes libros de carácter literario y crítico: *Mi primera campaña* (1893), *Novelitas y cuentos* (1893) y *Fatalidad* (1893). En 1895 junto con Ruiz Contreras fundó la *Revista Crítica de Historia y Literaturas Españolas* y publicó los *Cuentos de Levante*.

La tercera época de la Institución Libre de Enseñanza, de mayor influencia aún en la vida pública, comenzó en 1907, cuando se creó un nuevo organismo, la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, que enviaba a los estudiantes españoles a curtirse con la ciencia y la investigación extranjeras. El Centro de Estudios Históricos - subordinado a la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas- se constituyó en ámbito de perfeccionamiento e investigación de la Historia, en el que alumnos y



profesores podían acometer sus trabajos empleando la bibliografía crítica más reciente. De los seminarios permanentes, Rafael Altamira dirigió el dedicado a la “Metodología histórica. Historia de España Contemporánea y de la Colonización española”. Fueron directores, en sus correspondientes especialidades, Eduardo de Hinojosa, Ramón Menéndez Pidal, José Ortega y Gasset, Z. García Villada y Tomás Navarro Tomás (*ap.*, VV.AA. 1987, p. 143). En 1910 se fundó la Residencia de Estudiantes en Madrid por la que pasó lo más notable de la inteligencia liberal española y en 1919 se presentó el Instituto-Escuela. El vínculo de Rafael Altamira con la ILE se prolongó a lo largo del tiempo .

BIBLIOTECA VIRTUAL

El krausismo original y su secuela institucionista de modo particular fueron el gran revulsivo liberal-racionalista de la España decimonónica y posterior. La reacción y el tradicionalismo integrista lucharon contra esta innovación, mediante la utilización de todo procedimiento: anatemas religiosos, persecuciones gubernamentales, polémicas intelectuales, ataques personales; la reacción española aprovechó la conmoción de la guerra civil (1936-1939) para demoler el institucionismo hasta sus raíces. El cual, por otro lado y en última instancia, no era sino la ideología de la burguesía liberal progresista: “levantar el alma del pueblo” decía Giner de los Ríos que era su cometido, teñido de un innegable populismo en ocasiones folklorizante. El papel histórico del krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza ha sido explicado del siguiente modo por Manuel Tuñón de Lara:

[...] preparar los hombres de dirección -y también los expertos- para realizar la transformación de la sociedad española, que suponía, en la coyuntura de fines del XIX, el acceso a los puestos decisorios del poder de una burguesía que (a diferencia del estrato superior de la alta burguesía) no se había integrado en el sistema social, económico y político de la Restauración (1971, p. 45).

El indiscutible elitismo fue otro de los rasgos distintivos del institucionismo, que era la bestia negra de los clerical-autoritarios españoles durante más de cien años. En el ámbito intelectual, la presencia de un movimiento ideológico -el krausismo, de innegables consecuencias en la vida del país- al que se le debe la principal renovación de ideas durante la crisis finisecular, tuvo un éxito impresionante después de la publicación de la *Metafísica* de Sanz del Río y, especialmente, de su *Ideal de la humanidad para la vida* en 1860. Los que reprochan la pasión de Julián Sanz del Río por un filósofo de tercera categoría debieran aclarar primero el hecho de la gran popularidad que alcanzó su sistema de pensamiento y el hecho de que el krausismo consiguió aplacar las necesidades más intensas de la minoría culta española. Su racionalismo armónico, que galvanizaba la providencia divina con el determinismo y el esfuerzo moral con la gracia, entregó a aquella minoría la probabilidad de poseer algunos lazos religiosos sin inmolar su fidelidad al racionalismo. Sus exigencias éticas encontraron una réplica inminente entre aquellos a quienes las puniciones religiosas acostumbradas les repugnaban en lo más íntimo de su conciencia. Su postura social era conforme con el progresismo liberal moderado e inclusive tenía una doctrina estética. Por fin, los españoles no-traditionalistas habían hallado un sistema de pensamiento que era también una manera de vivir y, de ese modo, la influencia del krausismo hasta la aparición de la Generación del 98 fue incuestionable. El ensayo de Leopoldo Alas sobre su profesor krausista, Camus, y su narración corta *Zurita*, además de *La familia de León Roch* y *El amigo Manso*, de Benito Pérez Galdós no son más que ejemplos patentes. Su influencia sobre Unamuno no ha sido investigada del todo, pero los críticos la mencionan con frecuencia. Tampoco podemos interpretar, sin mencionar el krausismo, la ratificación tenaz de la generación del 98 sobre los valores éticos del krausismo -los únicos que aceptaban- y su ávido interés por la filosofía.

La influencia de la filosofía alemana moderna, en particular la Krausista<sup>11</sup> - tan valientemente afirmada por Unamuno en su artículo *Contra el purismo*,- es un hecho indudable, sea cual fuere la opinión que se tenga respecto de su conveniencia; y a pesar de la interposición de otras corrientes, de las conversiones al positivismo y a otros *ismos*, de muchos de los antiguos adeptos, subsiste el germen krausista que, a lo mejor, brota y se expande y aun fructifica a través de los estratos más recientes. En el orden de las ciencias jurídicas, sobre todo, es todavía la doctrina de Krause y de sus discípulos alemanes y españoles la que impulsa el movimiento moderno y la que constituye el alma de las direcciones que más apartadas parecen de él. [...] Siendo esto así, ¿no hubiera resultado interesante oír el parecer de un Salmerón, de un Giner de los Ríos, etc., sobre la influencia intelectual alemana en España? (Altamira 1905, p. 245).

Es evidente que la figura de Rafael Altamira se perfila alrededor del krausismo -del que es epígono, cronológicamente- y del regeneracionismo porque participó en:

[...] el krauso-institucionismo (que en el plano filosófico puede llamarse krauso-positivismo como piensa José Luis Abellán) fue convirtiéndose, poco a poco, en la punta de lanza de la erosión ideológica del sistema de la Restauración, de su hegemonía ideológica [...] Si el krauso-institucionismo abre una brecha en la ideología dominante del bloque de poder, coincide en un período de su existencia con el regeneracionismo [...] y el más importante regeneracionista será un institucionista, un discípulo de Giner; se trata de Joaquín Costa” (Tuñón de Lara 1987, pp. 17-19).

### 1.3. El Regeneracionismo: Joaquín Costa y Rafael Altamira.

Como señala Genoveva Queipo de Llano (s.f.), el desastre del 98 puso de manifiesto la crisis política y financiera del país, pero los problemas agrarios, sobre todo, ya habían despertado, años antes, la preocupación de todos los sectores de la sociedad. Además, la agresión norteamericana de 1898, con la que el decadente imperialismo español fue sustituido violentamente por el de los Estados Unidos, provocó, como es bien sabido, toda una corriente de pesimismo intelectual que, en rigor, ya había comenzado años antes, si bien fue lo acontecido en dicha fecha lo que le sirvió de catalizador. Esta manifestación conocida bajo la etiqueta de regeneracionismo tuvo sus conexiones tanto con el tradicionalismo como con el institucionismo. Aunque no detentó una función estético-literaria, sino ideológica, fue un punto de referencia para los jóvenes del 98, que reiteraron algunos temas y aportaron otros. Parece tratarse, en todo caso, de las propias contradicciones de una burguesía consciente de la situación del país y que manifestaba así su disconformidad con su marcha histórica (*ap.*, pp. 14-24)

La vasta nómina de los detractores o críticos del sistema político (desde el último Benito Pérez Galdós a los jóvenes del 98) tuvo su perfecto paradigma en Joaquín Costa (*vid.*, Ciges Aparicio 1932, Martín Retortillo 196, Tierno Galván 1961, Cheyne 1972), discípulo de Francisco Giner de los Ríos (*vid.*, Cheyne 1983) y profesor él mismo en la Institución Libre de Enseñanza, republicano convencido y activista político de fondo populista, animador de las “masas neutras”, es decir, de la pequeña burguesía urbana y rural (*cfr.*, en esta última línea su *Colectivismo agrario en España* de 1898), en cuya obra se evidencia la importancia del positivismo para el progreso material y precedente inmediato de la Generación del 98 (Pérez

de la Dehesa 1968). Junto con otros de igual raigambre como Rafael Altamira y los estudiosos de los “males de la patria”: Lucas Mallada, Ricardo Macías Picavea, Damián Isern y Luis Morote. En este ámbito hemos de situar también a los noventayochistas Ángel Ganivet y su *Idearium español* (1898) y el Unamuno de *En torno al casticismo* (1895). Estos autores fluctuaban entre el regeneracionismo optimista y el pesimismo, en los que se combinaba la añoranza del pasado con la crítica del presente y algún que otro modo de proceder ante el futuro. Representaban a una burguesía belicosa, frustrada o reprimida, que se unía a la corriente de pesimismo generalizado. Estos eruditos deploraban la crisis nacional y proponían reformas. El estado deontológico del país los empujó a crear una literatura que enjuiciaba negativamente la resignación, la retórica vana, el analfabetismo y la podredumbre de los partidos. Propugnaban, en cambio, que España se descargara de la indiferencia y la pasividad, y se acercara a los anhelos de futuro de una Europa desarrollada y libre. A raíz de estas invocaciones y profecías comenzaron a hacer su aparición los jóvenes de fin de siglo. Fuertemente influidos “por Nietzsche, Schopenhauer y otros irracionistas como Dilthey, Bergson o Kierkegaard” (Abellán 1996, p. 25). De la presencia de Nietzsche en España dio cuenta Rafael Altamira en *Psicología y literatura*, y ésta fue recogida como testimonio y también como juicio por Gonzalo Sobejano en *Nietzsche en España* (vid., 1967, p. 119, 123, 138).

El interés por cambiar España y restaurar su soberbio pasado no constataba ningún indicio de novedad a finales del siglo XIX. Como otros temas propios de la confluencia a fin de siglo, el dolor por España se remonta al periodo barroco. Aunque a través de los siglos se va fraguando el concepto de España como conflictiva encrucijada de culturas, en el siglo XVII adquirió caracteres trágicos por la decadencia. Cervantes, Quevedo, Gracián y Saavedra Fajardo criticaron, desde perspectivas diferentes, los males de la patria y, tras ellos, Larra

vuelve a insistir en la necesidad de conocer la realidad del país para regenerarlo (idea defendida por Azorín, sobre todo).

Durante la Restauración existía un espíritu de regeneración que no lograba ser canalizado. Se reducía a criticar la realidad y a reafirmar la imposibilidad de encontrar soluciones prácticas. La Institución Libre de Enseñanza significó un intento de rehacer España “desde abajo” y “desde el principio”, es decir, mediante la educación de las nuevas generaciones. También la participación de intelectuales en movimientos obreros, así como la fe en el positivismo, son síntomas de la preocupación regeneradora que existía a finales de siglo.

La significación de la obra de Joaquín Costa (1846-1911) en relación con la historia de la literatura reside en el hecho de darse cuenta de que, a finales del siglo XIX, lo que España necesitaba no era una regeneración moral -siendo el nivel general de virtud más o menos el mismo de una época a otra-, sino una renovación político-social y económica. Influida por diversas corrientes de pensamiento (positivismo, krausismo, institucionismo), representó por sus actuaciones públicas, sus peticiones al Gobierno y sus escritos, las distintas manifestaciones del Regeneracionismo. Su obra recoge multitud de aspectos desde “proclamas” a investigaciones sobre la sociedad, lenguaje popular, poesía, tradición, que intentan conocer el pasado español para elaborar sobre él planes reales de regeneración. Sus ideas (no sistematizadas) no significan una postura aislada (otro de los personajes significativos de esta etapa es Rafael Altamira, como veremos más abajo), sino el exponente de una actitud general que, bajo el Gobierno conservador (Silvela-Maura), pudo llegar a algunas realizaciones prácticas.

Hasta 1890, Joaquín Costa había permanecido al margen de la política, pero a partir de la crisis económica de 1890 (y aún con más fuerza tras 1898) organizó a los labradores de su Huesca natal en la Cámara agrícola del Alto Aragón. El grupo presentó sus necesidades más acuciantes: construcción de canales y pantanos; apertura de mercados para los productos agrícolas perjudicados por el arancel proteccionista; autonomía administrativa para los municipios; mejora de la instrucción y sistemas jurídicos para las colonias. Esta organización se unió a otros movimientos semejantes, llegando a formar la Liga nacional de Productores en 1899 y, en 1900, Costa fundó el partido la Unión Nacional, para salvar sus intereses económicos, junto con Santiago Alba y Basilio Paraíso (*vid.*, Cheyne 1967).

La influencia krausista, unida a la de la escuela alemana histórica que sostenía la idea de un espíritu popular, creador de un sistema político y jurídico original en cada país, está presente en sus estudios sobre la tradición como en *Introducción a un tratado de política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la Península* (1881). Su preocupación por la Historia se resume en un prólogo de 1906: “Yo he sentido curiosidad de saber y se lo he preguntado a la Historia, en qué ha demostrado aptitudes nuestro pueblo, y [...] si posee condiciones para ser una nación moderna”. Atribuyó la decadencia española al mal gobierno de los políticos, al celibato y a la intolerancia religiosa, y pedía: “[...] despertar a España de esta horrible pesadilla de cuatro siglos, [...] resucitarla a nueva vida, proveyéndola de un órgano de pensamiento y de voluntad y de corazón [...] capaz de responder a las exigencias de nuestro siglo” (Costa [1902]1969, p. 159).

En todas sus obras se observa el deseo de unir la cultura y la política. Sus obras más importantes en este aspecto son *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España* (1902) y *Reconstitución y europeización de España* (1910), en la que buscaba un “cirujano de hierro” (como se autoproclamaría Primo de Rivera) para la maltrecha nación

española, un dictador nacional-populista (cuyo perfil ofrece Rafael Altamira en *La dictadura tutelar en la Historia* ([1895] 1898) que acabase por la fuerza con tanta miseria, ejecutor de la “desafricanización y europeización” del país, que pusiera en marcha la idea costiana de “despensa, escuela y siete llaves al sepulcro del Cid”, que extirpase el régimen caciquil y oligárquico de la Restauración. Su tragedia fue doble. Primero, no se apercebó de que el sólo movimiento de unas masas autonominadas progresistas podría imponer sus programa de *escuela y despensa* a una oligarquía mal dispuesta: su demanda de un “cirujano de hierro” (de la que Baroja y Maeztu se hicieron eco en su juventud) era una determinación quizá provocada por la desesperación (aunque quizá es simplificar demasiado tan grave cuestión). Si bien es aceptada de modo general esta afirmación por la crítica, hemos de decir que de su epistolario con Rafael Altamira se deduce, de modo efectivo, la incompatibilidad entre las ideas y el modo en que los políticos las llevaban a cabo, todo ello se trocaba en un sinsentido que acabó en la Guerra Civil española. En segundo lugar, no consiguió arrastrar a la generación de intelectuales más joven, excepto en sus críticas negativas de la organización política española (véase *El chirrión de los políticos*, de Azorín, en 1927, donde la crítica del parlamentarismo huero se trueca en alabanza a la Dictadura de Primo de Rivera -de ahí otra de las, cuando menos, aparentes contradicciones políticas de Azorín-).

Después de un corto e inefectivo periodo, en que Baroja, Azorín y Maeztu (“Los Tres”) aceptaron la idea de la misión social de los escritores y publicaron un manifiesto que seguía las líneas del pensamiento de Costa, la Generación del 98 en conjunto perdió interés por la regeneración práctica. Donald L. Shaw opina que ello se intentó, tratando, previamente, de influenciar a la opinión pública. El resultado fue *Juventud* (doce números entre el 1 de octubre de 1901 y el 27 de marzo de 1902; fundada y editada por Baroja y Azorín, con la ayuda de un periodista profesional, Carlos del Río). “Pese a que incluía crítica literaria, *Juventud* fue esencialmente el vehículo de las declaraciones ideológicas, políticas y sociales de



‘Los Tres’ y su círculo. Colaboraron Unamuno, Costa, Giner, Cajal, Dorado Montero, Besteiro y Rafael Altamira; es decir, la crema de la ‘intelligentsia’ progresista” (1989, p. 41).

Dos escritores que secundaron los esfuerzos de Joaquín Costa y que merecen mencionarse fueron Lucas Mallada y Ricardo Macías Picavea, autores, respectivamente, de *Los males de la patria y la futura revolución española* (1890), que Azorín consideraba como el más significativo del momento, y *El problema nacional* (1899) que seguía la línea del famoso artículo “Sin pulso”, publicado en 1898, por Francisco Silvela. Aunque la literatura “regeneracionista” -pensemos en el marqués de Dosfuentes, Julio Senador, Gustavo de Laiglesia- tuviera muchos cultivadores entre 1890 y 1920 (*ap.*, Shaw 1989 p. 42).

A raíz de la derrota del 98, y en la línea de los autores arriba citados, Damián Isern publicó *Del desastre nacional y sus causas* (1899) y Luis Morote *La moral de la derrota* (1900). Lo ocurrido en 1898 había echado por tierra el teatral decorado de la Restauración (*vid.*, Maurice, J. y Seco Serrano 1977), y expuesto a plena luz la crisis social, económica y política, la frustración de las clases medias, por no decir del proletariado. Por otro lado y con excepciones notables, el regeneracionismo alimentó el mito de la abulia hispana y lanzó a los cuatro vientos un pesimismo ideológico contra el cual tronarán el proletariado militante e intelectuales de la categoría de Benito Pérez Galdós, e incluso de Rafael Altamira, que trataba por todos los medios de influir en la opinión pública de modo positivo, animando a la lucha contra la desesperación, en sí misma, y llamando a la acción desde sus publicaciones en la prensa de la época y en sus libros; en su juventud los del 98 adoptaron, también, esta llamada a la acción.

La amistad de Joaquín Costa con Rafael Altamira se estableció y se cimentó a través del afecto de estos dos hombres hacia quien había sido el maestro de ambos, Francisco Giner

de los Ríos y de su lealtad a su obra pedagógica, la Institución Libre de Enseñanza, cuyos ideales no dejaron de apoyar a lo largo de sus vidas. Alusiones a la Institución, preocupación por la cátedra y la salud de don Francisco y recuerdos para “los de casa” aparecen con frecuencia en su epistolario común. George J. G. Cheyne, uno de los mejores especialistas sobre la vida y obra de Joaquín Costa, en su obra *El Renacimiento ideal: epistolario de Joaquín Costa y Rafael Altamira (1888-1911)*, ofrece, de manera efectiva, la relación entre ambos personajes cuya actitud y actividad es fundamental para este trabajo, pues descubre, como se muestra a lo largo de este estudio, la intensa propaganda regeneracionista que Rafael Altamira desarrolló a lo largo de toda su vida, tan importante como la de los regeneracionistas habitualmente citados en la bibliografía que se refiere a este tema y por la que es ignorado generalmente, tal vez porque su labor como jurista e historiador oscurece su figura para los estudiosos de la literatura.

Efectivamente, Rafael Altamira solicitó consejo a Joaquín Costa para sus investigaciones históricas y a través de las cartas de ambos intelectuales se puede comprobar la común preocupación por el porvenir de España y los planteamientos sobre la enseñanza de la historia. Para Rafael Altamira, Joaquín Costa fue el promotor de un “renacimiento ideal” entre los jóvenes intelectuales de la España que pasa del siglo XIX al XX, o del 98. Rafael Altamira evolucionó hacia el compromiso político activo con el fin de mejorar la situación de España, otros sólo hablaban. Tal se infiere de la opinión de Manuel Azaña en el número 22 de la Revista *España*, de 22 de diciembre de 1923, en que decía:

Los miembros de la generación de mil ochocientos noventa y ocho, en el fondo, no demolieron nada, porque dejaron de pensar en más de la mitad de las cosas necesarias. Dicha generación innovó, transformó los valores literarios. Esa es su

obra. Todo lo demás está lo mismo que ella se lo encontró. Su posición crítica, que no tenía mucha consistencia, no ha prosperado. ¿Qué cosas, de las que hacía rechinar los dientes a los jóvenes iconoclastas del noventayocho, no se mantienen todavía en pie, y más robustas si cabe, que hace treinta años? [...] Costa se persuade de que los españoles tienen hambre, que no saben leer ni escribir: déseles pan, ábranse escuelas. Picavea demuestra que el ‘bisel del Atlántico’ y el ‘bisel del Cantábrico’ estorban el paso de las nubes hasta el corazón de la Península; llueve poco y mal. Riéguese la tierra, repuéblense los montes. Esto era bueno, pero no nuevo. Los claros varones de nuestro siglo XVIII lo dejaron propuesto. Mas ¿quién ha de costear el pan y las obras? ¿Quién regentará la escuela? ¿De quién será la tierra, esté seca o regada? Ahí se abre la perspectiva sobre los fines y comienza cabalmente la política (Azaña, 1997, p. 169).

Entre 1888 y 1911, en que muere Joaquín Costa, las cartas se sucedieron e intercambiaron. En un mismo día se escribían a veces más de una nota. Era el modo de comunicación del siglo XIX y comienzos del XX: dejar notas o avisos de casa a casa, a veces por recadero y otras en visitas no anunciadas en las que el corresponsal quizá no estaba. El teléfono nos hubiera despojado de ellas. Así se pueden leer en las cartas frases que invocan la imagen: “[...] he venido para hablarle [...]”, “para que a la vez charlemos de todo esto [...]”, “venga para que hablemos de largo [...]”, “[...] y entonces hablaremos” (Cheyne 1992, p. 11)

Según indica George J. G. Cheyne, del estudio de los textos iniciales se desprende que Rafael Altamira estaba ocupado en la tarea de transformar en libro su tesis doctoral sobre *Historia de la Propiedad comunal* y que entregó al juicio de Joaquín Costa el fragmento de la

tesis del que había usado material bibliográfico suyo, puesto que discurría sobre iberos y celtas. Joaquín Costa, disconforme con su propio trabajo anterior, lo rehizo para su joven compañero y se hizo cargo del papel de mentor o tutor, aunque ya en estas pruebas precoces se testimonia que la asistencia es mutua. Joaquín Costa le transmitió sus reflexiones sobre la trascendencia del *Código Theodoriano* y el *Breviario de Alarico* y, sobre todo, orientó a Rafael Altamira con coherencia y firmeza erudita sobre la dimensión que lo ibérico y céltico debía desempeñar en sus escritos, ya que, a su modo de ver, fueron esas civilizaciones las características de la Península (*ap.*, 1992, pp. 11-12). Abiertamente señalaba Rafael Altamira lo útiles que le eran estos consejos porque el mayor inconveniente “era no saber dónde encontrar las fuentes” (*ibid.*, p. 12)

Las dos materias primordiales de las cuales trata el epistolario entre ambos son, según Cheyne: la Historia como ciencia y la preocupación por España como nación, y sobre todo la cuestión administrativa y de gobierno. Por eso mismo la educación y la proyección de España en el extranjero se apodera de gran parte de su conversación epistolar, pero no se deja de lado el interés por la metodología y por la historiografía. Sino más bien al revés, puesto que en el extenso correo de 1891 Rafael Altamira demanda la opinión de Joaquín Costa sobre cómo debe elaborarse la enseñanza de cada día (no ha de omitirse que en aquellos momentos Rafael Altamira estaba desarrollando sus primeras experiencias docentes). Envió a Joaquín Costa un bosquejo bastante minucioso de programación para la Sección de Historia de las Facultades de Filosofía y Letras y le pidió alguna sugerencia sobre cómo ponerlo en práctica: “¿Qué se le ocurre a V. sobre esto para ilustrarme?”. A Joaquín Costa se le ocurren muchas ideas y remitió a su amigo una glosa franca y minuciosa en dos cartas, en que le expuso una programación tan bien instituida, que es acreedora de un estudio aparte. La segunda carta comienza como una charla inconclusa: “para que no se me olvide y para lo que pueda servir en las clases de Fuentes de la Historia de España”, y le acompañan una serie de instrucciones

modernísimas en cuanto a los procedimientos: métodos de prácticas, de recoger datos, de excursiones sobre el terreno, etc. La innovación del método complació de tal forma a Rafael Altamira, que agradeció las advertencias y aseveró que las reflejaría “en lo de nuevo que tiene” (*ap., ibid.*, pp. 12-13). La relación entre ambos era biunívoca, un *quid pro quo*, porque más adelante, Rafael Altamira se mostraba en deuda con Joaquín Costa, debido a su criterio y observaciones sobre *La Enseñanza de la Historia*, libro que le dio su primera alegría latinoamericana cuando supo, en 1893, que en la Universidad de Chile se había fundado una cátedra para emplear la metodología de la historia tal y como en él quedaba expuesta.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Pero Joaquín Costa también dependió de Rafael Altamira, a quien asiduamente pedía que le buscara apuntes o datos en el Ateneo. Siguió, además, utilizando su influjo para que su joven amigo estudie la bolsa y la cotización regular del agua de riego en la región alicantina, labor de investigación sí, pero que tiene para Costa un aspecto político. Así lo advirtió Rafael Altamira quien, en 1892 (año de abundante correspondencia), e intuyendo la primera alusión política sugerida por las actividades de Costa, preguntaba si “la gente [...] penetra en el sentido práctico de las ideas de V.” La veloz repuesta de Costa exhortando a su amigo a que hablase en un mitin sobre “el agua como elemento de movilización económica de la tierra” cuya trascendencia no vislumbraban los políticos, originó en Rafael Altamira la primera de una serie de negativas a comenzar la acción política, acción que llegó mucho más tarde, después de la muerte de Costa. En aquellos momentos sólo le deseó que su política hidráulica consiguiera “todo el éxito que merece y me interesa en el alma” (*ibid.*, 1992, p. 13).

Tras las negativas de Rafael Altamira para entrar en la política activa, Joaquín Costa recibió, no sin extrañeza, una consulta de su amigo sobre “cómo entiende la confección de un periódico a la moderna, secciones que puede comprender y sugerencias de asuntos desconocidos todavía en nuestra prensa”. Ello se debió a que Rafael Altamira se había

comprometido a encargarse de *La Justicia* y, aunque decía que su intención era esforzarse en “no enseñar demasiado la punta de *partido*”, aspiraba a, contradictoriamente, hacer del periódico “un órgano de los intereses nacionales, no madrileños, y un instrumento de cultura nacional” y ofreció a Joaquín Costa una plataforma desde donde mostrar “los graves problemas de Aragón y aun los generales que V. conoce como nadie”. Joaquín Costa agradeció la invitación pero desconfiaba del éxito de la operación, porque, según él, “la masa neutra que es quien habría de aplaudirles, no lee; los que leen quieren discursos, misceláneas, crímenes, loterías, toros, balances y últimas horas, importándoles poquísimo, si algo, los intereses nacionales” (*ibid.*).

No se ha encontrado ninguna carta del año 1894, año en que Joaquín Costa<sup>12</sup> se mudó a Madrid y emplazó su bufete de notario en Barquillo 5, lo cual facilitó el intercambio personal de opiniones e hizo menos necesarias las cartas. George J. G. Cheyne apunta en su estudio que la ausencia de cartas también se pudo deber a otros dos factores: el primero de ellos, que en 1894 Costa publicó sus dos versiones de *De los fideicomisos de confianza*, inspirados por el Pleito de la Solana que le obligó a hacer numerosos viajes a la Mancha; en segundo lugar, que en ese mismo año Rafael Altamira vio sus relaciones con María Julián definitivamente rotas y conocemos por las cartas de éste a Pascual Soriano que dicho fracaso sentimental tuvo en él un efecto doloroso.

En 1895 se vuelve a las inquietudes intelectuales. Fundó la *Revista crítica de Historia y Literatura españolas*, pero esta vez Rafael Altamira no había pedido consejo antes de emprender su obra. La publicación produjo comentarios de Joaquín Costa que Rafael Altamira aceptó complacido, tanto más cuanto eran del todo elogiosos. “Está muy bien hecha, corte europeo” dice Costa, confesando su tenaz preocupación porque España se *européice*.

Desconfiaba, sin embargo, y con razón, de que Rafael Altamira pudiese con todo el trabajo más de seis meses.

Otro hecho muy significativo, y del que no hay constancia en el epistolario, ocurrió en 1895: todo aconteció a raíz del tema previsto por la sección de Ciencias históricas del Ateneo de Madrid sobre *La tutela de pueblos en la historia*, que debía inaugurar el curso de 1895 del Ateneo madrileño, y cuyo objetivo tenía como meta presentar una serie de conferencias monográficas en las que cada orador debía aportar datos de su trabajo personal para el esclarecimiento de la cuestión. El ciclo de conferencias a debate fue inaugurado por Rafael Altamira con *El problema de la dictadura tutelar en la historia*. El objetivo fijado de las investigaciones propuestas era estudiar la acción de los reformadores y tutores políticos que ejercen un poder absoluto y sustituyen “a la acción colectiva cuando ésta no tiene conciencia de su misión, o carece de fuerzas para cumplirla mediante su propio esfuerzo” ([1895] 1898, p. 118).

Lo importante para Rafael Altamira era realizar “un estudio histórico de las dictaduras que en el mundo se han producido, [porque sin ello] toda teoría quedará falta de base segura, e imposibilitada de dar buenos frutos” (*ibid.*, p. 142). La lectura de esta obra nos lleva a la rápida identificación entre la situación española y la teoría manifestada por Rafael Altamira, ello queda explícito en el texto, e induce a pensar que nuestro autor nos ha dirigido, quizá manipulado hábilmente, para conducirnos hacia su propia tesis: la posible justificación de una dictadura tutelar en España. Si se propuso elaborar una historia de las dictaduras tutelares que fundamentaran la necesidad de una doctrina jurídica sobre este tipo de dictaduras debía ser porque quizá se deseaba la existencia justificada y razonada de una dictadura tutelar. Véanse las palabras textuales de Rafael Altamira que inducen a sospechar

esta conclusión, aunque la ambigüedad es clara al no indicar las directrices a seguir, sino que se deja abierta la posibilidad de su utilidad en un momento dado que parece ser éste:

La declaración que en nuestro mismo país acaba de hacer la opinión pública en punto a la necesidad de remedios extraordinarios, quizá momentáneamente antilegales si se les mira con formalismo inflexible, aunque redimidos inmediatamente de esta tacha por la misma conciencia nacional que crea las leyes, parece llevar en el fondo la presencia de ese acomodamiento con el derecho fundamental del sujeto jurídico, que, sin salir de la esfera jurídica, como ya nota Holtzdorff, pueden tener ciertos remedios extraordinarios. [...] Y a eso precisamente hemos de tender: a la elaboración de la doctrina *jurídica* de la dictadura tutelar [...] (Altamira 1898, p. 171).

Este extenso artículo de sesenta y cinco páginas ofrece una visión histórica diacrónica de las distintas “dictaduras tutelares” y es muestra de una gran erudición histórica y ensayística. Uno de los datos significativos que se aportan son las características que debe poseer un dictador y sus funciones, esto es, su perfil (*ap., ibid.*, pp. 137-138). Dado que si bien la situación interna de España fue analizada, con valentía y/o temeridad por Rafael Altamira, tras *El problema de la dictadura tutelar en la historia* fue visto como un firme apologista de la necesidad de una dictadura tutelar dada la pésima situación de nuestro país, pues parece verlo como mal menor, levantando los recelos de las izquierdas y dando alas, así, a las derechas.



En opinión de Iris M. Zavala, dada la delicadísima situación política existente, los regeneracionistas buscaron argumentos a lo largo de la Historia con los que apoyar “su postura sobre una posible dictadura tutelar” (1982, p. 668). Y sólo así puede comprenderse la postura de Enrique Tierno Galván cuando llamó “prefascistas” (1977, pp. 133-137) a los regeneracionistas (*ap.*, Zavala 1982, p. 663-670). La polémica que suscitó el ciclo de conferencias del Ateneo madrileño, y, en concreto, *El problema de la dictadura tutelar en la historia* llevó a Rafael Altamira, tres años después, en *De historia y arte* (1898), a indicar en nota a pie de página que:

[...] el autor no se propuso hacer otra cosa que exponer a manera de programa, los diferentes problemas que supone aquel tema de investigación [...], hubiera sido anticipación indiscreta, y como imposición del propio criterio a los que le siguieran, que el autor comenzara dando un cuerpo de doctrina con afirmaciones y conclusiones cerradas; aparte de que, siendo la cuestión obscura por lo inexplorada, contiene muchos puntos en que el autor confiesa no tener formado criterio, algunos en que no le parece aventurado asegurar que nadie lo puede tener aun científicamente (*ibid.*, pp. 107-108).

Lo cierto es que Rafael Altamira cayó en desgracia política y literaria (en el amplio sentido de la palabra) para la posteridad, para los españoles de fin de siglo XX, cuando a otros autores, como Miguel de Unamuno, Ramón María del Valle-Inclán o Azorín les han sido perdonadas o ignoradas sus veleidades políticas por la crítica y la opinión pública. Nos preguntamos por qué este no es el caso de Rafael Altamira, la respuesta quizá llegue algún día. Rafael Altamira no era ningún ingenuo cuando argumentaba sus tesis. Su esquema de

pensamiento podría resumirse en: existe la necesidad de una dictadura tutelar porque aquí tenemos los hechos que lo prueban: la situación política interna y externa del país, esta última la más grave -faltaban tres años para el desastre del 98- y veintiocho para la dictadura de Miguel Primo de Rivera.

Volviendo al epistolario de Joaquín Costa y Rafael Altamira se descubre entre las cartas de 1897 una nota, sin fecha, que, en su tiempo, bien hubiera querido Joaquín Costa haber escrito él mismo: “Querido Costa: he sido votado catedrático por mayoría. Iré a contarle detalles”. El tono confiado y la obvia alegría de este breve mensaje, seguramente, dio una profunda satisfacción a Joaquín Costa, aunque quizá sintiera también una cierta desazón al recordar su fracaso personal para alcanzar una cátedra de Derecho o de Historia cuando tenía todas las condiciones intelectuales y títulos académicos para ejercer. En opinión de los que lo conocían bien -entre ellos Rafael Altamira mismo-, España perdió así a un catedrático de gran rango y potencia intelectual intachable (*ap.*, Cheyne 1992, p. 14).

En 1897, Rafael Altamira pasó a su cátedra de Historia del Derecho en la Universidad de Oviedo, donde se encontró con un grupo de profesores que trabajaban por la renovación metodológica de las ciencias y, además, se tenía un enorme interés por extender la cultura a la clase obrera. Esta aspiración se tradujo en la creación de la Extensión Universitaria. Inspirada en modelos ingleses, era un intento de acercar la Universidad a la masa obrera que, entonces, carecía de acceso a la cultura. De 1898 a 1912 la Universidad de Oviedo desarrolló este interesante proyecto, pronto imitado por otras universidades españolas. Forjaron este proyecto los profesores Adolfo Álvarez Buylla, González Posada y Aniceto Sela -todos ellos miembros de la ILE-, quienes habían contado con el impulso de Leopoldo Alas, fallecido en 1901, y con el apoyo del rector de la Universidad, Fermín Canella. La inclinación de Rafael Altamira a la acción regeneradora y/o krausista lo llevó a desestimar la posibilidad de

abandonar Oviedo, (ya que pensó en la viabilidad de aproximarse a Alicante<sup>13</sup>, y al principio de su estancia solicitó, y le fue concedido el traslado a la Universidad de Zaragoza en 1898, aunque no lo llevó a cabo) porque el grupo de trabajo existente en Oviedo, las posibilidades intelectuales que éste le ofrecía a un hombre como él, interesado y preocupado intensamente por la regeneración del país, lo decidieron a seguir en su cátedra ovetense (*ap.*, VV. AA. 1987, p. 61-62).

El dinamismo social de la España del Norte captó la atención del intelectual sugestionado por los problemas sociales. De manera que, al trabajo que realizaba en la Extensión Universitaria y la organización de las colonias escolares, se añadieron las colaboraciones habituales en la prensa de Oviedo, Gijón, Vigo, Bilbao, etc., que trataban los conflictos e ideas sociales de principios de siglo.

Las ideas regeneracionistas y reformistas, que condujeron a Rafael Altamira a una actitud de comprensión -si bien todavía no llegaba al compromiso político- de los problemas sociales, las compaginaba con su labor investigadora y pedagógica. Asumió con responsabilidad el proyecto institucionista de las colonias escolares, así como la actividad investigadora.

Estos años fueron entrañables personalmente para Rafael Altamira que contrajo matrimonio con Pilar Redondo (1899). Fueron años, también, de crecientes contactos con científicos españoles y extranjeros. A su colaboración en congresos (Roma, Berlín), al afianzamiento de las relaciones de amistad con prestigiosos profesores e investigadores europeos (Seignobos, Desdèvises du Désert, etc.), se añadía el extraordinario recibimiento que la obra publicada por Rafael Altamira tenía en España entre personalidades de la máxima

relevancia científica como Marcelino Menéndez Pelayo, Eduardo de Hinojosa, Santiago Ramón y Cajal o Ramón Menéndez Pidal.

La regeneración de España, como se ha dicho, pasaba por el diagnóstico de sus males y por el deseo de una elite de desarrollar la potencialidad del pueblo español. Potencialidad que debía ser impulsada desde la creación de la libertad de cátedra, el estrechamiento de relaciones entre la Universidad y la sociedad con la que ésta coexistía. En definitiva, para los regeneracionistas, la institución universitaria debía de satisfacer las necesidades de la sociedad española.

La realización de este plan implicaba distintas actuaciones, como la difusión cultural a través de la creación de ediciones asequibles al público, el desarrollo de planes que erradicaran el analfabetismo, la necesidad de traducciones tanto de los clásicos como de autores de otras lenguas.

Una de las aportaciones de Rafael Altamira a la última orientación fue la traducción de la novela de Narcís Oller *L'Escanyapobres*<sup>14</sup> en 1897, junto con la publicación en 1898 del libro *De historia y arte (Estudios críticos)*<sup>15</sup>, que -podríamos sugerir- se constituyó en el arte de la propaganda del ideal regeneracionista. La intención del volumen era educativa: “[...] y así se verá que en el examen de las obras literarias atiende más el autor el fondo ideal de ellas que a las cualidades puramente artísticas” (Altamira 1898, p. VIII). En la Advertencia preliminar fechada en abril de 1898 se indicaba que:

Salven a los estudios y notas que contiene este volumen la intención con que fueron escritos, y con la cual se publican ahora, por si algo pueden servir para la propaganda del ideal que nos anima (*ibid.*, p. VIII).

*De historia y arte*<sup>16</sup> se concibió como un libro difusor de ideas o tendencias y, la literatura periódica, la prensa, se convirtió en el medio ideal para difundir el espíritu de la regeneración en España. Formar e informar a los españoles de los males de la patria para poder superarlos, educación para el pueblo por encima de todo porque “para un español que se preocupe seriamente por el porvenir de la patria, no puede haber otro tema” (*ibid.*, pp. VII).

Volviendo al intercambio epistolar, éste da cuenta de un artículo en el que Rafael Altamira había presentado a Joaquín Costa como uno de los inspiradores del impulso que denominó “renacimiento ideal” y en el que le asignaba un importante cometido en el encauzamiento político de la juventud. Pero Joaquín Costa le negó tener tal ascendiente y le escribió unas líneas muy amargas sobre el estado del país. En el intercambio de consideraciones entre los dos amigos, Rafael Altamira declaraba su optimismo ante el escepticismo de Joaquín Costa. Es en asuntos como éste donde se ve como el vínculo entre los dos hombres comenzaba a nivelarse y, aquella relación entre discípulo y maestro, pasó a ser un intercambio entre iguales. Así, dice Rafael Altamira: “No se me oculta la parte constructiva que puede haber en mis artículos y de intento la he mantenido en ellos. No creo engañarme al decir que hay fermento en la juventud [...] y opino [...] que la manera mejor para que las cosas cuajen es suponer que ya han cuajado, animando a la gente. [...] Después de todo en el deseo, en la intención ... y en las obras (pues V. trabaja más que nadie), todos estamos conformes” (*ap.*, Cheyne, p. 12)

Así había llegado el 98. En la correspondencia del año 1898, que se debe leer con máximo cuidado, Rafael Altamira manifestó su teoría de que habría que ejercitar un “pesimismo metódico (como la célebre duda)”, pero siempre suavizado por la necesidad de “no matar la esperanza”. La esperanza de Rafael Altamira era que la “masa” contestara al llamamiento de “hombres que tienen prestigio y están desligados de todo partido, como V. y cualquier de nuestros amigos del Obelisco, de Oviedo, etc.” deduciendo que tales hombres deberían “emprender ahora una campaña de difusión de ideas”; pero el pesimismo de Joaquín Costa no era cuestión de método, sino hondamente sentido. Él mismo lo definió como tal cuando declaró, en agosto de 1898, que quizá “tenga parte de su causa en la estructura cerebral o en la lobreguez del túnel sin salida por donde he caminado dando tumbos cuarenta años” y, en 1905, diría “este último periodo de mi vida más que invertebrada rota, fragmentada”. Llama la atención el uso de esa expresión dieciséis años antes de que Ortega y Gasset lo eligiera para titular su famoso estudio en que definía “el presente de España”.

En aquellos momentos Joaquín Costa se retrajo; no replicó a las estímulos de su amigo y con ello se podría inferir que eran los de Oviedo y los del Obelisco quienes deberían pasar a la acción. Ansiaba, sobre todo, que Francisco Giner interviniera: “con una dirección como la suya”, dice, “podría crearse algo que no sufriría los defectos de los partidos políticos”, pero por sí mismo se juzgaba impropio para tal acción, arguyendo que ya lo había intentado años atrás “cuando aún brillaba sobre España la esperanza” se había preocupado de tales cosas, junto con Rafael Salillas. Sin embargo, y según su costumbre, ésto no le impidió caer en la tentación de trazar un bosquejo de tal actuación. Rafael Altamira se mostró de acuerdo con Joaquín Costa, pero lo que pretendía era que su amigo emprendiera una acción política, quizá con la esperanza o la certeza de que si Francisco Giner se arriesgara “a luchar en la forma que V. dice y yo también pienso... si él se lanza y con él unos cuantos nos dejaría

V. huérfanos de su poderosísimo concurso?”. Joaquín Costa se conformó con no responder a la propuesta de Rafael Altamira (*ap., ibid., p. 14*)

Rafael Altamira inició con Joaquín Costa el debate de lo ocurrido en 1898, aludiendo a sus “tristezas españolas”. Por su parte, Joaquín Costa advirtió que “no se anuncia absolutamente nada” que personificase un “renacimiento ideal”. Sugiere Cheyne que la reflexión sobre ideas fue la causa de que Rafael Altamira seleccionara como tema del discurso inaugural de la Universidad de Oviedo: “El patriotismo y la Universidad”, discurso que originaría luego su *Psicología del Pueblo español* (*ap., 1992, p. 14*). Rafael Altamira confirma esta hipótesis en *Tierras y Hombres de Asturias*: “Cuando yo obtuve, en la oposición reglamentaria según la Ley de Enseñanza Pública, la cátedra de *Historia del Derecho Español* en la Universidad de Oviedo, era rector de ésta Félix Aramburu. Como la toma de posesión de mi profesorado se realizó en Madrid y en el mes de mayo, consideré discreto pedir a don Félix que mi incorporación no se produjese hasta el comienzo del próximo año académico (es decir, el 1º de octubre de 1898: el año de nuestra catástrofe colonial en Cuba y Puerto Rico), ya que parecía indiscreto que yo fuera a examinar, en septiembre, a una promoción de alumnos que no había estudiado conmigo. Aceptó el rector este arreglo; con lo que, por ser yo el benjamín de los profesores, me tocó escribir el Discurso de apertura del curso que comenzaría el 1º de octubre del año antes citado. Así nació mi librito titulado *El Patriotismo y la Universidad*, redactado a impulsos de la reacción espiritual que hicieron los españoles (singularmente los jóvenes) para levantar al país de la tendencia pésima que entonces preponderaba. Quise contribuir a ese esfuerzo explicando mis ideas en cuanto al papel que, a mi juicio correspondía a la Universidad en el nacimiento de una España nueva que Joaquín Costa (entre otros que ya no éramos jóvenes) se esforzaba por crear en el orden político y administrativo” (1949, pp. 172-173). Rafael Altamira alentaba a modernizar y

regenerar España mediante el fomento de todo el potencial cultural del país como muestra este breve fragmento del discurso:

Tengo la convicción firmísima de que, entre las condiciones esenciales para nuestra regeneración nacional, figuran como ineludibles las dos siguientes: 1.<sup>a</sup> Restaurar el crédito de nuestra historia, con el fin de devolver al pueblo español la fe en sus cualidades nativas y en su aptitud para la vida civilizada [...]. 2.<sup>a</sup> Evitar discretamente que ésto pueda llevarnos a una resurrección de las formas pasadas, a un retroceso arqueológico, debiendo realizar nuestra reforma en el sentido de la civilización moderna, a cuyo contacto se vivifique y depure el genio nacional y se prosiga, conforme a la modalidad de la época, la obra sustancial de nuestra raza. [...] Trabajemos para producir libros a la altura de la ciencia contemporánea, esforcémonos por perfeccionar nuestra literatura científica (VV.AA. 1987, pp. 65-66).

El discurso de Rafael Altamira en la Universidad de Oviedo en 1898 atrajo el aplauso de Joaquín Costa y, con él, la sugerencia de nuevas ideas. No era suficiente llevar el servicio intelectual de los españoles a América sino que había que ir también a Europa. Con el pragmatismo acostumbrado Joaquín Costa dictaba cómo: “Los profesores y alumnos - alumnos todos- que vayan a estudiar fuera, no deben ir con las manos vacías... deben ir acompañados de un inventario... de ese poco pero sólido que España puede brindar a Europa”. Parece atisbarse por vez primera la Junta para Ampliación de Estudios que se creó, al fin, en 1907 (*ap.*, Cheyne 1992, pp. 11-14).



Los sucesos empezaron a desarrollarse con rapidez. El 20 de noviembre de 1898, a pesar de la discreción que se había impuesto, Joaquín Costa se hizo cargo de la responsabilidad de conciencia que Francisco Giner se había limitado a apuntar, y publicó un Programa-Manifiesto que inició su penúltima acción política (que culminó, más tarde, con la fundación en 1900 de la Unión Nacional cuyo directorio estaba constituido por Costa, Paraíso y Santiago Alba).

De nuevo, las cartas de Rafael Altamira son un epistolario de respuesta y comentario a las acciones de su amigo enviando, en nombre suyo, y es de suponer, de los de Oviedo, “nuestra admiración y nuestra adhesión”. Joaquín Costa agradeció las misivas de apoyo pero pensaba que: “[...] la adhesión del grupo de allí debe ser broma porque nadie se ha pronunciado [...] yo estoy en esto por accidente: no es empresa para viejos, y menos para viejos como yo” (*ap., ibid.*, p. 112).

Ciertamente Joaquín Costa no consiguió de los “intelectuales” la réplica que deseaba. Rafael Altamira fue quizá quien más dispuesto estaba a participar en el esfuerzo del aragonés: afirmando su “profundo interés” y sus deseos de éxito para una tarea con cuyo espíritu se sentía “identificado” y que juzgaba “necesaria y quizá el último experimento sobre este cuerpo abúlico, pero vivo que llamamos España”.

Pocas veces, sin embargo, dejaron de comunicarse en las cartas asuntos de erudición y no faltaron, junto a los asuntos políticos, palabras relacionadas con las obras de ambos amigos. Joaquín Costa agradeció la juiciosa reseña periodística de Rafael Altamira a su *Colectivismo agrario en España* (1898), “hecha con tanta adición al autor como al asunto del libro” y recibió con admiración el primer volumen de la *Historia de España* (1900) de Rafael Altamira. La ironía política o cultural de la España de la dictadura de Francisco Franco hizo que ambos libros se hayan visto principalmente como obras políticas. En su momento, el

*Colectivismo agrario en España* le reportó a Joaquín Costa el Premio Fermín Caballero, y la *Historia de España* de Rafael Altamira fue elogiada por Martin Hume, J. Fitzmaurice-Kelly, Marcelino Menéndez Pelayo, Gooch, Charles Seignobos, Ramón Menéndez Pidal, y, por supuesto, absolutamente ignorada e imposible de obtener o consultar durante los años de la relativamente reciente dictadura franquista, tiempos en los que se logró, también, que no se recordase -hasta el olvido- el destacadísimo servicio con el que Rafael Altamira contribuyó a las relaciones entre España y América, una Hispanidad, de cuyo cultivo tanto se presumió (*ap., ibid.*, p. 15).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Aquellos fueron los años en que el ascendiente de Joaquín Costa sobre Rafael Altamira se manifestó con mayor intensidad. Después de unas agrias líneas de Joaquín Costa sobre el grupo de la Universidad de Oviedo “tan difíciles todos que ya me principia a doler la muñeca de haber escrito esta lata para V., seguro casi de que han de limitarse a encoger los hombros” (*ibid.*).

Fue entonces cuando Rafael Altamira se prestó para fundar una Cámara agrícola de Asturias que había de contender con las Cámaras de Comercio, intervenidas todas por el temido cacique de Asturias Pidal y Món, con ello se pretendía allanar el posible éxito de la Unión Nacional en Asturias. Joaquín Costa empleó, en aquellos momentos, la técnica “constructiva” antes predicada por Rafael Altamira. El aragonés acogió la noticia con apasionamiento, dando por “cuajada” la acción de su amigo y suponiendo que la Universidad había quedado implicada: “[...] La universidad en eso: es magnífico [...] es una buena *extensión* la compenetración del “seso” con los que trabajan en el taller y en el campo, en una asociación positiva y tangible, para fines generales y locales” (*ap., ibid.*).

Pero la Unión Nacional naufragó e inmediatamente Joaquín Costa lanzó una nueva actuación sobre la vida política del país aprovechando la inminente proclamación y jura de la Constitución por Alfonso XIII -el 17 de mayo de 1902-. En absoluto secreto solicitó la cooperación de Rafael Altamira para rubricar un manifiesto antidinástico. De nuevo, Rafael Altamira apeló a su aversión por la “política activa”, pero se manifestó, al mismo tiempo, de completo acuerdo “con la doctrina y finalidad del manifiesto” (*apud., ibid., p. 15*).

Después de esto la presión política de Joaquín Costa sobre Rafael Altamira fue más leve. En 1903 tornaron los comentarios halagadores de Joaquín Costa hacia la *Psicología del pueblo español*, publicado en 1902, “pero escrita fundamentalmente durante 1898” (Asín Vergara 1997, p. 13) que estimó de suma importancia “y que la nueva generación política debe estudiar ahincadamente”. También celebró su *Historia de la civilización española* (1902) que vio como futuro modelo para la enseñanza y estudio de la historia de España. No están ausentes las manifestaciones de amistad hacia Rafael Altamira cuya vida era extraordinariamente dinámica y “cuya finalidad como español aplaudo y agradezco”. Rafael Altamira no se dejó influenciar por los vestigios de casi abandono de las cartas de Joaquín Costa. Por el contrario, continuó firme en la consideración de la trascendencia de su pensamiento, no sólo en política sino también en historia. Cuando acusó el recibo de la Memoria y Resumen de la Información del Ateneo sobre *Oligarquía y caciquismo* advirtió la vigencia de la información que contenía para averiguar “el estado mental y volitivo” del país “frente a la Catástrofe”. El reconocimiento a la influencia de Costa (*vid. Altamira 1912*) en sus estudios históricos lo llevó a dedicarle su libro *Cuestiones Modernas de Historia* (1904), en el que lo calificaba de “Mi maestro y primer iniciador en las investigaciones prácticas de historia”. La atención emocionó a Joaquín Costa, aunque no por ello dejó de protestar. Rafael Altamira no toleraba que Joaquín Costa minimizase su propia acción política y,

cuando lo felicitó en 1903 por el triunfo electoral que obtuvo, lo denominó “*representative man*” de los republicanos.

El intercambio epistolar se redujo en cantidad e intensidad intelectual, de hecho no hay ninguna carta en 1909, porque en aquellos momentos Rafael Altamira estaba cumpliendo con su largo y brillante viaje por Hispanoamérica, y Joaquín Costa desde su refugio de Graus, estaba al tanto de los acontecimientos y del éxito de Rafael Altamira.

Unos meses más tarde y enterándose del estado de salud de Joaquín Costa a través de la siempre bien informada Institución Libre de Enseñanza, escribió a Graus para recordarle a su maestro “cuanto le respeto y le quiero y le estoy agradecido”. No hubo contestación. Pocos días después, el 8 de febrero de 1911, Joaquín Costa murió, a los 65 años de edad. Rafael Altamira tenía 45, y sobrevivió a su maestro cuarenta años más.

Nos desconcierta, de algún modo, que en este trueque de cartas entre estos dos informadísimos hombres haya una ausencia notable, es decir, que no existan alusiones a los acontecimientos europeos; o bien, a las artes europeas, tan pujantes entonces, pero lo cierto es que no existen las líneas que les hagan referencia. El problema de España los devoraba y no había lugar para nada más. Sin embargo, hay algunos comentarios sobre literatura española: Joaquín Costa no dejó de elogiar a su amigo por las dotes literarias que ponía de manifiesto y advirtió el conocimiento de la cultura europea y americana, que mostraba denominándolo “ministro de Letras extranjeras”. Cuando leyó *Cuadros levantinos* (1900) le testifica: “es V. un colorista de primera fuerza”, elogio que después matizaba al agregar que “en lo espiritual hay quizá a veces algo de artificio”. La primera novela de Unamuno, quien parece originar cierta irritación en el aragonés, tampoco quedó a salvo. Por otro lado el epistolario es una fuente que nos informa de detalles curiosos. Por ejemplo, Rafael Altamira se quejaba de que

la Biblioteca Nacional era un lugar donde “no se puede hacer nada bien. No conozco otra más incómoda y con más trabas”, que Menéndez y Pelayo “como buen español” nunca contesta cartas y que ciertas personas descastadas ni siquiera acusan recibo cuando se les mandan libros, aun a título personal. A través de Joaquín Costa sabemos que a Giner había que quitarle las cosas de la cabeza con “los debidos *ménagements*” (ap. Cheyne 1992, p. 15).

No cabe duda de que la correspondencia entre estas dos figuras deja entrever cómo ideas y métodos de aquellos años siguieron dando forma al trabajo de Rafael Altamira. Su investigación histórico-jurídica, llevada a cabo en su largo exilio mejicano y usando, indudablemente, el modelo de los estudios consuetudinarios, emprendidos a instigación de Joaquín Costa sobre el uso del agua en la huerta alicantina, sigue siendo de consulta obligada para los que estudian el derecho indiano. Su formación de profesores y estudiantes, que empezó en sus visitas a centros europeos durante los mismos tiempos de este epistolario (y que M. Bataillon señala en su “*Pour le centenaire de la naissance de Rafael Altamira*”) se dilató aún más, dejando tras de sí su visión de la Historia “en que se habla más de los pueblos que de los personajes [...]”. Conviene no olvidar que en España fueron hombres como Joaquín Costa y Rafael Altamira quienes abandonaron el tono hagiográfico para buscar en las piedras, las inscripciones, las costumbres y la tradición oral la esencia de la Historia (*ibid.*, p. 16).

En vida de Joaquín Costa, Rafael Altamira le declaraba su doble influencia, intelectual y moral: “No en balde es V. una de las personas que más han influido en la formación de mis ideas y deseo que la influencia continúe”. Y en un discurso de 1912 ratificó su compenetración con Costa: “Le amé como discípulo [...] en mi alma vibraba una voz que me decía ‘mucho de lo que eres intelectualmente lo debes a Costa’ [...] le amé porque no ha habido apenas ninguna acción en mi vida de orden intelectual en que no repercutiese de alguna manera su consejo, en que no sonase la voz de atención de aquel hombre”. En el proceder y

los escritos de Rafael Altamira, antes y después de la Guerra Civil, se observa con claridad que Rafael Altamira no rompió nunca su vínculo con las enseñanzas y con el espíritu de Joaquín Costa. La lectura de su “Confesión de un hombre vencido” en la que reflexionaba sobre su optimismo pasado y presente, o de sus manuscritos “Mi tragedia en España” y “El drama de España 1931-1939”, persuadirá a cualquier lector de que incluso en aquellos momentos retumbaban en Rafael Altamira las ideas esenciales de su maestro y amigo del Alto Aragón y el recuerdo de su comportamiento ejemplar (*ap., ibid.*) Para Rafael Altamira los dos hombres que con mayor ahínco habían trabajado por España eran:

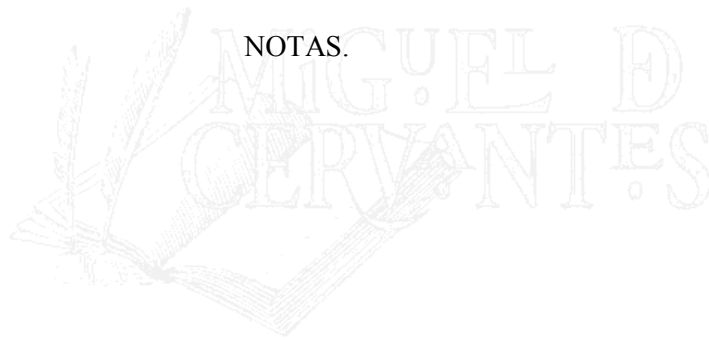
BIBLIOTECA VIRTUAL  
MIGUEL DE CERVANTES

Costa y Giner son los dos cerebros que más han sembrado para la España presente y futura; pero no cabe compararlos, porque su campo era muy diferente. En rigor, Costa (salvo el efecto de reacción que todo hombre superior produce en algunos de sus contemporáneos, y el doctrinal que produjo en algunas disciplinas por él cultivadas, todo ello de escasa área de difusión) lo que dio fue un legado de ideas y planes para nuestro mañana, algo que él no pudo hacer en vida porque no tenía en sus manos los medios para hacerlo y que sus contemporáneos tampoco supieron traducir en realidad: nos dejó un programa de gobierno tan preñado de ideas y soluciones, que de él decía el mismo don Francisco ser cantera que podía alimentar, durante cien años, la actividad de los políticos españoles resueltos a estudiar las necesidades verdaderas del país y a darles satisfacción (VV. AA. 1986, p. 40).

Recuerda C.J. G. Cheyne que en 1908 escribía José Ortega y Gasset a Francisco Giner: “[...] si seguimos un hilo cualquiera de los que indican las grandes corrientes culturales y lo cortamos en cualquier punto, hallamos siempre, no un hombre, sino dos: un hombre más

viejo en que se inicia otro más joven, uno más joven en quien madura otro más viejo”. ¿No tenemos acaso aquí, retratada, la relación de Joaquín Costa y Rafael Altamira? (*ap.*, Cheyne 1992, p.17).





NOTAS.

---

<sup>1</sup> “De los muchos y variados criterios que pueden adoptarse para formar las antologías de poetas, sólo dos considero como ajustados a razón natural y legítimamente defendibles: el que llamaríamos *histórico* y el *crítico*. Atiende el primero a poner de relieve el proceso de evolución seguido por la poesía de un pueblo o Estado, en uno o en los dos elementos que la constituyen: las ideas, y la forma o técnica de la ejecución (estilo, metros, combinaciones, rimas) [...] lo que le interesa registrar es *todas* las variaciones del género, todas las vicisitudes



---

porque ha pasado, y el motivo y relación de cada una [...]; el segundo acude únicamente a reunir lo escogido, lo exquisito, lo más perfecto. [...] La crítica prescinde de los extraviado (o que parece tal), y se fija sólo en lo que juzga meritorio” (Altamira 1898, p.337).

<sup>2</sup> Reproducimos una curiosa aclaración que en cita al pie de página realizó Rafael Altamira: “Sabido es que existe hoy día una corriente importante, favorable al reconocimiento de la igualdad psíquica fundamental y absoluta del hombre y la mujer. Quien esto escribe se siente inclinado a advertir diferencias grandes de *modalidad*, aparte de las que en cantidad y calidad ha establecido y mantiene, hoy por hoy, la herencia continuada de una educación radicalmente desigual en un y otro sexo. (*Nota de R. A.*)” (1898, p. 345).

<sup>3</sup> Las obras no incluidas de la primitiva novela fueron: la *Diana* de Jorge de Montemayor; su continuación por Gil Polo; *El pastor de Filida*, la *Cárcel de amor*, la *Cuestión de amor*, el *Crotalón* y *Las transformaciones de Pitágoras*, de Cristobal de Villalón; los *Coloquios satíricos* y el *Coloquio pastoril* de Antonio de Torquemada ([1905] 1921, p. 84).

<sup>4</sup> En la actualidad, la colección *Odres nuevos* (clásicos medievales en castellano actual) de la Editorial Castalia: “aspira a hacer accesibles al gran público, por vez primera, los monumentos de la primitiva literatura española” (*vid., cfr.*, cualquier volumen de esta colección)

<sup>5</sup> 1859-1860: primera guerra con Marruecos. 1862: expedición a México, encabezada por Juan Prim, en apoyo del hegemonismo francés Napoleón III que había impuesto como a Maximiliano de Austria (ap., Jover, Gómez-Ferrer, Fusi 2001, pp. 178-188).

<sup>6</sup> El siete de noviembre de 1832, *Cartas Españolas* (que por estas fechas se mostraba contraria al movimiento romántico) se transforma en *Revista Española*, salía dos veces a la semana con ocho páginas, hasta que el 1 de abril de 1834, tras la muerte del Rey, se hizo diario con cuatro páginas. Contaba entre sus colaboradores a Mariano José de Larra (que en sus páginas usó por vez primera es pseudónimo de “Fígaro”, el 15 de enero de 1833), y a

---

Ramón Mesonero Romanos -entre otros-. En ella publicó José de Espronceda algunos de sus más famosos poemas. Se vendía en provincias y en el extranjero. En 1835 se unieron *Revista Española* y el *Mensajero de las Cortes* con el título de *Revista-Mensajero*, que defendía las posturas del liberalismo exaltado y que estaba dirigida a público selecto e intelectual (*ap.*, Seoane 1996, pp. 120, 121, 126, 132, 134).

<sup>7</sup> Fue una de las revistas culturales más prestigiosas de la época junto con *La España Moderna*, fundada por José del Perojo en 1875, tuvo un tono liberal y europeísta. El objetivo de la *Revista* era dar a conocer en España las manifestaciones del pensamiento Europeo, sobre todo el alemán. Perojo había estudiado filosofía en Heidelberg y tradujo en 1883 la *Crítica de la Razón Pura*, de Kant. La primera época de esta publicación es fundamental para conocer el movimiento neokantiano y positivista en España. En 1879 Perojo vendió la revista al político canovista Cárdenas y bajo la dirección de Francisco de Asís Pacheco la revista cambió por completo de orientación (*ap.*, Seoane 1996, p. 272).

<sup>8</sup> Una de las más notables revistas intelectuales fue la *Revista de España*, “científica, literaria y política”, fundada en abril de 1868 por José Luis Albareda, el antiguo director de *El Contemporáneo*, cuya publicación alcanzó los treinta años. Era abierta y progresista, de altura estimable en el aspecto intelectual, en lo político representaba en estos años una postura liberal conservadora. Después del optimismo inicial, muestra una progresiva desilusión ante la marcha de la revolución, y termina acogiendo con alivio la Restauración. Fue dirigida por Benito Pérez Galdós de febrero de 1872 a noviembre de 1873 (*ap.*, Seoane 1996, p. 248).

<sup>9</sup> “Soler no fue nunca catedrático mío, aunque lo era de la facultad, porque la asignatura que primero explicó (Disciplina eclesiástica) desapareció del programa antes de que yo la cursase, y Soler pasó a explicar el Derecho político que yo había aprobado conforme a las explicaciones de Santamaría. Pero Soler, paisano mío, a quien me habían recomendado parientes suyos de Alicante, se interesó por mí verdaderamente, fue un buen amigo mío no

---

obstante la diferencia de edad y puso en mis manos los primeros libros fundamentales que habían de labrar la base de mi futura labor científica. Por él conocí la *Analítica* de Sanz del Río (uno de los libros de este filósofo escrito en español inteligible), que me hizo ver los verdaderos problemas de la Filosofía, los escritos ya citados de Ahrens y Tiberghien, los de González y Serrano, algunos libros de Historia, como la *Introducción al siglo XIX* de Gervinus (¡otra enorme revelación!) y, en fin, el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* y, por medio de él, un aspecto fundamental del otro hombre que había de influir poco después en mi espíritu como ningún otro de los que fueron mis maestros: Giner de los Ríos. A la vez, Soler me inició en los estudios de Arqueología, (cosa absolutamente nueva para mí) mediante excursiones por la provincia de Valencia que transformaron también mi vida puramente burguesa, es decir urbana, y me volvieron por otro camino al sentimiento de la naturaleza y el paisaje que durante mis años de adolescencia habían ido despertando el espectáculo del mar Mediterráneo en mi provincia y en las largas temporadas que pasaba (en el verano y en vacaciones de Pascua en la Huerta alicantina” (VV.AA. 1987, p. 19).

<sup>10</sup> “Don Francisco, con la bondad y el optimismo que le caracterizaba en punto a los discípulos en quienes creía ver aptitudes y entusiasmo puso en un principio su confianza en hacer de mí un filósofo del Derecho. Ciertamente es que me interesaba mucho esa materia en sí, es decir, como tema de reflexión y estudio, independientemente de la doctrina que don Francisco explicaba. Terminados oficialmente mis estudios de Doctorado, continué asistiendo a la cátedra de don Francisco muchos años (de 1887 a 1893 ó 1894, si no recuerdo mal), a la vez que asistía a la de Metafísica de Salmerón (con García Serrano, el propio don Francisco y otros) y llegó un momento en que don Francisco me invitó a dar una lección a los alumnos. Quería probarme y formarme como profesor. Así lo hice escogiendo por asunto la Metafísica de las costumbres de Kant. El ensayo le debió satisfacer porque me nombró auxiliar suyo personal y me confió la cátedra durante largos periodos en que su salud le impedía

---

desempeñarla. [...] Pero cuando andando el tiempo comprendió que ejercía mayor influencia en mi espíritu la afición histórica que la puramente filosófica, desistió del primitivo empeño y me dejó ir por lo que parecía ser ya el cauce principal de vocación de mi inteligencia” (VV. AA. 1987, p. 37).

<sup>11</sup> Rafael Altamira recensionó un trabajo realizado por el director del *Mercure de France*, sobre la influencia de la cultura alemana moderna en Europa. La obra -según dice- adolecía de importantes opiniones procedentes de países como Rusia, Italia y España, hecho que para Rafael Altamira resultaba imperdonable por la parcialidad del análisis. El estudio estaba referido a las “*enquéte*, dicen los franceses; *encuesta*, podríamos decir nosotros”, que se distinguían por “su tema, eminentemente intelectual y por la calidad de los informantes o por ambas cosas a la vez”. A este género pertenecieron publicaciones o estudios publicados con frecuencia en revistas inglesas y norteamericanas que trataban sobre economía, literatura, moralidad, etc. Este género ocupó las páginas de la *Revue des Revues* y, también, de la publicación que Rafael Altamira examinaba: el *Mercure de France*. Esta revista reunió la opinión de hombres de ciencia, literatos y artistas (principalmente franceses) acerca de “la influencia de la alemana moderna en la filosofía, la literatura, las ciencias físico-naturales, la pintura, la música, etc.” (Altamira 1905, p. 243).

El objetivo de Jaime Morland, director del *Mercure*, era recoger “las opiniones necesarias para que de su conjunto resultase, si no precisamente una conclusión científica acerca de la influencia real que la intelectualidad alemana ha ejercido en las demás naciones, por los menos una resultante de pareceres, formulados desde un punto de vista eminentemente subjetivo, acerca del hecho en cuestión (*ap.*, Altamira 1905, p. 243).

La parcialidad del Jaime Morland en la selección de los encuestados era evidente como reseñaba Rafael Altamira. De los veintiún informantes, “doce son ingleses (entre ellos, el novelista Wells y el director de la *Fortnightly Review*), uno portugués (Javier de Carvalho),

---

uno hispano-americano (Rubén Darío), uno yanqui, uno bohemio o *tcheque*, dos suizos y tres franceses. Faltan, como se ve, las opiniones de los rusos, de los italianos, de los españoles, etc. Y valía la pena reunir las” (*ap., ibid.*, 1905, p. 243).

En su crítica a las notables ausencias, Rafael Altamira, se decidió a suplirlas indicando que la influencia alemana había llegado a Rusia no sólo a través de los intelectuales sino, también, con las colonias de emigrantes (que supusieron un capital humano importantísimo) de las cuales no se hacía explícita ni su influencia, ni cómo se manifestaba ésta. El crítico alicantino se reafirmaba en la influencia germana en Rusia, pues “constituye un problema que interesa”. Respecto a España, “la influencia alemana se hacía sentir en nuestra vida contemporánea, aunque existiera una afirmación vulgar sobre el carácter predominante francés, los hechos demuestran lo contrario”. Rafael Altamira citaba la influencia que la crítica y la historia de la literatura alemana tuvieron “en los albores de nuestro renacimiento del siglo XIX, sobre nuestros estudios de este género y sobre la restauración del teatro clásico de los siglos XVI y XVII” (1905, p. 245). Destacados expertos trataron el tema como Arturo Farinelli, que había escrito un libro sobre las relaciones intelectuales de Alemania con España. Fitzmaurice-Kelly, publicó un excelente manual sobre la impronta de la erudición alemana, no sólo en lo literario, sino también en aspectos de la investigación histórica: “Hoy mismo, aunque tenemos en casa maestros de gran autoridad y aunque la escuela hispanista francesa mantiene estrechas relaciones con nuestros eruditos, fácil es advertir en éstos -en sus procedimientos de trabajo, en el corte de sus investigaciones,- la huella profunda de la erudición alemana [...] respecto de su conveniencia; y a pesar de la interposición de otras corrientes, de las conversiones al positivismo y a otros *ismos*, de muchos de los antiguos adeptos, subsiste el germen krausista que, a lo mejor, brota y se expande y aun fructifica a través de los estratos más recientes. [...] En el orden de las ciencias jurídicas, sobre todo, es todavía la doctrina de Krause y de sus discípulos alemanes y

---

españoles la que impulsa el movimiento moderno y la que constituye el alma de las direcciones que más apartadas parecen de él. Verdad es que el Sr. Morland no pregunta cuál haya sido realmente esa influencia en cada país -aunque eso es lo que le contestan muchos informantes, sino *qué es lo que se piensa* acerca de ella. Pero aun así, ¿cabe dudar de la importancia que tendría la opinión española?” (1905, p. 245- 246).

<sup>12</sup> Había ganado, por oposición, la notaría de Jaén en 1888 (Cheyne 1992, p. 14).

<sup>13</sup> Sin embargo, el ambiente mediterráneo en que se formó permanecía en su memoria; y a él se acogió para realizar las obras de ficción que escribió en aquellos momentos, como *Cuadros levantinos. Cuentos de amor y de tristeza* (1900) o *Reposo* (1903).

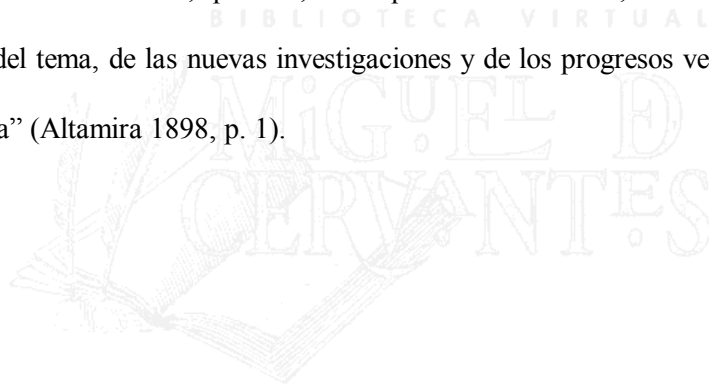
<sup>14</sup> Rafael Altamira tradujo esta obra en 1897 con el título (quizá sarcástico) de *El España-pobres*. Novela de Narciso Oller. Versión castellana. Un vol. de la “Colección Elzevir ilustrada”, 2 pesetas (*ap.*, 1898, p. s./n.).

<sup>15</sup> Desde la publicación en 1893 de *Mi primera campaña* habían pasado cinco años. Aparece en 1898, *De historia y arte. (Estudios críticos)*, resulta significativo señalar que entre ambas publicaciones sí que vieron la luz obras de creación literaria: *Novelitas y cuentos* (1893), *Fatalidad* (1894) y *Cuentos de Levante. (Paisajes y escenas)* (1895). Se creó un paréntesis entre *Mi primera campaña* y *De historia y arte*, pero sólo ficticio pues Rafael Altamira siguió publicando sus artículos en la prensa diaria y tras la selección que realizó el autor fueron recogidos en esta nueva obra. (El libro utilizado de *Cuentos de Levante. (Paisajes y escenas* procede de la Casa-Museo Azorín de Monóvar y lleva una dedicatoria autógrafa de Altamira a Azorín que dice: “A su amigo y paisano D. J. Martínez Ruiz.” Con la rúbrica de R. Altamira.

<sup>16</sup> En *De historia y arte*, el espectro temporal de los artículos que se recogen es -al igual que ocurre con *Mi primera campaña*- heterogéneo. Los términos *a quo* y *ad quem* vendrían establecidos por “La descentralización científica” publicado según el autor en el *Boletín de la*

---

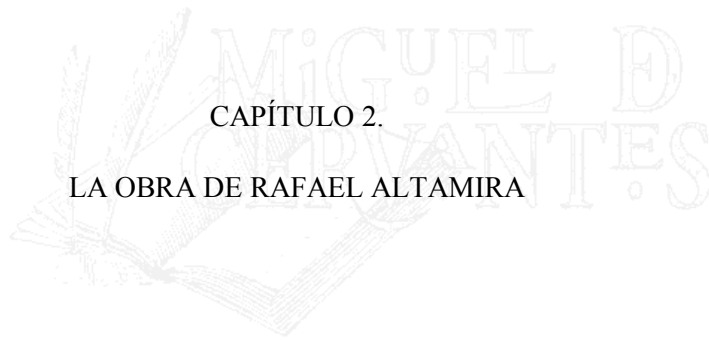
*Institución Libre de Enseñanza* el 15 de enero de 1886, y tres artículos de 1896: “Libros de ‘viajes’ norteamericanos referentes a España”, “La cuestión de Cuba y los EE.UU. en 1850” y “Viajes por España”, publicados todos ellos en *La Ilustración Española y Americana*. Hemos de señalar que pese a la fecha de 1886, la mayoría de los artículos podrían ser posteriores a 1894 y anteriores a 1898, puesto que el autor en las “Adiciones a *La enseñanza de la Historia*” nos indica que: “Desde que, en Octubre de 1894, di por terminada la segunda edición de *La enseñanza de la Historia*, no he cesado de recoger nuevos apuntes con que mejorar en su día una tercera edición, que esté, en lo que se me alcanzare, al tanto de la más reciente bibliografía del tema, de las nuevas investigaciones y de los progresos verificados en la práctica pedagógica” (Altamira 1898, p. 1).



BIBLIOTECA VIRTUAL

CAPÍTULO 2.

LA OBRA DE RAFAEL ALTAMIRA





## 2.1. Los libros misceláneos.

Rafael Altamira no dedicó volúmenes exclusivos a la crítica literaria, optó por libros en los que predomina la mezcla de lo provechoso con lo agradable. Enseñar y deleitar al lector parece ser su intención. Sirva de ejemplo el título de su primera publicación: *Mi primera campaña (Crítica y cuentos)*. En este apartado, el objetivo es ofrecer una breve descripción de cada uno de los libros que fueron publicados por Rafael Altamira a lo largo de su fecunda trayectoria como escritor, que tuvo su comienzo en 1893 y finalizó con la publicación en 1949 de su última obra con estas características: *Tierras y hombres de Asturias*.

### 2.1.1. *Mi primera campaña. (Crítica y cuentos)* (1893).

Fue su primera publicación. Un destacado krausoinstitucionista le había solicitado el volumen: Hermenegildo Giner de los Ríos, director de Biblioteca Andaluza. No conocemos ediciones posteriores de esta obra y, por lo tanto, no debió tener demasiado éxito de lectores, aunque sí parece que suscitó el suficiente interés editorial como para que Rafael Altamira siguiera publicando recopilaciones de artículos publicados en la prensa de la época.

*Mi primera campaña* recoge una selección de los textos aparecidos en los rotativos hasta 1893. El libro contiene un Prólogo de Leopoldo Alas vital para la comprensión de Rafael Altamira como crítico literario y como erudito, junto con una Advertencia fechada en Madrid en 1892 y firmada con las iniciales R. A., donde se indica que su “verdadera primera campaña” fue en 1886 con la publicación en artículos sueltos de *El realismo y la literatura contemporánea* en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona, pero el tiempo había cambiado su parecer sobre los temas tratados: “[...] mis ideas han sufrido variación bastante para que no me sea posible reimprimir aquel trabajo sin grandes rectificaciones; antes bien, habría de

hacerlo de nuevo, cosa que no me halaga, por el pronto, ni quizá interesaría al público de ahora” (Altamira 1893, p. s/n). El libro contiene, además, notas de viaje y cuentos: “[...] que rompan un poco la aridez monótona que para algunos lectores tiene siempre la doctrina, aunque sea literaria” (Altamira 1893, p. s/n). La Advertencia indica que los artículos pertenecen a tiempos posteriores a 1886, que no guardan una absoluta unidad de pensamiento, y que algunos de ellos difieren de sus actuales opiniones. Finaliza con una invocación al público al que da las gracias por la aceptación de sus trabajos “gustosísimos paréntesis de otros que de continuo me ocupan”, en los que pone el mismo entusiasmo y devoción. Pide perdón a los lectores por las erratas y la precipitación, fruto de las circunstancias, con que ha tenido que imprimirse este volumen para no retrasar la publicación de otros de la misma Biblioteca Andaluza.

Destaca el calificativo que Leopoldo Alas le otorga de “crítico científico” dada la erudición y conocimiento de la literatura, junto con la “justicia y reflexión”, con que Rafael Altamira escribe; además, aparecen los que podrían ser últimos coletazos de la polémica entre el naturalismo y el realismo (las primeras referencias a este hecho fueron realizadas por Leopoldo Alas en *Solos de Clarín* en 1881 (*ap.*, Beser 1968, p. 86). Este volumen contiene un total de quince artículos en los que el afán polémico fue manifiesto y de ahí el título que los amparaba. Los artículos fueron publicados, ya con su nombre, ya con pseudónimo en *La Justicia*, *El Liberal* y *La Ilustración Ibérica*. Se debían al interés del momento “que una cuestión palpitante promovía” y creados casi siempre “en son de lucha y de batalla”. El libro fue contestado por Azorín (*vid.*, [1896] 1947, pp. 215-239).

En general, el volumen muestra a un Rafael Altamira epigono del póstumo krausismo (*ap.*, Leopoldo Alas 1887, p. XI), debido a la línea positivista de su método analítico, su reconocida independencia de criterio y el gusto por la observación de los pequeños detalles que

aportan datos sobre las obras. Cabe destacar la densa y dificultosa exposición doctrinal de *La conquista moderna* en la que se discurre sobre las novedades que han aportado el realismo y el naturalismo a la literatura como, por ejemplo, la aparición del mundo social elevado a la categoría de protagonista con referencia explícita a *La Regenta*.

Importa señalar la estructura que Rafael Altamira daba a sus libros misceláneos porque se evidencia la labor desarrollada por el autor con el fin de entrelazar lo enjundioso con lo ameno. En *Mi primera campaña*, los artículos de carácter literario están precedidos por “La conquista moderna” (1889) y “La literatura y las ideas” (1891), dos de los artículos críticos de mayor complejidad del volumen que nos ocupa y que lo inician. Curiosamente, y al modo de los apólogos medievales, Rafael Altamira ejemplificaba en la creación literaria aquello que desentraña desde el punto de vista de la teoría crítica. “Notas de viaje. Barcelona. Hombres y cosas” (1888) fue colocado por el autor detrás de “Sobre la crítica. A propósito de la literatura española en Francia” (1888), en el que el autor avanza el deseo de redactar un libro que será escrito muchos años después, en su exilio mexicano. No parece que este artículo tenga otra intención a diferencia de las creaciones literarias anteriores. Lo mismo parece ocurrir con el último artículo de creación, el cuento titulado “Confesión de un vencido” (1891) situado tras los dos artículos sobre teatro y que introduce o sirve de marco al análisis realizado en “Sur l’eau” de Maupassant. Es evidente que no distribuyó de modo arbitrario sus artículos de creación en *Mi primera campaña*, sino que responde a una estructura perfectamente elaborada siguiendo un esquema que podríamos resumir del siguiente modo: Tras la teoría literaria aparece el ejemplo literario, o bien, el marco literario que recrea un texto aparece después en la elaboración del artículo que le precede en forma de teoría literaria. El proceso no puede ser más elaborado. Sin embargo, este procedimiento decayó en sus obras posteriores donde la mezcla de lo útil con lo dulce es, si no deleitoso, un alivio para el lector.

Las notas de viaje como “Una visita al Colegio de Francia. Ernesto Renan” y “La Sorbona por dentro” dan muestra de la mejor pluma de Rafael Altamira. El libro posee el entusiasmo juvenil del creador y es, sin ser la mejor, una de las obras con mayor personalidad.

#### 2.1.2. *De historia y arte (Estudios críticos)* (1898).

Desde la aparición en 1893 de *Mi primera campaña* habían pasado cinco años. Entre ambas publicaciones vieron la luz obras de creación literaria: *Novelitas y cuentos* (1893), *Fatalidad* (1894) y *Cuentos de Levante (Paisajes y escenas)* (1895). Aparentemente se había creado un paréntesis entre ambas obras de crítica -sólo ficticio-, porque siguió publicando sus artículos en la prensa diaria y, posteriormente, fueron recogidos en este nuevo volumen: *De historia y arte (Estudios críticos)*.

Publicado en el Madrid de 1898 por la Librería de Victoriano Suárez, *De historia y arte (Estudios críticos)* es un volumen en 8º, del que no conocemos ediciones posteriores. Dedicado por el autor a la memoria de su padre, recoge un total de veinticuatro artículos y la conferencia dada en el Ateneo de Madrid en 1895: *El problema de la dictadura tutelar en la historia*, un Apéndice bibliográfico a las “Adiciones a la Enseñanza de la historia” y una Advertencia Preliminar, fechada en abril de 1898 y firmada con las iniciales R.A., que señala la intención del libro: de un lado el carácter educativo de sus páginas, de otro, el análisis de obras literarias. Todo ello bajo un denominador común: el manifiesto compromiso de Rafael Altamira con la sociedad de su tiempo bajo el amparo de sus ideas krausistas y regeneracionistas (*vid., cfr.*, Altamira 1898, pp. VII-VIII). “Queda esta obra concebida como difusora de ideas o tendencias, a través de la prensa periódica, que se convierte en el medio de propaganda para la regeneración de España” (*ibid.*, p. VIII).

El autor seleccionó para este volumen las notas que desde la publicación de *La enseñanza de la Historia* deseaba dar a conocer. La estructura dada por el autor a su libro es circular, se mantiene un intenso carácter apologético al igual que en la publicación anterior.

Rafael Altamira forma e informa al lector en los artículos que fueron colocados en la ordenación del volumen tras *El problema de la dictadura tutelar en la Historia*, como ejemplos palpitantes de la necesidad de acción ante la situación que España estaba sufriendo. El autor es partidario de romper el curso monitorio del texto con *exempla* de actualidad que justifican sus hipótesis. Rafael Altamira se disculpa expresamente por lo ocurrido con la exposición de la conferencia *El problema de la dictadura tutelar en la Historia*, sobre cuyo tema dice que “el autor confiesa no tener formado criterio” (1898, p. 108). *De historia y arte* contribuye con datos importantes sobre las lecturas y comentarios que Rafael Altamira realizó sobre el determinismo positivista<sup>1</sup>. Se trata del apartado titulado “Bibliografía moderna”<sup>2</sup> que aparece en el primer bloque de contenidos del volumen que se recogen bajo el epígrafe de “Adiciones a *La Enseñanza de la Historia*”<sup>3</sup>. En unos momentos en que continuaba la polémica entre los deterministas o positivistas o materialistas más radicales y la corriente que procedía del materialismo histórico marxista (*ap.*, 1898 p. 31), su postura es prudente ante el proceso de investigación: “siempre que no se extravíen [las investigaciones] con exageraciones dogmáticas o anticipaciones teóricas, fatales para el éxito de todo trabajo científico” (*ibid.*).

Por otra parte, dio cuenta de la doctrina general de la psicología de los pueblos, en “*El sujeto de la historia*” en el que cita a Fouillé (1895), G. Richard (1895), Noviocow (1897), J. Torné Alerany (1896), Holtzendorff (sin fecha), J. Fortow (1896) y Fichte (1808-1809). Estos autores intentaron fortalecer la conciencia nacional de los pueblos, Fichte lo hizo respecto a Alemania y parece evidenciarse cierta relación y paralelismo establecido por Rafael Altamira para defender sus ideas sobre la situación de España y la necesidad de su regeneración: “El Fichte de los últimos años, desde los *Discursos a la nación alemana* (1808-

09) y la *Teoría del Estado* (1813), piensa de manera totalmente distinta al anterior. El Estado no es ya para él una mera institución de vigilancia, sino un Estado de educación y cultura. Son visibles los influjos de Pestalozzi, que empujan a Fichte a una posición extrema en sentido contrario, hasta ver en el Estado una institución docente coercitiva. [...] Por este mismo tiempo queda substituida la concepción cosmopolita de nuestro filósofo por el ideal de un Estado nacional y de una educación nacional. También aquí incurre en la exageración; la suerte del pueblo alemán será la suerte de la humanidad, en palabras de Fichte: ‘No queda otra salida; si os hundís vosotros, se hundirá la humanidad, sin posibilidad de restauración’” (Hircherger 1979, p. 233). El claro vínculo entre filosofía, historia y acción política se manifiesta de modo evidente tanto en Europa como en España.

El segundo bloque temático en que el autor dispuso este volumen son los escritos literarios en los que predomina la nota crítica. La intención del libro es educativa: formar e informar a los españoles de los males de España para que puedan ser superados, la educación de la sociedad española está por encima de todo. Ésa es la determinación de Rafael Altamira que, además, hizo explícito el modo en que realizó su crítica literaria: “[...] y así se verá que el examen de las obras literarias atiende más el autor el fondo ideal de ellas que a las cualidades puramente artísticas” (Altamira 1898, p. VII).

Este volumen es, sin duda, una de las obras de mayor intensidad propagandística y ejemplo de la fuerza con la que el autor vivía su compromiso con la sociedad para la que desea un futuro mejor, que él sabe se consigue trabajando con ahínco: “Hay muchos hombres que valen más que sus obras, aunque debe haber algunos cuyas obras -es decir, cuyos libros- valen más que los propios autores” (*ibid.*, p. 274).

### 2.1.3. *Psicología y Literatura* (1905).

Este volumen en 8º fue publicado en la Biblioteca de Escritores Contemporáneos en Barcelona. Carece de fecha de edición, pero del folio manuscrito 1.042 de Manuel Rico García parece deducirse que vio la luz en 1903, aunque Vicente Ramos en *Literatura Alicantina* señala como fecha de edición 1905 (ap., 1965, p. 151). Esta última indicación parece ser la acertada, pues el propio Rafael Altamira señala en el Prólogo de *Estudios de crítica literaria y artística* que *Psicología y literatura* apareció en 1905. Se publicó tras *De historia y arte* (1898) y resultaría ser la más próxima temporalmente a su obra narrativa más significativa: *Reposo*, publicada en 1903, que coincide con la época de madurez de los autores del 98. El trabajo de recopilación o la publicación del libro fue lento, ya que pasaron entre cinco y siete años desde la publicación de la obra de crítica inmediatamente anterior.

El libro contiene una dedicatoria: “A la Juventud Española que trabaja por la Patria, por la Verdad y por la Belleza”. Carece de prólogo y es la primera obra en la que así acontece. Igual ocurre con la fecha de publicación de los artículos -si es que lo fueron-, porque en ningún caso aparece la fecha y lugar de publicación (en el texto), lo cual es una nueva diferencia con los libros anteriores y, también, con los posteriores a él. Ignoramos hasta el momento la existencia de otras ediciones de este volumen y, por lo tanto, su éxito o fracaso de público. El volumen posee un total de veintitrés artículos. En él destaca “La literatura durante la Regencia” por sus aportaciones a la historia de la literatura desde el punto de vista del crítico Rafael Altamira, así como sus referencias a los intelectuales de la época entre otros sabrosos artículos como los dedicados a Campoamor (el único que trata específicamente de un poeta de habla castellana) y a Benito Pérez Galdós (con su peculiar relación entre novela e historia).

#### 2.1.4. *Cosas del día (Crónicas de literatura y arte)* (1907).

Publicado en Valencia por F. Sempere y Compañía, es un tomo en 4º de 241 páginas, 1h., 19 cm. Es el último de los libros misceláneos que Rafael Altamira dio a la imprenta antes de marcharse de Oviedo (1897-1908) y comenzar su viaje a América (1909-1910). Hasta 1921, con *Arte y realidad*, no volverá a aparecer ningún volumen de crítica literaria, parece cerrado un ciclo en la vida literaria de nuestro autor.

El Prólogo está firmado con las iniciales R.A. y fechado en Oviedo y octubre de 1907. En él se indica explícitamente que se trata de una colección de artículos y estudios publicados en la prensa periódica, pero el autor no indica, como en otros casos, el lugar en que fueron editados. Se señala que el campo natural de un escritor está en la revista y en el diario, al igual que indicó en el Prólogo de *Mi primera campaña*. Decidió reunirlos en éste volumen con el fin de dar a conocer al lector los: “[...] elementos de una historia literaria contemporánea, o por lo menos de algunos de sus capítulos más interesantes” (Altamira 1907, p. IV).

*Cosas del día* está estructurado en tres grandes apartados: una primera parte dedicada a “Libros y Autores españoles”, que contiene un total de trece artículos; en la segunda, el autor aborda monográficamente la “Literatura extranjera”, a la cual dedica el mismo número de textos; la tercera y última denominada “Cuestiones generales” contiene un total de seis artículos.

*Cosas del día* (*Crónicas de literatura y arte*) ofrece la frescura que su título indica mostrando al lector actual de finales del siglo XX y comienzos del XXI los temas objeto de debate del pasado fin de siglo, no tan diferente de éste. Rafael Altamira supo retratar el tiempo que le tocó vivir y su capacidad intelectual le permite ofrecernos no sólo la crítica a lo establecido, sino también las alternativas posibles para solucionar los problemas que debe resolver la sociedad, si desea un futuro mejor para las próximas generaciones. El periódico es



la tribuna desde la que manifiesta y propaga sus ideas y donde trabaja para ofrecer soluciones<sup>4</sup>. Se trata de una crítica constructiva y no de la expresión de un quietismo paralizante y negativo.

#### 2.1.5. *Arte y realidad* (1921).

Rafael Altamira indicó en el Prólogo de *Fantasías y recuerdos* fechado en 1907 su intención de despedirse de las obras de creación literaria y dedicarse a los estudios históricos, pero mantuvo su intención de no abandonar su gusto por la crítica literaria. El Prólogo de *Arte y realidad* está fechado en 1921 y en él recuerda lo dicho en 1907, esto es, que abandonaba literatura de creación, pero que se reservaba su afición por la crítica literaria<sup>5</sup>.

En él explica cómo entiende la crítica literaria el autor: no la técnica de los textos, sino el alma del autor reflejada en su obra, la significación social de sus libros y el eco que éstos son capaces de despertar en el espíritu del propio Rafael Altamira: “Por eso alguna de mis críticas son más bien glosas” (Altamira 1921, p. 8). Confesaba, a su vez, que había hecho más crítica literaria que literatura de creación.

*Arte y realidad* vio la luz en 1921, gracias a la editorial Cervantes de Barcelona, posee un total de 250 páginas y conocemos la existencia de otra edición posterior aparecida en 1938 y, también, publicada en Barcelona por la editorial CE.

En cuanto a la cronología de los textos, hemos de decir que no todos ellos poseen fecha de publicación en la prensa. El más antiguo viene datado explícitamente el 7 de enero de 1888 y, los más recientes vienen fechados en 1920. Desconocemos la razón por la cual no dató explícitamente todos los artículos, pero como se puede observar el espectro temporal es amplio.

El libro contiene una dedicatoria: “A Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, espíritus nobles, grandes patriotas, literatos admirables, dedica este libro El Autor”. Un Prólogo y un total de treinta y seis artículos divididos por bloques de contenidos: el primero, *Letras clásicas* contiene un total de cuatro artículos; el segundo, dedicado a *Galdós* posee seis artículos; el tercero: *Álvarez Quintero* tres; el cuarto, *Varia Española* un total de once textos; el quinto *Autores extraños* un total de once; el sexto *Los paisajes y las urbes*, siete escritos.

En este libro se encuentra a un Rafael Altamira que ha pulido su pluma, lejos de los fárragos de *Mi primera campaña*. El volumen ofrece una visión inmarchitable de su tiempo, es un verdadero cronista -como él mismo indica- de la vida cultural española. *Arte y realidad* fue coetánea de otra recopilación de artículos políticos publicados con el nombre de *Ideario político* en 1921, que recoge un total de veinticuatro artículos interesantes para conocer el estado de la cuestión de nuestro país y del exterior durante el periodo 1900-1920.

#### 2.1.6. *Estudios de crítica literaria y artística [1925] (1929)*.

Se conocen dos ediciones de este volumen. La primera de ellas fue publicada en Madrid por la editorial Arte y Ciencia en 1925 y consta de 247 páginas; la segunda apareció en 1929, contiene un Prólogo del autor y fue publicada por la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones de Madrid, y tiene el mismo número de páginas. La edición que manejamos es la de 1929. En ella aparece una dedicatoria del autor a la memoria de su padre, junto con el Prólogo fechado en febrero de 1925 y firmado con las iniciales R.A.. Este volumen dice pertenecer a las *Obras Completas* de Rafael Altamira, de la Serie Literaria Crítica, nº 2. Esta Serie comprende las siguientes obras: *I. El Realismo y la Literatura Contemporánea*, *II. Estudios de Crítica Literaria y Artística*, *III. Escritores Españoles e Hispanoamericanos*,

*IV. Literaturas Extranjeras.* Según indicación del autor en el Prólogo, sólo está publicado *Estudios de Crítica Literaria y Artística* y los restantes “saldrán muy pronto a la luz” (Altamira 1929, p. 8), pero lo cierto es que no hay constancia de ello.

El autor precisó en el Prólogo que el género al cual pertenecen los trabajos publicados es “la crítica, un término cuya denominación procede de otros países y que en el nuestro se denomina ensayo” (*ibid.*, p. 7). Se indica que este género fue cultivado por el autor, especialmente, desde 1884 a 1904. Por otra parte, advirtió que los críticos estaban principalmente interesados en el juicio diario de la actualidad: el libro nuevo o la comedia recién estrenada, no en el género crítica o ensayo tal y como lo define Rafael Altamira (*cfr.*, *ibid.*). El tipo de ensayo que Rafael Altamira cultivó en este volumen está “en el orden de los estudios generales” (*ibid.*). Reservó los dedicados a ciertas épocas de la historia literaria a escritores de alguna celebridad para que apareciesen en futuras publicaciones, que no vieron la luz, como es el caso de *Escritores españoles e hispano-americanos* y *Literaturas extranjeras*. El objeto de estudio se centró en dos aspectos: sobre la obra total de un autor y sobre los problemas generales de la Literatura y el Arte, aspectos no frecuentes en la época, exceptuando la abundante producción que originó la polémica sobre el Realismo y el Naturalismo (*cfr.*, *ibid.*, 1929, p. 8).

Este volumen es un compendio de todos los trabajos relativos a los temas generales de Literatura y Artes plásticas que aparecen en otros libros anteriores<sup>6</sup>: *De historia y arte* (1898), *Psicología y literatura* (1905) y *Cosas del día* (1907).

Contiene un total de veintiún artículos, efectivamente correspondientes a las obras citadas con anterioridad, sin embargo, tras el cotejo de ambas ediciones se advierte que los dos últimos artículos: “La demostración del Arte Valenciano (Mayo de 1923)” y “Sorolla” (s.f.)

son nuevos y no aparecen en las obras que sirvieron para configurar *Estudios de crítica literaria y artística*.

Del estudio comparado de las obras citadas deriva la selección que de cada una de ellas extrajo el autor. El libro comprende: cinco artículos correspondientes a *De Historia y Arte*; ocho a *Psicología y Literatura*; seis a *Cosas del día*. Los escritos citados se analizan en este trabajo en la obra de la cual proceden. Sólo quedan los dos artículos que no pertenecen a ninguna de las obras que indicó Rafael Altamira: “La demostración de Arte Valenciano. Mayo de 1923”, trata sobre la intensidad creadora de Valencia y “Sorolla” que contiene la necrológica y un comentario sobre la obra pictórica del maestro valenciano.

Fueron publicados con anterioridad en *De historia y arte* (1898): “La psicología de la juventud en la novela moderna”. “La primera condición del crítico”. “Teoría del descontento”. “Teatro libre”. “La literatura, el amor y la tesis”.

Proceden de *Psicología y Literatura* (1905): “La literatura del reposo”. “La literatura del dolor”. “Psicología literaria”: I. “Los lectores”. II. “Los originales”. III. “Cartas de amor”. IV. “Lo que no se escribe”. V. “Los ignorados”, este último pertenece a *Cosas del día*, pero el autor decidió añadirlo a esta serie. “La experiencia y la definición de Literatura”. “Verdad y Belleza”. “Absurdos de la preceptiva”. “La experiencia y la invención en literatura”. “De la benevolencia en Literatura”. “Poesía de las catedrales góticas”.

Originarios de *Cosas del día* (1907) son: “De la inmoralidad en Literatura” su verdadero título es “De la inmortalidad en literatura”, por error tipográfico. “La Crítica

literaria”. “La erudición”. “El periodismo literario”. “Leonardo de Vinci y el ideal de la vida”.

*Estudios de crítica literaria y artística* parece ser un libro de compromiso del autor, fruto quizá de la presión editorial, y que no enriquece en nada su obra crítica salvo la agrupación de temas realizada por el autor en la propia estructura del libro.

#### 2.1.7. *Cartas de hombres (1927-1941)*. (1944).

Luctuosos sucesos<sup>7</sup> marcan un forzado paréntesis en la actividad editorial de Rafael Altamira: la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Como tantos otros, nuestro autor publicó desde el exilio: se trasladó a Lisboa en 1944, donde residió varios meses, ciudad en la que aparece *Cartas de hombres (1927-1941)*, por la Livraria Luso-Espanhola, Lisboa-Barcelona. El libro tiene un total de 392 páginas, una dedicatoria y una explicación preliminar del autor firmada en Bayona en mayo de 1941. El cuerpo del volumen está dividido en tres bloques: “*Primer Legajo-Amores*”; “*Segundo Legajo-Problemas de la edad adulta*”; “*Tercer Legajo-Problemas y experiencias de la ancianidad*”.

En la “Explicación Preliminar”, Rafael Altamira indica que este libro “es el resultado de su experiencia de la vida” (1944, P. VII), alude a la base de realidad que subyace en él y trata de plasmar los “estados íntimos de alma” de su generación y sólo de una clase social, “aquella a la que pertenezco y conozco”, que identifica con la “base de realidad psicológica”, puesto que el autor se limita a dar forma literaria a esa realidad, presentándola de forma “novelesca o semi-teatral” (*ap.*, 1944 pp. VII-XIV). El libro aspira a expresar la emoción o

la pasión, diferenciándose -así- de la historia. Este género epistolar o “colección documental” fluye de la mano del autor, no sin antes realizar su propia autocrítica: tal vez el libro no sea comprendido por los jóvenes lectores, ya que se habla de hombres de su generación, pero queda la posibilidad de que los problemas planteados sean entendidos como eternos en la naturaleza humana.

La cronología de los textos es amplia, como ocurre en todos los volúmenes publicados por el autor. Fue hacia 1894 cuando tuvo la intención de escribir estas *Cartas*, como consecuencia de ello redactó la que abre el volumen, “Intimidad”, que no apareció hasta 1897, “en un librito de *Cuentos* editado en Valencia” (1949, pp. XII). El afán no desaparece por completo y, en 1927, continúa con *La Libertad* y *El Hada Involuntaria*, volviéndose a paralizar hasta 1937. Los proyectos que acuciaban al autor hicieron que abandonase la ejecución del libro, y desde “la mitad de 1940 a la mitad de 1941” escribió la mayoría de los capítulos de este libro. Se señala que todas “las *Cartas* que componen este volumen son inéditas; salvo cinco de ellas publicadas en revistas y diarios, hojas volantes que pronto se olvidan y desaparecen” (*ibid.*, 1949, p. XIV). Sólo conocemos tres de las cinco que se indican. La ya citada “Intimidad” (1894, publicada en 1897) que abre el *Primer Legajo-Amores*. “El hada Involuntaria” (escrita y/o publicada en 1927), con el que comienza el *Tercer Legajo-Problemas y experiencias de la ancianidad*. Por último, “La Libertad”, escrita y/o publicada en 1927.

El autor olvidaba, quizá voluntariamente, que en 1907 y en su libro *Fantasías y Recuerdos* se había despedido de la llamada literatura creadora -tal y como se dijo más arriba-, a la que ahora vuelve sin prescindir de las breves pinceladas de crítica, a la que nunca renunció. Este volumen no brilla especialmente por su talante crítico, sino que ofrece reflexiones indicativas sobre el propio Rafael Altamira como creador literario. Los cuentos

suponen la vuelta del autor a la literatura de creación, tal vez porque las desgraciadas circunstancias hicieron que se volcara en una literatura evasiva en la que nunca deja de lado su carácter didáctico desde el simbolismo que en ella aparece.

#### 2.1.8. *Tierras y hombres de Asturias* (1949).

El libro apareció en 1949<sup>8</sup> editado por la *Revista Norte* en México, donde se había exiliado, y contiene una dedicatoria del autor: “A los Asturianos de América”; una fotografía de Rafael Altamira y en cuyo pie de foto aparece su rúbrica; una poesía laudatoria dedicada al autor por Alfonso Camín, titulada “Mensaje”; un Prólogo firmado por el escritor en México, D.F., el 6 de septiembre de 1948; por último, una Postdata fechada el 30 de septiembre de 1948 en la misma ciudad.

En el Prólogo queda señalado que los escritos aquí reunidos recogen toda la producción de Rafael Altamira en torno a “mi amada Asturias y sus Hombres” (1949, p. 11). Los artículos que este volumen acoge son un compendio de los publicados no sólo en su época de estancia en la Universidad de Oviedo (1898-1910), sino que contiene aquéllos que se escribieron durante sus veraneos a orillas del Nalón, junto con los que escribió en Madrid hasta 1934, fecha en que suspendió su actividad por las agitaciones políticas que empezaron entonces. El autor se disculpa por no poder ofrecer los artículos escritos en su vida de estudiante en la Universidad de Valencia sobre Palacio Valdés<sup>9</sup> y sobre Leopoldo Alas<sup>10</sup>, puesto que le resulta imposible su recuperación, tal vez, dice “quedaron en una de mis bibliotecas, en España o en Holanda. No me es fácil asegurarme de ello y menos hacerlos venir a tiempo” (*ibid.*, p. 12). Otro tanto ocurre con “otro de los grandes novelistas asturianos”, Juan Ochoa.

Este es el último volumen publicado por Rafael Altamira. El libro, como todos los anteriores es heterogéneo, tanto por los contenidos de los textos como por las fechas de los

artículos que fueron seleccionados por el autor. El libro consta de tres partes fundamentales: La primera lleva el título de *Tierras de Asturias* y consta de tres capítulos, no cuatro como indica en autor en el Prólogo (*ibid.*, p. 13) que describen el medio físico asturiano. La segunda parte, *Hombres de Asturias*, está compuesta por diez capítulos, que glosan a ilustres asturianos, entre ellos, Buylla, Aniceto Sela, Palacio Valdés, Leopoldo Alas, Campoamor..., de los que se ofrecen aspectos no abordados por el autor hasta ahora. La tercera parte: *La Enseñanza en Asturias a comienzos de este siglo XX*, consta de seis capítulos en los que se recogen actividades, conferencias y trabajos sobre *El Quijote* y otras obras realizadas por los alumnos de la Universidad ovetense “que, afortunadamente, traje conmigo en 1936” (*ibid.*, p. 13).

Destaca el *Capítulo Tercero. Paisajes submarinos*, cuyos textos poseen un marcado carácter literario. Están escritos en una delicada prosa que ha sido bruñida hasta el punto de recordar al maestro Azorín en sus descripciones.

## 2.2. Clasificación de la obra.

En este apartado se ha realizado la ordenación temática de la obra de Rafael Altamira. Las secciones de esta sistematización general vienen delimitados por el predominio temático del concepto enunciado. En primer lugar, se ha atendido a la clasificación temática, y, dentro de ella, al orden cronológico: en él se establece entre paréntesis la fecha de publicación del artículo en el volumen de su fecha, y, en el caso de que se conozca otra fecha anterior (citada por Rafael Altamira), ésta aparece entre corchetes en el interior del mismo. Cuando queda explícito, por el autor, el periódico en que fueron publicados, éste queda consignado. En el caso de que el autor no especifique ni la fecha ni el lugar de publicación en prensa estos datos no se citan y queda como única referencia la fecha en que fueron publicados en volumen. Si



se ha encontrado alguno de estos datos (fecha y/o lugar de la publicación) en la bibliografía consultada, entonces se consignan. Por otra parte, aquellos artículos que fueron subdivididos temáticamente por el autor en distintos apartados se citarán, en esta clasificación, en el mismo artículo en que fueron recogidos por el autor.

Como se podrá advertir, se da el caso de algunos artículos que aparecieron por primera vez recogidos en volumen bastantes años después de su publicación (presumiblemente en la prensa); así sucede con ‘Una novela de Palacio Valdés’ (1888), en “Palacio Valdés” (1949), que mantiene una diferencia de sesenta y un años entre los distintos tipos de publicación.

Siguiendo este criterio se han clasificado los ciento noventa y siete artículos que componen los libros de Rafael Altamira en dieciséis ámbitos temáticos generales, que se han denominado:

1. Artículos de teoría sobre crítica literaria, el hecho literario y sus características.
2. Novela (en castellano).
3. Teatro (en castellano).
4. Poesía (en castellano).
5. La literatura española durante la Regencia (1885-1902).
6. Literatura catalana.
7. Literatura europea.
8. Literatura francesa.
9. Literatura rusa.
10. Literatura inglesa.
11. Literatura italiana.
12. Literatura alemana.

13. Artículos de carácter erudito.
14. El problema de Cuba.
15. Artículos sobre personajes ilustres de la Universidad de Oviedo y la Extensión Universitaria.
16. El paisaje.
17. Artículos de opinión de carácter didáctico-literario.
18. Cuentos.

En esta clasificación el primer dígito corresponde al número del capítulo en que se ésta se inserta, el segundo al subapartado correspondiente al capítulo, el tercero a su número del orden temático asignado y el cuarto al número de orden que ocupa dentro de éste que atiende al año de su publicación en volumen. Por ejemplo, la enunciación: 2.2.1.1., se descodifica como: 2=capítulo dos, 2=subapartado del capítulo, 1=artículos de crítica literaria, el hecho literario y sus características, 1= número de orden que atiende a su antigüedad (un número más alto significará, por tanto, que su publicación en volumen fue más tardía)

- 2.2.1. Artículos de teoría sobre crítica literaria, el hecho literario y sus características.
  - 2.2.1.1. “La conquista moderna” ([1889] 1893).
  - 2.2.1.2. “La literatura y las ideas” ([1891] 1893).
  - 2.2.1.3. “Señal de los tiempos” ([1888] 1893). Publicado según Vicente Ramos en *La Justicia*, Madrid, 26 de mayo de 1888 (1968, p. 342).
  - 2.2.1.4. “Sobre la crítica. A propósito de la literatura española en Francia” ([1888] 1893).
  - 2.2.1.5. “La psicología de la juventud en la novela moderna” ([1894] 1898).
  - 2.2.1.6. “La primera condición de crítico. Carta a un crítico novel” (1898).
  - 2.2.1.7. “Teoría del descontento” ([1892] 1898).
  - 2.2.1.8. “La experiencia y la invención en literatura” (1905).

- 2.2.1.9. “Verdad y Belleza” (1905).
- 2.2.1.10. “Los noveleros” (1905).
- 2.2.1.11. “El saber ajeno” (1905).
- 2.2.1.12. “Psicología literaria : ‘I. Los lectores’, ‘II. Los originales’, ‘III. Cartas de amor’, ‘IV. Lo que no se escribe’” (1905).
- 2.2.1.13. “La literatura del reposo” (1905).
- 2.2.1.14. “La literatura del dolor” (1905).
- 2.2.1.15. “La leyenda de las ideas” (1905).
- 2.2.1.16. “Los intelectuales” (1905).
- 2.2.1.17. “La definición de literatura” (1905).
- 2.2.1.18. “La crítica literaria” (1905).
- 2.2.1.19. “La erudición” (1905).
- 2.2.1.20. “De la inmoralidad en literatura” (1905).
- 2.2.1.21. “El periodismo literario” (1905).
- 2.2.1.22. Prólogo (1921).
- 2.2.1.23. “La novela escondida: ‘Carta primera’, ‘Carta segunda’” (1944).
- 2.2.1.24. “El anhelo esencial” (1944).
- 2.2.1.25. “Poesía y realidad” (1944).
- 2.2.1.26. “Carta de un crítico viejo a un escritor joven” (1944).
- 2.2.1.27. “La inspiración” (1944).
- 2.2.1.28. “La idea fugitiva e inacabada” (1944).
- 2.2.1.29. “El placer de crear” (1944).
- 2.2.1.30. “Intimidad espiritual” (1944).
- 2.2.1.31. “El insomnio” (1944).
- 2.2.1.32. “La creación imposible” (1944).

2.2.2. Novela (en castellano).

2.2.2.1. “Galdós y la historia de España” (1905).

2.2.2.2. “De la benevolencia en literatura” (1905).

2.2.2.3. “La mujer en la novela de Galdós” (1907).

2.2.2.4. “Prim” (1907).

2.2.2.5. “La de los tristes destinos” (1907).

2.2.2.6. “Casandra” (1907).

2.2.2.7. “Lecturas y relecturas” (1907).

2.2.2.8. “Leopoldo Alas” ([1901] 1907).

2.2.2.9. “La popularidad del Quijote”<sup>11</sup> (1907).

2.2.2.10. “La contemplación artística del Quijote”<sup>12</sup> (1907).

2.2.2.11. “Memoria de hombres célebres” (1907).

2.2.2.12. “Hablemos de Galdós” (1921).

2.2.2.13. “La estatua de Galdós” (1921).

2.2.2.14. “Palacio Valdés. Con motivo de un homenaje” (1921). Reeditado en 1949 con el título “Con motivo de un homenaje”. No contiene variantes de forma ni de contenido.

2.2.2.15. “Una novela sobre la guerra” (1921).

2.2.2.16. “*Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*” ([1898]1921).

2.2.2.17. “Don Manuel Fernández y González” ([1888] 1921).

2.2.2.18. “Palacio Valdés: ‘II. *Riverita*’, ‘III. Una novela de Palacio Valdés’ [1888]” (1949). La primera parte de este artículo reproduce el texto de 1921 “Palacio Valdés. Con motivo de un homenaje”.

2.2.2.19. “*La hermana San Sulpicio*” ([1889] 1949). Publicado en *La Justicia*, Madrid, 22 de marzo de 1889 (*ap.* Ramos 1968, p. 343).

2.2.2.20. “*La fe*. Novela de Palacio Valdés” (1949).

- 2.2.2.21. “Palacio Valdés y *La hija de Natalia*” ([1924] 1949).
- 2.2.2.22. “Una romería en Asturias y El idilio de dos enfermos” (1949).
- 2.2.3. Teatro (en castellano).
- 2.2.3.1. “El teatro español y la crítica portuguesa” ([1888] 1893).
- 2.2.3.2. “Un drama de Echegaray. *El hijo de hierro y el hijo de carne*” ([1888] 1893).
- 2.2.3.3. “El teatro de Pérez Galdós. ‘I. Introducción’. ‘II. *Realidad*’. ‘III. Más sobre *Realidad*’. ‘IV. Orozco y Juan Lanás’. ‘V. *La loca de la casa*’” (1898). “‘Realidad’ fue publicado en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 15 de abril de 1892 (*ap.*, Ramos 1968, p. 343).
- 2.2.3.4. “El teatro libre” ([1896] 1898). Publicado en *Los Lunes del Imparcial*, (primavera), 1896, Madrid (*ap.*, Ramos 1968, p. 345)
- 2.2.3.5. “Absurdos de la preceptiva” (1905).
- 2.2.3.6. “El teatro obrero en España” (1905). Publicado sin variantes en 1944.
- 2.2.3.7. “El poder de la ilusión” (1907).
- 2.2.3.8. “El genio alegre” (1907). Publicado en la revista *España*, mayo, 1907, Buenos Aires (*ap.*, Ramos 1968, p. 350).
- 2.2.3.9. “El alcalde de Zalamea” ([1918] 1921).
- 2.2.3.10. “El sainete español” ([1906] 1921).
- 2.2.3.11. “Galdós y *Marianela*” (1921).
- 2.2.3.12. “Un drama de Galdós” (1921).
- 2.2.3.13. “La resurrección teatral de Galdós” ([1920] 1921).
- 2.2.3.14. “Así se escribe la historia” (1921).
- 2.2.3.15. “España romántica” (1921).

2.2.3.16. “Un drama patriótico. *La calumniada*” ([1919]1921). Vicente Ramos indica que fue publicado en mayo de 1919 en el *Diario Español*, La Habana (*ap.*, 1968, p. 357)

2.2.3.17. “Echegaray” (1921).

2.2.3.18. “El teatro primitivo” (1921).

2.2.3.19. “Las comedias de magia y el público” (1921).

2.2.3.20. “Teatro primitivo”<sup>13</sup> (1921).

2.2.3.21. “D. Leopoldo Alas. Clarín” (1944).

2.2.4. Poesía.

2.2.4.1. “Campoamor” (1905).

2.2.4.2. “Literatura y fotografía”<sup>14</sup> (1907).

2.2.4.3. “La llamada ancestral” (1944).

2.2.4.4. “Don Ramón de Campoamor y Camposorio” (1949).

2.2.5. La literatura española durante la Regencia.

2.2.5.1. “La literatura española durante la Regencia. ‘I. Explicaciones’. ‘II. Caracteres generales’. ‘III. La novela’. ‘IV. El teatro’. ‘V. La poesía’. ‘El periodismo y las publicaciones clásicas’” ([1902] 1905).

2.2.5.2. “Informaciones” (1905).

2.2.5.3. “La lección de las Antologías” ([1893] 1905). Apareció con el nombre de “La Antología de Poetas Hispanoamericanos, por M. Menéndez y Pelayo”, en *La Justicia*, abril de 1893, Madrid; y también en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, 15 y 13 de diciembre de 1893.

2.2.6. Literatura catalana.

2.2.6.1. “Notas de viaje. Barcelona. Hombres y cosas”<sup>15</sup> ([1888] 1893)

2.2.6.2. “Yxart, crítico”<sup>16</sup> (1898).

2.2.6.3. “Clemencia Isaura”<sup>17</sup>(1907).

2.2.6.4. “Maragall. Poeta” (1907).

2.2.6.5. “El teatro catalán” (1921).

2.2.7. Literatura europea.

2.2.7.1. “Literatura europea” (1907).

2.2.8. Literatura francesa.

2.2.8.1. “*Sur l'eau*” ([1888] 1893).

2.2.8.2. “Novelistas contemporáneos. Maupassant” (1893).

2.2.8.3. “Mujeres en la novela contemporánea. *Mujeres de Daudet*” ([1887] 1893).

Publicado, según Vicente Ramos, en *La Ilustración Ibérica*, 16 de julio a 6 de agosto de 1887 (*ap.*, 1968, p. 342).

2.2.8.4. “La literatura, el amor y la tesis” ([1892] 1898).

2.2.8.5. “La educación sentimental” (1898).

2.2.8.6. “Fisiología del amor” (1898).

2.2.8.7. “Rousseau” (1907).

2.2.8.8. “Julio Verne” ([1905] 1907).

2.2.8.9. “Pierre de Couvelain y los recuerdos” ([1919] 1921).

2.2.8.10. “Una novela de André Corthis” (1921).

2.2.8.11. *La nueva literatura pacifista* (1921).

2.2.9. Literatura rusa.

2.2.9.1. “Novelistas contemporáneos. Tolstoy” ([1890] 1893).

2.2.9.2. “Gorki y el romanticismo” (1905).

2.2.10. Literatura inglesa.

2.2.10.1. “Notas breves. *El mal del siglo*<sup>18</sup>. Carlyle” (1898).

2.2.10.2. ‘III. Cartas de amor’, en “Psicología y literatura” (1905).

2.2.10.3. “El libro de las tierras vírgenes” (1907).

2.2.10.4. “Memorias de hombres célebres” (1907).

2.2.11. Literatura italiana.

2.2.11.1. “Lecturas italianas”<sup>19</sup> (1907).

2.2.11.2. “Leonardo da Vinci y el ideal de vida”<sup>20</sup> (1907).

2.2.11.3. “Miguel Ángel, poeta”<sup>21</sup> (1907).

2.2.12. Literatura alemana.

2.2.12.1. “El teatro de Hauptmann” ([1902]1949). Publicado en Oviedo en 1902, según indica Vicente Ramos (*ap.*, 1968, p. 348)

2.2.13. Artículos de carácter erudito.

2.2.13.1. “Viajes por España”<sup>22</sup> ([1896] 1898). Apareció en *La Ilustración Española y Americana* en 1896, según indica Vicente Ramos (*ap.*, *ibid.*, p. 345)

2.2.13.2. “Los heleno-latinos”<sup>23</sup> (1907).

2.2.13.3. “Dos Hispanistas”<sup>24</sup> ([1920]1921)

2.2.13.4. “Libros de caballerías y leyendas wagnerianas”<sup>25</sup> ([1907]1921).

2.2.14. El problema de Cuba.

2.2.14.1. “Libros de viajes norteamericanos referentes a España”<sup>26</sup> ([1896]1898). Publicado en *La Ilustración Española y Americana*, 15 de octubre de 1896 (*ap. ibid.*)



2.2.14. 2. “Hispanólogos e Hispanófilos”<sup>27</sup> (1898).

2.2.15. Artículos sobre personajes ilustres, la Universidad de Oviedo y la Extensión Universitaria.

2.2.15.1. “Sorolla”<sup>28</sup> ([1925] 1929).

2.2.15.2. “Aniversario de 1938”<sup>29</sup> ([1938] 1949).

2.2.15.3. “Los merecimientos de Canella”<sup>30</sup> ([1924] 1949).

2.2.15.4. “Una carta de Don Fermín Canella”<sup>31</sup> (1949).

2.2.15.5. “Don Félix de Aramburu”<sup>32</sup> (1949).

2.2.15.6. “Buylla y la cuestión social”<sup>33</sup> ([1917]1949).

2.2.15.7. “La muerte de Buylla”<sup>34</sup> (1949).

2.2.15.8. “Un gran amigo de Don Adolfo Buylla”<sup>35</sup> (1949).

2.2.15.9. “Aniceto Sela”<sup>36</sup> (1949).

2.2.15.10. “La Universidad” (1949), consta de: ‘Preliminar’<sup>37</sup> y ‘El Patriotismo y la Universidad’<sup>38</sup>.

2.2.15.11. “La Extensión Universitaria”<sup>39</sup> (1949). Publicado según indica Vicente Ramos en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, mayo, 1912, La Habana (*ap. ibid.*, p. 353).

2.2.15.12. “Textos de la Extensión Universitaria en general” , contiene: ‘I. Memoria del curso de 1902 a 1903’, ‘II. Programa de la Extensión Universitaria de 1903 a 1904. Conferencias públicas semanales’, ‘III. Textos de las conferencias’<sup>40</sup>, ‘IV. Don Agustín Argüelles y su tiempo’<sup>41</sup>, ‘V. Fórmulas de socialismo marxista’<sup>42</sup>, ‘VI. El teatro de Hauptmann’<sup>43</sup>, ‘VII. Religión y Derecho’<sup>44</sup>, ‘VIII. Curso histórico de ‘Música di Camera’<sup>45</sup>, ‘IX. Grupo de Ciencias Naturales y Físicas. Zoología Popular’, ‘X. Curso de Ciencias Naturales’, ‘XI. La célula’ ‘XII. El Fruto’, ‘XIII. La Hoja’, XIV. La Flor’<sup>46</sup> (1949).

- 2.2.15.13. “La Extensión Universitaria y El Derecho Internacional” contiene ‘I. Extensión Universitaria de Gijón’, ‘II. Los Estados’, ‘III. “Derechos de los Estados’, ‘IV. Tratados Internacionales’, ‘V. Formas y Órganos de las relaciones Internacionales’, ‘VI. Medios Pacíficos de resolver los Conflictos Internacionales’, ‘VII. La fuerza en las Relaciones Internacionales’. ‘La Extensión Universitaria y la Historia de España’<sup>47</sup> (1949).
- 2.2.15.14. “La cooperación de los alumnos de la Cátedra de Historia del Derecho Español en Oviedo” ‘I. Derecho asturiano popular’, ‘II. Trabajos sobre Cervantes y el *Quijote*’ (1949).
- 2.2.15.15. “Los trabajos sobre el *Quijote*” contiene: ‘I. Notas al *Quijote* sobre la Historia del Derecho’, ‘II. Las Instituciones jurídicas en el *Quijote*’ (1949).
- 2.2.16. El paisaje.
- 2.2.16.1. “Los paisajes”<sup>48</sup> (1921).
- 2.2.16.2. “El paisaje. Monumento nacional”<sup>49</sup> (1921). Reeditado en 1949 sin variantes de forma ni de contenido.
- 2.2.16.3. “Los paisajes pequeños”<sup>50</sup> (1921). Publicado con el mismo título en 1949, contiene ligeras variantes temáticas.
- 2.2.16.4. “El paisaje de Asturias-La costa”<sup>51</sup> (1921). Reelaborado posteriormente con el título de “Generalidades” (1949), contiene ligeras variantes de forma pero no de contenido.
- 2.2.16.5. “El silencio del mar”<sup>52</sup> (1921). Reeditado en 1949 con el mismo título, contiene ligeras variantes en la forma y en el contenido.
- 2.2.16.6. “Brujas, la ruidosa”<sup>53</sup> (1921).
- 2.2.16.7. “El año nuevo en Nueva York”<sup>54</sup> (1921).
- 2.2.16.8. “Qué es el paisaje según el Diccionario”<sup>55</sup> (1949).

2.2.16.9. “Una excursión a la Peña de la Deva. Poesía de una isla”<sup>56</sup> (1949).

2.2.17. Artículos de opinión de carácter didáctico-literario.

Rafael Altamira parece escribir estos artículos con el fin de que la literatura le sirva como medio de reflexión/explicación para sí mismo -y para sus lectores- sobre los más variados temas, de este modo eligió personajes que parecen representar al autor y a su *alter ego*, que a modo de diálogo discurren sobre los más variados temas: el amor, la amistad, la soledad, la razón y la voluntad, los anhelos del hombre..., o bien, el mismo escritor es el protagonista de la reflexión pues no existe un personaje ficticio. En otros muestra su mejor pluma al escribir sobre lo que le evoca la contemplación de un lugar cargado de connotaciones.

2.2.17.1. “Una visita al Colegio de Francia. E. Renán”<sup>57</sup> ([1891] 1893).

2.2.17.2. “La Sorbona por dentro”<sup>58</sup> ([1891] 1893).

2.2.17.3. “Teoría de la felicidad”<sup>59</sup> (1907).

2.2.17.4. “Los ignorados”<sup>60</sup> (1907).

2.2.17.5. “Bable y Valenciano”<sup>61</sup> (1921).

2.2.17.6. “La casa de Keats y la casa de Cervantes”<sup>62</sup> (1921).

2.2.17.7. “La demostración de Arte Valenciano. Mayo de 1923”<sup>63</sup> ([1925]1929).

2.2.17.8. “Optimismo”<sup>64</sup> (1944). Publicado en *Hoy*, junio de 1937, México.

2.2.17.9. “Reglas de vida”<sup>65</sup> (1944).

2.2.17.10. “La soledad de tres en compañía”<sup>66</sup> (1944).

2.2.17.11. “Reglas de moral”<sup>67</sup> (1944).

2.2.17.12. “*De re mortuoria*”<sup>68</sup> (1944).

2.2.17.13. “Anverso y reverso”<sup>69</sup> (1944).

2.2.17.14. “Vida amarga”<sup>70</sup> (1944).

- 2.2.17.15. “La respuesta”<sup>71</sup> (1944).
- 2.2.17.16. “La calidad de amigo”<sup>72</sup> (1944).
- 2.2.17.17. “La llamada ancestral”<sup>73</sup> (1944).
- 2.2.17.18. “Paraíso perdido”<sup>74</sup> (1944).
- 2.2.17.19. “El anhelo esencial”<sup>75</sup> (1944).
- 2.2.17.20. “El sabio que no supo aprovechar a los hombres”<sup>76</sup> (1944).
- 2.2.17.21. “¿Comprensión? ¿Conformidad?”<sup>77</sup> (1944).
- 2.2.17.22. “Los accesorios”<sup>78</sup> (1944).
- 2.2.17.23. “Los motivos”<sup>79</sup> (1944).
- 2.2.17.24. “Derechos y deberes”<sup>80</sup> (1944).
- 2.2.17.25. “La libertad”<sup>81</sup> (1944).
- 2.2.17.26. “La soledad poblada”<sup>82</sup> (1944). Publicado en enero de 1939 en *La Nación* de Buenos Aires (*ap.*, *ibid.*, 1968, p. 366)
- 2.2.17.27. “Añoranzas”<sup>83</sup> (1944).
- 2.2.17.28. “Final de vida”<sup>84</sup> (1944).
- 2.2.17.29. “Conócete a ti mismo”<sup>85</sup> (1944).
- 2.2.17.30. “Acto de contrición”<sup>86</sup> (1944).
- 2.2.17.31. “El placer de crear”<sup>87</sup> (1944).
- 2.2.17.32. “Intimidad espiritual”<sup>88</sup> (1944).
- 2.2.17.33. “La experiencia de los años”<sup>89</sup> (1944).
- 2.2.17.34. “Elección de novia”<sup>90</sup> (1944).
- 2.2.17.35. “Alrededor de mi ‘Esguilero’”<sup>91</sup> (1949).
- 2.2.18. Cuentos.

Se han incluido en este apartado los escritos que Rafael Altamira denominó como cuentos y aquellos que, aunque no fueron definidos de este modo por el autor, son afines a

ellos en cuanto a su forma y su contenido. Además, han sido cotejados con los excelentes trabajos de M<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala (Ayala 1998) y Vicente Ramos con el fin de recoger datos derivados de sus análisis que enriquecieran esta investigación (Ramos 1965,1978). En *Cartas de hombres* (1944) dio comienzo con una colección de escritos que se hallan entre el cuento y la reflexión moral. Permanece el carácter simbólico e intimista de los cuentos, su doble lectura. Surge en ellos la fuerza evocadora de los objetos que hacen recordar el pasado aunque con distinto nivel de calidad literaria.

2.2.18.1. *Dos amores*<sup>92</sup> ([1891] 1893). Fue publicado, también, en *Cuadros levantinos. Cuentos de amor y tristeza* (1897).

2.2.18.2. *Confesión de un vencido*<sup>93</sup> (1893). Fue recogido en *Cuadros levantinos. Cuentos de amor y tristeza* (1897). Su publicación en *El Heraldo de Madrid* comenzó el 29 de octubre de 1890 (ap. Ayala 1998, p. 14).

2.2.18.3. 'III. Cartas de amor', en "Psicología literaria" (1905).

2.2.18.4. "Intimidad"<sup>94</sup> ([1897]1944).

2.2.18.5. "El hada involuntaria"<sup>95</sup> ([1927]1944).

2.2.18.6. "Engaño de amor"<sup>96</sup> (1944).

2.2.18.7. "La derrota del amor. Carta de Guillermo a Vicente"<sup>97</sup> (1944).

2.2.18.8. "Comentarios a la derrota. Vicente contesta a Guillermo"<sup>98</sup> (1944).

2.2.18.9. "Tierra de Promisión"<sup>99</sup> (1944).

2.2.18.10. "La copia"<sup>100</sup> (1944).

2.2.18.11. "El retrato"<sup>101</sup> (1944).

2.2.18.12. "Amor de madre"<sup>102</sup> (1944).

2.2.18.13. "Mensajes"<sup>103</sup> (1944).

2.2.18.14. "La última ilusión"<sup>104</sup> (1944).

2.2.18.15. "A las puertas del cielo. Sueño a lo Divino"<sup>105</sup> (1944).

- 2.2.18.16. “La vida es ensueño o el cobijo del hogar”<sup>106</sup> (1944)
- 2.2.18.17. “El pescador bohemio”<sup>107</sup> (1949).
- 2.2.18.18. “Una Romería en Asturias, y el idilio de dos enfermos”<sup>108</sup> (1949).
- 2.2.18.20. “Playas, Conchas y Caracoles”<sup>109</sup> (1949).
- 2.2.18.21. “El río Nalón y el mar”<sup>110</sup> (1949).
- 2.2.18.22. “Mis bajamares”<sup>111</sup> (1949).
- 2.2.18.23. “El puerto y el ferrocarril del Nalón”<sup>112</sup> ([1904]1949).

Tal y como se evidencia, Rafael Altamira no dedicó volúmenes exclusivos a la crítica literaria, optó por libros en los que predominara la mezcla de temas que induzcan a la reflexión, con otros que sean capaces de distraer al lector, que se han clasificado con los nombres genéricos de: 2.2.14. El paisaje, 2.2.15. Artículos de opinión de carácter didáctico-literario, y 2.2.16. Cuentos. El total de los mismos asciende a sesenta y siete artículos en este apartado.

### 2.3. Colaboraciones en periódicos y revistas.

#### 2.3.1. Prensa de Alicante. Aportaciones de Manuel Rico García.

Los comienzos del escritor “puramente literarios” (Rico García 1830-1913, f. 911). Se dieron en la prensa alicantina. Su primera publicación fue el cuento “Gazul el guerrillero (Episodio de la Guerra de Oriente)”, presentado en el nº 16 de *La Antorcha*. La obra crítica estuvo ausente en sus primeras tentativas periodísticas. Más tarde sus artículos se publicaron en Valencia, Barcelona y Madrid. Sus colaboraciones periodísticas siguen su itinerario vital, principalmente, aunque su deseo de propagar los ideales regeneracionistas lo llevaron a publicar sus escritos en periódicos de provincias y en Hispanoamérica. Hay que señalar que estas publicaciones no siempre son novedades, sino que el autor utiliza lo ya publicado para

que vuelva a presentarse en otra gaceta. La firma del autor no es idéntica en todos sus escritos. Utilizó los pseudónimos de Fedón y Ángel Guerra junto con sus iniciales R.A y A. (Fuentes Soriano 1988, p. 7-8).

2.3.1.1. La primera publicación alicantina que recogió el cuento inaugural de Rafael Altamira en la prensa fue *La Antorcha*, periódico semanal científico, literario y de intereses materiales, dirigido por Bernardo Samper, y consagrado a la ilustración del obrero. En su cabecera se lee el lema: “Trabajo, Moralidad, Virtud”. En él aparecieron los siguientes cuentos, poesías y artículos periodísticos:

2.3.1.1.1. “Gazul, el guerrillero (Episodio de la Guerra de Oriente)”, 7 y 17 de julio de 1881. Es un breve cuento de tema histórico con su pincelada de humor. La firma es R. Altamira.

2.3.1.1.2. “En el campo” 28 de julio de 1881. Primera poesía conocida del autor, de carácter bucólico-platónico. Esta ripiosa composición está firmada con las iniciales R.A.

2.3.1.1.3. “La marcha de la civilización. (Apuntes para los profanos a la Ciencia)”, 28 de julio, 7 y 18 de agosto de 1881. Relata una breve Historia de la Ciencia en nuestra civilización. Los tres amenos artículos están firmados como R. Altamira.

2.3.1.1.4. “La Exposición Internacional de electricidad”, 28 de agosto y 15 de septiembre de 1888. El autor recoge el testimonio de un testigo. Para realizar la crónica de lo acontecido en París, trata sobre el recorrido por las casetas de la muestra señalando las novedades. La firma es R. Altamira.

2.3.1.1.5. “Un problema de amor”, 13, 19 y 29 de septiembre de 1881. Cuento de carácter epistolar y tema amoroso, firmado por R.A.C, y en el último como R. Altamira.

2.3.1.1.6. “La electricidad en sus aplicaciones”, 19 y 29 de septiembre de 1881. Realiza una historia de la electricidad y se insta al lector a reflexionar sobre la importancia de la Ciencia,

prueba de ello son las ventajas de la luz eléctrica, el teléfono, etc., está firmado por R. Altamira.

2.3.1.1.7. “El arte y la industria en los tiempos ante-históricos”, 16 de octubre de 1881. Artículo didáctico que trata sobre la capacidad de creación del ser humano para construir el progreso de la raza humana. La firma es R. Altamira.

2.3.1.1.8. “Pensamientos”, 16 de octubre de 1881. Reflexión dialogada sobre el progreso; recuerda a los *Diálogos* platónicos. Firmado con las iniciales R.A.

2.3.1.1.9. “La piel del Estelión”, 20 de noviembre de 1881. Cuento fantástico con elementos románticos. La firma es R. Altamira.

2.3.1.1.10. “A la Señora C.E.”, está datado diciembre de 1881 en Valencia. Poesía amorosa. La firma es A. y C. Según indica Vicente Ramos, apareció en *La Antorcha*, el 8 de diciembre de 1881 (*ap.*, 1968, p. 341).

2.3.1.2. *El Bello Sexo*, semanario científico y literario dedicado a la mujer de Alicante y dirigido por Antonio Seva, sólo ha aparecido una publicación:

2.3.1.2.1. “Mi óbolo. (Un pensamiento)” en el número extraordinario a beneficio de las víctimas de las catástrofes de Cuba y Filipinas. En este número extraordinario colaboran distinguidos literatos de Alicante como C. Botella, Carmelo Calvo, V. Arnáez, etc.. Se publicó el 2 de febrero de 1883. El breve artículo es un alegato a favor del libre pensamiento, que se entiende como sinónimo de respeto a otros seres humanos. El artículo está firmado por Rafael Altamira y Crevea en diciembre de 1882.

2.3.1.3. En *El Tiempo*, diario político de la mañana, (*vid.*, Moreno Sáez 1995b, pp. 204-215). Se han hallado los siguientes textos:

2.3.1.3.1. “La voz del godo. Cuento de emigrantes”. Se publicó en el número extraordinario de este periódico en diciembre de 1925. Es el único hallado y trata sobre el deseo de Juanín de



emigrar a América, aspiración que se hará realidad pese a los anhelos de su madre. Vicente Ramos indica que fue publicado en *Norte*, México, nº 107 en 1947 (*ap.*, 1968, p. 369).

2.3.1.3.2. “El tío Pepe Misas. (Cuento)”, 23 de abril de 1926. Había visto la luz con anterioridad en *Fantasías y Recuerdos* en 1910. También publicado en *El Día de Alicante*, con la misma fecha y año que *El Tiempo*.

2.3.1.4. *Diario de Alicante*, diario republicano, dirigido por Emilio Costa, publicó:

2.3.1.4.1. “Una carta de Altamira. Sr. D. Emilio Costa”, 24 de agosto de 1907. El autor alaba la intención del periódico de publicar el folletín de *Los Trabajos del infatigable creador Pío Cid*: “[...] que revela en usted y sus compañeros un gusto intelectual refinado y un afán generoso por la verdadera educación de la masa, cuyo libro es el periódico” (*ibid.*)

2.3.1.4.2. “*Los Trabajos del infatigable creador Pío Cid*”, 26 de agosto de 1907. La obra de Ángel Ganivet fue calificada como “desaliñada en su estructura”, pero “plena de interés en las ideas y sentimientos que desea transmitir”. El artículo se había publicado con anterioridad en la *Revista Crítica de Historia y Literatura Española, Portuguesa e Hispanoamericana*. Vicente Ramos indica que apareció en octubre-diciembre de 1898 en la citada revista (*ap.*, 1968, p. 346). Fue recogido en 1921 en el volumen *Arte y Realidad*.

2.3.1.4.3. “La contemplación artística del *Quijote*”, 31 de diciembre de 1907. Fue recogido en *Cosas del día. (Crónicas de Literatura y Arte)* en 1907.

2.3.1.4.4. “El viaje de Altamira. Los discursos de ayer”, 20 de septiembre de 1913. Trata la reforma de la enseñanza en 1911.

2.3.1.4.5. “Una cátedra. Las bibliotecas”, 10 de marzo de 1916. Sobre la creación en Madrid de la cátedra de Literatura rabínica que impartirá el doctor Yahuda, por otro parte, se habla brevemente de la creación de tres bibliotecas populares en Madrid, cuando aún gobernaban los conservadores.

2.3.1.4.6. “El sentimiento alicantino”, 22 de abril de 1929. Vindicación del paisaje alicantino.

2.3.1.5. *El Liberal*, (vid. *cfr.*, Blasco 1983, p. 243 y Moreno Sáez 1995b, pp. 266-284), diario político y de intereses materiales, dirigido por Ventura Arnáez Pérez, imprimió:

2.3.1.5.1. “La literatura, el amor y la tesis”. Es parte de la polémica que mantuvo con Emilia Pardo Bazán sobre el naturalismo. El tema es el tratamiento del amor en *La piedra angular* y *Tristana*. La fecha de firma del artículo es 7 de julio de 1892. Vicente Ramos señala como fecha el 10 de julio de 1892 (*ap.*, 1968, p. 344). Fue reproducido posteriormente en el volumen *De historia y arte. (Estudios críticos)* en 1898.

2.3.1.5.2. “Teoría del descontento”, 22 de septiembre de 1892. Reflexiona sobre las características que debe reunir el artista, la importancia de la inspiración, el trabajo y la técnica. Fue recogido, al igual que el anterior, en *De historia y arte*.

2.3.1.5.3. “Despedida”, 23 de diciembre de 1892. Cuento de tema amoroso centrado en el adiós de los personajes. Este texto fue recogido en el volumen *Novelitas y cuentos* de 1893.

2.3.1.5.4. “Una aventura galante”, 25 de junio de 1893. Tiene como tema la caridad: el protagonista y narrador de la historia cuenta la hermosa y triste historia de una joven pobre y hambrienta que fue socorrida por él con comida; la joven intenta compensar a su benefactor con favores sexuales, pero es rechazada por éste. La fecha de firma del texto es 22 de junio de 1893 y se reprodujo en *Novelitas y cuentos*.

2.3.1.6. *El Luchador*, diario republicano, dirigido por Juan Botella Pérez, sólo publicó:

2.3.1.6.1. “Palabras de un alicantino. El sabio profesor Altamira habla de la belleza de nuestra tierra y de nuestras mujeres con encendido elogio”, fechado el 25 de abril de 1934. El tema es la alabanza a la Bellea del Foc de ese año. Las cuartillas no pudieron ser leídas por Rafael Altamira, “impidiéndoselo atenciones familiares”.

2.3.1.7. La exquisita labor bibliográfica de Manuel Rico García lo llevó a transcribir distintos artículos que sólo conocemos gracias a su labor de reprografía:

2.3.1.7.1. “Fiebres. Poesías por Fray Candil. (Emilio Bobadilla)”, publicado el 24 de abril de 1889 en el diario liberal alicantino *El Constitucional Dinástico* (ap., f. 918 y ss.).

2.3.1.7.2. “Fisiología del amor (Colaboración médica)”, (*ibid.*, f. 929 y ss.) apareció en el periódico alcoyano *El Serpis*, el 14 de abril de 1892; luego publicado por Rafael Altamira en *De historia y arte. (Estudios críticos)*, en 1898.

2.3.1.7.3. Los folios manuscritos 942-943 reproducen un artículo biográfico sobre Rafael Altamira que se publicó en *La Correspondencia de Alicante* con fecha 7 de febrero de 1894.

3.1.7.4. Manuel Rico transcribió un artículo, en el folio manuscrito 944, sin título ni fecha de publicación, en el que se traza la prosopografía de Rafael Altamira. Indica que fue publicado en el periódico madrileño *La Región Valenciana*.

2.3.1.7.5. El folio manuscrito 947 da cuenta de un artículo que trata sobre las oposiciones que Rafael Altamira está realizando para cubrir la Cátedra de Derecho Español en la Universidad de Oviedo y que publicado, según se indica, en *El Graduador* de Alicante, el 10 de diciembre de 1898.

2.3.2. Prensa de Valencia. Aportaciones de Manuel Rico García.

Las colaboraciones de Rafael Altamira en la prensa valenciana se iniciaron cuando comenzaron sus estudios universitarios en 1881 en la Facultad de Derecho de Valencia. Fundó el semanario científico-literario *La Unión Escolar*, en el que dio a la luz trabajos literarios y otros relacionados con las materias que cursaba. En los años siguientes, siguió colaborando con publicaciones de la capital del Turia, sin que por ello dejase de cooperar con los periódicos alicantinos. En el mes de octubre de ese mismo año, se incorporaría a la redacción de la hoja literaria de *El Universo* de Valencia, diario democrático-gubernamental, científico, literario y de intereses materiales que estuvo activo durante los años 1881 y 1882 (Blasco 1983, p 828); en 1883 éste se transformó en la *Ilustración Valenciana* dirigida por

Jacinto Labaida (Blasco 1983, p. 819). Según Manuel Rico (*op. cit.*, ff. 911-912) publicó en el Anexo de *El Universo* una serie de artículos denominados, genéricamente, *Estudios sobre la Edad Media*, serie que duró desde el 28 de enero al 14 de julio de 1883; Vicente Ramos indica que fue publicado en *La Ilustración Valenciana* del 8 de abril a 17 de junio (*ap.*, 1968, p. 342) Pasó a formar parte de la redacción de este periódico, y en su folletín dio a conocer las siguientes novelas: *Las ideas de Mr. Rair*, *Las dudas de Lucio*, *La Noche Buena de Blas* y *La Redimida*, todas ellas publicadas en 1883; además, vieron la luz numerosos artículos de crítica y políticos. También publicó en *El Eco de Valencia* que recogió algunos trabajos literarios y críticos durante el año 1884. En *El Mercantil Valenciano*, diario republicano independiente, comercial y de anuncios aparecieron varios artículos políticos y críticos durante los años 1885 y 1886, según afirma Manuel Rico (*ap.*, ff. 914-915).

### 2.3.3. Prensa de Barcelona. Aportaciones de Manuel Rico García.

Las colaboraciones de Rafael Altamira en la prensa de Barcelona comenzaron en 1885. Publicó -según Manuel Rico García (*ap.*, *ibid.*, f. 915)- en los siguientes rotativos:

#### 2.3.3.1. *La Ilustración ibérica*.

2.3.3.1.1. “El tío Agustín”, novela en folletín, en 1885, posteriormente recogida en el volumen *Novelitas y Cuentos* en 1893. Vicente Ramos señala como fecha de publicación el 16 de mayo de 1885 (*ap.*, 1968, p. 342).

2.3.3.1.2. “La mosca de oro”, cuento, fechado en 1885 y posteriormente publicado en *Novelitas y cuentos* en 1893.

2.3.3.1.3. *El realismo y la literatura contemporánea*, conjunto de trece artículos de larga extensión, aparecidos en 1886 y nunca publicados en volumen alguno. Alude a esta publicación en el Prólogo de *Mi primera campaña* (1893): “Mi verdadera *primera campaña*

literaria fue en 1886, y la representa un libro sobre *El realismo y la literatura contemporánea*, que se publicó poco a poco, y como serie de artículos, en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona” (Altamira 1893, s/n). Vicente Ramos indica que fueron publicados del 24 de abril al 23 de octubre de 1886 (*ap.*, 1968, p. 342), M<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala los describe en su estudio (*vid.*, 1998, p. 20).

2.3.3.1.4. “Mujeres en la literatura contemporánea”, apareció en diciembre de 1885, posteriormente en julio-agosto 1887 y fue seleccionado por el autor para su primer volumen de crítica. Vicente Ramos cita con el título de “Mujeres de la novela contemporánea” un artículo aparecido en esta misma publicación el 19 de diciembre de 1885 (*ap.*, *ibid.*)

2.3.3.1.5. “Literatura contemporánea” (1886).

2.3.3.1.6. “Mujeres de la literatura contemporánea” (1886).

2.3.3.1.7. “La Obra”, conjunto de artículos sobre Zola publicados en 1886. Vicente Ramos (1968, p. 342) los data el 22 y 29 de mayo de 1886.

2.3.3.1.8. “Mujeres de Daudet” (1887), también recogido en *Mi primera campaña*.

2.3.3.1.9. “Un Bohemio” (1888), luego publicado en *Novelitas y Cuentos* (1893). Vicente Ramos señala que fue publicado el 20 de octubre de 1888 (*ap.*, 1968, p. 342). Este cuento es distinto a “El bohemio”, publicado en *Fantasías y recuerdos*.

2.3.3.1.10. “Novelistas contemporáneos” (1890). Publicado en febrero (*ap.*, *ibid.*, p. 343).

2.3.3.1.11. “Pedagogía literaria” (1890). Publicado en mayo (*ap.*, *ibid.*).

2.3.3.1.12. “El renacimiento religioso” (1891). Publicado el 7 y 14 de marzo (*ap.*, *ibid.*).

2.3.3.2. *La Ilustración artística* divulgó durante los años 1898-1901 (*ap.*, VV. AA. 1987, p. 85) los siguientes artículos de los que conocemos su datación gracias a la notación de fecha que Rafael Altamira consignaba, aunque no siempre, al final de cada texto en las recopilaciones que configuran sus libros misceláneos:

2.3.3.2.1. “Flores de invierno” (1898). Publicado el 21 de marzo de ese año (*ap.*, Ramos 1968, p. 346) y recogido posteriormente en *Fantasías y recuerdos* (1910).

2.3.3.2.2. “En la mina” (1898). Apareció el 5 de septiembre de 1898 (*ap.*, *ibid.*). Publicado en *Cuadros levantinos. Cuentos de amor y tristeza* (1897)

2.3.3.2.3. “El responso en el mar” (1898). Publicado el 31 de octubre de 1898 (*ap.*, *ibid.*); M<sup>a</sup> Ángeles Ayala aporta como fecha de publicación el día 31 de marzo de ese mismo año (1998, p. 54).

2.3.3.2.4. “Cartas de hombres. Intimidad” (1899). Publicado en *La Ilustración Artística*, 24 de abril de 1899, Barcelona (*ap.*, *ibid.*). Fue recogido en *Cartas de hombres (1927-1941)* libro publicado en 1944.

2.3.3.2.5. “Tipos levantinos. Afanes” (1900). Publicado el 7 de mayo de 1900 según indica Vicente Ramos (*ap.*, *ibid.*), y recogido en *Fantasías y recuerdos* en 1910.

2.3.3.2.6. “La romería” (1901). Publicado el 26 de enero de 1901 (*ap.*, Ramos 1968, p. 348), y seleccionado por el autor para *Fantasías y recuerdos*.

2.3.3.3. *La Vanguardia* publicó sus artículos durante los años 1886-1897 (*ap.*, VV.AA. 1987, p. 85). A finales de siglo se había convertido en uno de los diarios más acreditados de Cataluña (*ap.*, Seoane [1983] 1996, p.274).

2.3.3.4. *La España Regional* fue otra de las publicaciones en las que colaboró, y de ello tenemos noticia gracias a una carta dirigida a Pascual Soriano fechada el 29-VIII-1892 en la que le dice que “me he encargado de la crítica en la revista barcelonesa *La España Regional* (un artículo al mes)” (VV.AA. 1987, p. 58). Además, Manuel Rico (*op. cit.*, f. 938) indica que sus colaboraciones son destacadas por el eminente crítico catalán José Yxart. Vicente Ramos indica que en ella publicó “La descentralización científica”, 16 de diciembre de 1890 y 21 de mayo de 1891 (*ap.*, 1968, p. 343).

2.3.4. Prensa de Madrid. Aportaciones de Manuel Rico García.

2.3.4.1. *El Correo de la Moda*, en el que se imprimieron dos novelas cortas y otros diversos artículos durante los años 1883-1885. En junio de 1886 había terminado su carrera universitaria en Valencia. Se trasladó a Madrid para realizar el doctorado en Derecho bajo la dirección de Gumersindo Azcárate, una de las personalidades de la Institución Libre de Enseñanza. Manuel Rico García (*op. cit.*, f. 912) indica que sus primeras publicaciones en la capital de España aparecieron en *El Correo de la Moda*.

2.3.4.2. *La Justicia*. Publicó artículos jurídicos y de crítica literaria firmados con los pseudónimos de Fedón, Ángel Guerra, R.A. y A., que ya utilizó en la prensa alicantina. *La Justicia*, es un periódico republicano, órgano de Nicolás Salmerón, de tendencia progresista y centralista con el que simpatizan los krausistas y afines. Las indicaciones de Manuel Rico García coinciden con la carta que escribió a Pascual Soriano (12-III-1887) en la que afirma que:

Estoy indicado para la redacción del periódico en preparación órgano de los *separatistas* del progresismo. Azcárate es quien me ha procurado esto, y es otra de tantas atenciones que le debo y con que me distingue. Si esto al fin se realiza me quedaré en Madrid y Dios sabe lo que saldrá. Giner está furioso con eso. Dice que si quiero ser profesor no debo ser periodista porque las condiciones son opuestas, y todas las que tengo, favorables a la primera función, desarrolladas vendrán en perjuicio de la segunda. ¿Quién sabe?, ¿seré al fin un abogado de pleito y olla y un periodista con ribetes de político provinciano? (VV. AA. 1987, p. 42).

En la obra *España en América* recordaba como:

Poco a poco fueron entrando los redactores de *La Justicia*. Algunos eran amigos míos: Alfredo Calderón..., Hermenegildo Giner de los Ríos (hermano de don Francisco), literato de renombre y periodista de larga práctica; José de Caso, profesor encargado de la cátedra libre de Filosofía que fundó Sanz del Río, y uno de los hombres que hablan y escriben con más pureza, armonía y abundancia el castellano. Otros me eran desconocidos personalmente: Antonio Machado, cuyo talento colosal, probado en los estudios folklóricos y de psicología infantil, se hermanaba con una bondad cándida de niño (se murió siéndolo) y una *insouciance* enteramente bohemía para las cosas exteriores de la vida; José Verdes Montenegro, más literato que médico entonces y ahora enteramente entregado a los estudios y prácticas de higiene, que le han conquistado nombre en España; Luis Calvo, hermano del famoso Rafael Calvo, y alguno más que no recuerdo. [...] ¡Cuánto soñamos aquella noche! ¡Qué de proyectos concebimos! ¡Qué proporciones gigantescas vinimos a dar a la obra periodística que se nos confiaba! ¡Cómo volaron por los espacios de la más generosa ambición nuestras ilusiones de creyentes en el cuarto poder y en la fuerza removedora del pensamiento! [...] (Atienza, que dirigía el periódico) no mandaba, rogaba; pero su ruego era para todos nosotros más imperativo que una orden seca. Estimulando las aficiones de cada uno, procuró especializar nuestros trabajos en el diario, e interpretando en esto las ideas de Salmerón, de Azcárate y de otros prohombres, hizo así de *La Justicia* un periódico de cultura general más parecido a los de tipo francés que a los noticieros de tipo yanqui que luego han prevalecido. Allí inauguró Calderón sus admirables *Crónicas*, que han asentado su fama en el gran público; allí escribió



Leopoldo Alas algunos de sus mejores cuentos y artículos; allí sostuvieron los dos escritores que acabo de citar una ingeniosa y olvidada polémica que fue la anatomía del Castelar político, entonces en grave y perturbadora crisis; allí colaboró por algún tiempo Mariano de Cavia [...] (VV.AA. 1986, p. 42).

Fue director de *La Justicia* desde primeros del mes de enero de 1888 hasta el 31 de diciembre del mismo año en que quedó como colaborador (*ap.*, Rico García 1830-1913, f. 912). En una carta dirigida a Pascual Soriano el 18-I-1889 le comentaba que: “Estoy sufriendo los efectos de una fatiga cerebral muy acentuada y con reflejos de debilidad física, causada por exceso de trabajo mental. Simarro me ha aconsejado la reducción del trabajo al minimum y la vida de campo todo lo que pueda. En consecuencia, he dejado *La Justicia* y si bien es verdad que tengo ahora la dirección del *Boletín de la Institución*, este cargo no me obliga a trabajar como aquél” (VV. AA. 1987, p. 58).

En 1892, se incorporó de nuevo a la dirección de este periódico como secretario del directorio -que seguía siendo portavoz de las ideas de los seguidores de Salmerón-. En una carta dirigida a Pascual Soriano (21-XII-1891), Rafael Altamira le comunicaba que: “Vuelvo a trabajar activamente en *La Justicia* en la parte política, por lo que a mi provincia se refiere; en la literaria, con críticas bajo el pseudónimo de *Ángel Guerra*” (VV.AA. 1987, p 44), pero las cartas dirigidas a Pascual Soriano el 29-VI-1892 y la de 13-VII-1894, dan cuenta de los sucesivos quebrantos de su salud. Una breve biografía de Rafael Altamira, publicada por *La Correspondencia de Alicante* el 7 de enero de 1894 y reproducida por Manuel Rico, da cuenta de este hecho (*ap.*, *op. cit.*, f. 913 y ff. 942 y 943).

Una carta de Benito Pérez Galdós, fechada en Madrid el 8-I-1893 y dirigida a Rafael Altamira, muestra la colaboración del primero en *La Justicia*:

Mi distinguido amigo: [...] Daré a V. las escenas que quiera para *La Justicia*, pero no sé si podrán ser autógrafas, porque dejé en Santander mis manuscritos y sólo traje las copias que allí mandé hacer. [...] No obstante, alguna escena habrá de las reformadas o refundidas aquí que están de mi letra. Para tratar de esto, bueno sería que nos viéramos. En la semana que entra me es imposible pasar a la redacción a hablar con V. De modo que si V. tiene un rato libre, y no le sirve de molestia, puede darse una vuelta por el teatro de la Comedia (entrada por la calle de la Gorguera) y allí me encontrará de la una y media en adelante. Los días más a propósito para tratar de esto son miércoles o jueves, pues la *Loca de la casa* se estrenará el lunes 16. [...] (VV. AA. 1987, p. 50).

2.3.4.3. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. En enero de 1889, fue nombrado director del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, en el que publicó trabajos sobre Pedagogía y Ciencias Sociales. En carta a Pascual Soriano, 29-X-1888, afirmaba que: “He tomado a mi cargo la Dirección del Boletín de la Institución en el cual pienso hacer grandes reformas, suscitando la colaboración de Clarín, E. Pardo, Valera, Riaño, etc.” (VV.AA. 1987, p. 35).

2.3.4.4. *La España Moderna*. Empezó a colaborar, desde su fundación en 1889 por Lázaro Galdeano, en la revista cultural *La España Moderna* con artículos de crítica literaria (Rico García 1830-1913, ff. 913-914). En ella también escribían: Valera, Pardo Bazán, Galdós,

Leopoldo Alas, Menéndez Pelayo, Azorín, Unamuno... . Esta revista cultural de gran prestigio trataba de ser pareja en calidad a la *Revue des Deux Mondes* francesa. Laureano Robles (1987, pp. 85-86) ya ha señalado las colaboraciones y reseñas realizadas por Rafael Altamira en esta revista y que reproducimos textualmente:

2.3.4.4.1. “La psicología de la juventud en la novela moderna”, junio 1894, año VI, nº 66, pp. 35-52.

2.3.4.4.2. “El problema actual del patriotismo”, octubre 1898, año X, nº 118, pp. 63-89.

2.3.4.4.3. “Psicología del pueblo español”, marzo 1899, año XI, nº 123, pp. 5-59.

2.3.4.4.4. “Los discursos de Fichte a la Nación alemana”, abril 1899, año XI, nº 124, pp. 35-40.

2.3.4.4.5. “El Segundo Congreso Internacional de Ciencias Históricas”, julio 1903, año XV, nº 175, pp. 71-88, y agosto, nº 176, pp. 38-53.

2.3.4.4.6. “El movimiento pedagógico en España”, diciembre 1892, año IV, nº 48, pp. 142-162).

2.3.4.4.7. “La cuestión académica (Carta abierta) a la Sra. doña Emilia Pardo Bazán”, febrero 1891, año III, nº 26, pp. 183-188.

2.3.4.4.8. “Tratado de Sociología. Evolución social y política”, M. Sales y Ferré, Madrid, 1889, 254 pp., enero 1889, año I, pp. 189-203. Reseña bibliográfica.

2.3.4.4.9. “Bibliografía española en el extranjero (15-II-1889)”, febrero 1889, año I, pp. 198-202. Reseña bibliográfica.

2.3.4.4.10. “Vida y escritos de D. Vicente de los Ríos”, Luis Vidart, Madrid, 1889, junio 1889, año I, pp. 189-192. Con un *post-scriptum* de D. Mariano de la Sala Reseña bibliográfica.

2.3.4.4.11. “Historia e instituciones del Derecho privado (Derecho civil romano)”, Rodolfo Sohm, trad. de P. Dorado, Madrid, s.f., 764 pp., junio 1901, año XIII, pp. 202-203. Reseña bibliográfica.

2.3.4.4.12. “Ley de accidentes de trabajo. Estudio crítico de la española... de su reglamento y disposiciones concordantes, comparadas con las principales legislaciones extranjeras”, Hipólito González Rebollar, Salamanca, 1903, XXI-506 pp., noviembre 1903, año XV, pp. 202-203. Reseña bibliográfica.

De todos ellos sólo el artículo “La psicología de la juventud en la novela moderna”, que apareció en la revista en junio de 1894, fue recogido en *De historia y arte. (Estudios críticos)* en 1898. Una indicación del autor señala que se trata del esbozo de un capítulo de la obra que el autor pensaba escribir: *Las ideas y los caracteres en la literatura contemporánea*. Este artículo fue reproducido completo o extractado en *Revue des Revues, La Independance belge* y otros (1898, pp. 221-224).

2.3.4.5. *La Época*. Durante el periodo 1886-1897 publicó en el decano de los periódicos madrileños, *La Época* (*vid.*, Seoane y Sáiz 1996, pp. 88-90), periódico conservador, preferido por las clases altas, que se vendía por suscripción, de ahí su carácter elitista y vinculado a las tendencias canovistas.

2.3.4.6. *El Liberal*. También, durante este periodo escribe en *El Liberal*, de carácter independiente y liberal, uno de los primeros periódicos de empresa en nuestro país (*ibid.*, pp. 256-258).

2.3.4.7. *Blanco y Negro*. En carta a Pascual Soriano (29-VIII-1892), Rafael Altamira indica que colaborará con la nueva revista ilustrada -fundada en 1891- *Blanco y Negro* (*vid.*, Seoane [1983], 1996, p. 269): “[...] probablemente empezaré a dar al *Blanco y Negro* una serie de cuentecitos amorosos. La literatura me ha vuelto a ganar. ¡Si vieras con qué alegría y rapidez he escrito el tomo a que antes me refería! Los cuentos son todos de costumbres y de paisajes

de mi tierra y palpita en ellos el sentimiento del campo, que nunca como ahora me había calado en el alma [...]” (VV.AA. 1987, p. 46).

2.3.4.8. *Los Lunes del Imparcial*. Revista ilustrada (*vid.*, Seoane y Sáiz 1996, p. 271).

2.3.4.9. *La Crónica del Sport*.

2.3.4.10. *Agencia Madrileña*. En estas dos últimas publicaciones -que no han podido ser documentadas hasta el momento-, colaboró con un artículo mensual, y en esta fecha, según escribe a Pascual Soriano (29-VI-1892) se está dedicando a “[...] la *Teoría del descontento* en los artistas y aunque no tendrá más de doce cuartillas, ya van dos días que me ocupan” (VV.AA. 1987, p. 59). Es de señalar que el artículo “Teoría del descontento” se publicó, también, en el diario alicantino *El Liberal* el 22 de septiembre de 1892; y, a su vez, fue recogido de nuevo por Rafael Altamira para ser publicado en *De historia y arte: Estudios críticos* en 1898.

2.3.4.11. *La Ilustración Española y Americana*. Manuel Rico García (*op.cit.*, ff. 943-944) indica que los *Cuentos de Levante* se publicaron primero en *La Ilustración Española y Americana*, y según se deduce del folio 943 aparecieron antes de 1893, para ser luego editados en el volumen del mismo nombre en 1895. Además, vieron la luz en *La Ilustración Española y Americana* los artículos:

2.3.4.11.1. “Libros de ‘viajes’ norteamericanos referentes a España” 1896. Vicente Ramos señala que se publicó el 15 de octubre del mismo año (*ap.*, 1968, p. 345).

2.3.4.11.2. “Viajes por España”, 15 de octubre de 1896. Vicente Ramos indica el misma año pero sin el día de publicación (*ap.*, *ibid.*). Recogido posteriormente en el volumen *De historia y arte (Estudios críticos)* en 1898.

2.3.4.12. *El Heraldo de Madrid*. A partir de 1895 publicó en el periódico de mayor tirada en los primeros años del siglo y que dedicaba una especial atención a la vida teatral (*ap.*, Seoane y Sáiz 1996, pp. 75-76).

2.3.4.13. *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*. Fundada en 1895, que como indica Laureano Robles (*ap.*, 1987, pp. 88) se publicó desde 1895 a 1902. En los años 1895-1898, la dirección fue exclusiva de Rafael Altamira, y desde enero de 1899 a 1902 fue dirigida por Antonio Elías de Molins aunque el nombre de nuestro autor apareciera a su lado. Reproducimos los artículos que Laureano Robles ha advertido en esta publicación (*vid.*, *cfr.*, 1988, pp. 88-90):

2.3.4.13.1. “La buena fama”, 1895, nº 1, p. 32. La firma es: R. A.

2.3.4.13.2. “Pinheiro Chagas”, 1895, nº 3, pp. 91-92. La firma es: A.

2.3.4.13.3. “José Ixart”, 1895, nº 3, p. 119. También publicado en *La Época*, 10 de junio de 1895 (*ap.* Ramos 1968, p. 345).

2.3.4.13.4. “Séneca en España”, 1895, nº 4, pp. 123-124.

2.3.4.13.5. “Libros de viajes”, 1895, nº 4, pp. 125-126. La firma es: R.A.. Además, publicado en *La Época*, junio, 1895 (*ap. ibid.*).

2.3.4.13.6. “Estudios geográficos”, 1895, nº 5, pp. 131-133.

2.3.4.13.7. “Academia Real das Sciencias (Lisboa). Reuniones de 1895”, 1895, nº 5, pp. 149-152. La firma es: A.

2.3.4.13.8. “La literatura portuguesa en 1894”, 1895, nº 5, pp. 159-160. La firma es: A.

2.3.4.13.9. “Paraguay. Capítulos entresacados de la Nueva geografía universal”, abril 1896, pp. 145-146.

2.3.4.13.10. “Don José perfecto Salas”, mayo 1896, pp. 174-176.

- 2.3.4.13.11. “Vicente Blasco Ibáñez: *Arroz y tartana*”, julio, 1896, pp. 258-261. Publicado, según Vicente Ramos, en “junio-julio de 1896” (1968, p. 345).
- 2.3.4.13.12. “R. Chabás: Monumentos históricos de Valencia y su reino, t. I: Antigüedades de Valencia”, agosto 1896, pp. 271-273.
- 2.3.4.13.13. “Genio y figura...”, 1897, nº 5-6, pp. 146-148.
- 2.3.4.13.14. “Misericordia”, 1897, nº 5-6, pp. 148-150.
- 2.3.4.13.15. “Paz en la guerra”, 1897, nº 7, pp. 208-211.
- 2.3.4.13.16. “Poesías”, 1897, nº 7, pp. 211-212.
- 2.3.4.13.17. “La Geografía en 1895. Memoria sobre el IV Congreso Internacional de Ciencias geográficas celebrado en Londres”, 1897, nº 8-9, pp. 239-240.
- 2.3.4.13.18. “La Tierra de Campos”, 1897, nº 8-9, pp. 243-245.
- 2.3.4.13.19. “Figura y paisaje”, 1897, pp. 296-297.
- 2.3.4.13.20. “Relaciones geográficas de Indias”, 1898, nº 1, pp. 11-22.
- 2.3.4.13.21. “Relaciones entre Torcuato Tasso y Camoes”, 1898, nº 6-9, pp. 384-385.
- 2.3.4.13.22. “Colectivismo agrario en España. Parte I y II: Doctrinas y hechos”, 1898, nº 10-12, pp. 442-444. La firma es: R.A..
- 2.3.4.13.23. “De Oñate a la Granja. Luchana”, marzo-abril 1899, pp. 100-103.
- 3.4.13.24. “Quién fue D. Francisco de Quevedo, estudio psicológico”, julio-agosto 1899, pp. 289-292.
- 2.3.4.13.25. “Discurso leído en la R. A. de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de don Andrés Giménez Soler, el día 26-III-1899”, septiembre-octubre 1899, pp. 385-389.
- 2.3.4.13.26. “Sátira política inédita del siglo XVIII”, noviembre-diciembre 1899, pp. 500-501 y pp. 501-531 (texto).
- 2.3.4.13.27. “Spain: its Geatness and decay (1479-1788)”, noviembre-diciembre 1899, pp. 483-487.

- 2.3.4.13.28. “Necrologios. Juan Ochoa”, mayo-junio 1899, pp. 219-224.
- 2.3.4.13.29. “Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa”, agosto-septiembre 1900, pp. 373-376. La firma es: A.
- 2.3.4.13.30. “La vida nueva”, junio-julio 1900, pp. 306-309.
- 2.3.4.13.31. “Bibliothèque des Bibliothèques critiques-Le Théâtre espagnol”, agosto-septiembre 1900, pp. 378-381.
- 2.3.4.13.32. “El arzobispo Monroy y Felipe V (Nuevo documento para la historia del regalismo en el siglo XVIII”, febrero-marzo 1900, pp. 60-70.
- 2.3.4.13.33. “El testamento en España”, abril-mayo 1900, pp. 157-158. La firma es: A.
- 2.3.4.13.34. “España y la literatura sud-americana”, agosto-septiembre 1900, pp. 358-366. La firma es: A.
- 2.3.4.13.35. “Historia de España y de la civilización española”, agosto-septiembre 1900.
- 2.3.4.13.36. “Don Juan Facundo Riaño”, abril-mayo 1901, pp. 113-116.
- 2.3.4.13.37. “Leopoldo Alas”, agosto 1901, pp. 219-230.
- 2.3.4.13.38. “Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor, texte du XIV siècle publié par la premier fois*”, 1901.
- 2.3.4.13.39. “Bibliothèque espagnole. vol. I y II. Ambrosio de Salazar et l'étude de l'Espagnol en France, sous Louis XIII”, junio 1901, pp. 169-173.
- 3.4.13.40. “Le diable prédicateur, traduite por la première fois en françois avec une notice et des notes”, junio 1901, pp. 169-173.
- 2.3.4.13.41. “El problema del idioma nacional”, junio 1901, pp. 176-178. La firma es: A.
- 2.3.4.13.42. “Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Palafox”, noviembre-diciembre 1901, pp. 345-346.
- 2.3.4.13.43. “Movimiento bibliográfico”, noviembre-diciembre 1901, pp. 388-39. La firma es: A.



2.3.4.13.44. “Sumario de la historia de la literatura española”, abril-mayo 1901, pp. 147-148. La firma es: A.

2.3.4.13.45. “Movimiento bibliográfico”, enero 1902, pp. 28-34; febrero-marzo 1902, pp. 108-118; junio 1902, pp. 237-247; septiembre-octubre 1902, pp. 393-400. La firma es R. A.

De ellos sólo el artículo “José Yxart”, publicado en *La Época*, 10 de junio, 1895, aparece recogido posteriormente en *De historia y arte* en 1898.

En los fragmentos de una carta fechada el 22 de agosto de 1896, dirigida a un corresponsal francés -cuyo nombre no aparece-, Rafael Altamira le indicaba que:

España ofrece ahora un órgano de información muy útil para el que quiera conocer la literatura moderna. Es la *Revista Crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*. Escriben en ella Menéndez Pelayo, Valera, Alas, Cotarelo, Soriano, Parés, Baquero, Codera, Hinojosa, Farinelli, Webster, Mele, Hillman, Pardo Bazán<sup>113</sup>, Morel Fatio... todos los grandes literatos y críticos de España, Portugal (Th. Braga, Coelho, Araujo, Carolina Michaelis) y América Latina (Calcaño, Armátegui, Sosa, Restrepo). Yo soy el director [...]. Como líneas generales puede decirse que atravesamos ahora un periodo de crisis. El verso se ha estancado: no tenemos poetas, excepto alguno, que empieza, en Cataluña (Maragall) y en Galicia. Los de fama conocida: Campoamor, Núñez de arce, Querol, Llorente... han enmudecido o han muerto (Querol). No hay en este punto direcciones, ni ideales nuevos. Las corrientes *modernistas* francesas (*revues jeunes*) son aquí desconocidas y sólo influyen algo en Barcelona. En la novela hay paralización. Propiamente sólo quedan en pie Pereda, que puede decirse que ha llegado con *Peñas*

*arriba* al colmo de su fuerza, y Galdós, que ha iniciado una tendencia nueva, mística, ideal [...] en *Realidad*, *Nazarín* [...] Valera, siempre inimitable como narrador, pero sin novedad. Gente joven poquísima: Ochoa y alguno más. [...] En el teatro es donde se observa más movimiento; pero aún aquí se nota la superioridad que, como orientación, tienen los literatos catalanes sobre los madrileños. Allí han querido hacer un teatro *libre* para representar los dramas de Ibsen, Maeterlink, etc., que el gran público no resiste, y lo han hecho sin dificultad, por medio de suscripción privada. En Madrid pretendemos hacer lo mismo varios jóvenes periodistas y críticos (Soriano, Villegas, Baquero, yo), con ánimo, no de imponer a Ibsen, etc. de quienes (yo al menos) no somos adoradores ciegos, sino de orear el teatro con vientos de libertad, representando obras maestras antiguas también (*La Celestina*, v. gr.) y los primeros que ponen dificultades son los literatos de fama. ¿Quiero esto decir que en Madrid hay menos ideal literario, menos entusiasmo, menos dinero para las cosas serias que en Barcelona? ¡Amarga sería la confesión de los madrileños! (VV. AA. 1987, p. 49).

Desde Salamanca, Miguel de Unamuno escribió a Rafael Altamira el 21 de octubre 1897 por asuntos de la *Revista*:

Querido amigo: Hace mucho tiempo que debí haber escrito a usted, y tengo ahora que pedirle disculpa porque la ocasión que me ocupa no es de las más... no sé cómo decirlo. Hace tres días recibí carta de Berlín en que me decía un amigo haber recibido la *Revista Crítica* con un artículo acerca de mi novela, y es el caso que yo no la he recibido aún. [...] La última carta de usted, del 31 de mayo, está casi por entero dedicada a hablarme de mi libro, y allá por febrero y marzo, no pensaba yo en otra

cosa ni tenía el ánimo lleno más que de proyectos literarios y otras vanidades por el estilo. Vivía en pleno *egocentrismo* [...] (VV. AA. 1987, p. 54).

En una carta dirigida a Pascual Soriano el 26 de marzo de 1896, Rafael Altamira le confesaba el enorme trabajo que llevaba adelante:

La *Revista*, mis relaciones científicas con media Europa y media América, mi afán de hacer en todas partes campaña *hispanófila* para contrarrestar la ignorancia y el desamor que de nosotros tienen los extranjeros, me *obligan* a escribir a diario más de diez cartas: es, después de lo del museo y de los otros trabajos a que *el garbanzo* precisa... ¡Figúrate! (VV.AA. 1987, p. 49).

2.3.4.14. *La Nueva Era*. En los años 1897-1908, ya en Oviedo, siguió colaborando en la prensa madrileña, lo hizo en la revista socialista *La Nueva Era* de carácter abierto, universal y tolerante, fundada en 1901 por Antonio García Quejido y en la que también colaboran: Unamuno, García Quejido, Morato, Costa, Valverde, Lafargue, Jaurés, D'Amicis y Bebel entre otros (*ap.*, Seoane y Sáiz 1996, p. 165).

2.3.4.15. *La Lectura*. De la misma orientación que la anterior y dirigida por Francisco Acebal. Revista de “alta cultura” y de orientación liberal, subtitulada “Revista de Ciencias y Artes” en la que tiene como compañeros a Benavente, Adolfo Posada, Ramón y Cajal, Unamuno. De sus últimos números destacamos los nombres de Antonio Machado, Menéndez Pidal, Ortega y Gasset y Luis de Zuleta (*ap.*, Seoane y Sáiz 1996, p. 198).

2.3.4.16. *Nuestro tiempo*. En esta revista madrileña (ap., Seoane y Sáiz 1996, p. 198), cultural y literaria, fundada por Salvador Canals. Vieron la luz los siguientes artículos recogidos en el volumen *Psicología y literatura en 1905*:

2.3.4.16.1. “La literatura durante la Regencia”, 1902.

2.3.4.16.2. “Cosas de Italia”, 1903. Publicado en *Nuestro tiempo*, Madrid, t. II (ap., Ramos 1968, p. 348)

2.3.4.17. *Cultura Española*. Rafael Altamira colaboró en la sección de Historia junto a Eduardo Ibarra en esta revista que tuvo una breve vida editorial: 1906-1909 (ap., Seoane y Sáiz 1996, p. 200).

2.3.4.18. *Juventud*, la publicación fundada y editada por Baroja, Azorín y Maeztu con la ayuda profesional de Carlos del Río, de vida breve pero significativa -doce números entre el 1 de octubre de 1901 y el 27 de marzo de 1902-, recibió la colaboración de Unamuno, Costa, Giner, Cajal, Dorado Montero, Besteiro y Altamira, es decir, en palabras de Donald Shaw “la crema de la ‘intelligentsia’ progresista”. Pese a incluir crítica literaria, fue esencialmente el vehículo de las declaraciones ideológicas, políticas y sociales de “Los Tres” (ap., Shaw 1989, p. 42).

2.3.4.19. *La Revista Socialista*. Rafael Altamira fue invitado a colaborar junto con Sales y Ferré, Dorado Montero, Aniceto Sela, Adolfo A. Buylla, Bernardo de Quirós y Adolfo G. Posada, en esta publicación madrileña, fundada por Mariano García Cortés en 1903 y que dejó de editarse en 1905, siendo sustituida por *La Nueva Era*. No consta la colaboración de Rafael Altamira en *El socialismo*, pero su director Mariano García Cortés escribió a Unamuno pidiéndole su parecer sobre los socialistas y su situación en la vida social española,

a la vez que le solicitó un informe sobre las causas por las que, a su juicio, la juventud intelectual vive tan alejada del Partido Obrero. El mismo informe se lo pidió a Joaquín Costa, Benito Pérez Galdós, Giner de los Ríos, Cossío, Sales y Ferré, Dorado Montero, Buylla, Posada y Altamira. *El socialismo* fue dirigido por Mariano García Cortés de 1907 a 1908 y sustituyó a *La Revista Socialista* (ap., Robles 1987, p. 87).

Atendiendo a las indicaciones de María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, se puede determinar en qué tipo de periódico o a qué tendencia pertenecía la prensa con la que colaboraba Rafael Altamira. Los periódicos culturales son los que principalmente recogen sus escritos, como: *Los Lunes del Imparcial*. *Blanco y Negro*. *El Correo de la Moda*. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. *La España Moderna*. *La Ilustración Española y Americana*. *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas*. *Nuestro Tiempo y Cultura Española*. Denominados como Liberales/Democráticos son calificados *El Liberal* y el *Heraldo de Madrid*. Conservadores: *La Época*. Republicanos/Socialistas: *La Justicia*. *La Nueva Era*. *La Lectura*. *El socialismo*. *La Revista Socialista*. *Juventud*. Otros: *Agencia Madrileña*. *La Crónica del Sport*.

No han podido ser documentados los siguientes periódicos y/o artículos debido a que no se han conservado los ejemplares periodísticos de esos años, pero tenemos noticias de ellos a través de Manuel Rico García, tal es el caso de *Las Germanías* (ap., Rico García, op. cit., f. 912); M<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala documenta *Las Germanías* indicando que *Las manías de mi tiempo* fue publicado el 29 de marzo y 5 de abril de 1883. La revista semanal política y literaria, *El Álbum* del año 1882, periódico donde aparecieron sus primeras publicaciones (ap., Rico García, f. 911). En *La Antorcha*, también en 1882 se citan: “La filología”<sup>114</sup> y “Estudio de las religiones”<sup>115</sup>. No se halló en el *Alicante cómico*, periódico semanal, literario, festivo e ilustrado (ap., Moreno Sáez 1995b, pp. 71-72), el artículo “Mosquitos líricos”

publicado el 29 de abril de 1888 (también está documentado por Vicente Ramos (1968, p. 342). En *El Día* falta: “Alicante y mi autobiografía” el 30 y 31 de diciembre de 1925; el periódico estaba dirigido por Juan Sansano (*ap.*, Blasco 1983, p. 226. y Moreno Sáez 1995c, pp. 83-94), y era un diario de información, defensor de los intereses de Alicante y provincia. *El Bostezo*, ofreció a los lectores “Juan Ochoa” en 1900 y según indica Vicente Ramos apareció en la *Revista Crítica de Historia y Literatura Española Portuguesa e Hispanoamericana* en enero de 1899, en la p. 219 (*ap.*, 1968, p. 346). *El Tiempo* presentó a sus lectores: “Juventud”, 8 de junio de 1925 (apareció en la misma fecha y año en el *Diario de Alicante*) (*ap.* Ramos 1968, p. 359). “Navidad”, 24 de diciembre de 1926. “La superioridad del trabajo”, 5 de octubre de 1929. “El amor a la terreta”, 21 de diciembre de 1932. “Alicante y mi autobiografía”, 30 y 31 de diciembre de 1925.

#### 2.3.5. Prensa de otros lugares de España. Aportaciones de Manuel Rico García.

Manuel Rico García dio a conocer la existencia de publicaciones de otras localidades de la geografía española:

2.3.5.1. *El Valle del Ebro*. Tortosa. 1882. Manuel Rico indica que en ella aparecen sus primeras publicaciones (*ap., op. cit.*, f. 911).

2.3.5.2. *Revista de Castellón* (*vid.*, Blasco 1985, p. 923). Castellón. 1883-1885. Manuel Rico García indica que aparecieron diversos artículos científicos, filosóficos, literarios y críticos desde 1883 (*ap., op. cit.*, f. 915).

2.3.5.3. *Revista Científico-Literaria*. Castellón. ¿1886?, Manuel Rico señala la existencia de otros artículos que no cita (*ap., op. cit.* f. 912).

2.3.5.3.1. “La fe que nace y la fe que muere”

2.3.5.3.2. “La gran cuestión”.

2.3.5.4. En *El Mediterráneo*. Vinaroz. Aparecieron algunas de sus primeras publicaciones en 1882 (*ap.*, Rico García, *op. cit.*, f. 912).

2.2.3.5.5. *El Serpis*. Alcoy.

2.3.5.5.1. “Fisiología del amor (Colaboración médica)” 14 de abril de 1892. Transcrito por Manuel Rico García (*ap.*, *op. cit.*, f. 929 y ss.).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Rafael Altamira colaboró, en las fechas indicadas, con los siguientes rotativos

2.3.5.6. *Solidaridad obrera*. Vigo. 1897-1908 (VV.AA. 1987, p. 85).

2.3.5.7. *La lucha de clases*. Bilbao. 1897-1908 (*ibid.*, p. 85).

2.3.5.8. *El Noroeste*. Gijón. 1897-1908 (*ibid.*, p. 85).

2.3.5.9. *Anales de la Universidad de Oviedo*. Oviedo. 1897-1908. La relación de publicaciones de Rafael Altamira fue realizada por Laureano Robles (*vid.*, *cfr.*, 1987, p. 104, n. 2).

2.3.5.10. *Syllabus*. Oviedo, en el que publicó en 1903 “Lecturas explicadas de Homero”.

Rafael Altamira fue un escritor prolífico. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que este rasgo puede ser mera apariencia si se considera que el mismo artículo ha podido ver la luz -como parece ser habitual- en distintas publicaciones y, posteriormente, ser recogido en un volumen misceláneo donde también se contienen otros temas. Los comienzos de nuestro autor partieron de Alicante y Valencia para pasar a Madrid y Barcelona, la capital de España es el foco fundamental de prensa periódica en la que publica sus artículos: el crítico tiene su lugar junto al político y al historiador.

Dada la abundancia de sus publicaciones periodísticas, parece conveniente elaborar la relación alfabética de todos los periódicos españoles en los que se ha tenido constancia de la colaboración de Rafael Altamira, sin que por ello esta lista sea definitiva ni completa de este autor, sino un punto de partida:

*Alicante cómico*. (Alicante).

*Álbum, El*. (Alicante).

*Agencia Madrileña, La*. (Madrid).

*Anales de la Universidad de Oviedo*. (Oviedo).

*Antorcha, La*. (Alicante).

*Blanco y Negro*. (Madrid)

*Bello sexo, El*. (Alicante)

*Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. (Madrid).

*Bostezo, El*. (Alicante).

*Constitucional Dinástico, El*. (Alicante).

*Correo de la Moda, El*. (Madrid)

*Correspondencia de Alicante, La*. (Alicante)

*Crónica del Sport, La*. (Madrid).

*Día, El*. (Alicante).

*Diario de Alicante*. (Alicante).

*Época, La*. (Madrid).

*Eco de Valencia, El*. (Valencia).

*España Moderna, La*. (Madrid).

*España Regional, La*. (Barcelona).

*Época, La*. (Madrid).

*Germanías, Las*. (Valencia).



*Graduador, El.* (Alicante).

*Heraldo de Madrid, El.* (Madrid).

*Idella.*(Elda).

*Ilustración Artística, La.* (Barcelona).

*Ilustración Española y Americana, La.* (Madrid).

*Ilustración Ibérica, La.* (Barcelona).

*Justicia, La.* (Madrid).

*Juventud.* (Madrid)

*Lectura, La.* (Madrid).

*Liberal, El.* (Alicante).

*Liberal, El.* (Madrid).

*Luchador, El.* (Alicante).

*Lucha de clases, La.* (Bilbao).

*Lunes del Imparcial, Los.* (Madrid).

*Mediterráneo, El.* (Vinaroz).

*Mercantil Valenciano, El.* (Valencia).

*La Nación.* (Buenos Aires)

*Noroeste, El.* (Gijón).

*Nuestro tiempo.* (Madrid).

*Nueva Era, La.* (Madrid)

*Región Valenciana, La.* (Madrid)

*Revista Científico Literaria.* (Castellón).

*Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas.*  
(Madrid).

*Revista de Castellón.* (Castellón).

*Revista de la Facultad de Letras y Ciencias.* (La Habana).

BIBLIOTECA VIRTUAL

MIGUEL DE  
CERVANTES

*Revista Socialista, La.* (Madrid).

*Serpis, El.* (Alcoy).

*Solidaridad Obrera.* (Vigo).

*Syllabus.* (Oviedo).

*Tiempo, El.* (Alicante).

*Unión Escolar, La.* (Valencia).

*Universo, El.* (Valencia).

*Vanguardia, La.* (Barcelona).

*Valle del Ebro, El.* (Tortosa).



NOTAS.



---

<sup>1</sup> Rafael Altamira hizo explícitas sus lecturas en *De historia y arte* sobre el determinismo positivista y su postura en favor del equilibrio, lejos de dogmatismos radicales (que perjudican al buen hacer científico), en unos momentos en que continuaba la polémica entre deterministas, positivistas o materialistas más radicales y la corriente que procede del materialismo histórico marxista.

Imprime su estilo personal en el modo de realizar su crítica literaria, recordemos como en *Mi primera campaña* se cita el paisaje y su relación con el autor a la hora de crear. Así ocurre en “*Sur l’eau*” sobre la obra homónima de Guy de Maupassant, o en “La Sorbona por dentro”, “Notas de viaje. Barcelona. Hombres y cosas” y “Una visita al Colegio de Francia”.

Su forma de realizar la crítica literaria es unitaria a su concepción positivista del mundo pero sin radicalismos y próxima a la percepción sensorial que hace captar el alma de

---

las cosas, el *soul* del que habla Clarín y que Rafael Altamira recuerda en el artículo “La literatura y las ideas” (1898, p. 21).

En *De historia y arte* realizó un amplio comentario a Benedetto Croce (1896) que negaba a la Historia el concepto de ciencia: “para Croce es ésta, por el contrario, una forma de arte, que consiste en narrar o expresar lo acaecido realmente, dándose la conexión entre historia y arte en el objeto, puesto que lo *bello* (asunto del arte en general, según el autor) equivale en último término a lo *interesante*, que es precisamente de lo que trata la historia” (1898, p. 40). Es, en todo esto, donde se hace evidente la relación entre los conceptos aportados por Benedetto Croce y el modo en que Rafael Altamira lleva a la práctica su crítica literaria, basada en el análisis de “lo interesante” identificado con la Historia, y “lo bello” equiparado con el Arte, ambas entrelazadas en el título de *De historia y arte*, al modo del autor italiano.

<sup>2</sup> En el que recogió papeletas y apuntes bibliográficos que había reunido desde 1894 y que podían ser clasificados en dos grupos: “uno, de los libros y artículos de revistas publicados con posterioridad a aquella fecha; y otro, de los anteriores e ignorados o inadvertidos por mí al dar a la imprenta la segunda edición de *La enseñanza de la Historia*” (Altamira 1898, p. 25). En esta obra de carácter bibliográfico, el autor dio cuenta de su excelente conocimiento del estado de la investigación histórica, filosófica y de la metodología educativa. En el apartado titulado *El elemento natural en la historia*, trató el problema de las relaciones e influencias entre el medio natural y el desarrollo histórico de la Humanidad, donde “es fácil notar la reacción contra las exageraciones materialistas”. Señaló en nota a pie de página, (con el fin de que no indujera a error el enunciado) que: “no debe confundirse esta cuestión de la influencia del clima y de los factores físicos, externos al hombre, con la llamada del *materialismo histórico*, que se refiere directamente a la teoría de Marx y los socialistas, para quienes la clave la historia son las condiciones económicas, de las cuales dependen todas las

---

demás” (Altamira 1898, p. 30). Citó bibliografía sobre este tema de autores como Croce (1893), Thorold Rogers (1888), Ferraris (1897), Labriola (1897), todos ellos afines al materialismo histórico marxista. Para Rafael Altamira la influencia del medio en el hombre es útil para poder comprender el “organismo de los factores históricos”, pero siempre que: “no se extravíen con exageraciones dogmáticas o anticipaciones teóricas, fatales para el éxito de todo trabajo científico” (1898, p. 31) que es lo importante para nuestro autor. Los escritos que manifiestan la reacción contra el materialismo positivista citados por Rafael Altamira son: Aly (1895), Le Conte -que responde al sentido de Lyell y Darwin- (1895), W. J. van Bebbler (1896), Lagnean (1895), W. Z. Ripley (1895), Dawson y D. Gath Whitley (1895) (*ibid.*, p. 32).

Sobre la influencia del relieve geográfico en el sentido de Ritter o cómo las condiciones geográficas influyen en el hombre y en el desarrollo de la Historia, Rafael Altamira cita a Krause (1894), E. Hölzel Scharader (1896), Th. Fischer (1893), Julio Girard (1895). La solución más templada al problema la ofreció, dice, M. Jean Brunhes (1897), “pues afirma la verdad de muchas relaciones importantes entre el hombre y el medio geográfico, al propio tiempo que se estudia el poder de la acción humana sobre las condiciones naturales del medio y se critican las teorías extremas de los materialistas” (1898, p. 33).

En la bibliografía recensionada sobre *El elemento natural en la Historia*, Rafael Altamira no se limita a dar un listado bibliográfico sino que recensionó los artículos que aportaba. Los autores tratados en esta sección fueron: Otto Seek (Alemania), Edward G. Bourne (USA), Hoisnard (Francia) y sus artículos están fechados en 1896 (ap., *ibid.*)

En *El sujeto en la historia*, al igual que ocurre en el apartado anterior, existe “en la literatura reciente sobre el sujeto histórico una reacción contra las teorías ligadas a la corriente positivista. Es fácil advertir, sobre todo en Alemania y en Francia, una como restauración de

---

la teoría del *genio*, contra la supuesta acción decisiva y preponderante de la masa” (1898, pp. 33-34).

Los que defienden “la acción de la masa sobre el individuo” radicalmente son: Mougeolle, Gumplowicz (1895) y otros. Para el estudio de esta reacción a favor del genio, citó Rafael Altamira a los siguientes autores: Prutz (sin fecha), Linder (1895), Aly (1895), Lombardo Pellegrino (1897), y las traducciones recientes de Carlyle y Emerson (sin fecha) (*ap., ibid.*). Advierte que de otros libros y artículos referidos a este aspecto se hablaría en la parte correspondiente de este libro titulada *El problema de la dictadura tutelar de la Historia*.

A la doctrina general de la *Psicología de los pueblos*, se refirieron los siguientes autores: Fouillé (1895), G. Richard (1895), Novicow (1897), J. Torné Alerany (1896), Holtzendorff (sin fecha), J. Fortow (1896) y Fichte (1808-09). Estos autores trabajaron sobre la creación de la conciencia nacional de los pueblos, el último lo hizo respecto a Alemania (*ap., ibid.*, p. 36).

En el apartado dedicado a *El contenido de la historia*, Rafael Altamira manifestó la inseguridad existente a la hora de definir el concepto de *civilización*, dadas “las contradicciones de la corriente general que desde hace siglos viene integrando, paso a paso, el organismo de los factores históricos, contradicciones visibles en los mismos que se dicen hoy sus representantes, en quienes el antiguo exclusivismo de la historia política lleva peligro de ser sustituido por el exclusivismo de la *kulturgeschichte*” (*ibid.*). A la hora de exponer su punto de vista advirtió que: “[...] este peligro no ha cesado, a pesar de las protestas de muchos que, como nosotros comienzan por defender el pleno derecho de todas las actividades humanas a ser consideradas como parte de la historia [...]. Aludió a “nuestro amigo, B. Croce”, al que utiliza como principio de autoridad, pues “la conclusión a la que llega el Sr. Croce no difiere esencialmente de la expuesta por nosotros”, si no fuera “por el tono polémico

---

del folleto” (*ibid.*, pp. 36-37). Reflejo de tales discusiones son los escritos de B. Croce (1895), H. Femming (1896), y M. de Saussure (1895).

Rafael Altamira se acercaba a la contemplación de la Historia no desde su estudio inmanente, sino que su deseo era completar el todo de las actividades humanas, no marginando ninguna de ellas. Se podría sugerir que de este modo se desligaba de una visión absolutamente hegeliana de la Historia, pues el filósofo alemán afirmaba en *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal* que: “La historia sólo debe recoger puramente lo que es, lo que ha sido, los acontecimientos y actos. Es tanto más verdadera cuanto más exclusivamente se atiende a lo dado [...]” (Hegel 1974, p. 42).

En la sección que se trata sobre *El concepto de la historia*, incluyó todas las cuestiones que formaban parte de la Antigua Filosofía de la Historia y, en primer lugar, la relativa a la clasificación de la historia en el orden de los conocimientos. En el inicio de este estudio realizó un amplio comentario sobre las opiniones de Croce (1896) porque éste negaba a la historia el concepto de ciencia: “para Croce es ésta, por el contrario, una forma de arte, que consiste en narrar o expresar lo acaecido realmente, dándose la conexión entre historia y arte en el objeto, puesto que lo *bello* (asunto del arte en general, según el autor) equivale en último término a lo *interesante*, que es precisamente de lo que trata la historia” (1898, p. 40). Los autores que se citan en torno a las cuestiones que referidas directamente a la Filosofía de la Historia son: Plantiko (1895), Greiswald (1895) y Renouvier (1896). En cuanto a las cuestiones generales sobre la verdad, certidumbre, probabilidad, certeza, etc. de los hechos históricos, Rafael Altamira remite al lector a las ideas del siglo XVIII, juzgadas, en su opinión, demasiado en conjunto (*ap.*, *ibid.*).

Dado el interés existente sobre la cuestión *metodológica*, Rafael Altamira aportó bibliografía dividiéndola en tres grupo: a) Libros anteriores al XIX o sus comienzos, b)

---

tratados generales modernos del método, c) tratados de cuestiones particulares (*vid., ibid.*, pp. 41-51).

En la sección sobre *El estado actual de la enseñanza*, se ofrece una aportación bibliográfica que describe todo el desarrollo de la organización académica a través de bibliografía que aportada por los distintos países citados (*vid., ibid.*, pp. 51-55).

El extenso trabajo titulado “Archivos, bibliotecas y museos de España”, pasa revista a los archivos, bibliotecas y museos de España, en el que el autor clasificó y ordenó el contenido de cada una de las instituciones (manuscritos, legajos, etc.), con el objetivo de facilitar la investigación a aquellos que lo desearan e invitando a la conservación de nuestro pasado histórico y documental. Este trabajo, según indica el autor, fue publicado con anterioridad en la *Revue Internationale des Archives, Bibliothèques et Musées* (*vid., ibid.*, pp. 56-58).

<sup>3</sup> “Manuscritos de la Biblioteca Nacional” contiene un conjunto de recensiones del autor a los manuscritos de Páez de Castro -historiador de Carlos V-, Baltasar de Céspedes -finales del XVIII-, un anónimo castellano y otro italiano. El objeto de este análisis estriba en que el interés que merecen “no [es] escaso para la historia de la metodología española, tan importante como capítulo de la historia de las ideas pedagógicas en España, que está aún por escribir” (1898, p. 3).

La sección titulada “Autores españoles impresos” reúne a los historiadores cuyas doctrinas ofrecen la “continuidad que desde el siglo XV hasta nuestros días ha tenido; en lo que se puede llamar, sin ninguna intención vanidosa, ciencia española, la buena tradición en punto a las cuestiones que nos interesan” (*ibid.*, p. 4). Rafael Altamira cita a un conjunto de nombres con cuyas aportaciones, se podría configurar una historia de la ciencia en España. Todo lo amplía que fuese necesario, que incluyese, el encuadre cronológico de los autores y el estudio en profundidad de sus obras. Los autores citados por Rafael Altamira son: Luis Vives, Fox Morcillo, Pérez de Guzmán, Pedro de Navarra, Juan Costa, Luis Cabrera de



---

Córdoba, Fr. Jerónimo de San José, Ezquerro, el P. Andrés, Campomanes, el P. Martín Sarmiento, Jovellanos, Forner, Masdeu, Llió, Tapia y Morón. Como avanzadilla sobre este estudio, y a modo de ejemplo, comenta a dos autores: Luis Cabrera de Córdoba, con *De historia, para entenderla y escribirla* (1611); y D. Francisco Gutiérrez de los Ríos -noble ilustrado que Rafael Altamira incorpora a la lista anterior por considerarla exigua- con su obra *El hombre práctico o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza* (1680) (ap., ibid., pp. 4-6)

<sup>4</sup> Fue propuesto por vez primera al Premio Nobel de la Paz en 1911 y 1912. Según la información aportada por los investigadores del Cercle d'Estudis de San Vicente, Domingo Martínez y Daniel Moya. Fue propuesto por el rector de la Universidad de Oviedo, Fermín Canella, y en la exposición de motivos se puede leer: "Considerado como literato eminente además de colaborador por la paz en sus escritos de orden sociológico". Se "adjunta copia del artículo publicado por Altamira en *La Voz del Pueblo* en 1905 de donde recogemos el párrafo: "Hay que destruir en la enseñanza todo lo que pueda servir para favorecer el error de que sólo la fuerza es capaz de resolver los conflictos entre los hombres" (*Información*, 3 de junio de 2001, Alicante).

<sup>5</sup> *Vid.*, apéndice de este trabajo de investigación, pp. 603-631.

<sup>6</sup> Quizá el enorme trabajo desarrollado durante los años anteriores derivó en que *Estudios de crítica literaria y artística* fuese una selección de artículos de los libros que se citan. Probablemente, el prestigio del autor contribuyese a la venta de la publicación.

<sup>7</sup> El periodo 1931-1936 tiene como denominador común la búsqueda de la paz, en la trayectoria de Rafael Altamira. Recibió con satisfacción el advenimiento de la II República Española, porque el nuevo sistema político inauguraba la confianza de ver fijado en España el ideal de coexistencia democrática por el que venía luchando desde hacía tanto tiempo. Este lustro fue realmente convulso en toda Europa. Los fascismos agarraban con fuerza en las

---

masas y el ambiente bélico se trasladaba a conflictos extraeuropeos y a la delirante carrera de rearme relanzada por Alemania, todo ello auguraba los malos tiempos que se barruntaban en el horizonte. Quizá ante esta situación prebélica y por un fuerte convicción en la energía del derecho y de la ciencia, Rafael Altamira se comprometió con ahínco en la difusión de ideas pacifistas. El Tribunal de La Haya y la Academia de Derecho Comparado, organismos en los que trabajó incansablemente, le facilitaron los medios adecuados. Otro de los campos de acción de Rafael Altamira fue la ciencia histórica completa, que lo convierte en figura destacada entre los historiadores europeos que perseveran a favor de la paz, esta función la emprendió, de modo explícito, desde la presidencia del Comité Internacional para la Enseñanza de la Historia, en cuya Conferencia Internacional -constituida en 1932 por iniciativa de Altamira, Claparède y Lhéritier- congregó a historiadores, profesores, moralistas y pacifistas de diferentes naciones en torno a una serie de propósitos declarados en la convocatoria: “En la hora actual, los diferentes pueblos del mundo y sobre todo de Europa están separados no sólo por fronteras políticas y barreras aduaneras, sino por una muralla invisible de malentendidos e ignorancias mutuas. [...] Para derribar el muro o al menos abrir una brecha, el método más eficaz es la enseñanza, y sobre todo la enseñanza de la historia. [...] Pero, para actuar sobre la enseñanza de la historia, el método más eficaz es establecer contacto entre los profesores de todos los países, aprender a conocerse, a comprenderse, a colaborar; a confrontar incesantemente sus puntos de vista nacionales” (VV. AA. 1987, pp. 202-203).

La reunión preliminar de la Conferencia tuvo lugar en París en 1932, y llevó a cabo el primer Congreso en La Haya durante ese año, lugar en el que se determinó que se transformara en organismo permanente, que se publicase un boletín y se celebrase el II Congreso en 1934 en Madrid, pero se realizó en Berna en ese año. Se decidió oficial el III Congreso en Madrid en 1937, pero para España ya era tarde (*ap., ibid.*, pp. 206-207).

---

Las publicaciones relacionadas con el pacifismo y la enseñanza de la Historia fueron la ocupación principal de Rafael Altamira durante estos años (en los que no editó ningún libro o miscelánea de crítica literaria). A ello hay que sumar sus tareas en la Academia de la Historia en España. Después de la Conferencia Internacional para la Enseñanza de la Historia se llegó al acuerdo, entre los historiadores de todo el mundo, de la urgencia de combatir activamente por una paz en peligro evidente. En esos días se concibió la propuesta dirigida al Presidente de dicha Conferencia, de presentarlo como candidato al Premio Nobel de la Paz del año 1933. Rubricaron la propuesta ciento sesenta personalidades del mundo científico, encabezados por el Ministro de Educación Nacional de Francia, M. de Monzie, el griego N. Politis, presidente de la Asamblea de la Sociedad de Naciones, los embajadores García Calderón, Levillier y Smets, de Bruselas, y H. Bonnet, director del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones. Además, concurrían también varias Universidades y organizaciones científicas españolas. Entre los firmantes descollaban los historiadores Trevelyan y Huizinga, el francés Henry Berr, fundador de la *Revue de synthèse historique*, el alemán Friedrich Meinecke -que sería hostigado por los nazis-, los españoles Américo Castro, Ballesteros, Deleito, Castillejo, Navarro Tomás, Montesinos y Menéndez Pidal, los franceses León Chen, Desdevizes du Dezert, G. Glotz, R. Guyot, Martineau, el belga Henri Pirenne, y otros destacados universitarios ingleses, americanos, alemanes, griegos, holandeses, italianos, polacos, belgas, suizos y españoles, como Seignobos, Pedro Salinas, M. Lascaris o Cirot (*ap., ibid.*, p. 209).

La actuación de Rafael Altamira fue brillante en el complicado y ambicioso plan de coordinación de la gran tarea internacional y la que tenía que desplegar en su propio país. Continuaba, además, con las clases en su cátedra de Madrid (en 1931, fue investido decano de la Facultad de Derecho de Madrid) a las cuales asistían no sólo alumnos españoles sino también americanos, hasta su jubilación en 1936. Para homenajear a Rafael Altamira se editó

---

un libro titulado *Mélanges Altamira* con trabajos de distintos intelectuales y con un apéndice biobibliográfico que se le entregó al jubilar en febrero de 1936. Trabajaron en él o se adhirieron al Homenaje, entre otros, Leopoldo Alas, hijo; Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Cayetano Alcázar, Francisco Carrillo, Fernando Valls Taberner, José Deleito, Teófilo de Buen, F. de las Barras de Aragón, F. J. Gould, J. Lafuente Vidal, J. Carreras Artau, B. Mirkin-Guetzevitch, Roscoe R. Hill, C. Viñas Mey, A. Hamarsköld, M. Ljerithier, J. M<sup>a</sup> Ots, Juan Manzano y otros (*ap., ibid.*, p. 215).

Este hecho influyó en su estado de ánimo aunque no por ello disminuyó la profundidad y vigor de su trabajo. Siguió defendiendo su compromiso con la reforma pedagógica (*vid.*, Molero Pintado 200), hecho por el que fue distinguido por los Inspectores de Primera Enseñanza con un Homenaje celebrado en febrero de 1931, en el que se reconocía la labor realizada desde la Dirección General de Primera Enseñanza en la remota etapa de 1911-1913.

Respecto a las cuestiones políticas no mostró una clara tendencia a implicarse oficialmente, pese a las propuestas recibidas, con asiduidad a través de Manuel Azaña, para desempeñar algún alto cargo. Es digno de mencionar que en diciembre de 1931, cuando Niceto Alcalá Zamora dimitió como Presidente de la República, Manuel Azaña -parece ser que mencionado por su cuñado Cipriano Rivas Cherif- (*ap., ibid.*, p. 218) consideró -en el Consejo de ministros que versó sobre tan difícil cuestión- entre los candidatos a la más alta representación de la República Española, el nombre de Rafael Altamira, junto con otras prestigiosas personalidades como Gregorio Marañón y José Ortega y Gasset; al final, fue vuelto a elegir Niceto Alcalá Zamora (*ap., ibid.*).

El reconocimiento público a una tarea sobresaliente fue cada vez más intensa. La Universidad de Columbia, Nueva York, lo nombró doctor *honoris causa*, la Academia Checa de Ciencias, Literatura y Arte, lo hizo uno de sus miembros y en su tierra natal recibe sendos

---

homenajes: El Ayuntamiento de Alicante, presidido por Lorenzo Carbonell, le concedió la Medalla de Oro de la Ciudad, por unanimidad, en 1934, el acto de entrega fue glosado por el republicano José Guardiola Ortiz. En el mismo año, se le concedió una calle en Campello, a cuya inauguración, efectuada en mayo de 1935, asistió Rafael Altamira, que habló desde el balcón del Ayuntamiento, en valenciano, a los presentes. En junio de ese mismo año participó en el Homenaje conmemorado en Alicante a la figura del que fuera Cronista de la Ciudad de Alicante, Gabriel Miró (*ap., ibid.*, p. 214).

1936-1944.- Es la penúltima etapa de la vida de Rafael Altamira -sucedándose la Guerra Civil española y la Segunda Guerra mundial-.

Cuando tuvo lugar el golpe de estado protagonizado por el ejército el 18 de julio de 1936, Rafael Altamira estaba de vacaciones en su casa de Riaza (Segovia). La zona fue ocupada rápidamente por los insurrectos. Proyectó marcharse de España y trasladarse a su puesto en el Tribunal de La Haya, pero fue arrestado por unos requetés en Vitoria y hubo de dirigirse a Burgos, donde se entrevistó con el general Cabanellas, que le autorizó a seguir el viaje, posiblemente a cambio de algún tipo de obligación, lo cual, si se añade a su posición de Juez Internacional -que lo imposibilitaba para tomar postura política abiertamente-, justificaría el discreto informe secreto o confidencial que elaboró para el Tribunal firmado el 24 de octubre de 1936 (*ap., ibid.*, pp. 221-222). No obstante, según sus apuntes manuscritos sobre el Comité de No Intervención y las declaraciones de algunos exiliados mexicanos que hablaron con él estos sucesos señalan que la reunión con Cabanellas se alejó mucho de ser fraternal y que Rafael Altamira llegó a temer por su vida en algunos de aquellos momentos (*ap., ibid.*, p. 221).

Asistió con regularidad a las sesiones del Tribunal desde agosto de 1936 hasta abril de 1940, tiempo en el que Holanda fue ocupada por las tropas nazis, este hecho paralizó las diligencias ordinarias del alto organismo de justicia. Todos los jueces se dispersaron por zonas

---

próximas a La Haya, aguardando la reanudación de una normalidad, que tardaba en restableciere. Ante tal situación, Rafael Altamira decidió establecer su residencia provisional en Bayona (Francia), con parte de su familia. En la ciudad francesa, fue forzado por los alemanes a mudarse al interior de la ciudad, donde lo esperaban penurias económicas y morales. Varias de sus amistades americanas, Palmieri, Zavala y otros, comenzaron la tarea de alejarlo de Bayona, campaña en la que cooperaron tanto exiliados españoles como intelectuales americanos. En 1942 fracasó la primera tentativa, pero la fundación Carnegie, alguna Universidad Hispanoamericana y otras entidades le brindaron trabajo y protección. Argentina fue el país que obtuvo la autorización para que Rafael Altamira abandonase Bayona, cruzase España -bajo la tutela diplomática de Argentina- y llegase a Lisboa en 1944, donde se alojó en el Hotel Sampayo. Allí permaneció durante varios meses, ocasión que aprovechó para publicar *Cartas de hombres*, y elaboró algunos trabajos sobre Derecho en la Universidad de Coimbra, aguardando a que cambiase su circunstancia y se consolidase alguno de las ofertas que le llegaban provenientes de América. Fue en aquellos momentos cuando Rafael Altamira añadió una cláusula a su testamento referente a la disposición de sus bibliotecas y bienes intelectuales. Por fin, una invitación de la Universidad neoyorquina de Columbia para impartir varios cursos fue el motivo para poder marcharse de Europa y la confianza en concluir las dificultades de manutención. A finales de 1944 emprendió su definitivo viaje a América lugar del exilio del que no regresaría, ya, a España (*ap., ibid.*, pp. 219-220).

Un artículo publicado en *La Nación*, en 1945, titulado “De mi vida (1936-1943)” da cuenta del lugar que en aquellos momentos ocupó la literatura: “[...]que nunca abandoné y que precisamente en el periodo de 1936 a 1943 ha vuelto a ocupar un puesto importante en mis aficiones intelectuales” (*ibid.*, p. 227), la literatura parece que se convirtió en un medio de evasión y compromiso.

---

Se podría sugerir, por algunas notas manuscritas, por juicios manifestados en el ámbito privado, que Rafael Altamira no pareció llegar a asumir el laberinto de la guerra española. Su conformación intelectual y su propio temperamento lo instigaron, desde el principio, a repudiar los acontecimientos de España en uno y otro bando, por la extensión de la irracionalidad y el abuso de violencia. No admitía el desorden que dominaba la España republicana, censuró las prácticas autoritarias y arbitrarias de los mandos franquistas y, al mismo tiempo, clamó ante la hipócrita postura del Comité Europeo de No Intervención por desasistir a la República, “a la España agredida”, según sus palabras. De modo concluyente, Rafael Altamira se consideró como uno de los tantos vencidos por la guerra y con amargura escribió en las notas dispersas predestinadas a sus memorias los sinsabores que experimentó en todos los aspectos, y cómo se destruían una gran parte de los ideales por los que había luchado durante toda su vida.

El exilio, desde 1939, de personas fieles a la República, entre ellos algunos de sus amigos, como Manuel Azaña, concurrió para acentuar la aflicción de un Rafael Altamira cada vez más desalentado, para quien la guerra europea, todavía activa, era una prolongación de la española. Un inacabable tiempo de guerra, que, a pesar de todo, no obstaculizó su trabajo intelectual. De el esbozo de *Confesión de un vencido* (inédito), desenterramos las siguientes palabras que ejemplifican la intensidad del dolor, de la frustración e impotencia que sentía: “Mi derrota actual significa el derrumbamiento de toda mi vida espiritual y la anulación de más de cincuenta años de trabajo entusiasta por mi patria y por la humanidad. [...] El mundo está dominado por la violencia, la deslealtad, la ausencia de respeto al débil y la cínica imposición de todos los dogmatismos por la fuerza” (*ibid.*, p. 224).

Extravagantes, y podríamos calificar de malignas, por comparación o contraste, son las palabras de Enrique Suñer escritas en *Los intelectuales y la tragedia española*, publicado en 1937 en San Sebastián: “¿Quiénes son los máximos responsables de tantos dolores y de

---

tantas desdichas? Para nosotros no cabe la duda: los principales responsables de esta incansable serie de espeluznantes dramas son los que, desde hace años, se llaman a sí mismos, pedantescamente, *intelectuales*. Éstos, los intelectuales y seudointelectuales, interiores y extranjeros, son los que, tenaz y contumazmente, año tras año, han preparado una campaña de corrupción de los más puros valores éticos, para concluir en el apocalíptico desenlace a que asistimos, como negro epílogo de una infernal labor antipatriótica que, por serlo, pretendía desarraigar del alma española la fe de Cristo y el amor a nuestras legítimas glorias nacionales” (*ibid.*, p. 231).

Se reproduce a continuación, por su importancia, un breve escrito titulado “Civilización occidental”, carece de fecha y fue publicado en *Nuestra España*: “La Comisión depuradora de bibliotecas del distrito universitario de Valladolid, ha hecho pública su primera lista de libros prohibidos. [...] Por una casualidad no exenta de significación, esa lista se encabeza con la *Historia de la Civilización Española* del profesor Rafael Altamira, historiador eminente, dos veces académico, magistrado del Tribunal de Justicia Internacional de La Haya, Doctor *honoris causa* de varias universidades extranjeras, persona respetable si las hay. Sorprendido por la rebelión militar en territorio faccioso, estuvo a punto de sufrir el más grave de los percances en una ciudad del Norte de España. Ya que su mucha celebridad no lo permitió entonces, se le persigue hoy simbólicamente en la figura de uno de sus libros. [...] Si la primera víctima es la *Historia de la Civilización* ¿cómo sorprenderse de encontrar a renglón seguido los nombres de Andreiev, Apuleyo, Azorín, Balzac, Barbusse, Baroja, Beyle, Blasco Ibáñez, Carlyle, Clarparède, Dostoiesky, Dumas, Concha Espina, Espronceda, Flaubert, Anatole France? [...] No estaría de más alguna precisión sobre las normas que han presidido esta selección caprichosa. Así, por ejemplo, cuando vemos figurar entre los libros prohibidos una sólo obra de Stendhal, *La Cartuja de Parma*, no resulta fácil descubrir el por qué de tal medida. ¿Habrá que buscarlo en la interferencia de una mentalidad italiana? [...]



---

Notemos aún con extrañeza: [...] CICOTTI, E. *El ocaso de la esclavitud en el mundo antiguo*. [...] *El ocaso de la esclavitud* en el índice... ¿No es para quedarse pensativo? (ibid., p. 231).

<sup>8</sup> 1944-1951.- Es el último periodo de la vida de Rafael Altamira que hubo de trazarse en el exilio mexicano. Un percance ocurrido durante el viaje de Lisboa a Nueva York -se fracturó una pierna- (ap., Moreno Sáez 1998, p. 105) lo forzó a renunciar a su intención de enseñar en Universidades norteamericanas, decidiéndose por afincarse en México, donde se habían establecido sus hijas. El 25 de noviembre de 1944 recaló en México, invitado por la secretaría de Instrucción Pública, recibiendo, a su vez, una gran acogida por parte de la prensa local. Desde su llegada a la capital federal no hubo demora para que se implicase por completo en la vida cultural mexicana y en las agrupaciones constituidas por exiliados políticos españoles. Al igual que en los viajes precedentes a América, se repitieron los homenajes y reconocimientos al “sabio español”, apelativo con el que solía calificarle la prensa mexicana. Y, como siempre, impartió cursos en el Colegio de México y en la Universidad Nacional Autónoma, sobre todo. Alimentó con su trabajo la labor de instrucción científica a los mexicanos y españoles antiguos alumnos suyos en Madrid, y prosiguió con su ocupación de escritor e investigador.

Uno de los objetivos primordiales de sus últimos años fue disponer sus memorias y la edición, ordenada y corregida, de sus obras completas, tanto de las publicadas, como de las inéditas sobre las que había trabajado en años anteriores. La capacidad trabajo que requería esta tarea, más por el volumen de la obra, que se propuso realizar, junto con su avanzada edad le impidieron concluirla. A pesar de todo, hay que decir que dejó adelantada esta labor e incluso envió a la imprenta varios estudios relativos, sobre todo, a la historia del derecho indiano. Sus asiduas colaboraciones en la prensa: *La Nación*, *Novedades*, *Hoy*, *Ultramar...*, le facilitaron, en muchas ocasiones, anticipar fragmentos de sus memorias y hacer públicos sus pensamientos y análisis sobre el tiempo presente.

---

Indalecio Prieto en el artículo publicado en *El Socialista*, el 3 de noviembre de 1949, cuyo título es “El historiador expatriado. Rafael Altamira”, advertía la talla intelectual del ilustre historiador: “La probidad investigadora del eminente historiógrafo se refleja en las siguientes prudentísimas palabras: ‘Todavía es pronto para escribir científicamente la historia de la guerra de 1936 a 1939. Conocemos tan sólo una pequeña parte de la documentación que es preciso tener en cuenta para alcanzar la verdad, imposible si tan sólo se maneja la de uno de los bandos combatientes. En todo caso, esa documentación no se puede reducir al puro orden militar, puesto que jugaron otros elementos sociales y políticos’ [...]. Jactancias de los victoriosos les han inducido a revelar ahincados y viejos preparativos de la sublevación militar, sin cuidarse de que semejantes revelaciones descubrieran la falsedad de que el móvil respondiera como la propaganda franquista sostuvo, a ciertos sucesos de víspera. Existen documentos todavía inéditos, que dan fe de cómo, además del Ejército, otra institución, igualmente explotadora del triunfo, figuró igualmente en la trama. Claro que en ambas hubo excepciones, evidenciadas desde primera hora por el trato que los rebeldes dieron a quienes las personificaron. [...] La historia del inmenso fratricidio español queda por hacer. Rafael Altamira ha renunciado discretamente a hacerla en el suplemento de su *Manual*’ (VV. AA. 1987, p. 246).

Rafael Altamira no eludió ni la espinosa situación de los exiliados ni la vida cultural mejicana; por ello fue presidente de la Unión de Profesores Españoles en el Extranjero, una asociación que reunía a la elite intelectual de la República, participó en sociedades culturales creadas por españoles, como el Ateneo Español de México (del que fue cofundador) e incluso llegó a participar en la aventura política, actuando como árbitro de las diferentes inclinaciones políticas de los exiliados republicanos. A esto hay que añadir el hecho de que Indalecio Prieto lo propusiera como presidente del Consejo de Regencia que surgió como resultado del Pacto

---

de San Juan de Luz, formado entre los socialistas y las fuerzas monárquicas, que aunque fracasó, tuvo la intención de reemplazar al régimen franquista.

Los últimos meses de su vida quedaron coronados por su nominación, por segunda vez, al premio Nobel de la Paz, en 1951. A instancias de Isidro Fabela, juez mexicano en el Tribunal de La Haya, se obtuvo un gran respaldo en este punto, refrendado por casi todas las universidades y entidades culturales americanas, varias europeas y norteamericanas, y muchísimas personalidades de la cultura, como Niceto Alcalá-Zamora, Claudio Sánchez Albornoz, Jean Sarrailh, Américo Castro, Juan Larrea, Marcel Bataillon, Navarro Tomás... y un largo etcétera (*ap., ibid.*, p. 259). Rafael Altamira y Crevea se contaba entre los más cercanos a tan alta distinción, pero su muerte, el 1 de junio de 1951, cercenó toda posibilidad. Rafael Altamira fue enterrado en el cementerio español de México (*ap., ibid.*, pp. 235-236).

Rafael Altamira tuvo la posibilidad de regresar a España, pues recibió invitaciones, palabras de garantía, la presión de su hijo, pero nunca quiso volver a España mientras ésta no rigiera, su propio destino por el resolución y el respeto a la mayoría: “Lo que sí puedo decir, definiendo simplemente una característica de mi manera de ser y de mi vida espiritual, es que soy absolutamente incompatible con un régimen totalitario, cualquiera que sea su dirección política” (*ibid.*, p. 247).

En el Discurso en Homenaje a Rafael Altamira, celebrado en el Ateneo Español de México y enunciado por Alcalá-Zamora (hijo), se dijo que: “Rafael Altamira pudo haberse plegado al franquismo y éste le habría retribuido hasta con esplendidez su adhesión. Porque aunque parezca pardójico, las modernas tiranías, más hipócritas que las de antaño y no menos crueles, buscan, pese a ser la negación misma del Derecho, la colaboración de los juristas, para que rodeen de apariencia jurídica sus arbitrariedades y sus crímenes y hasta para engañar mejor a pseudo-puritanas democracias. Y para disponer de ellos, no han necesitado acudir a la coacción: les ha bastado más simplemente con excitar su ambición o con halagar su

---

vanidad. [...] Pues bien, a esta categoría de juristas, enemigos irreductibles del despotismo, partidarios fervientes de la democracia, de la libertad, de la fraternidad entre los hombres, de todos esos ideales que sintetiza el Premio Nobel de la Paz, pertenece don Rafael Altamira, en quien ciencia y conciencia del Derecho marchan juntas y no por separado. [...] Y ahora, para concluir permitidme que traiga a colación un episodio revelador del culto que Altamira profesa a la Libertad. A raíz de una conferencia que dio en 1947 con motivo del cuarto centenario de Vitoria, me acerqué al final a saludarle. Con gran afecto me preguntó por mi padre, viejo amigo suyo, y me dio para él un encargo: ‘Dígale que tenemos que vivir hasta que se restablezca la libertad de España’. Con la profunda emoción con que evoco este recuerdo, porque desgraciadamente mi padre no verá ya ese día, deseo que llegue cuanto antes esa jornada y que don Rafael pueda respirar durante muchos años todavía el aire de la libertad en nuestra patria” (*ibid.*, p. 248).

Como muchos españoles exiliados en el interior o en el exterior de España, Rafael Altamira no vio cumplido su sueño como les ocurrió a tantos españoles, la llamada España transterrada: “[...] tenemos que vivir hasta que se restablezca la libertad de España” (*ibid.*).

<sup>9</sup> Rafael Altamira llegó a la Universidad de Valencia a los quince años, por lo tanto, estos artículos deben ser posteriores a 1881 y anteriores a 1886, fecha en la que se trasladó a Madrid.

<sup>10</sup> La amistad con Leopoldo Alas comenzó en 1886, cuando se publicó en Barcelona “El Realismo y la Literatura contemporánea” en *La Ilustración Ibérica*. Se relata la anécdota sobre el escritor asturiano, al cual le pareció que el nombre de Altamira era un pseudónimo. El director del periódico lo disuadió de ello y, posteriormente, le envió una carta a Madrid donde trabajaba con Francisco Giner de los Ríos, Julián Azcárate y otros para ser doctor en Derecho. Rafael Altamira contestó a la misiva, iniciándose su amistad y su correspondencia. Posteriormente fueron colegas en la Universidad de Oviedo (*ap.*, Altamira 1949, p. 12).

---

<sup>11</sup> Sobre el tercer centenario de esta obra. Se ofrecen ideas para la aplicación de la lectura en la educación. Crítica al sistema educativo existente del cual se señalan sus carencias (*vid.*, Altamira 1907).

<sup>12</sup> Ofrece las múltiples perspectivas desde las cuales puede ser leída la obra (*vid.*, *ibid.*).

<sup>13</sup> En él se relatan las escenas de teatro improvisadas por labradores para conmemorar la onomástica del amo, el idioma utilizado en la representación original es el valenciano (*vid.*, *ibid.*).

<sup>14</sup> Dedicada a la obra *La Canción de la Huerta (Nuevos aires murcianos)* de Vicente Medina, destaca la aportación del poeta que plasma líricamente las costumbres regionales y las ilustra con fotografías; nuestro autor alaba la ingeniosa idea (*vid.*, *ibid.*).

<sup>15</sup> Fue colocado por el autor -siguiendo su peculiar concepción de la estructura del libro- a continuación de “Sobre la crítica. A propósito de la literatura española en Francia”. En la Barcelona de 1888 convivía el incipiente *Modernisme* con la disolución de la *Renaixença*. Además, tuvo lugar la Exposición Universal que fue visitada por nuestro autor, y a la que dice -no sin cierta ironía- han acudido “gentes de todas partes, notables unas, otras que no los son y no pocas que pretenden serlo; y en esa concurrencia temporal, la vida toma un poco del tono europeo, y más que europeo cosmopolita, para el cual tan excelentes condiciones tiene Barcelona, como todos los puertos del Mediterráneo” ([1888]1893, p. 122). Pero lo que más le agradaba de la ciudad Condal era: “No comprendo mayor satisfacción que la de las relaciones sociales. Tened la seguridad de que siempre encontraréis algo curioso, algo interesante, algo que pueda figurar en la *carte* del más exquisito *gourmet* de psicologías modernas” (*ibid.*, p. 122). El autor descubría aquí su gusto por la observación de los humanos -con una cierta fruición-. Destacó la importancia que poseen las notas de viaje sobre todo las que se refieren a los hombres y sus costumbres, porque “el conocimiento de un hombre de verdadero valor, en inteligencia o en sentimiento y conducta, es el mayor de los

---

placeres, [...] es la gratisima sensación de la *novedad humana*” (*ibid.*, p. 123). Para el conocimiento del hombre consideraba necesario vivir en sociedad, el aumento de las relaciones sociales, el intercambio y observación de los pareceres y actitudes de los demás, pero -según su opinión-: “[...] no hay en nuestro mundo literato -ni en el científico- quien se atreviera a publicar (caso de tenerlo) un *Diario* como el de los *Goucourt*, una *Correspondencia* como la de Flaubert... [...]” (*ibid.*, p. 124).

Rafael Altamira celebraba la intensa vida cultural barcelonesa por la que sintió una inmensa simpatía “gente que trabaja y estudia de un modo que casi nos es desconocido a los hombres de Madrid” (*ibid.*, p. 125).

El mundo cultural barcelonés lo sorprendió por la existencia de un grupo de “investigadores afanosos de la historia, que representan una nueva corriente erudita, si no todo un nuevo sentido -el sentido moderno y exacto de tratar la materia- y un procedimiento de trabajo personal y de laboratorio, al cual ya era hora de que llegásemos” (*ibid.*). Lo interesante era que estos eruditos, además, estaban comprometidos políticamente: “Sin certificar de la certeza, diré que me ha parecido el mundo culto barcelonés de más sentido y conciencia política que el mismo mundo político de oficio que hay en Madrid, y que no falta -claro es- en Barcelona. Uno de esos políticos especulativos o privados que piensan y predicán su doctrina *a todos los hombres*, y a la vez uno de los caracteres más curiosos y de más originalidad en Barcelona, es Almirall, [...] No puede negar el autor de *Lo catalanisme* que es catalán. Basta con verlo un momento en su despacho desnudo y triste, o en la tertulia de última hora en la librería de López, discutiendo con Sampere y Miquel y demás compañeros. [...] Hay en estos caracteres un desenfado tan natural de las cosas -de las otras cosas que no son de su cuerda ni les interesan- que admira a los que suelen dar importancia a todo, por no dársela bastante a lo que la merece de veras” (*ibid.*, pp. 125-127).

---

La segunda parte de este artículo hace referencia a la historia, porque el positivismo acabó con los relatos fantasiosos que vendían los rebuscadores de archivos como si fueran verdaderos. Un nuevo renacimiento había comenzado y la labor del historiador debía tener en su base un objetivismo tranquilo: “[...] el historiador debe tener la serenidad que no arguye indiferencia ante los hechos. Ellos son los que hablan: él no tiene voz ni voto sino luego, por vía de sentencia ajustada al sumario, sin que pesen influencias de caciques ni de superiores, y aunque resulte condenado el mismo juzgador y su pensamiento. Convicciones, si las tiene, en la historia ha de arraigarlas; y en vez de una razón abstracta y poderosísima, de una imaginación creadora y brillante, de una inspiración casi mística del profeta, se le pide un juicio tranquilo y perspicaz, un instinto fino y aguzado para ver los hechos y darles su lugar y valor propio en los tiempos, y un sentimiento profundo de lo vivido” (*ibid.*, p. 131).

Una visión de la historia basada en el estudio de las tradiciones de los pueblos y en la recuperación de las fuentes de archivos olvidados en el tiempo, y no en la inspiración de un sabio en su gabinete, ésta era la forma nueva de hacer historia que destacaba Rafael Altamira. En Barcelona se encontró con un buen ejemplo de este nuevo procedimiento de hacer historia: Pella y Forgas, autor de *Historia del Ampurdán*.

Rafael Altamira analizaba la realidad, su conjunto, creado el marco, reflexionaba sobre él y junto a la “visión o análisis de la realidad cultural catalana” plasmó el retrato del hombre que le interesaba destacar: Pella y Forgas, al cual acompañaban otros muchos en su labor: “[...] cuyos nombres son bien conocidos: Coroleu, el presidente del Ateneo, que prepara un libro sobre la Edad Media catalana; Sampere y Miquel, con los sostenedores de la *Revista de Ciencias históricas*, la única publicación que se dedica en España ahora a este género de estudios, hecho que por sí solo representa todo un juicio de esta región; y en fin, los muchos, infatigables trabajadores que en la indicada revista o en *La España Regional* aportan

---

constantemente los nuevos jalones y los elementos primeros de una futura historia patria” (ibid., pp. 135-136).

Es evidente el entusiasmo que Rafael Altamira sintió por los personajes del mundo cultural barcelonés. Es de destacar su intercambio de opiniones y conocimiento sobre la cultura catalana, a la que alabó y por la que sintió gran admiración debido a que sus protagonistas poseían la aptitud necesaria para el compromiso -no sólo cultural- sino también político. Ésto es lo que nuestro autor parece admirar: la capacidad de resolución y de búsqueda de la identidad catalana en el pasado para confirmar un presente indiscutible. Actitud que sigue vigente hoy, no sólo desde el punto de vista del catalanismo sino, también, desde la actualidad de sus palabras: “Para los que somos forasteros en la ciudad Condal, tiene ésta ahora otro atractivo; y es, [...] el mundo barcelonés, medio perdido e ignorado, no sólo para los madrileños, sino para los provincianos de otro origen -en este profundo desconocimiento y separación en que vivimos, bajo la ilusoria unidad de un Estado que nos lleva a la desunión- , muéstrase también, y nos proporciona muchas veces la sorpresa de un hallazgo y la satisfacción de apreciar todo lo bueno que encierra” (ibid., p. 122).

En este artículo de 1888, Rafael Altamira realizó una declaración en la que aparece la determinación de escribir: “Mi libro más soñado -cuando doy paso breve al sueño de los libros- es el de los hombres notables a quienes conozco y pueda conocer en toda mi vida. Sería un libro que escribiría yo para mí, por el placer de escribirlo y de evocar imágenes, escenas y palabras de las que no se olvidan nunca” (ibid., p. 124). Quizá con ello se refería a *Cartas de ombres* (1944) y/o a *Tierras y Hombres de Asturias* (1949).

<sup>16</sup> “Yxart era resueltamente un modernista, si por tal se entiende un hombre conocedor del espíritu nuevo de su época, deseoso de purificar el arte de pasados errores, y no un fanático encerrado en credo estrecho con mote que acabe en *ista*, y que es una nueva barrera, en suma, o una extravagancia sin salida posible. [...] Y por ser modernista de este modo, volvía a



---

menudo la cabeza -como al fin todo el arte serio de hoy- no hacia un mañana completamente nuevo, revolucionario, desligado de toda tradición, sino a los grandes aciertos de ayer, de siempre, al renacimiento de las tendencias sanas, a la resurrección del espíritu antiguo, que tuvo sus hombres antes que vinieran al mundo el romanticismo y el naturalismo, y que apuntaba derecho al gran ideal del arte y de la belleza. [...] Por aquí también era Yxart un maestro, es decir, un guía. Léanlo los jóvenes” (Altamira 1898, pp. 265-266).

En el artículo se subraya lo poco conocido que fue José Yxart fuera de Cataluña, sirve como ejemplo que en el Ateneo de Madrid no hubiese más libro de Yxart que el de *Fortuny*, hecho que tiene su explicación en que el crítico catalán no era un “crítico de batalla; no promovía escándalos [...] no descendía a esa pelea de alfilerazos que hieren el amor propio sin corregir, única que interesa a nuestro público [...] el mismo que hizo célebre, por breve tiempo, la novela *Pequeñeces* del padre Coloma, en la cual todos querían ver alusiones y retratos” (*ibid.*, pp. 258-259). El temperamento sereno y reposado de su crítica, junto con su amor al arte le impedían tales excesos, que eran los que atraían al público. La crítica de Yxart se caracterizó por su capacidad de educar “en la inflexible severidad de la idea, sin incitar a deslices en la sátira personal, más o menos graciosa y oportuna” (*ibid.*, p. 261). Su crítica analizaba y exponía todas las cualidades que dan idea de lo criticado y realzando lo bueno, “‘el filete’, como él decía” (*ibid.*, p. 261).

Destacó el estudio que realizó José Yxart sobre el teatro romántico. Además lo calificó como un “gran crítico” del teatro porque nadie como él estudió no sólo la manifestación puramente literaria, sino que también estudió al actor, tal y como ocurre en la obra anual *El año pasado*, crónica fiel e inteligente de la rica actividad en la capital catalana, de la cual alcanzaron a salir cinco tomos entre 1886 y 1890, (el tomo correspondiente a 1888 dio motivo a una elogiosa nota de Clarín en *Ensayos y revistas* en 1892) y en *El arte escénico en España* (1894-1896) que recogió las notas críticas aparecidas en *La Vanguardia* y que fue

---

muy utilizado por otros críticos. Clarín en *Ensayos y revistas 1882-1892* y Rafael Altamira coincidieron en sus apreciaciones sobre la crítica de José Yxart (*ap.*, Zuleta 1974, p. 112).

<sup>17</sup>Artículo dedicado a los Juegos Florales de Barcelona (*ap.*, 1907, pp. 130-133).

<sup>18</sup> *El mal del siglo* de Max Nordau, publicado en Alemania en 1888, y traducido en nuestro país por el Sr. Salmerón y García, produjo una gran agitación en Alemania, no así en España, donde el tema tratado por Nordau no podía ser “popular y corriente” porque el público interesado en estos temas era escaso. La crítica de Rafael Altamira se dirigió hacia tres aspectos: hacia aquellos “revisteros que criticaban al protagonista, el tema de la novela y sus condiciones artísticas. Rebatí a los “revisteros” que afirmaban que no les gustaba el protagonista de *El mal del siglo* apoyándose en citas de Schopenhauer. El tema propuesto por Max Nordau en su novela fue identificado por Rafael Altamira con el egoísmo científico que procura avances al individuo, pero no a la colectividad. El problema tiene más consecuencias de las que a primera vista parece, por ello recordaba: “La queja constante de nuestro pueblo, que clama por hombres prácticos, por hombres de acción, lleva en el fondo un cierto instinto de esa crisis moderna, de ese mal del siglo, fruto del intelectualismo dominante: y he aquí cómo la novela de Eynhardt toca a los problemas más vitales de la sociedad contemporánea” (Altamira 1898, p. 359). En cuanto a las condiciones artísticas de la novela, sólo se destaca lo que “me parece su más grave error: La muerte de Eynhardt, enteramente ajena al juego interno de causas de la acción novelesca” (*ibid.*, p. 360). De los aciertos de la novela destaca, sobre todo, la descripción de la sociedad prusiana y el episodio amoroso del principio que en algo le recordaba “a las mujeres que pinta el padre Coloma [...] el efecto artístico es [...] un oasis de poesía deliciosamente sentido por el autor, especialmente en su primera parte. [...] no tengo más que palabras de elogio para la descripción exactísima y magistralmente hecha del cambio sufrido por la sociedad prusiana después de la guerra de 1870” (*ibid.*, p. 361).

---

<sup>19</sup> El autor lamenta el escaso conocimiento de la cultura y de la literatura italiana en España pese a su calidad y anima a que se hagan esfuerzos divulgativos en el arte y las letras como el realizado por la revista napolitana *Napoli Nobilissima* que casi siempre aporta datos sobre las históricas relaciones entre España e Italia, la última realizada se debe al “hispanista ilustre, Benedetto Croce, conocidísimo ya entre nosotros por sus estudios de historia española general y literaria, y también por sus libros de historiografía, de estética y de crítica del marxismo” (Altamira 1907, p. 151).

<sup>20</sup> Recoge la admiración que por este ilustre hombre del Renacimiento muestra Rafael Altamira porque representa el trabajo y la voluntad de superación del ser humano (*ibid.*, pp. 154-158)

<sup>21</sup> Trata sobre su *Cancionero* al que algunos llaman la obra de un viejo verde atormentado por seniles concupiscencias. Para Rafael Altamira es el maestro inmortal junto con De Vinci, porque ambos tienen la expresión de lo Bello como ideal de la vida (*ibid.*, pp. 159-163).

<sup>22</sup> Recensión que Rafael Altamira dedicó al libro de Foulché-Delbosc *Bibliographie des voyages en Espagne y Portugal* publicado en 1896, porque consideraba este tipo de literatura de viajes como fuente histórica que debía ser estudiada. El artículo se cierra con una invitación a la investigación, porque “la empresa es tentadora. ¿Quién tendrá el patriotismo de acometerla?” (Altamira 1898, p. 213).

<sup>23</sup> Crónica de lo ocurrido en el Congreso Internacional de Ciencias Históricas de 1903. En él Rafael Altamira aboga por la desaparición del sentimiento de superioridad de aquellos que por pertenecer a la denominada Civilización Occidental se creen con derecho a despreciar al resto de la Humanidad (1907, pp. 178-180).

<sup>24</sup> Se reseña la labor del insigne erudito italiano Farinelli que en los peores momentos de España estuvo de nuestro lado a pesar de las críticas que pudiera recibir por ello. En este artículo no examinó las importantes obras del hispanista sino que el propósito era “referir y

---

comentar [...] las manifestaciones que hace el autor contra el pesimismo y las acusaciones de los desconfiados, de los hispanófobos y de los que ignoran lo que somos y cómo somos” (Altamira 1921, p. 164). Entre los prejuicios habituales que sobre España se vertían en el extranjero estaban: el intento de olvidar todo lo español (el pasado histórico hispano-europeo), la falta de laboriosidad del pueblo español y el atraso de nuestra vida docente. Rasgos que Farinelli refuta y que son agradecidos por Rafael Altamira (*ibid.*).

Sobre Fitzmaurice-Kelly, al que Rafael Altamira conoció hacia 1895, se alaba sus trabajos sobre la Literatura española como *La vida de Cervantes*, un prólogo para la traducción inglesa de *La Celestina*, hecha por James Mabbe en 1631 y reimpressa en 1894, su manual *Historia de la Literatura española* con la que “nos ha prestado un servicio hispanista enorme” (*ibid.*, p. 173). Como gran conocedor de Cervantes que fue se destaca su edición del *Quijote*, aunque luego se hubiera discutido mucho sobre ella. El mérito más sobresaliente señalado por Rafael Altamira “cuando el movimiento hispanista comenzó, mucho antes de la guerra, a tomar manifestaciones docentes en Inglaterra, Fitzmaurice-Kelly fue encargado de la primera cátedra de Lengua y Literatura española que funcionó en Liverpool. De allí pasó a otra en Londres” (*ibid.*, p. 174), lo cual lo convertía a los ojos de nuestro crítico en uno de los hombres que como Farinelli “en las horas de depresión y de pesimismo estuvieron al lado nuestro, nos estudiaron con amor y nos animaron con su confianza” (*ibid.*, p. 163). Dos puntos de vista aporta Rafael Altamira sobre los dos eruditos: en Farinelli destacó la labor que como conocedor y amante de la cultura española realizó en Europa al defender lo hispano; de Fitzmaurice Kelly destacó, sobre todo, sus trabajos como hispanista (*ibid.*).

<sup>25</sup> Está escrito a propósito de la edición realizada por Adolfo Bonilla de la obra *Libros de Caballerías. Primera parte. Ciclo Artúrico. Ciclo Carolingio*. en La Nueva Biblioteca de Autores Españoles, publicada en Madrid en 1907. El éxito de público de la obra era más que dudoso para Rafael Altamira porque Cervantes creó prejuicios hacia ellos, pero la causa

---

fundamental de que el gran público no lea este tipo de obras está en que necesitan de un esfuerzo por parte del lector (*ap.* [1907] 1921, pp. 19-28).

<sup>26</sup> Rafael Altamira realiza una revisión de los autores norteamericanos que habían escrito sobre nuestro país, cita al primer norteamericano que realizó un libro de viajes sobre España y contrasta la imagen dada en este libro con la que, en ese momento, tenían de nuestro país en América debida a la cuestión de Cuba. El artículo fue publicado en 1896 en *La Ilustración Española y Americana* ([1896]1898, pp. 173-186).

<sup>27</sup> Rafael Altamira presentó en este artículo la perspectiva del enemigo norteamericano. Distingue a los que escriben con conocimiento de causa sobre España (los hispanófilos), y aquellos, que jactándose de conocer España y su cultura, en realidad, carecen de conocimientos sobre nuestro país (*ap.*, 1898, pp. 213-220).

<sup>28</sup> Contiene la necrológica y un comentario laudatorio sobre la obra pictórica del maestro valenciano ([1925] 1929 pp. 245-246)).

<sup>29</sup> Recoge el aniversario de la muerte de Fermín Canella, junto con su etopeya (*ap.*, [1938] 1949, pp. 63-65).

<sup>30</sup> Realiza un recorrido por las obras de este insigne asturiano (*ap.*, [1924] 1949, pp. 66-70).

<sup>31</sup> El autor hace referencia a una misiva de 1896 en la que se comentaban unos artículos de Rafael Altamira publicados en *La Ilustración Española y Americana* sobre viajes por España. Para detalles recomienda la lectura de su libro *Mi viaje a América* (*ap.*, 1949, pp. 71-73).

<sup>32</sup> El artículo está dedicado a este historiador, poeta y Rector de la Universidad de Oviedo (*ap.*, *ibid.*, pp. 63-72).

<sup>33</sup> Recoge el discurso de contestación que realizó Rafael Altamira cuando Adolfo Buylla ingresó en la Academia de Ciencias Políticas y Morales en 1917 (*ap.*, [1917] 1949, pp. 79-92).

- 
- <sup>34</sup> Contiene la necrológica de este estudioso ([1917] 1949, pp. 92-96).
- <sup>35</sup> Recoge aspectos del pedagogo Benito Conde García Escudero (1949, p. 96).
- <sup>36</sup> Recoge la semblanza de este ilustre jurista y profesor de la ILE, también rector de la Universidad de Oviedo (1949, pp. 143-144).
- <sup>37</sup> Se determina a esta Universidad como foco cultural en favor de las clases sociales (*ibid.*, pp. 171-172).
- <sup>38</sup> Se relatan las causas que dieron lugar al libro de Rafael Altamira *El Patriotismo y la Universidad*. Referencias a la creación de una “España nueva” tal y como Joaquín Costa se esforzaba en crear. Alusiones a la crisis del 98 (*ibid.*, pp. 172-174)
- <sup>39</sup> Contiene datos referentes a la creación de la Extensión (*ibid.*, pp. 177-180).
- <sup>40</sup> Extracto de la conferencia explicada por Fermín Canella en el Centro obrero de Oviedo el 27 de febrero de 1903 (*ibid.*, pp. 192-194).
- <sup>41</sup> Extracto de la primera, segunda y tercera conferencia ofrecidas por Félix de Aramburu.
- <sup>42</sup> Extracto de la conferencia explicada por Adolfo Posada el treinta de octubre de 1903 (*ibid.*, pp. 200-202).
- <sup>43</sup> Extracto de la conferencia ofrecida por Rafael Altamira el veintitrés de octubre de 1903 (*ibid.*, pp. 203-206).
- <sup>44</sup> Extracto de la conferencia explicada por Jesús Arias de Velasco el seis de octubre de 1903 (*ibid.*, pp. 206-209).
- <sup>45</sup> Conferencia dada en la Universidad de Oviedo por el Marqués de Valero de Urria, el tres de diciembre de 1903 (*ibid.*, pp. 209-214).
- <sup>46</sup> Extractos de las lecciones explicadas por Antonio Martínez (*ibid.*, pp. 214-231).
- <sup>47</sup> Extracto de la conferencia explicada por Rafael Altamira en el Centro Obrero de la Felguera el día 8 de diciembre de 1901(*ibid.*, pp. 235-263).

---

<sup>48</sup> Reivindica la figura de Giner de los Ríos como alentador de el gusto por el paisaje español.

Se hace una reseña a la revista *Alpina*, del Club Alpino Español, que muestra a sus lectores las montañas de nuestro país (1921, pp. 211-215).

<sup>49</sup> Escrito tras una conversación con Rafael Benedito sobre el paisaje manchego el cual describe (*ibid.*, 216-219).

<sup>50</sup> Rafael Altamira hace un recorrido mental por su personal descubrimiento del paisaje, evoca sus años de estudiante en Valencia en 1882, compartidos con Blasco Ibáñez, y cómo los artistas les descubrieron el placer de gozar los pequeños paisajes. Se llama la atención sobre la necesidad de ver la Naturaleza con ojos propios. El autor realiza un ejercicio descriptivo-impresionista sobre el mar, en el que se recrea en el gusto por lo pequeño, evocando -en el modo de contar- al maestro Azorín. La variante temática más señalada es la alusión a la publicación en 1882 de *El Nabab* de Alfonso Daudet y las impresiones que le suscita su lectura desde el momento actual de su vida (*ap.*, *ibid.*, pp. 221-231).

<sup>51</sup> En este artículo se señala la importancia del turismo como goce y como fuente de riqueza para nuestro país; al igual que en el artículo anterior se realiza una descripción -con valor literario- de la costa asturiana (*ap.*, *ibid.*, pp. 231-237).

<sup>52</sup> El autor se ejercita literariamente en sus descripciones marinas. Destaca el modo en que manifiesta su amor a la Naturaleza: “No hace falta ser poeta -ni aun en el grado mínimo carente de la facultad creadora que se ha llamado de ‘poesía interior’, o sea, a pura calidad de sentir la poesía de las cosas- para saber admirar la Naturaleza” (1949, p. 56).

<sup>53</sup> Rafael Altamira compara la ciudad belga en 1911, cuando el calificativo de “la muerta” la identificaba por completo, y “ [...] la que acabo de ver en 1920” (1920, p. 247) plena de actividad económica.

---

<sup>54</sup> Habla de la psicología “férrea e infantil” del pueblo norteamericano. Se describe una reciente Nochevieja que el autor ha pasado en Nueva York y la compara con las de la Puerta del Sol (*ap., ibid.*, pp. 246-248).

<sup>55</sup> Comentario sobre la definición que aquél da en su entrada respectiva (*ap.*, 1949, pp. 17-21).

<sup>56</sup> Rafael Altamira siente un auténtico entusiasmo estético ante la contemplación de la costa cantábrica en sus solitarios paseos, relata una excursión que realizó junto con unos pescadores a la Peña de la Deva (*ap., ibid.*, pp. 39-59).

<sup>57</sup> “Una visita al Colegio de Francia. Ernesto Renan”. Fue el resultado de la visita realizada por Rafael Altamira a este lugar ocho meses antes de escribir este artículo - “una mañana tibia y lluviosa de mayo”-. El recorrido incluyó el aula de lenguas semitas donde Renan impartió clase. El artículo está fechado en 1891, Renan murió en 1892. La admiración por el estudioso francés se manifiesta en todo momento se le alaba al recordar su enfrentamiento con el oficialismo eclesiástico en 1862 causando el “gran escándalo de nuestra época” al haber llamado a Cristo “un hombre incomparable” ([1891]1893, p., 60).\_

Rafael Altamira veía en Renan a un hombre ilustre parejo a aquellos pensadores que como Rousseau hacen que el lector reflexione sobre lo que lee y, además, sus obras -perennes en el tiempo- provocan distintas lecturas según la edad o época en que sean leídas. La altura intelectual de Renan crea en el escritor alicantino la necesidad de conocer al hombre físico para “decir con satisfacción irreverente: ‘¡Yo lo he visto!’” (*ibid.*, p. 60), esta afirmación es muestra de la forma en que Rafael Altamira deseaba captar la sensación creada por la visita al viejo profesor francés.

En este escrito encontramos los trazos físicos -breves- del inmueble que crean el marco adecuado para mostrar la atmósfera del lugar donde flota en el ambiente la huella del Renan de 1862. El gusto por la descripción de la cosas pequeñas, de los detalles aparentemente insignificantes crean en el lector la sensación de vivir una realidad intuida,



---

captada al vuelo por los sentidos y plasmada en el papel para el disfrute de la evocación del momento que se vive con especial fruición. Rafael Altamira posee en estos escritos un estilo que recuerda al de Azorí en esa forma peculiar de mostrar al lector la visión recreada: “Por fin llega, casi arrastrando los pies, y apoyado en el brazo del *apparitore*. Ese es Renan. Un anciano de cara dulce, de ojillos pequeños que interrogan curiosamente, grueso, encorvado, envuelto en holgada levita, cuyo cuello rozan las puntas de una melena blanca y escasa... Suena un aplauso. El anciano saluda y sonrío. Se sienta. Empieza la lección. ¿Y ése es Renan? En los primeros momentos, difícilmente se reconocería en él al gran agitador de espíritus. Lee pausadamente el texto bíblico, lo traduce, y explica sus palabras en tono familiar, como un padre explicaría a sus hijos, de sobremesa, la comedia recién estrenada de *Variétés*. Su frase es sencilla, desnuda en absoluto de toda pretensión, muy concreta en el asunto. [...] Cómo habrá sido de joven ese hombre? ¿Qué gesto tendría cuando desafiaba desde la cátedra, o en la calle, el rencor de tanto enemigo? ¿Se habrá borrado para siempre aquel gesto, de aquella cara blanda y suave? ¿Quién podría comprender sin él a Renan? [...] Y seguís mirando, mirando; hasta que de pronto, sin dejar la ligera sonrisa de la boca, el gesto os aparece y veis brillar en los ojos del maestro luz intensa y chispeante, que a un tiempo desafía y penetra. ¡Ahí está! Por rápido que sea, por mucho que los años y la paz de ahora mitiguen, basta un momento para que os diga lo que queráis saber, la figura de Renan está completa” (*ibid.*, pp. 63-64).

<sup>58</sup> Es el artículo colocado por Rafael Altamira a continuación de “Una visita al Colegio de Francia. Ernesto Renan”. Ambos recrean la realidad vivida. Rafael Altamira hace que él sea el medio de nuestra vista, nuestro oído..., percibimos la realidad -con complicidad- a través de él, y la revivimos a través de sus percepciones. En París, un día de 1891: “El cielo amenazaba lluvia, y daba apenas una luz cernida, gris, melancólica, a los muros negruzcos y

---

fríos, cuya larga sombra caía sobre el empedrado, hasta tocar la puertecilla por donde se sube a la *Escuela de estudios superiores*” (1893, p. 67).

Pasea al lector por la vieja Sorbona, y le recuerda -se recuerda a sí mismo- que no es éste el objetivo que le ha traído a este lugar. Evoca las antiguas clases -que eran públicas- a las que acudía todo tipo de gente. Se necesitaba una reforma: “Lo primero era tener alumnos, verdaderos estudiantes, que acudiesen a la Facultad con un propósito decididamente científico; y para traerlos, la primera condición había de ser ofrecerles casa propia, como quien dice, separándolos del público de los cursos ordinarios. Así empezó a realizarse en 1880, creando cursos cerrados (*fermés*) especiales para los estudiantes. Estos cursos son hoy numerosísimos; pero no han conseguido suprimir por completo las conferencias públicas. [...] La Sorbona parece una sucursal del Colegio de Francia. El mismo público mezclado, las mismas caras curiosas, la misma abundancia de señoras extranjeras e institutrices parisienses y de señores viejos, que se duermen a mitad de la lección” (*ibid.*, pp. 70-71).

Es curiosa la reflexión de Rafael Altamira sobre el público femenino que asiste a las clases: “Las señoras tienen sus preferencias, que a veces deben radicar en motivos de la más íntima psicología femenina. Así, la clase de monsieur Gebhat, que explica la época de Julio II, Maquiavelo y Miguel Ángel, casi no da entrada a los hombres. El público del otro sexo lo invade todo, y esta vez el elemento joven está en mayoría. La clase, en efecto, es muy amena y aún divertida, tomando la palabra en el sentido más respetuoso. En el curso de M. Lemonnier sobre el Renacimiento, abunda también en señoras, muchas de las cuales toman notas, a pesar de lo incómoda que resulta la gradería sin mesas. Lo mismo puede decirse de la de M. Bouché-Leclercq. La de arqueología, de M. Collignon, es más tranquila. Se conoce que el asunto no está al nivel de un público extenso. No faltan, sin embargo, señoras; y la abundancia de fotografías, láminas y dibujos con que el profesor acompaña e ilustra su explicación, da gran interés y realismo a su clase” (*ibid.*, pp. 74-75). La vieja Sorbona queda

---

así caracterizada, sin embargo, para Rafael Altamira es la nueva Sorbona la que “hija de otras necesidades y de otro sentido de la enseñanza y cuyos frutos, si menos brillantes y aparentes, son más seguros y firmes” (*ibid.*, p. 75). Francia y sus centros educacionales ocuparon la atención de Rafael Altamira en los dos artículos anteriores.

<sup>59</sup> Es un trabajo didáctico-moralizante sobre el sentido de la misma que intenta hacernos reflexionar sobre qué significa ser feliz para cada uno (*ap.*, 1907, pp. 181-185).

<sup>60</sup> El artículo refleja el apesadumbramiento que suscita en Rafael Altamira el escaso reconocimiento que la sociedad otorga a los hombres de valer cuya obra es ignorada por la inmensa mayoría a causa de su nesciencia (*ap.*, *ibid.*, pp. 203-206).

<sup>61</sup> El autor expresa el amor que siente por las dos lenguas (*ap.*, 1921, pp., 161-162).

<sup>62</sup> Rafael Altamira reflexiona sobre el valor sentimental de las reliquias que nos dejan los grandes hombres. Es el caso de Miguel de Cervantes cuya casa fue rehabilitada en Valladolid en 1912 (*ap.*, *ibid.*, pp. 203-205).

<sup>63</sup> Trata sobre la intensidad creadora en Valencia ([1925] 1929, pp. 206-208).

<sup>64</sup> Escrito a modo de epístola. Dirigida a Luis y firmada por Andrés. El protagonista se pregunta por qué es optimista respecto a la especie humana y sus actos. Se razonan una serie de posturas morales. Concluye aduciendo que él trabaja por una minoría positiva y por el resto de la Humanidad por extensión (*ap.*, pp. 93-102)

<sup>65</sup> Carta dirigida a un discípulo en la que se recogen una buena cantidad de consejos importantes para actuar en la vida. Confía más en la enseñanza del mundo que en la de las escuelas (*ap.*, *ibid.*, pp. 103-112).

<sup>66</sup> El protagonista confiesa su gusto por la soledad, pero siempre soledad en compañía. Define ambos estados con el fin de describir por qué él es de ese modo. Aparece una interesante reflexión sobre la xenofobia y la homofobia (*ap.*, *ibid.*, pp. 113-118).

---

<sup>67</sup> El narrador cita al “hombre de razón” (1944, p. 120), y justifica que la razón no lo soluciona todo. Interesante reflexión sobre la importancia de la voluntad. Invoca la reglas básicas de respeto a los demás (*ap., ibid.*, pp. 119-125).

<sup>68</sup> Es una reflexión sobre la muerte que, dice, no lo atormenta porque para él la vida es “[...] un supuesto constantemente renovado de inmortalidades sucesivas de corta duración” (1944, p. 132). El narrador acaba decidiendo que lo mejor es conformarnos con lo terrestre, lo demás vendrá indefectiblemente después. Su amor a la vida está asentado en todo lo que se puede hacer en ella (*ap., ibid.*, pp. 126-138).

<sup>69</sup> Consta de: ‘Carta primera’, donde el protagonista se congratula de haber alcanzado lo que deseaba en la vida. Afirma que la política no da dinero por sí poder. No comprende por qué un amigo decidió aislarse del mundo por completo. ‘Carta segunda’, reflexión sobre la felicidad, el éxito y el dinero (*ap., ibid.*, pp. 147-155).

<sup>70</sup> El narrador describe a un hombre encerrado en el círculo de la abulia que se queja del “vacío estúpido de mi vida” (*ibid.*, pp. 156-162).

<sup>71</sup> El narrador, que parece ser Rafael Altamira, se queja de un personaje (que no cita) el cual no ha sido capaz de contestar a sus cartas. Manifiesta su enfado al entender “que lo tienen en poco”(*ap., ibid.*, pp. 163-168).

<sup>72</sup> Sobre los falsos amigos o amigos por interés (*ap., ibid.*, pp. 169-172).

<sup>73</sup> Contestación a una carta que le ha dirigido un amigo pidiéndole consejo sobre la manera de inculcarle una vocación a su hijo. Este asunto sirve de pretexto para que se realice una larga disertación sobre la música y la poesía modernista, junto con aspectos que podrían ser calificados de carácter espiritista (*ap., ibid.*, pp. 177-186).

<sup>74</sup> Relato simbólico en el que el protagonista se marcha de viaje de novios a una casa de su suegro repleta de arbolado y vegetación. Cuando su suegro llega son talados todos los árboles (*ap., ibid.*, pp. 187-194).

---

<sup>75</sup> Sobre los objetivos de los hombres: el primer objetivo humano es la capacidad de mantenerse a sí mismos; en segundo lugar, aparece la necesidad de conocimiento. El objetivo final es que prevalezca la libertad individual junto con el respeto al prójimo (*ap.*, *ibid.*, pp. 195-202).

<sup>76</sup> Trata sobre Ricardo Baena, acerca del que piensa que ha sufrido un revés por sentirse “hombre superior” (1944, p. 208) y despreciar no sólo a los que considera inferiores, sino también a sus iguales. Con ello se creó enemigos en vez de colaboradores, de ahí su fracaso.

<sup>77</sup> Nuestro autor recibe el calificativo de “perfecto optimista” (1944, p. 211), ello lo invita a reflexionar sobre el origen de su “optimismo”. Rafael Altamira confiesa que el no es un “cándido” sino un hombre “de buen conformar” (*ibid.*, p. 212). Continúa su reflexión sobre el significado y la raíz ideológica de ésta. Realiza observaciones sobre su conformidad y concluye afirmando que desconoce el origen de su optimismo (*ap.*, *ibid.*, pp. 203-210).

<sup>78</sup> El autor realiza interesantes observaciones sobre los políticos a los que clasifica en: a) los que se lucran; b) aquellos a los que lo único que les mueve es la vanidad; c) aquellos a los que les interesa el placer del poder por el poder. Pero también hay políticos que luchan por una sociedad mejor. El autor constata la cruel e implacable lucha de los políticos entre sí. Califica de erróneo que la política de un país dependa de la plana mayor de políticos, como ya dijo Costa, sino que depende de los caciques provinciales o locales que cambian según sean sus intereses económicos. En definitiva, el problema es que los males de la política no proceden de ella en sí, sino de los actos de envidia y de furia, que son los que impiden la mejora del Estado (*ap.*, *ibid.*, pp. 211-216).

<sup>79</sup> En este artículo Rafael Altamira pone en tela de juicio el materialismo histórico (*ap.*, 1944, p. 232), reflexiona sobre los apetitos primarios y los rebates (*ap.*, *ibid.*, pp. 225-235).

<sup>80</sup> El derecho del hombre a tener una voluntad libre asume su correspondiente obligación de respeto a los demás. (*ap.*, *ibid.*, pp. 263-266).

---

<sup>81</sup> La carta dirigida a Julio trata sobre la enorme soledad y la libertad que siente tras su viudedad. Reflexiona sobre las causas de este hecho (*ap., ibid.*, pp. 285-294).

<sup>82</sup> Monólogo interior con el pasado. El autor rememora lo que más le gusta de la Naturaleza: los árboles, la montaña y el mar. El artículo parece quedar interrumpido (*ap., ibid.*, pp. 295-302).

<sup>83</sup> El tema que desarrolla es el de la jubilación y lo que ello conlleva. Reflexiona sobre el concepto de añoranza (*ap., ibid.*, pp. 303-308).

<sup>84</sup> El autor medita sobre lo que ha sido su vida. Siente que es el tiempo el que arrastra al individuo y no al contrario. Manifiesta su temor a que todo lo que ha hecho no sea entendido del mismo modo en que él lo hizo. Manifiesta su miedo al dolor físico (*ap., ibid.*, pp. 309-312).

<sup>85</sup> El autor trata de responderse a la pregunta de cómo es moralmente. Indica las causas que lo llevan a ello, pero no responde a su pregunta (*ap., ibid.*, pp. 313-318).

<sup>86</sup> Dividido en dos partes: 'Carta primera' y 'Carta segunda'. Ambas desarrollan el mismo tema: el matrimonio con una mujer hermosa con la que compartió el ¿amor? pero que no fue su compañera (*ap., ibid.*, pp. 319-328).

<sup>87</sup> Rafael Altamira indica los motivos por los que sigue escribiendo a pesar de su edad y del lugar inhóspito en el que vive. Son fundamentalmente dos: el propio placer que produce crear, ya que es una satisfacción conocer y saber; y que en el caso de los literatos siempre se produce una lucha constante entre el pensamiento y su expresión (*ap., ibid.*, pp. 335-342).

<sup>88</sup> Reflexión sobre su actividad intelectual juvenil y la actual en la que para él sólo media el hecho de que necesita mucho más silencio. Además, indica que la vejez hace reflexionar sobre los recuerdos de la juventud y sobre los problemas morales de la vida individual. Acaba indicando que los largos silencios son fruto de una vida interior muy intensa (*ap., ibid.*, pp. 343-348).

---

<sup>89</sup> Carta dirigida por un abuelo a su nieto, dándole consejos para el camino por la vida (*ap.*, *ibid.*, pp. 355-360).

<sup>90</sup> Recoge las características de la mujer ideal y las de aquella de la que hay que huir (*ap.*, *ibid.*, pp. 361-372).

<sup>91</sup> El autor relata su experiencia como pescador y reflexiona sobre este pequeño acontecimiento con pluma de literato (*ap.*, 1949, pp. 44-47).

<sup>92</sup> “Dos amores” es el primero de los cuentos, el tema tratado es el del viejo artista que dialoga con el joven inexperto sobre el modo de vencer la realidad para crear una obra maestra. Queda definido el concepto de perfección equivalente a obra maestra: obra maestra de la Creación es la Naturaleza “hermosa en sí” (1893, p. 81). El Arte vence la Realidad cuando crea una obra maestra, pero el problema esencial está en que el Arte imita la Realidad, y por ello aparece la frustración del artista: “Hacer mi cuadro que es el que he soñado toda mi vida y que no he podido hacer precisamente porque no lo he inventado yo, porque no es una imagen compuesta en el cerebro, sino eso de ahí enfrente: Lo real, con todas sus formas y todo su espíritu” (*ibid.*, p. 81). La idea aportada por Rafael Altamira es que la Naturaleza es el arte en sí y la lucha está en plasmarla/imitarla, lucha -por lo demás- abocada al fracaso.

El lugar que Rafael Altamira destina a este cuento en la estructura del libro es, por una parte, cerrar mediante ejemplo los dos artículos de crítica con los que comienza el libro: “La conquista moderna” y “La literatura y las ideas” y, por otra, servir de preámbulo a “Señal de los tiempos”, artículo dedicado a Clarín, en el que se tratan de modo analítico/crítico lo novelado por el autor en el cuento. La ficción literaria parece ser el resultado del planteamiento teórico, no al revés. Con ello se deshace buena parte del encanto de la literatura pues parece la resolución de un problema, no creación artística. Es el *ingenium* en función del *ars*. Prima lo intelectual sobre lo intuitivo y creativo. No es la primera vez que en la literatura española aparece este tipo de planteamiento: sea el ejemplo

---

medieval de Don Juan Manuel que en sus apólogos mistifica *docere et delectare* con fin didáctico-moral y al final del *enxiemplo* aparece la moraleja en forma de pareado. En Rafael Altamira hallamos el ejemplo derivado de su teoría literaria en forma de cuento y la misma intención declarada en la Advertencia: “No diré que todos ellos [los artículos] guarden estrecha unidad de pensamiento, ni menos que algunos no difieran bastante de mis actuales opiniones. Si he preferido éstos a otros muchos de los que llevo publicados [...], es porque son los más doctrinales [...], y entreverándolos con notas de viaje y cuentos, que rompan un poco la aridez monótona que para algunos lectores tiene siempre la doctrina aunque sea literaria” ([1892]1893, p. s.n.).

<sup>93</sup> En el caso de “Confesión de un vencido” (1891), encontramos de nuevo la ejemplificación aludida arriba con un estilo que recuerda a Valera. Sirve de pórtico a “*Sur l'eau*” donde apareció también este tema.

<sup>94</sup> El tema que aparece es el del amante que desdeña a la amada porque desea que tenga “vida interior” (1944, pp. 1-9).

<sup>95</sup> Trata sobre un hombre de intensa vida interior que rememora a su primer amor, cuyo rechazo lo lanzó a la lucha y la batalla del mundo exterior, convirtiéndose así en su hada involuntaria (*ap., ibid.*, pp. 9-14).

<sup>96</sup> Posee forma epistolar y en él el protagonista confiesa sentirse aliviado por la muerte de su esposa porque no eran “iguales”, pero echa de menos el amor cotidiano (*ap., ibid.*, pp. 15-20).

<sup>97</sup> Guillermo es rechazado por su novia Sofía, ésto lo empuja a una intensa vida interior: “[...] sacrificué lo más a lo que me parece ahora lo menos, pero que se llevó la victoria” (*ap., ibid.*, pp. 21-30).

<sup>98</sup> En ella contesta que el amor es una ilusión con una pizca de realidad y que ella, verdaderamente, no lo amaba. Aparece una postura negativa ante el matrimonio: la gente se



---

casa “por fuerza mayor”, es decir, por interés, “el amor prácticamente no existe” (*ap., ibid.*, pp. 31-36).

<sup>99</sup> El tema enfrenta al amor ideal y al amor vulgar. La conclusión es que se vive de los recuerdos (*ap., ibid.*, pp. 37-42).

<sup>100</sup> El protagonista se encuentra en Granada haciendo una cura de silencio y soledad. En el Patio de los Leones se encuentra con dos mujeres, le pide matrimonio a una de ellas y ésta acepta. Lo sorprendente es que resulta ser la hija de su primer amor. Dedicado a la memoria de Serafín Álvarez Quintero (*ap., ibid.*, pp. 43-56).

<sup>101</sup> De nuevo se recurre al tema del primer amor, evocado esta vez por un viejo retrato. El autor concluye que el verdadero retrato es la imagen mental que de ella guarda. Con dedicatoria a Joaquín Álvarez Quintero (*ap., ibid.*, pp. 57-64).

<sup>102</sup> El asunto tratado es el amor verdadero y desinteresado, el amor de las madres. Su madre fue la confidente del primer amor (*ap., ibid.*, pp. 65-72).

<sup>103</sup> Retoma el motivo del primer amor en el que el joven protagonista es rechazado por la familia de la novia porque la suya se encuentra en la ruina. Recuperado económicamente contrajo matrimonio, pero su esposa “[...] afortunadamente se murió a los pocos años” (1944, p.75). Es entonces cuando se siente libre y de nuevo aparece el recuerdo del amor primero. Un sueño hace que los amantes se encuentren y conversen (*ap., ibid.*, pp. 73-82).

<sup>104</sup> La cuestión recurrente es la del primer amor, platónico, el que no se olvida. Aparece una reflexión sobre el amor y el desengaño (*ap., ibid.*, pp. 83-89).

<sup>105</sup> Relata un sueño con toque de humor. El protagonista muere y una vez en el paraíso San Pedro le abre las puertas, el protagonista se autodenomina “filósofo murciano”. Tiene lugar un diálogo sobre la vanidad de los hombres y la suya propia. Despierta del sueño sin conocer la sentencia final (*ap., ibid.*, pp. 139-146)).

---

<sup>106</sup> De carácter epistolar trata de un solterón que contrae matrimonio con su primer amor (1949, pp. 267-274).

<sup>107</sup> Cuento en el que se ofrecen opiniones sobre la bohemia y en la que se disculpa al idealista (1949, pp. 147-150).

<sup>108</sup> Cuento dedicado a *El idilio de un enfermo* de Palacio Valdés, una de las primeras lecturas de Rafael Altamira (*ap., ibid.*, pp. 153-160).

<sup>109</sup> El paisaje es el protagonista de este cuento (*ap., ibid.*, pp. 35-38).

<sup>110</sup> Cuento maravilloso cuyos protagonistas son la desembocadura del Nalón y del Cantábrico (*ap., ibid.*, pp. 41-44).

<sup>111</sup> El cuento trata sobre el periodo de mareas equinocciales con un estilo depurado (*ap., ibid.*, pp. 52-56).

<sup>112</sup> De nuevo, el paisaje es la figura central de este cuento (*ap., ibid.*, pp. 163-166).

<sup>113</sup> En carta dirigida a Rafael Altamira, fechada en Madrid el 22-IV-1898, Emilia Pardo le refiere los siguientes asuntos relacionados con la *Revista*: “Mi apreciado amigo Altamira: [...] ¿Qué dirá V. de mi puntualidad en contestar? Acepte mis excusas por la tardanza, y aceptadas, sepa que colaboré muy gustosa en esa *Revista* internacional, siendo mi primer deseo y ruego que V. diga al Sr. Ortman que me envíe algún número, para juzgar la índole de trabajo que esté más en armonía con la publicación. [...] Vd. también podrá auxiliarme y sacarme de dudas, diciéndome qué considera oportuno les envíe, si cuento o novela o artículo sobre cosas españolas (no siendo crítica literaria). [...] También quisiera saber si la colaboración es accidental o fija y mensual, y a quién y dónde se envían los originales, y quién y cómo efectúa el pago de ellos. [...] Mi precio general es a dos duros o poco más la cuartilla mía, y para que V. se forme idea le diré que siete u ocho cuartillas son los cuentos que publican *El Liberal* y *El Imparcial*. [...] Mil afectos de mi gente y V. sabe es su amiga q.b.s.m.” (VV. AA. 1987, p. 53)

---

<sup>114</sup> Vicente Ramos señala que fue publicado en *La Antorcha*, Alicante, 26 de febrero y 5 de marzo de 1882 (*ap.*, 1968, p. 341).

<sup>115</sup> Vicente Ramos indica que apareció el 5 de febrero de 1882 en *La Antorcha* de Alicante (*ibid.*).



BIBLIOTECA VIRTUAL

CAPÍTULO 3.

RAFAEL ALTAMIRA Y LA LITERATURA: REALISMO/ NATURALISMO

Y

EL FIN DE SIGLO

No es inoportuno desarrollar, en este lugar, unas páginas que ilustren el desarrollo del Realismo y del Naturalismo en Europa y España, como puntos de partida para contextualizar las aportaciones de Rafael Altamira en torno a lo que él denomina “literatura moderna” y “estado del alma”.

### 3.1. El Realismo y el Naturalismo europeo.

El Realismo como “escuela” se consolidó hacia la década de los cincuenta, aunque novelas realistas se escriben desde los años treinta, en que van tomando cuerpo las posiciones antirrománticas o superadoras del Romanticismo en Francia (Coubert, Champfleury, Duranty). Este último se convirtió en abanderado del movimiento desde la revista que fundó en 1856: *Le Réalisme*, en uno de cuyos números constan explícitamente sus objetivos: “El realismo pretende la reproducción exacta, completa, sincera, del ambiente social y de la época en que vivimos... Esta reproducción debe ser lo más sencilla posible para que todos la comprendan”.

A la altura de 1830, cuando la burguesía ascendente se instala en el poder, “la novela naturalista, que es la creación artística más importante del siglo, a pesar del romanticismo de sus fundadores, a pesar del rousseaunianismo de Stendhal y del melodramatismo de Balzac, es ante todo la expresión del espíritu nada romántico de la nueva generación. Tanto el racionalismo económico como la ideología política expresada en los términos de la lucha de clases incitan a la novela al estudio de la realidad social y de los mecanismos psicológicos sociales. [...] El objeto y el punto de vista de la observación corresponden por completo a las intenciones de la burguesía, y el resultado, la novela naturalista, sirve como una especie de libro de texto a esta clase ascendente y que tiende al dominio pleno de la sociedad. Los escritores de la época crean con ella el instrumento apto para el conocimiento de los hombres

y para el manejo del mundo, y la conforman a las necesidades y al gusto de un público que odian y desprecian. Intentan satisfacer a sus lectores burgueses, tanto si son partidarios de Saint-Simon y Fourier como si no lo son, y creen en el arte social o en ‘el arte por el arte’ porque no hay un público lector proletario y, aunque lo hubiera, su existencia no podría sino causarles dificultades” (Hauser 1980, pp. 8-9). Podría decirse que “la novela es el don más importante de la civilización burguesa, o capitalista, al mundo de la cultura imaginativa” (Fox 1975, p. 45), cuyo mérito está en “El superior deleite y favor que la novela (y en general toda obra literaria poética) ocasiona, fúndase sólo en la mayor proximidad que su campo de observación y de trabajo tiene con los horizontes de la experiencia e idealidad de la masa” (Altamira 1893, p. 138).

La politización de la sociedad se refleja en la de la propia literatura (el vigor y la difusión de la prensa, su utilización como instrumento docente, y, en su regazo, la novela por entregas y el folletín, son fenómenos nada ajenos a ello), donde es posible descubrir, desde las obras de Stendhal y Balzac, las características que la delimitan:

a) Los novelistas escriben para el único público posible: la burguesía; a juicio de Baudelaire, ningún otro destinatario tendría sentido. Los escritores son sus *maîtres de plaisir*, se enrolan en el liberalismo burgués que les produce ganancias (son muy pocos los vinculados al servicio de la Monarquía, la nobleza y la Iglesia), su trabajo se supedita a la aceptación de su obra por el público -factor decisivo para el éxito de la editorial o el periódico que les publica y les paga bien-, al gusto burgués subordinan este instrumento de interpretación y manipulación del mundo, aunque, esto sí, no sin rebeldía y hasta desprecio en ocasiones, como se desprende de las disecciones de aquella clase social (recuérdese la antipatía y el afán de venganza de Jean Sorel respecto a la clase alta en *Rojo y negro*). Pero después de todo, no ofrecen soluciones excesivamente progresistas: tal es el caso de Stendhal, Balzac y Dickens o

Dostoievski, incluso Flaubert. Con el tiempo, y sobre todo a partir de los años 1850-1870, la burguesía verá acrecentadas las críticas y la enemistad por parte de los escritores: Zola (de filiación socialista), por ejemplo, será mucho más duro. La literatura, ciertamente, se impregna del utilitarismo de la época, intenta ser un arte “útil” socialmente; pero los escritores no olvidaron su condición de artistas. Flaubert, que se inspiró en una noticia de sucesos para crear *Madame Bovary*, subrayaba que “La realidad, para mí, no es más que un trampolín” (Hauser, *ibid.*, p. 10).

b) Los autores se imponen la tarea de abordar al hombre en su dimensión sociológica, que resultó tan atractiva para Marx en las novelas de Balzac: el héroe que se propone no estará aislado, jamás, de su contexto. De éste se representará no sólo el entorno y las costumbres, con descripciones minuciosas que se documentan fielmente sobre el terreno, sino que además, la temática recoge las inquietudes, las estructuras y las transformaciones sociales y se abordan asuntos de toda índole, sin distinción de nobleza o innobleza, temas atrevidos que caminan hacia las escenas escabrosas del Naturalismo, donde los progresos de la irreligión no resultarán extraños (*ap.*, Schnerb 1969, pp. 258-259). Stendhal escribía refiriéndose a la novela social de su tiempo que: “Muchos jóvenes describen las cosas tal como ocurren diariamente en provincia... No hay en ellos mucho arte, sino mucha verdad” (*ibid.*, p. 36). El escritor se propone captar el mundo tal cual lo observa, Stendhal en *Rojo y negro* indicaba cuál era su concepción de la novela:

Una novela es un espejo que se pasea por un camino real. Tan pronto refleja el cielo azul como el fango de los cenagales del camino. El hombre que lleva en su morral el espejo será acusado por vosotros de inmoral. ¡El espejo refleja el fango y acusáis al espejo! Acusad más bien a la carretera en que está el cenagal, o mejor

aún, al inspector de caminos, que permite que el agua se encharque y lo forme  
(Stendhal [1830] 1991, p. 147)

c) Ligado a este anhelo de testimonio y denuncia, se desarrolla la actitud o perspectiva desde la cual el narrador acomete su relato. Sustancialmente, hay un claro distanciamiento del subjetivismo romántico, que el espejo stendhaliano simboliza como tendencia al objetivismo, y que, en los casos de intromisión del narrador, podría calificarse de omnisciencia neutral. Se pretende una impasibilidad de “cronista” que permita diseccionar a placer la sociedad y trazar los personajes si es necesario con rasgos crudos. No faltan las declaraciones de intención. Si un personaje de Dickens declara: “Lo que yo quiero son hechos... Hechos es lo único que falta en la tierra... Es preciso desterrar la palabra imaginación para siempre jamás”, Flaubert se esforzará para no “poner en el papel algo de su corazón”, dado que el “novelista no tiene derecho a expresar una opinión sobre cualquier cosa”, creará un nuevo estilo, el bovarysimo, intento de imparcialidad, de objetivismo narrativo (*je fais tous les efforts, pour paraître sec*), que él concreta en su deseo de estar en su obra como Dios en el Universo, presente en todas partes, pero visible en ninguna. No cabe duda de que el signo científico de los tiempos actuaba sobre el artista: decía Sainte-Beuve que Flaubert empuñaba “la pluma como otros el escalpelo”. El científicismo, las ciencias experimentales y el positivismo dejarán sentir más su influencia y la literatura caminará hacia el Naturalismo.

d) Lo nuevos dioses de la sociedad capitalista: el poder y el dinero, sumen al ser humano en una lucha sin tregua que le provoca una profunda ansiedad vital y un hondo pesimismo que se debe a su falta de ilusiones en relación con las cuestiones sociales, por lo cual el héroe novelesco renuncia a un ideal, desprecia las normas y convencionalismos



sociales, pacta, se resigna y aparece vencido, incluso cuando alcanza sus objetivos prácticos, y a veces precisamente por ello. Pululan en esta sociedad personajes oportunistas, arribistas, especuladores, avaros, junto con los marginados o cerca de los nuevos ricos, una variada tipología atenta a salvaguardar su individualidad, a desarrollarla, en pos del ascenso social (*ap.*, Hauser 1980, pp. 17-22). La tendencia del capitalismo moderno que antepone en sus empresas la maquinaria a las relaciones humanas y los datos a las circunstancias personales, convierte a la sociedad en una selva donde unos y otros se acosan sin pausa posible en la lucha por la supervivencia.

BIBLIOTECA VIRTUAL

e) El mundo a reflejar y su actitud ante él hacen necesarios unos procedimientos o técnicas narrativas “realistas” o “veristas”, en la captación de ambientes, lugares y personajes. El escritor observa detenidamente, extrae datos de la realidad y de los libros y transcribe lugares y ambientes de gran variedad, cualitativa (sociológica) y cuantitativamente: hogares humildes y medios burgueses, antes alejados de la literatura y ahora bastante frecuentados por la pluma del escritor, sectores urbanos y rurales, el pueblo y la región; pero también el pequeño rincón y el gran mosaico. Asimismo, los personajes están caracterizados puntillosamente en sus dimensiones externa (indumentaria, fisonomía, kinésica) e interna (psicología); en la narrativa decimonónica se analiza desde el temperamento a los móviles últimos del hombre, pasando por el análisis de vicios, virtudes, frustraciones, ilusiones, obsesiones, temores, ansiedades: personajes como Père Goriot, Vautrin y Rastignac de Balzac, Julien Sorel y Mme. de Rênal de Stendhal, Oliver Twist de Dickens, Emma Bovary de Flaubert, Raskólnikov y los Karamázov de Dostoievski, Ana Ozores de Leopoldo Alas, Fortunata, Jacinta o Ángel Guerra de Benito Pérez Galdós, son algunas de las extraordinarias credenciales de la novelística que nos ocupa. Finalmente, la caracterización lingüística de los personajes es la consecuencia lógica de reflejar otra parcela humana: la adecuación personaje-

habla, que lleva a recoger el léxico y los giros populares; incluso el narrador acomoda su estilo al universo novelesco, distanciándose de la grandilocuencia romántica.

El sentido utilitario de la nueva literatura era bien distinto de la fórmula del “arte por el arte”, de lo artificioso y del buen gusto. El movimiento se propagó más fácilmente por los países sometidos a la revolución industrial, pero su enorme fuerza lo irradió por América y todo el continente europeo.

Deslindar hasta dónde llega el Realismo en los temas y características literarias que se le atribuyen y dónde comienza el Naturalismo resulta extraordinariamente difícil. Cabría decir que el Naturalismo, en primer lugar, acentúa o lleva a sus últimas consecuencias las características del Realismo; además, añade algunas propias, derivadas de su concepción del mundo y del arte.

Conviene destacar que Harnold Hauser utiliza indistintamente los términos Realismo y Naturalismo, al igual que Rafael Altamira, como se puede observar a lo largo de este trabajo:

El Naturalismo es a un tiempo la continuación y la disolución del Romanticismo; Stendahl o Balzac son sus más legítimos herederos y sus adversarios más violentos. [...] El Naturalismo no es una concepción artística unitaria, inequívoca y basada siempre en el mismo concepto de la naturaleza, sino que cambia con el tiempo, tiende cada vez a un propósito determinado y a un cometido concreto, y se limita, en su interpretación de la vida, a fenómenos particulares. Se cree en el Naturalismo no porque de antemano se considere que una representación naturalista

es más artística que una idealizada, sino porque se descubre en él un rasgo, una tendencia a la realidad que se quisiera acentuar, que se quisiera fomentar o combatir. Semejante descubrimiento no es en sí resultado de la observación naturalista, sino que, más bien el interés naturalista es la consecuencia de este descubrimiento. (Hauser 1980, p. 31).

### 3.2. El Naturalismo francés: Zola.

La teoría y la práctica naturalistas francesas ejercieron una profunda impronta en el quehacer narrativo de los realistas españoles, que, sin embargo, conservaron en gran medida su peculiaridad. Esta curiosa situación novelesca española hace necesario analizar, siquiera sea someramente, el ideario del Naturalismo zolesco, para centrarnos a continuación en el Naturalismo español (Caudet, 1988 y 1995).

La novela naturalista fraguó en Francia, merced sobre todo a Zola, ya desde finales de la década de los sesenta, pues su gran creación de veinte volúmenes *Les Rougon-Macquart* comenzó a publicarse en 1871, aunque no se concluyó hasta 1893. Sin embargo, la teoría zolesca del Naturalismo es de fecha posterior, ya que sus principales artículos, verdaderos manifiestos literarios del nuevo movimiento, surgen entre 1878 y 1880. Así, entre ambas fechas se publican los escritos que más tarde reuniría con el título *Sobre la novela*. En 1879 aparece *El Naturalismo en el teatro*, y también *Carta a la juventud*, además de su ensayo teórico fundamental, que da título genérico al conjunto de sus disertaciones, *La novela experimental* (1879).

Además, no se puede olvidar en el nacimiento del Naturalismo la importancia de las tertulias que semanalmente mantenían los escritores conocidos como el “grupo de Médan” (Zola, fue su máximo impulsor teórico y práctico a cuya villa se debe el nombre; Maupassant, Hennique, Alexis, Huysmans entre otros formaban parte de las reuniones) y *Las veladas de Médan*, volumen colectivo de relatos y prácticamente el manifiesto naturalista. Intentar definirlo supone establecer los principios básicos en que se asienta, y luego estudiar las características de sus manifestaciones literarias. Aquéllos fueron diáfananamente expuestos por Zola en *La novela experimental*:

[...] la novela experimental es una consecuencia de la evolución científica del siglo; continúa y completa la fisiología, que a su vez se apoya en la química y en la física; sustituye el estudio del hombre abstracto, del hombre metafísico, por el estudio del hombre natural, sometido a las leyes físico-químicas y determinado por las influencias del medio ambiente; es, en una palabra, la literatura de nuestra era científica, al igual que la literatura clásica y romántica ha correspondido a una era escolástica y teológica [...] ([1879] 1972, p. 45).

El artista, al captar el mundo circundante debe hacerlo, no como “observador”, simple fotógrafo del entorno, sino como “experimentador” (distinción tomada de Claude Bernard) con un objetivo de índole práctica, similar al del médico y al del fisiólogo:

[...] queremos ser dueños de los fenómenos de los elementos intelectuales y personales para poderlos dirigir. Somos, en una palabra, moralistas experimentadores que

demuestran por la experiencia cómo se comporta una pasión en un medio social. El día en que conozcamos el mecanismo de esta pasión podremos intentar reducirla o, por lo menos, hacerla lo más inofensiva posible. En esto reside la utilidad práctica y la elevada moral de nuestras obras naturalistas que experimentan sobre el hombre, que desmontan y montan de nuevo, pieza por pieza, la máquina humana con el fin de hacerla funcionar bajo la influencia de los medios. Cuando los tiempos hayan adelantado, cuando se posean las leyes, si se quiere llegar al mejor de los estados sociales, solamente se tendrá que actuar sobre los individuos y sobre los medios. Así hacemos sociología práctica y nuestra tarea ayuda a las ciencias políticas y económicas. No conozco, lo repito, trabajo más noble ni de más amplia aplicación. Ser amo del bien y del mal, regular la vida, regular la sociedad, resolver a la larga todos los problemas del socialismo, aportar sobre todo bases sólidas para la justicia resolviendo por la experiencia las cuestiones de la criminalidad, con todo ello ¿no es acaso ser los más útiles y los más morales obreros del trabajo humano (Zola [1879] 1972, p. 46-47).

La idea básica que rige la teoría zolesca es la de hacer de la novela una verdadera ciencia del comportamiento humano, por ello, parte, sobre todo, de una obra de medicina que Zola consideraba revolucionaria por el rigor científico y la objetividad de los métodos de investigación que propugnaba, la *Introducción al estudio de la medicina experimental* de Claude Bernard. Zola utiliza su experimentalismo científico para estudiar al hombre y sus reacciones en medio del contexto social, político y económico que bosquejamos más arriba. Hasta tal punto es esta obra la base de su teoría novelesca, que llega a decir que la novela experimental es un calco de ella, cambiando únicamente la palabra “médico” por la de “novelista”. Sin embargo, es necesario tener también muy presente el influjo ejercido sobre

Zola por Darwin y Taine. Así pues, subyacen en tales formulaciones la influencia directísima del pensamiento filosófico (el positivismo, como teoría y como método, y la sociología), el evolucionismo de Darwin (cuyos aspectos de “transmisión hereditaria”, “selección natural”, “lucha por la existencia” y “adaptación” al ambiente ya constató Emilia Pardo Bazán en *La cuestión palpitante* respecto a Zola (*ap.*, [1883] 1966, p. 131).

Pero aparte de esta concepción científicista del mundo y de los criterios propios de las ciencias naturales, que no niega, Hauser ofrece una interpretación social de la fuente de la doctrina naturalista, basada en la experiencia política de la generación de 1848. El ilustre crítico estima que el desengaño, la desilusión por los acontecimientos subsiguientes a la revolución, abocó a los demócratas hacia un sentido filosófico realista de los hechos, observables con la objetividad del empirismo científico; esa actitud explicaría muchos de los rasgos naturalistas: exactitud en la descripción de los hechos, impersonalidad e insensibilidad ante ellos, activismo para modificar la realidad, modernidad y tendencia popular, definida en forma de movimiento del proletariado artístico, que se desarrollaba a pesar de la oposición frontal de la crítica conservadora hasta los años sesenta (recuérdese que Flaubert y los Goncourt fueron juzgados por inmorales, y Baudelaire severamente multado). Al fin y al cabo, el feísmo, lo vulgar, lo morboso, lo obsceno resultan ser los instrumentos de protesta y revolución de los naturalistas (*ap.*, 1988, pp. 83-92, Mitterand 1986, Lissorgues 1988, Caudet 1995).

Sobre estos principios va conformándose la narrativa naturalista, cuyas características sustanciales serían las siguientes:

Propugna Zola como uno de los principios básicos de su estética novelesca, dadas sus pretensiones científicas y objetivas, la impersonalidad o impassibilidad del autor, cuyo genio

queda así reducido a la labor de una mera computadora que elabora, según las leyes de la lógica y el raciocinio, los elementos que proceden de la observación experimental. La impersonalidad del novelista debe sustituir, pues, a sus juicios personales.

Como ciencia del conocimiento humano que es la novela naturalista, tiene sus leyes propias e inmutables, igual que la física o la medicina, en el sentido de que hay una serie de elementos externos e internos que explican y condicionan objetivamente la personalidad del hombre. Hay pues, un determinismo experimental y científico que condiciona inevitablemente al ser humano, y que está fundamentado por tres factores, a saber: 1) la herencia, 2) la fisiología peculiar, y 3) el medio ambiente en el que se desenvuelve. Especialmente, la interacción entre el individuo y su medio social es esencial para captar los resortes y mecanismos que condicionan y determinan los pensamientos y sentimientos humanos.

Si la novela científica o naturalista es el equivalente literario de la ciencia y el progreso, las técnicas pertinentes serán las que ayuden a la disección del hombre al modo científico: estudio del determinismo hereditario y de los factores físicos sobre los caracteres; de ahí la abundancia de datos físicos y fisiológicos en la caracterización de personajes, hasta el punto de llamársele “escuela fisiológica” por la importancia concedida a la influencia del temperamento, los nervios y otros órganos en la personalidad y la conducta (recuérdese que el positivismo concebía la psicología como una rama de la fisiología), para lo cual Zola maneja sólo las leyes naturales del positivismo, prescindiendo de toda implicación metafísica. Asimismo, importa sobremanera el análisis del medio social o ambiente en el que los personajes se desenvuelven; por ello, se desarrollan las descripciones a expensas de la anécdota, con la minuciosidad (el “escalpelo” en la mano) aprendida en la observación sistemática del positivismo y de las ciencias empíricas. La novela ha dejado de ser un entretenimiento para convertirse no en una mera imitación de la realidad, sino como dice Emilia Pardo Bazán en el prólogo a *Un viaje de novios* (1881) en un “estudio social,

psicológico, histórico” en el que los hombres y las conductas aparecen sometidos al consabido afán experimentador.

La pretensión de descubrir la realidad tal cual es, propicia el reflejo de sus aspectos más negativos, tan conocidos y vituperados por los detractores. “Lo verdadero” tiene cabida sin restricciones morales ni estéticas: cualquier temática es susceptible de tratamiento literario. Sobre todo el objeto de la novela experimental es la realidad humana más baja, grosera y vil. La actitud narrativa, cuyas raíces hemos comentado, pretende ser impersonal, objetiva; el escritor (el socialista Zola, por ejemplo) no moraliza, aunque -eso sí- tiene un propósito moral, que es el de demostrar las consecuencias de unas situaciones degradadas. Evidentemente, cada historia se capta desde el ángulo ideológico de su autor, según veremos en los escritores europeos, quienes, sin embargo, mantienen en común el objetivo de descubrir los vicios y lacras de la burguesía capitalista. Por lo tanto, junto a la finalidad científica, defiende Zola la finalidad moral de la novela naturalista, en tanto que al ser una investigación de las enfermedades mentales o sociales del individuo, permite su futura corrección y curación, ya que una vez descubiertos por los novelistas moralistas del Naturalismo los mecanismos y leyes de esas depravaciones, se podrán incluso hacer desaparecer de la sociedad. Con ello, la aportación científica se convierte en aportación moral, en tanto que redundará en el bien de la humanidad. Moral, pues, significa utilidad práctica a nivel político, económico y social.

Por todo ello, el *modus operandi* naturalista, lógicamente, se basa en la minuciosa compilación de materiales procedentes de la observación directa de la realidad, y en su distribución lenta y laboriosamente en un plan medio y sopesado, para que todos esos elementos se encadenen de una manera funcional y coherente unos con otros, y conduzca a un desenlace natural y esperado.



Como siempre es de esperar en el arte, entre las formulaciones teóricas y la práctica creativa existieron grandes diferencias. A la hora del balance, el mayor defecto imputable es, aparte de los excesos propios de cada movimiento, la superficialidad -en ocasiones ridícula- del pretendido tratamiento científico, debida a la escasa formación de los escritores en este campo, incluido Zola. Pero el saldo resulta positivo dada la apertura hacia nuevos temas que antes fueron tabú, hacia actitudes críticas de modos e instituciones sociales y hacia la rica instrumentación técnica y estilística con que se renueva la novela, conquistas definitivas para su evolución en el siglo XX.

### 3.3. El Realismo y el Naturalismo en España.

#### 3.3.1. Panorama de la novela anterior a 1868.

La novela española fue evolucionando de manera semejante a la novela europea durante los primeros años del siglo XIX. Pero, como sucede en otros géneros literarios, los cambios sufridos en esa evolución se producen siempre con retraso respecto del país modelo. La prueba más evidente de lo que acabamos de decir es la fecha en que se publican las más famosas novelas realistas en Europa y en España. Si, por ejemplo, tomamos Francia como país modelo es el año 1857 cuando aparece *Madame Bovary*, de Flaubert, año que puede considerarse cumbre, de plenitud del Realismo francés. En cambio, en España es a partir de la revolución de 1868 cuando se publican novelas realistas de calidad literaria.

Recordemos, en líneas generales, la situación en que se encontraba la narrativa española en los años anteriores a esta fecha de 1868.

Durante el primer tercio del siglo XIX hay una gran profusión de traducciones francesas e inglesas, la mayor parte de ellas de tema histórico o lacrimoso-sentimental. Las

novelas de Richardson (*Pamela Andrews* y *Clara Harlowe*), de Bernardin de Saint Pierre (*Pablo y Virginia*) causaron verdadero impacto entre los lectores españoles. El valor indiscutible de este primer tercio del siglo consiste en haber sentado las bases para el posterior florecimiento de la novela, merced a la formación de un público ávido de su lectura y de unos autores y editores que lo servían. Sin este primer eslabón necesario, la evolución del género habría sido distinta. Esta primera fase hizo de algún modo posible el subsiguiente esplendor de los años 70 y 80.

La postura de la crítica no es unánime en cuanto a la importancia prioritaria de las traducciones frente a la tradición existente en nuestro país. Tal es el caso de Montesinos ([1955]1980), que piensa que lo fundamental de este momento son las traducciones, y de Ferreras (1973) que opina, sin soslayar la capital importancia de éstas, que es preciso también tener en cuenta la producción novelesca original, a menudo minimizada por la crítica, que consta de unos doscientos títulos (más de trescientos ofrecen las traducciones), cuya importancia es considerable, puesto que ofrecen, junto a las traducciones, un punto de partida, una tradición, aunque mínima, necesaria para explicar el florecimiento posterior. Ejemplo y expresión de ello son las novelas de tesis moral de Soto de Valladares, Pedro M<sup>a</sup> de Olive, A. Céspedes y Monroy, Rodríguez de Arellano, etc., -en las que lo primero es la digresión moral o la enseñanza y lo secundario el hilo argumental de la acción- con su obligada moralización, y, por ello, tienen algunos puntos de contacto con las obras de Fernán Caballero y Alarcón. La novela “sensible” de Martínez Colomer y Francisco de Tójar, que fue liberalizándose paulatinamente de la carga de reflexión moral, posibilitó en mayor medida el desarrollo de la libertad para la creación de las grandes novelas.

A partir de 1836 se desarrolla una nueva fase de la evolución de la narrativa española, que viene marcada por las traducciones de Víctor Hugo, Soulié, George Sand y Eugène Sue.

Estos novelistas franceses difundieron lo que se ha venido en llamar “novela social” que divulgaron en forma narrativa las ideas del socialismo utópico de Fourier y Saint-Simon, que entre 1840 y 1850 también fueron comentadas y glosadas por la prensa progresista española como *El Eco del Comercio* de Madrid, *El Vapor* de Barcelona o *El Nacional* de Cádiz.

*Los misterios de París* de Sue publicada en forma de folletín en *Le journal des débats* (1842-1843) -su obra más influyente, junto con *El judío errante* publicado en *Le constitutionnel* (1844-1845)-, y la novela histórica *Nuestra Señora de París* (1831) de Víctor Hugo, (*Los miserables* (1862) marcó su impronta posteriormente), obra en la que su autor descubría y denunciaba las lacras de los bajos fondos parisinos, tuvo inmenso éxito y originó una gran cantidad de imitadores en España: *Los misterios de Barcelona* (1844) de José Nicasio Milá, *Los misterios de Madrid* (1844-45) de Martínez Villegas, *Los misterios del pueblo español* (1858-60) de Manuel Angelón, *Los misterios del Saladero* (1860) de Ceferino Tresserra... Obras todas preocupadas por liberar al pueblo de la injusta opresión a que le sometían el clero, la nobleza y la burguesía, por descubrir injusticias y aumentar el nivel de vida de las clases menesterosas; (no obstante, se ha de señalar, la existencia de relatos con superposición de tendencias: episodios históricos combinados con elementos sentimentales y tramas folletinescas que contienen alegatos sociales). Pero fueron, en definitiva, *Los misterios de París* los que incidieron claramente en el cultivo de ese otro tipo de narraciones por entregas que absorbieron prácticamente el mercado español. La importancia que adquirieron estos relatos asequibles a un público muy amplio, ha determinado la existencia de una extensa bibliografía sobre el tema, y, por ello, nos limitaremos a señalar que el aliciente económico que suponía para sus autores la edición de estas obras (de baja calidad en su mayoría), los cuantiosos ingresos editoriales y el interés del público por adquirir el capítulo siguiente que satisfacía la curiosidad del “cómo continuará” son, en definitiva, hechos que hay

que tener en cuenta, a pesar de su carácter extraliterario, porque de una manera u otra inciden en el ambiente literario de la época.

En estos años de transición en los que España iba a la zaga respecto de Europa, el incipiente progreso material (como consecuencia de la lenta revolución industrial), la lucha de partidos políticos, la influencia de las ideas del socialismo utópico, condicionaban el panorama literario que acabamos de observar. La obra literaria va transformándose en un producto que es necesario vender, sujeto, como cualquier género comercial, a unas leyes de mercado.

Una fecha clave para la implantación de estos folletines de baja calidad literaria, pero de importancia histórica fundamental, es la de 1845, en que Wenceslao Ayguals de Izco (el más importante entre los novelistas de tendencia socializante o liberal en España a consecuencia de las puertas que abrió a sus seguidores) publicó *María o la hija de un jornalero* (que tuvo once ediciones y se tradujo al francés, italiano y portugués en vida de su autor). Esta novela marcó los caracteres del folletín, como señala Iris M. Zavala (1971). En esa misma fecha publica Ramón de Navarrete *Madrid y nuestro siglo*, una de las posibles fuentes de *El amigo manso* de Benito Pérez Galdós, y una de las narraciones más importantes de esta fase comprometida de nuestra novela. Junto a ellos, Antonio Flores (1818-1865), Gregorio Romero Larrañaga (1815-1874), Manuel Fernández y González (1821-1888) que fue señalado por Rafael Altamira como uno de los novelistas románticos que no debían ser olvidados<sup>1</sup>, Pedro Mata, etc., participaron en este movimiento literario socializante.

La novela se utilizaba como instrumento de lucha, como vehículo para transmitir doctrinas de carácter político, religioso o moral y, específicamente, en defensa del liberalismo y la democracia. Así, Ayguals continuó su primera novela y escribió una trilogía exploratoria

del bajo fondo madrileño: *La marquesa de Bellaflor o el niño de la inclusa* (1846-1847) y *El palacio de los crímenes o el pueblo y sus opresores* (1855). Y poco después, en 1857, publicaba *Los pobres de Madrid*, interesante narración en tanto que describe una serie de tipos que quieren y no pueden, cuya máxima de vida es “aparentar”: el funcionario público cargado de familia y sin dinero suficiente para alimentarla, pero sí para llevar un espléndido gabán a la oficina y un sombrero con el que saludar a los jefes; el aristócrata arruinado que sólo vive de apariencias; el hidalgo que se abotona el cuello de su guerrera para que no vean que debajo de ella no lleva nada, etc. Esta novela es, pues, una de las primeras en tratar un tema que luego será típico en Benito Pérez Galdós y, que, evidentemente, nos evoca el realismo del siglo de oro español.

Entre estos folletinistas merece especial mención Pedro Mata, el autor catalán que en 1852 dio a las prensas una novela titulada *Las amazonas*, en cuyo prólogo realizó una de las primeras defensas que hay en el XIX de la libertad artística de la novela: la novela no tiene por qué ser un género de carácter tendencioso ni utilitario, no necesita obligatoriamente ser vehículo para una doctrina política o moral; sino que debe ser concebida con total libertad, sin trabas ideológicas que la determinen, intentando únicamente mantener el interés, entretener y crear belleza. Así, Pedro Mata se adelanta a autores como Juan Valera o los krausistas.

Estos autores de tendencia social, si bien crearon obras de exiguo valor artístico, tienen la importancia de haber comenzado a relatar la realidad contemporánea, alejándose de los temas medievales o renacentistas de la novela histórica romántica, ofreciendo así una pauta que seguramente influyó, como tal, en los grandes literatos del Realismo. Sus tanteos no cayeron en saco roto, y Benito Pérez Galdós supo dar calidad literaria a estos temas.

La gestación del Realismo español fue lenta y no se fraguó definitivamente hasta la década de los setenta. Balzac, que se traducía desde 1836 y alcanzó gran difusión y éxito entre 1840 y 1850, no ejerció su influjo hasta después de la Revolución de 1868. Stendhal y Dickens, que habían producido sus mejores creaciones antes de 1840, permanecieron casi ignorados durante treinta años. La gran novela realista española alcanzó su apogeo cuando la europea comenzaba a declinar.

En 1849, con la publicación de *La Gaviota* de Fernán Caballero, se marcó uno de los hitos fundamentales que condujeron al esplendor novelesco del último tercio del siglo XIX. Esta fecha representa la inauguración de una nueva etapa en que las narraciones tienden hacia el Realismo, hacia el reflejo de la realidad. Las obras de Balzac, en las que se observa con detenimiento la vida cotidiana de provincias, influyeron decisivamente en los escritores españoles, tal es el caso de Fernán Caballero.

Aunque, tradicionalmente, se considera que Fernán Caballero es la iniciadora del llamado Realismo narrativo del siglo XIX, lo cierto es que conserva aún un poderoso número de ingredientes románticos, como la primera descripción del convento de *La Gaviota*, que aparece inmerso en tintas nebulosas, vagas e indefinidas, o el hijo que desconoce su origen y resulta ser descendiente de un bandolero, o la reaparición de personajes a los que se consideraba muertos, como Ventura en *La familia de Alvareda* -rasgo este procedente de Walter Scott-, y un largo etcétera. Sin embargo, lo que da cierta importancia histórica a la obra de doña Cecilia es precisamente su antirromanticismo, en tanto que es realista, que critica los desenlaces patéticos, los adulterios, suicidios, desafíos... Y sus héroes responden al pensamiento de que el paso del tiempo hace que todo se olvide, por lo que sus reacciones son más naturales, sencillas y vulgares: de este modo reaccionan Clemencia ante sus infortunios, Elia ante los suyos, Stein por el adulterio de Gaviota, Rafael Arias a causa de la boda de Rita,

etc. Seres normales y corrientes se convierten en héroes literarios, carentes de grandeza y heroísmo, pero también de todas las exageraciones románticas. He ahí el Realismo.

Partidaria de la naturalidad, de la verdad, de captar la vida tal como es, Fernán Caballero pasa por ser la iniciadora del Realismo, pero habría que considerarla más bien como precursora del mismo ya que sólo es fiel reproductora del detalle nimio, pequeño y concreto de una realidad bella y moral. Si observamos su visión global de la realidad, ésta aparece claramente mutilada y traicionada, porque lo cierto es que hay muchos aspectos que Fernán no quiere ver o captar. Por ejemplo, nada nos dice de los graves problemas de los campesinos andaluces, de sus huelgas y revueltas para lograr que se anularan las jurisdicciones señoriales o para que se repartieran entre ellos las tierras procedentes de la desamortización eclesiástica. Los campesinos de Cecilia Böhl de Faber están todos contentos con su suerte y son o deben ser felices con un trozo de pan, una naranja y un rayo de sol - como dice en *La Gaviota*-. Quiere presentar, exclusivamente, un mundo sin conflictos sociales que defienda el Antiguo Régimen, todo lo que pueda ir en contra de eso lo anula, no lo cuenta. Con lo cual, su visión del Realismo conlleva idealización de personajes católicos, monárquicos, aristócratas, campesinos sumisos, y anulación o ridiculización de los liberales y progresistas. Es decir, su Realismo, lleno de idealismo y de parcialidad tendenciosa y reaccionaria se convierte así en auténtico antirrealismo, porque la visión global del mundo que nos ofrecen sus novelas es falsa en ese sentido, en tanto que intencionada e ideológicamente parcial. Ella dice que la labor esencial del narrador es tomar apuntes del natural, y así lo hace, ciertamente, sólo que ese natural es casi siempre muy artificioso.

El Realismo en España se convirtió en una encrucijada de tendencias porque los géneros literarios conviven en España -como en Europa, y al igual que las tendencias ideológicas y políticas- en un esbozo de senderos poco definidos, indecisos y hasta

contradictorios. Porque si bien es cierto que existía una reacción antirromántica, acorde con el sentir general de los tiempos, también son evidentes los siguientes aspectos que muestran un substrato de elementos de tradición romántica: en primer lugar, la desintegración del movimiento romántico ocurrió prematuramente a principios de los años cuarenta, y se vio acelerada por sus propias divisiones internas y por la violenta oposición de los críticos de mentalidad tradicional. La señala sintomáticamente la muerte de Espronceda en 1842 a los treinta y cuatro años. Con esto, y tras el suicidio de Larra cinco años antes, quedaron eliminados dos de los líderes del movimiento cuando ambos se hallaban todavía en pleno afán creador. Allison Peers (1954, p. 256) ha indicado que 1840 fue el *annus mirabilis* de la lírica con importantes colecciones de Espronceda, Pastor Díaz, S. Bermúdez de Castro, García Gutiérrez, Arolas y M. de los Santos Álvarez, e incluso un primer tomo de poemas de Campoamor; y aunque en 1841 perdurara el entusiasmo al aparecer *El diablo mundo*, los *Cantos del trovador* de Zorrilla, los *Romances históricos* de Rivas, además de colecciones de Ochoa y otros, hay que reconocer que la mayoría de las obras editadas entonces se escribieron en los años inmediatamente anteriores. Los debates del Ateneo y del Liceo durante la primera mitad de 1839, (centrados en la cuestión de las unidades -con contribuciones muy desvaídas de Alcalá Galiano, Hartzenbusch, Escosura y Espronceda-) habían indicado ya que el movimiento romántico estaba comenzando su declive en favor de lo que Allison Peers denomina el “eclecticismo”, sociológicamente correspondiente con el mundo moral de la “década moderada (1843-1854)” (ap., Shaw 1978, p. 70). Para el profesor Shaw, al final de los años cuarenta había habido un marcado cambio de orientación hacia historias de aventuras puramente imaginativas, situadas en un pasado convencional que no presta atención ninguna al rigor histórico o a la reinterpretación de acontecimientos pasados: “Entre los principales escritores que más contribuyeron a esta fase de desintegración de la novela histórica sería estuvieron Manuel Fernández y González (1821-1888), Francisco Navarro Villoslada (1818-1895) y Wenceslao Ayguals de Izco” (1978, p. 79). La vida del romanticismo superó los años



cincuenta en la medida que los primeros realistas beben de él y no se zafaron tan fácilmente de su influencia sentimental y melodramática; el movimiento subsistió a lo largo del siglo, de modo que el modernismo recogerá en algunas narraciones su mundo galante y evasivo. En segundo lugar, la década de los sesenta dispensó una clara acogida popular a la novela por entregas y de folletín, como demuestran los casos de Enrique Pérez Escrich con *El cura de mi aldea*, *El corazón en la mano*, *La mujer adúltera*, *El mártir del Gólgota*, *La esposa mártir*, entre otras, o de Manuel Fernández y González con *Los heredados*, *La honra y el trabajo*, *La gente de buena fe... etc.*, donde lo social tiene pertinente cabida, y también otra tipología de narraciones a las que Romero Tobar (1976) ha dedicado su libro sobre *La novela popular española del siglo XIX*. Los románticos supervivientes continuaron explotando las seguras posibilidades del romanticismo “histórico”, sobre todo en el teatro y en la poesía narrativa. El romanticismo “contemporáneo” -hasta 1868- sucumbió, en gran parte, durante un periodo de reacción ideológica en que se acusaba de falsa a su recién descubierta visión del mundo o, en caso de que fuera verdadera, se la tachaba de subversiva y disolvente, sosteniendo que debía ser apartada del conocimiento público. Esta reacción, más que el llamado “eclecticismo”, fue el rasgo predominante de las décadas centrales del siglo XIX según Shaw (1978, p. 71). En tercer lugar, en los años setenta todavía se registran aportaciones de la novela histórica. El mismo Fernández y González las publica por entregas, pero hay tres obras particularmente destacadas en este género: *Amaya o los vascos en el siglo VIII* (1877), de Navarro Villoslada; *Ave, maris stella* (1877), de Amós de Escalante y *El sortilegio de Karnak* (1880) de Juan Ramón Mérida -ésta última de tema arqueológico-. Además, Mesonero Romanos y Antonio Trueba publican sus últimas narraciones costumbristas; y José Selgas extensas novelas -seis volúmenes- como *La manzana de oro* (1872) (ap., Varela Jácome 1974, pp. 41-42). La publicación de artículos de costumbres continuaba, y eran frecuentemente coleccionados en volúmenes y contruidos desde diversas perspectivas. En cuarto lugar, en la denominada “novela social” se mantuvo una clara tendencia de reivindicaciones políticas y

sociales, no de mucha calidad, pero atenta a las concretas condiciones de vida: de los presos como *Los misterios del Saladero* de Ceferino Treserra; de los obreros *Los misterios catalanes* de Rafael del Castillo; sobre el mundo marginal como *Los pecados capitales* de Francisco J. Orellana; de la vida de la aristocracia relajada en *Los tres hijos del crimen* de A. García de Canto; sobre el mundo del trabajo o de los bajos fondos pueden señalarse las obras arriba citadas de Fernández y González (ap., Varela Jácome 1974, pp. 33-35). La influencia y el éxito de Eugène Sue, seis de cuyas novelas fueron traducidas en 1844, minimizó incluso el de Scott y produjo un diluvio de imitaciones entre las que se encontraba *María o la hija de un jornalero* (1845-1846) de Ayguals, dedicada a Sue (con cuyas traducciones y ediciones hubo de lucrarse largamente), que incorporaba una protesta social característicamente sentimental y una defensa paternalista de las clases menesterosas. Al situar la acción en su propio siglo, Ayguals coincide con Escosura (*El patriarca del valle*, 1846-1847) y con José María Riera y Comas (*Misterios de las sectas secretas o el francmasón proscrito*, 1847-1852), los cuales, a la vez que imitaban también a Sue, se interesaban por los sucesos recientes y por la expresión de ideas políticas y sociales. Mientras que en *María* tenemos el germen de una novela naturalista, en *El patriarca* y *Misterios* (epígrafe que abundó tras *Los misterios de París* de Sue) nos empezamos a acercar al mundo de los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós. La popularidad de los novelones, publicados a menudo por entregas semanales en periódicos y revistas (de ahí el nombre de novelas por entregas o folletines) coincidió con la extensión del número de personas capaces de leer y escribir, que pasó del 10% en 1841 al 25% en 1860 y desde entonces progresivamente hasta el 47% en 1901 (ap., Shaw 1978, p. 80).

De todas estas tendencias será heredera la novela realista del XIX en sus diversos momentos, pero las primeras obras entroncan directísimamente con la corriente costumbrista. Aparte de *La Gaviota*, que data de 1849, los indicios más claros del Realismo surgen a mediados de los sesenta con las *Escenas montañosas* (1846) de Pereda, que constituyen el

primer peldaño no sólo por la temática, explícita en el título, sino por la óptica narrativa y la captación del lenguaje típico. Y, dentro ya de la novela más sólida y compleja hay que citar *La Fontana de oro* (1870) de Benito Pérez Galdós que fue la que inició el extraordinario ciclo de la novela realista en España, aunque como señala Varela Jácome no se deben olvidar las novelas de Rosalía de Castro: *Ruinas* (1866) y *El caballero de las botas azules* (1867) (ap., 1974, pp. 39-41). La década de los setenta vio consolidarse el Realismo literario, al igual que los ochenta supondrán la entrada y asentamiento del Naturalismo.

La implantación del movimiento realista en España es, pues, muy tardío con respecto a su desarrollo europeo. Recuérdese que Stendhal publicó *Rojo y negro* en 1831, Balzac la *Comedia humana* entre 1832 y 1847, Dickens dio a la imprenta sus obras capitales antes de 1850, y hasta *Madame Bovary* de Flaubert, ya en sendero naturalista, es de 1857. En nuestro país exceptuamos el temprano intento de Fernán Caballero en 1849, los primeros frutos realistas españoles son posteriores con mucho a los europeos:

Entre 1861 y 1869 la literatura española estuvo desprovista casi por completo de obras de ficción, si exceptuamos las tres novelas y las narraciones cortas de Fernán Caballero, las dos colecciones de cuentos de Trueba y las *Escenas montañosas* de Pereda, y ¡a menos, claro, que incluyamos veintinueve novelas de Fernández y González! ‘Así’ escribió Menéndez Pelayo, ‘entre noñeces y monstruosidades, dormitaba la novela española por los años de 1870, fecha del primer libro del Sr. Pérez Galdós’ (Shaw 1978, p. 194).

### 3.3.2. La novela a partir de 1868.

Leopoldo Alas propuso el año 1868 (en que se produce la caída de Isabel II) como fecha clave que inauguró la nueva época de renovación de la novela española:

El glorioso renacimiento de la novela española data de fecha posterior a la revolución de 1868. [...] Y es que para reflejar, como debe, la vida moderna, las ideas actuales, las aspiraciones del espíritu del presente, necesita este género más libertad en política, costumbres y ciencia, de la que existía en los tiempos anteriores a 1868. [...] Es la novela el vehículo que las letras escogen, en nuestro tiempo, para llevar al pensamiento general, a la cultura común, el germen fecundo de la vida contemporánea; y fue lógicamente este género el que más y mejor prosperó, después que respiramos el aire de la libertad del pensamiento (Béser 1968, p. 283).

La aparición en 1870 de *La fontana de oro*, de Benito Pérez Galdós, inició una década (1870-1880) de triunfo del Realismo en España. La novela española sufrió un cambio fundamental, se convirtió en el género literario dominante y su aspecto se alteró por completo: “En rebote espectacular, la novela pasa de narcótica o evasiva, a ser inquietante y problemática” (López-Morillas 1972, p. 14). Fue el momento de apogeo de la novela de tesis. En la década de 1870 a 1880 aparecieron *El escándalo* (1875) y *El niño de la bola* (1880) de Alarcón; *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1876-1877) y *La familia de León Roch* (1878) de Benito Pérez Galdós; *Los hombres de pro* (1872), *El buey suelto* (1877), *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1878) y *De tal palo, tal astilla* (1879) de Pereda (ap., Shaw 1978, p. 173).

La novela realista pretende ser la reproducción fiel de la vida del individuo, al que no se presenta aislado, sino inmerso en el ambiente y en la sociedad que lo rodea. El tema de estas novelas es, por tanto, la descripción de la realidad exterior, en contraste con la novela romántica en la que el yo del individuo y la exaltación de la imaginación tenían un papel fundamental. Se intenta objetivar la realidad y el modo en que nuestros autores más significativos entienden esa objetivación de la realidad queda convertido en el eje del problema. Los gérmenes de esta nueva técnica de novelar tienen su precedente en Larra, excelente antecesor de la novela realista con sus descripciones costumbristas de tipos y ambientes de la época, de la realidad que lo rodea, que se constituye en preludio de la novela de la segunda mitad de siglo.

Teniendo en cuenta los avatares del Naturalismo en España, bien documentados por W. T. Pattison en *El Naturalismo español. Historia externa de un movimiento*, en el que se afirma que ya desde 1876 empezaron a aparecer en los periódicos españoles datos sobre la nueva escuela “fisiológica” francesa, se puede afirmar que los españoles no conocieron el Naturalismo literario hasta 1880, por lo que adoptamos esta fecha como punto de partida para su desarrollo en nuestra patria, en la que se pueden distinguir tres etapas: la primera<sup>2</sup> viene establecida en torno al bienio 1879-1880. Sólo un año después, en 1881, Rafael Altamira se traslada a Valencia para estudiar Derecho<sup>3</sup>, años después, en el artículo “Historia de mis libros”, publicado en *La Nación* en julio de 1936, puso al descubierto cómo conoció las polémicas que suscitaban el movimiento Realista y Naturalista<sup>4</sup>, que al parecer le fueron reveladas por su amigo de Facultad Vicente Blasco Ibáñez<sup>5</sup>.

La aceptación del Naturalismo entre los novelistas españoles venía preparada en gran medida por el krausismo y su ideario de tolerancia y libertad de pensamiento (Lissorgues y Sobejano (eds.) 1989), así como por el costumbrismo (Rubio Cremades 1983), que ya había

ejercitado la observación directa de la realidad como basamento de sus creaciones, y por la tradición realista española de la novela picaresca y Cervantes, como afirmaron repetidas veces Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán (Rubio Cremades 2001). Las primeras manifestaciones del Naturalismo español estuvieron a cargo de jóvenes escritores cercanos al krausismo y al librepensamiento, como José Ortega Munilla (padre de Ortega y Gasset) que aportó *Lucio Tréllez* (1879), *El tren directo* (1880), Narcís Oller con *Croquis del natural* (1879), *La Papallona* (1880) cuya versión francesa prologó el mismo Zola.

La polémica del Naturalismo tuvo lugar en la segunda de las etapas establecidas por Pattison. Rafael Altamira intervino en el debate naturalista a partir de 1886 con la publicación de trece artículos de larga extensión denominados “El Realismo y la literatura contemporánea”, publicados en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona, según indica en “Historia de mis libros”, aparecido en *La Nación* en octubre de 1935:

A ese periodo, que va de 1883 u 1884 al citado 1886, corresponde mi segundo libro: ‘El Realismo y la literatura contemporánea’. Fue aquella la época heroica de las batallas en pro y en contra del Realismo y el Naturalismo: Emilia Pardo Bazán, Valera, Leopoldo Alas, Palacio Valdés, Revilla, Barcia y algún otro de menor relieve, fueron entonces -con el propio Zola- los que revelaron a nuestra juventud aquella honda preocupación de los literatos. Sería muy difícil reconstituir el cuadro de mis lecturas de este género, porque el asunto me interesó de tal modo, que no sólo devoré y anoté los escritores contemporáneos (tratadistas de estética, críticos, novelistas, historiadores de la literatura), sino también otros anteriores del siglo XVII y XVIII. [...] Resultado de todo ello fue el citado libro, que ya tenía terminado en 1885. Carecía yo, como era natural, de nombre para que un editor acogiese un

manuscrito mío; pero la buena amistad del poeta valenciano Sanmartín y Aguirre, amigo, a su vez, de Alfredo Opisso, quien dirigía entonces en Barcelona *La Ilustración Ibérica*, hizo que en ésta hallasen hospitalidad mis cuartillas. Realmente, Opisso fue entonces muy condescendiente, porque la publicación de una obra larga, que forzosamente ha de ocupar muchos números, es cosa ante la cual vacilan (y con razón) casi todos los directores y editores de revistas dirigidas, como aquella *Ilustración*, al gran público que no soporta platos muy repetidos. [...] El mío se publicó íntegro, con sus apéndices y todo, codeándose en su modestia de obra primeriza, con las de escritores de primera calidad entonces, como Clarín, Fernández Flórez y otros que ahora no recuerdo. La novedad de mi firma era tal, que algunos la tomaron por seudónimo. [...] Aquel estudio no salió de las páginas de la citada revista. Clarín le concedió importancia y habló de él; pero mi segundo libro no llegó a tomar la forma material de volumen, y por ello no cuenta ese título, rigurosamente, en mi bibliografía (VV. AA. 1987, p. 29).

Sus ideas en torno al movimiento se desarrollarían en fechas posteriores (1893, 1898, 1905, 1907) donde consideraba obsoletas las ideas manifestadas en 1886.

La polémica sobre el Naturalismo se había superpuesto al debate idealismo-realismo de los años sesenta y setenta<sup>6</sup>, y la primera vez que se usó el término “naturalista” (*vid.*, Pattison 1965, pp. 9-13) fue para referirse a *De tal palo, tal astilla* de Pereda. Pero lo que puso en marcha la discusión fue la publicación de *La cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán en 1883 (*ap.*, Varela Jácome 1973, p. 18 y Shaw 1978, p. 220).

Durante el invierno de 1881-1882 se debatió el tema en el Ateneo madrileño, con la intervención de notables conocedores del tema, como Leopoldo Alas y Gómez Ortiz. Muchos discuten el mal gusto y la imposibilidad de aplicar la obra de Claude Bernard a la literatura, zona “preñada de misterios” que el artista sabe penetrar con mayor seguridad que el científico; y se defiende el Realismo tradicional español. De todos modos, a finales de 1882, los escritos de Leopoldo Alas, Ortega Munilla y otros críticos dan carta de existencia ya dentro de nuestras fronteras al movimiento defendiendo sus valores. La polémica llega a su punto culminante durante la publicación suelta de noviembre de 1882 a abril de 1883 de los artículos que posteriormente fueron reunidos en un volumen, con prólogo de Leopoldo Alas, y que constituyeron *La cuestión palpitante* (1883); a su acogida no fue ajeno el afán protagonista de la escritora. No obstante, los reparos se hicieron directamente a las contradicciones internas del propio texto: resultaba poco convincente a sus detractores porque quien, como doña Emilia, negaba previamente las teorías deterministas y defendía luego la aplicación de la observación y la experimentación científicas a la novela, de modo similar a los “estudios anatómicos”, con lo que ello suponía de admisión de leyes naturales en las mentes y en la moral; o quien, también como ella misma, rechazando los elementos soeces o inmorales para la narrativa, aducía citas de nuestros clásicos en defensa de ese uso en Zola y en otros naturalistas. *La cuestión palpitante*<sup>7</sup> defiende la novela experimental zolesca, pero esta obra es también, la mejor muestra de la actitud que los españoles tomaron ante ella. La autora, siguiendo la línea que expusiera anteriormente, criticó el determinismo, el carácter utilitario “moral” y las limitaciones del Naturalismo, en el que sólo tenía entrada lo objetivo, y mantuvo la superioridad del Realismo de tradición española porque daba entrada también a lo subjetivo. En ellos aboga, pues, por una adaptación del Naturalismo francés.

*La cuestión palpitante* produjo reacciones contrarias por parte de Campoamor, Alarcón y, secundariamente, Menéndez y Pelayo, con aportaciones de otros críticos de la



época. Continuó la polémica con la publicación de ése y otros libros, con numerosas intervenciones en distintas publicaciones periódicas como *El Imparcial*, *La Época*, *La Ilustración Española y Americana*... Se entabló una fuerte lucha dialéctica entre los defensores del Naturalismo: Ortega Munilla, Leopoldo Alas, Pardo Bazán, Rafael Altamira, Yxart, Cánovas del Castillo, Barcia Caballero, López Bago... y los detractores: Luis Alfonso, Manuel Cañete, Eduardo Calcaño... ; pero no se llegó a una victoria definitiva de uno de los dos bandos en litigio.

El líder de la oposición fue Valera en su obra *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1886-1887), uno de los mejores libros que se hayan escrito para discutir tergiversando una cuestión de la que el mismo autor se confesaba ignorante. Sin haber leído ninguna novela naturalista, Valera argumentaba por principio que la literatura es y debe ser esencialmente agradable y divertida. La verdad es una consideración secundaria porque “es extravió abominable” y, además, es “decirnos siempre cosas que, aunque fuesen ciertas, nos habían de amargar y atosigar”. Sin embargo, a la altura del octavo artículo, el polemista se retiró diplomáticamente y retrocedió a una segunda línea de defensa, porque consideraba que las ofensas a la religión y a la moralidad no podían ser nunca artísticas, una falsa excusa que no requiere comentario (siempre y cuando las intenciones del escritor sean sinceras, y la religión y la moralidad en cuestión sean tan convencionales como las de la España del siglo XIX) (*ap.*, Shaw, pp. 223-224, *vid.*, *cfr.*, Valera [1860-1904] 1996, pp. 103-268).

En general, las discusiones se fueron acabando hacia 1885, porque el Naturalismo iba ganando la contienda mediante la publicación de novelas que respondían parcialmente a sus principios. La polémica se terminó con una especie de arreglo ecléctico entre Naturalismo e idealismo, que era el deseo de la mayoría. La actitud de los críticos y novelistas favorables al Naturalismo en España no fue nunca de completa aceptación, sino que pretendían armonizar el excesivo cargamento de crudeza y grosería que aportaba esta tendencia, con el idealismo de

la tradición autóctona, al mismo tiempo que no admitían por regla general, la impersonalidad del autor, ni el determinismo llevado hasta sus últimas consecuencias. En este sentido se manifestaron, por ejemplo, Manuel de la Revilla en *El Naturalismo en el arte* (1879), o Emilia Pardo Bazán -su principal defensora-, que en el prefacio de *Un viaje de novios* (1881) escribía:

No censuro la observación paciente, minuciosa, exacta que distingue a la moderna escuela francesa, al contrario la elogio; pero desapruébo como yerros artísticos, la elección sistemática y preferente de asuntos repugnantes o desvergonzados [...] y [...] La perenne [...] tristeza, el ceño siempre torvo, la carencia de notas festivas y de gracia y soltura en el estilo y en la idea (Pardo Bazán 1973, p. 628).

El año fundamental para la implantación del Naturalismo en España es -ya lo hemos dicho- el de 1880, porque en esa fecha aparecieron las primeras traducciones de Zola (*L'assommoir*, *Nana*, *Una página de amor*), que a partir de *Germinal* (1885) salieron siempre el mismo año de su publicación original en Francia, y hacia 1884-1886 ya estaba consolidado en sus características españolas. Tal fue la popularidad de Zola, que el Naturalismo francés se redujo (para los novelistas españoles) casi exclusivamente a su influencia, tal y como advirtió Rafael Altamira (*vid.*, 1907, p. 207), ya que los hermanos Goncourt y Maupassant no fueron traducidos hasta la última década del siglo XIX, y A. Daudet, más popular, tampoco marcó su impronta, a pesar del esfuerzo de nuestro crítico con los artículos que le dedicó. Fueron Armando Palacio Valdés con *El señorito Octavio* (1881), Emilia Pardo Bazán con *Un viaje de novios* y, sobre todo, Benito Pérez Galdós con *La*

*desheredada* (1881) quienes marcaron el hito decisivo para el éxito del Naturalismo en España, porque los cultivadores del nuevo movimiento literario eran jóvenes sin prestigio (Ortega Munilla tenía 24 años, Palacio Valdés, 27, E. Pardo Bazán junto con Leopoldo Alas, Jacinto Octavio Picón y José Yxart, 28). El Naturalismo español no contaba entre sus filas con gente de prestigio, pues los grandes novelistas consagrados como Alarcón, Pereda y Valera no militaban en sus filas, sino todo lo contrario, criticaban duramente este movimiento, especialmente Alarcón y Valera. El hecho de que el novelista más famoso, el mejor, Benito Pérez Galdós, escribiera una novela bastante naturalista fue esencial en este estado de la situación, aunque, como siempre en Benito Pérez Galdós, el naturalismo sea mitigado y el idealismo ocupe su lugar al lado del Naturalismo positivista-. Su defensa de la nueva tendencia fue fundamental para su definitiva aclimatación. Leopoldo Alas destacó el Naturalismo moderado de *Gloria*, *La familia de León Roch* y *La desheredada*. Si el mejor autor de novelas del momento era naturalista, los jóvenes tenían ya el necesario líder español: el Naturalismo se asentaba así plenamente en la novela española. Hacia 1884-1886 el movimiento naturalista está ya consolidado en sus características españolas, no idénticas a las francesas. El tercer ciclo del Naturalismo en España tiene lugar hacia 1886-1887 (Pattison 1965), en que el panorama se presenta con dos importantes líneas dentro del Naturalismo: una continúa fiel a la corriente zolesca; la otra inicia un rumbo nuevo y definitivo que dará los excelentes frutos del “Naturalismo espiritual o idealista”, a cuya cabeza se sitúa Benito Pérez Galdós y por donde surcará la mejor novelística española durante décadas. La dirección del Naturalismo espiritual o idealista fue imponiéndose no sólo en España, sino en la misma Francia en los años noventa.

### 3.3.3. La “literatura moderna”.

Rafael Altamira utilizó indistintamente los nombres de Realismo y Naturalismo para describir la corriente literaria por la que mostró su mayor interés, tal y como ocurre con otros críticos de la época como señala Pattison (1965, pp. 36-37). Por ello, quizá, nuestro autor no hacía ningún tipo de distinción -respecto a los términos acuñados- cuando analizaba la obra de Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, Blasco Ibáñez, Pereda, Palacio Valdés, Daudet, Maupassant, Stendhal, Tolstoy o Gorki. Los trabajos que tratan el tema del Realismo/Naturalismo y las analogías y diferencias con el romanticismo fueron tratados en las obras: *Mi primera campaña* (1893), *De historia y arte* (1898), *Psicología y literatura* (1905) y *Cosas del día* (1907). Si bien pueden resultar o parecer tardías para el análisis del movimiento, muestran la actividad y vitalidad que seguía manteniendo el debate.

La unanimidad en torno a la nueva literatura no fue una de sus características. Entre los detractores de la “literatura moderna” se hallaba en Francia -en la que abundaban las protestas neoreformistas- Maurice Harancourt que “se declara portaestandarte de la reacción idealista, en la Conferencia en el Odeón de Marzo de 1889” (Altamira 1893, p. 44). Ernest Renan “trueno contra la literatura moderna, en el Discurso de contestación a M. Claretie en la Academia Francesa” (*ibid.*). Pablo Desjardins “le hace coro de muy buena gana, en la *Revue Politique* del 2 de marzo de 1889 y en el *Journal del Debats*” (*ibid.*). Guy de Maupassant “se llama independiente y critica a los maestros, en *Le Roman*. Prólogo a *Pierre et Jean*” (Altamira 1893, p. 45). Faguet “une sus censuras a las de Brunetière en *l’evolution des genres historiques*” (*ibid.*). Sarrazin “con Rod y otros, preconiza el advenimiento de la nueva escuela literaria, cuyo Cristo sería Bourget: el psicologismo, según se afirma en *La littérature psychologique actuelle; Nouvelle Revue*, el 15 de marzo de 1889” (*ibid.*). La reacción contra la nueva literatura “es muy marcada incluso en América” (*ibid.*). El Realismo había de pervivir -dice-, pese a la oposición de algunos, porque el paso del tiempo procuraría una mayor objetividad a las opiniones vertidas sobre el tema de la nueva literatura y sus fuentes:

Desde luego, surge una observación que parece bien probada en estas fechas: que el Naturalismo es solo un elemento de la literatura moderna, y que para explicar su valor y el modo como ha influido, hay que traer a juicio los demás elementos, algunos de los cuales ¡ay! proceden de ese romanticismo<sup>8</sup> de que tanto se ha renegado<sup>9</sup> (*ibid.*, p. 3).

BIBLIOTECA VIRTUAL

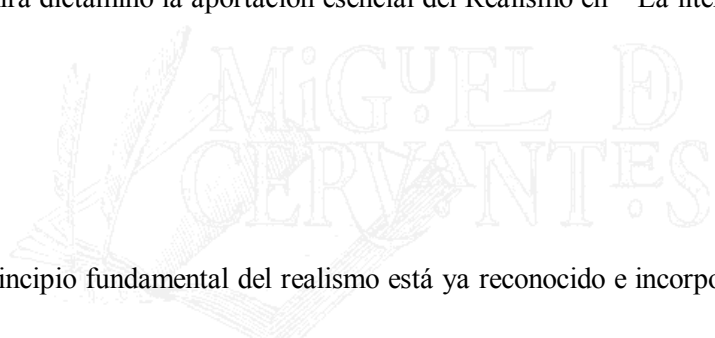
Años después, opinaba que en esta época, se había identificado la literatura entera con la estética de Zola que “personificó nuestras doctrinas de la juventud y nuestros entusiasmos de primerizos” (Altamira 1907, p. 207).

Con la llegada del Realismo, el mundo de la literatura y de la crítica literaria sufrió un estado de confusión debido al modo en que se había discutido la cuestión literaria. En principio, porque la reacción contra el Naturalismo y el Realismo había hecho perder la serenidad histórica y crítica; y porque en el debate sobre “el Naturalismo” (*ap.*, Altamira, 1893, p. 4) se amalgaman: de un lado, los caracteres del “Realismo en general” (*ibid.*); de otro, los que aparecían en la literatura del momento y que eran pervivencia de formas pasadas (románticas), junto con aquellos que, no perteneciendo al Naturalismo, procedían de otras tendencias literarias las cuales no hacían más que enriquecer la literatura (*ap.*, 1893, p. 1-8 y Ciplijuskaité 1988, pp. 90-97). Como señala José Carlos Mainer:

La firme convicción de Altamira sobre la superioridad del arte de su tiempo estriba en el hecho de que éste ha incorporado una conquista decisiva: la que en *Mi*

*primera campaña* definió como la “conquista moderna” por excelencia y que nos es otra cosa que lo habitualmente llamado *Naturalismo*. [...] Hay en eso, me parece, un neto propósito de afirmar la normalidad del fenómeno y, en última instancia de vincularlo a una constante inmanente del arte que dice mucho de la voluntad crítica del escritor: ponderación, comprensión, historicismo tolerante son, también aquí, los quicios de las opiniones de Altamira (1987, p. 153).

Rafael Altamira dictaminó la aportación esencial del Realismo en “La literatura y las ideas”:



El principio fundamental del realismo está ya reconocido e incorporado como elemento integrante, *á jamais*, en la evolución del arte literario. La verdad en la descripción, en el plan, en los caracteres, se ha impuesto, no en el sentido de la verdad *racional* de Boileau sino como la verdad experimental, la verdad de los hechos en que se expresa la vida humana<sup>10</sup> (1893, p. 43).

Su actitud analítica lo llevó a trabar un conocimiento objetivo de la literatura de su tiempo, a: “[...] fijar los caracteres de la literatura contemporánea; lo que significa con relación a las formas anteriores; lo que desea ser y lo que ha realizado de sus deseos” (1893, p. 3). Rafael Altamira examinó las características de “literatura moderna” atendiendo a los elementos del romanticismo que pervivían en ella:

Ahora bien; para todo el mundo, el Realismo significa, en la historia literaria del siglo XIX, una reacción contra el romanticismo, del cual niega la exageración sentimental, el abultamiento y deformación de los caracteres, el tono lírico o épico de las declamaciones y el concepto de la vida, en que sus héroes se muestran, o descontentadizos y desorientados, o ferozmente ególatras, como si ellos fuesen el centro del mundo y todo debiera salirles llanamente y sin tropiezos de los que alcanzan a todo hijo de vecino. Pero si algunas de estas notas, después del triunfo de realistas y naturalistas, pueden considerarse como definitivamente repudiadas dentro de la evolución del arte moderno, otras -y quizá las que psicológicamente caracterizan mejor el Romanticismo- han salvado la crisis y continúan, con mayor discreción en sus manifestaciones, con superior habilidad artística en su expresión por parte de los literatos, informando la novela y la poesía contemporáneas. Los ejemplos que pueden aducirse son numerosos, y uno de ellos lo ofrecen las obras de Gorki (1905, p. 45).

Una de las formas en las que perduraba el romanticismo era en: “[...] el desprecio de la ciencia y del arte, o por mejor decir, el desengaño que se supone consiguiente a un empacho de arte y de ciencia. [...] hay ahora muchos escritores (nótese que siempre son escritores los desengañados) que, después de agotar el humano saber en filosofía, derecho, medicina, química, etc., etc., y el poder creador de belleza que también tiene el hombre, sienten el vacío y se resuelven a no leer más y a vivir de su propia substancia, seguramente, menos falible y engañosa que la ajena. A primera vista, ese desprecio de los libros parece ser muy razonable, y hasta tiene sus abrazaderas o apoyaturas en el famoso *krak* de la Ciencia que se le ocurrió proclamar al bueno de Brunetière, y en la reacción contra el ‘saber libresco’ que representa la moderna pedagogía realista” (*ibid.*, p. 82).

Desde la óptica de Rafael Altamira la Historia de la Literatura se constituye en un *continuum*, donde lo posterior toma elementos de lo anterior para superarlo, caso del romanticismo y del Naturalismo. Así, este último, incorpora elementos que antes estaban fuera de la literatura como los “marginados”. Sin embargo, no se indica si éste es un arte comprometido y reivindicativo o, simplemente, se está reproduciendo la realidad, nada se dice al respecto:

El Realismo contemporáneo y el Naturalismo han ensanchado los horizontes del arte; han incorporado a la novela y a la poesía esferas de la vida social antes despreciada. Con ellos, la burguesía y el pueblo han subido a la escena; el reinado de los humildes y de los tristes<sup>11</sup> ha empezado, y la mujer y el niño<sup>12</sup> se convierten en protagonistas (1893, p. 23).

En este mismo orden de cosas, el romanticismo había tenido como protagonista el YO del individuo llevado a su extremo en el tratamiento de la dualidad del hombre (materia y espíritu), y que queda ejemplificado en los famosos versos de Espronceda: “Que aquí para vivir en santa calma/ O sobra la materia o sobra el alma” (*ibid.*, p. 25). Fue superado por el Naturalismo al introducir como protagonista a los grupos sociales en el género novela. Con ello se alcanza -dice Rafael Altamira- una novedad que será reconocida por las generaciones venideras. Es cierto puesto que en la tercera fase señalada por Pattison para el Naturalismo (hacia 1886-1887), el panorama se presenta con dos importantes líneas dentro del Naturalismo español: una continúa fiel a la corriente zolesca; la otra inicia un rumbo nuevo y definitivo que dará los excelentes frutos del “Naturalismo espiritual o idealista”, a cuya cabeza se sitúa Benito Pérez Galdós y por donde surcará la mejor novelística española durante



décadas. La dirección del Naturalismo espiritual o idealista fue imponiéndose no sólo en España, sino en la misma Francia en los años noventa.:

En la misma nota corriente y común del humanismo o de *psicologismo*, los naturalistas han impreso a la novela un carácter que estimo como el de más valor entre los modernos. [...] el mundo social, el conjunto, la clase (los labradores, los obreros, los *burgueses*) elevada a la categoría de protagonista [...] Quiere decirse con esto, que la novela ha adquirido el carácter social que antes le faltara, que hoy es muy notable en las obras de Zola y de algún otro. [...] Y en verdad, que sólo por eso merece plenamente la novela el nombre de *epopeya moderna* que se le ha dado, y que hace suyo elevando su estro a los alturas de la nota épica por excelencia: la vida del todo (*ibid.*, p. 27).

El fino instinto crítico de Rafael Altamira fue reconocido por Azorín, el cual subrayó verticalmente en rojo la siguiente anotación a pie de página: “Tengo para mí que uno de los grandes méritos de *La Regenta* de Alas, es esa nota social, en que la vida provinciana resalta tan admirablemente” (*ibid.*, p. 27). Como el tiempo y la crítica posterior han confirmado éste es uno de sus valores.

Evidentemente, esta clase social se incorpora de un modo distinto al realizado por el romanticismo: Benito Pérez Galdós, por ejemplo, enfoca la mendicidad en sus novelas como un problema social, motivado por complejas causas históricas y económicas. España era en su tiempo un país empobrecido y la miseria alcanzaba a amplios sectores de la sociedad, contribuyendo a su incremento una injusta distribución de sus bienes. Los cuadros que nos

presenta el novelista eran muy frecuentes en su tiempo y, por desgracia, han seguido siéndolo hasta nuestra época. Los mendigos suelen agruparse en la vida real, igual que en algunos fragmentos de *Misericordia*, en las puertas de las iglesias más concurridas, para aprovechar el supuesto fervor cristiano -y como consecuencia la disposición para la práctica de la caridad cristiana- de los fieles que han asistido al oficio religioso.

Los escritores románticos habían tratado la mendicidad desde otra perspectiva más acorde con el espíritu de la época, exaltando, sobre todo, al individuo marginado, dotado de libertad -que le permite enfrentarse con la sociedad-, encarnado en la figura del mendigo, como en la famosa *Canción del Mendigo*, en la que Espronceda pone en boca de éste frases como las siguientes: “Mío es el mundo: como el aire libre/ Otros trabajan porque coma yo”; o bien, “Y con aspecto asqueroso/ me vengo del poderoso/ y a donde va, tras él voy”. La diferencia de enfoque del mismo tema ilustra muy bien las encontradas posturas literarias de los grandes movimientos estéticos de siglo XIX.

Rafael Altamira señaló el lenguaje y la utilización de temas y personajes de baja extracción social como una de las innovaciones de la literatura contemporánea de la que fue agente el romanticismo: “[...] los autores románticos, que empezaron democratizando el lenguaje en el teatro (v. gr. Víctor Hugo), acabaron por democratizar los asuntos, y los poemas y novelas se llenaron de personajes (no sólo secundarios, sino también protagonistas) sacados de las clases inferiores de la organización social, de los trabajadores manuales, de los desheredados y vagabundos. Recuérdense *Los Miserables* y *Los trabajadores del mar* de Víctor Hugo; los novelones de Sué, las obras de Dickens, las de Ayguals de Izco (literariamente muy malas) entre nosotros; *El Diablo Mundo*, de Espronceda, etc., etc. En algunos autores, la influencia fue más allá, imponiéndoles asuntos de tendencia propiamente obrera, socialista o pre-socialista, como se advierte en algunas novelas de Jorge Sand. Y,

cosa notable; este autor (mejor dicho autora), injustamente olvidado hoy día, escribió uno de sus mejores libros, el mejor quizá en un *escenario* y personajes completamente populares. Me refiero a la novela titulada *François le Champi*” (1905, p. 202). Pattison señala que “Hasta cierto punto los personajes son el producto del medio ambiente y del momento histórico. Este determinismo ambiental se evidencia claramente porque el protagonista de la novela ya no es un héroe -por definición, una excepción-, sino un hombre cualquiera” (1965, p. 128).

En cuanto a la reproducción del lenguaje popular iniciaron el camino de adaptación de la lengua viva a la literatura. Los cultivadores de la novela realista hicieron encomiables esfuerzos por adaptar las posibilidades expresivas de la lengua a las nuevas formas narrativas. Rafael Lapesa advierte que una vez “pasada la moda de la novela histórica, débil trasplante del romanticismo extranjero, la novela realista encontró en España afortunados cultivadores. Su tarea no fue sencilla: la brillante tradición que el género había tenido en nuestra literatura se había interrumpido en el siglo XVIII, y hubo que crear el lenguaje adecuado, como si se tratara de una forma narrativa sin precedentes españoles. Si se quería hacer de la novela auténtico reflejo de la vida, era necesario aguzar las posibilidades descriptivas de la lengua, acostumbrarla al análisis psicológico, y caldear el diálogo con la expresión palpitante del habla diaria. Para esto no valía ni el tono oratorio ni la trivialidad de la gacetilla periodística” (1984, p. 440). En un esfuerzo admirable, “los novelistas del siglo pasado consiguieron vencer las principales dificultades: lograron exactitud y fuerza pictórica en las descripciones, sondearon con profundidad el corazón humano y a veces dieron sencilla viveza al coloquio entre sus personajes. Es cierto que, a excepción de Valera, prosista esmerado y fino, atendieron al fondo más que al arte de la palabra; pero si, como reacción contra el atildamiento hinchado, se abandonaron con frecuencia al desaliño y a la frase hecha, dieron a la novela el tono medio que necesitaba. Limadas por ellos las más duras asperezas, ha podido surgir el cuidado estilístico de los prosistas posteriores”<sup>13</sup> (Lapesa 1984, p. 441). Benito

Pérez Galdós destaca en este esfuerzo común, pues sabe reproducir con viveza el habla popular. El diálogo a través del que se expresan los personajes suele ser ágil y fiel a la realidad. Tal vez sea aquí donde el esfuerzo de creación del novelista se ponga más de manifiesto.

En el prólogo a *El sabor de la tierruca* de Pereda, decía Benito Pérez Galdós que: “Una de las dificultades con las que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para reproducir los matices de la conversación corriente. Oradores y poetas lo sostienen en sus antiguos moldes académicos, defendiéndolo de los esfuerzos que hace la conversación para apoderarse de él; el terco régimen aduanero de los cultos le priva de flexibilidad. Por otra parte, la Prensa, con raras excepciones, no se esmera en dar al lenguaje corriente la acentuación literaria, y de estas rancias antipatías entre la retórica y la conversación, entre la Academia y el periódico, resultan infranqueables diferencias entre la manera de escribir y la manera de hablar, diferencias que son desesperación y escollo del novelista” (*ibid.*, p. 440).

Resulta curioso comparar esta afirmación con la confesión de Leopoldo Alas en *Mis Plagios, Folletos*, IV: “La mucha costumbre de haber sido gacetillero dificulta en mí, cuando no imposibilita, el empleo del estilo completamente noble; y las frases familiares, muy españolas y gráficas, pero al fin familiares, y ciertas formas alegres, de confianza, antiacadémicas, por decirlo más claro, acuden a mi pluma sin que pueda yo evitarlo” (*ibid.*, 1888, p. 59).

Característico de la literatura moderna y también de factura romántica es -dice Rafael Altamira- el pesimismo desesperado y el tono dramático de la vida, “pesimista de lo actual, mezclada en buena parte con la desesperación romántica y la exageración del tono dramático

en la vida, que también es del romanticismo” (1893, p. 38). Ejemplo de ello es la novela de Maupassant, *Fort comme la mort*, realista en la forma, en la objetividad de la factura, en el tono de la narración, pero romántica en el asunto y en las acciones de los personajes. Ésta es - afirma- la nota característica de las novelas modernas. El autor ya no es romántico, pero el asunto sigue siéndolo y, a veces, domina los buenos propósitos de objetiva serenidad que el autor pueda tener (*ap.*, 1893, p. 39). En 1905 volvió sobre este tema dando cuenta de la grave crisis de conciencia que agitaba a la sociedad y que se manifestaba en la novela, llevando consigo el anhelo de reposo<sup>14</sup>:

BIBLIOTECA VIRTUAL  
MIGUEL DE CERVANTES

Uno de los caracteres que como más acentuado suele asignarse a la literatura contemporánea, es el desasosiego, la inquietud espiritual que revela y que trae, como natural consecuencia, vivísima, febril aspiración al reposo, a la serenidad, a la calma sedante y reparadora (1905, p. 49).

Rafael Altamira sugería la necesidad de realizar estudios comparados sobre el tema de la búsqueda de la serenidad en la literatura, el cual se podría reconocer en el *beatus ille* horaciano. Manifestó que el análisis comparativo de las obras de este periodo verificarían su conclusión sobre esta materia, esto es, que “salvo el amor, no hay tal vez otro tema que haya ocupado a los literatos de todas las épocas” (*ibid*, p. 51). Por ello que se decidió a iniciar estos estudios y: “[...] averiguar en qué se parecen y en qué se diferencian la aspiración de hoy y la de otros tiempos, sería estudio verdaderamente interesante; y comparar los caminos por donde han buscado las almas inquietas su quietud [...] Extraña, con esto, que no haya tentado semejante estudio a los críticos que se dedican a desentrañar la psicología de la literatura, examinando, ora los caracteres y tipos en ella expuestos (la mujer, el niño, los

delincuentes, etc.) ora los sentimientos y las ideas expresadas (el amor, la piedad, las creencias religiosas...). [...] Tales estudios llegarán sin duda a convertirse algún día en rama importante de la literatura comparada y vivificarán el conocimiento muerto, que suele ahora tenerse de los autores antiguos, enlazando su psicología con la de los actuales y presentándolos como *hombres* de espíritu siempre vivo, y no como *modelos* de retórica más o menos académica, o como ejemplares de arqueología intelectual” (*ibid.*, p. 50).

El recorrido comparativo realizado parte del poeta clásico Horacio; continúa con el Renacimiento en España, cuyo exponente es Fray Luis de León; el movimiento barroco tiene su representante en Francisco Rioja; el neoclasicismo se personifica en Nicolás Fernández de Moratín; el romanticismo está representado por *Fausto* de Goethe -antecedente del estado de insatisfacción del hombre actual-; y por último la literatura moderna.

La utilización del “tema del reposo” (como él lo denomina) en la literatura tendría su explicación en las características psicológicas del intelectual (*cf.*, Altamira 1905, p. 51) que le sirven como punto de partida para su análisis sobre esta materia: “Si se estudian los poetas del reposo, desde los más antiguos, habrá de notarse que el movimiento general en ellos -pura reacción que se observa en los más elementales procesos fisiológicos- es la huida. Puesto que el mundo da la intranquilidad, buscan la tranquilidad fuera del mundo, en el retiro. Y el poeta despréndese de los afanes de la vida ciudadana y corre al campo, pidiendo a la naturaleza dulce sosiego que apague el hervor de su alma, punto de refugio que lo aisle de la causa de toda agitación” (*ibid.*, p. 52).

El estudio comienza por la poesía clásica latina y el autor escogido fue Horacio, Oda XVI, lib. III., traducida por Fray Luis de León. De esta creación se destacan los tópicos *locus amoenus*, *Beatus ille*, *vanitas vanitatum* y *aurea mediocritas*, señalando la superioridad de

los poetas cristianos sobre el pagano Horacio debido a la presencia de una mayor intensidad espiritual: “En los intérpretes cristianos de Horacio, la superioridad ideal es evidente a primera vista [...] Fray Luis de León, el más grande de todos ellos y quizá el más *íntimo* de todos los poetas castellanos, huye también de las vanidades peligrosas de este mundo” (*ibid.*, p. 54). Utilizando citas de la oda *Vida retirada*, señalaba que la paz buscada por Fray Luis era más pura que la de Horacio, en tanto que más espiritual. El poeta Francisco Rioja, sin embargo, está algo más tocado del egoísmo latino en su obra *A la tranquilidad*. A Nicolás Fernández de Moratín lo considera otro cantor de la “quietud de ánimo”.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Rafael Altamira juzgaba que ninguno de los poetas citados había tratado en toda su plenitud el tema del reposo porque el desasosiego de sus espíritus procedía del repudio a las pasiones y apetitos inmorales, como la codicia, la envidia, la vanidad... Frente a ellos Moratín parecía acercarse a la concepción moderna de la inquietud, pero no acertó a conseguirlo al “entender que la paz del alma es la tranquilidad de conciencia, entendiendo por tal la limpieza del pecado, la perfección relativa del justo”. Ninguno de ellos -dice- habla del desasosiego o descontento del espíritu como hicieron los románticos, cuya insatisfacción “procede de más altas e internas preocupaciones, de más graves problemas del alma consigo misma” (*ibid.*, 1905, p. 56) y que se identificaría con la búsqueda de un “yo” personal e íntimo.

Rafael Altamira definió la concepción moderna de inquietud que, en definitiva, sugiere a la denominada angustia existencial del siglo XX:

Trátase en ella, no de la intranquilidad que produce el pecado, sino de la que originan otros motivos más ajenos a la conducta moral: el choque con el mundo y sus imperfecciones, la preocupación de los grandes problemas insolubles, el engaño

perpetuo de todo placer y de toda alegría, la desconfianza de sí propio, el íntimo descontento que de su obra tienen los hombres superiores no endiosados, ya porque comparan lo enorme del esfuerzo a la pequeñez de lo producido, ya porque consideran cuán inferior es la pobreza de lo que dicen, a la riqueza de los que piensan y sienten, a esa 'poesía interna' de la que habla Vischer y que es siempre la más hermosa, quizá porque conserva la vaguedad ideal, la complejidad vivificante de lo que no pasa por el molde discreto de la palabra que divide, acota, plasma y cristaliza (*ibid.*, p. 57).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Considera que el antecedente del tema de la inquietud espiritual y de la aspiración al reposo está en el héroe de *Fausto*, aunque no habría logrado todo el desarrollo del cual es susceptible porque: “el desasosiego romántico, por anormal e infundado que parezca a veces, revela ya que la literatura ha penetrado hasta lo más hondo del problema, y la fórmula hállase anunciada (como tantas otras cosas mucho después de él han ido cuajándose en variados frutos), por el autor del *Fausto* en aquella aspiración de su héroe a ‘un momento de reposo’, a un instante en la vida que le deje satisfecho y cuya perduración desee sin reservas ni dudas. Fausto supo hallar este ‘momento hermoso, que rápido transcurre’; pero los hombres de hoy todavía lo buscan sin hallarlo” (*ibid.*, pp. 157-158).

La literatura anterior al siglo XIX no había sabido comprender este tema y se repetía en cuanto a los medios para lograr el reposo -según dice-: “Todos los escritores lo creen hallar en el retiro, en el apartamiento del mundo, en la soledad. La naturaleza los llama y parece ofrecerles en su seno amoroso la quietud que la ciudad les quita” (*ibid.*, p. 58). Rafael Altamira apoyó esta afirmación con citas textuales de Fray Luis de León, del Marqués de Santillana, y de Rioja. Añadió que la solución del conflicto con este recurso era absolutamente falsa, porque clausurar un asunto quizá irresoluble no conduce a la desaparición del mismo.



Quienes empezaron a comprender la cuestión de la angustia vital de un modo más completo y amplio fueron “los escritores modernos”, como ejemplifica la cita reproducida arriba que ofrece el concepto de reposo, señalando que el estado común o habitual en el hombre preocupado por la sociedad es la angustia vital, mientras que el estado anómalo sería el estado de reposo, de felicidad o plenitud. Esta “literatura del reposo” se identifica con la que plasma el deseo del individuo de evadirse del mundo que lo rodea. Se trata de una literatura evasiva, que huye de la realidad. Se concluye que el reposo no existe de modo permanente siendo, absolutamente, fugaz y el destino del hombre su búsqueda eterna. El espíritu de la insatisfacción y de la angustia es el motor que mueve el universo:

Todavía sueñan muchos en hallar el sosiego en la naturaleza, buscando el reposo sedante del campo para contraponerlo a la febril excitación de su alma; o bien, huyendo de la *Corte* apetecen el *cortijo*, que suponen asiento de toda paz, con igual ilusión que los rousseauianos. Pero ya despunta en ellos la sospecha de que sea inútil buscar la serenidad en remedios exteriores, por ser ella cualidad interior, variable según los espíritus, irreductible en cada uno y de imposible adquisición, tal vez, como no sea en cortos momentos, que aumentan, cuando gozados, la sed de fijarlos eternamente.

Esta desconsoladora conclusión a que se inclina la literatura moderna, resolviendo de un modo pesimista el problema psicológico tantos siglos planteado. [...] ¿Quién sabe si los poetas de mañana no hallarán que el reposo -simple aspiración del espíritu en momentos de fatiga, medicina temporal que restituye las fuerzas para nueva lucha- es, si se mira como estado perpetuo, normal, apetito de egoístas y gusto sólo logrado por los indiferentes para quienes nada importa el mundo si no es su propia vida; o por los ciegos de alma, reducidos a los más elementales cuidados de la

existencia vegetativa? ¿Quién sabe, en fin, si dirán que para los espíritus nobles, que se interesan por todo, se conmueven de todas las miserias, sienten como suyos todos los dolores, tienen conciencia de la misión altruista del individuo y se levanta a las más puras esferas del ideal, el reposo, el sosiego, la calma, son vanas quimeras, hijas del desfallecimiento momentáneo, y la inquietud, la intranquilidad, la fiebre son los signos de la acción que fecunda la vida y la lleva adelante, entre quejas y desilusiones? (ibid., pp. 60-61).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Las ideas que se plasman arriba fueron desarrolladas por Rafael Altamira en su novela *Reposo* (1903). Si bien la literatura moderna había tratado reiteradamente la angustia en el hombre, esto no ocurre con el dolor físico que no ha sido pulsado o frecuentado en la literatura del Naturalismo: “En muchos sentidos puede decirse que es espiritualista la literatura [...] incluso en las mismas novelas *naturalistas*, que sólo en parte justifican este apelativo en cuanto dice oposición a aquel otro. [...] su fondo constante es la vida moral: los sentimientos, las pasiones, las luchas afectivas, de pensamiento y también si se quiere, de intereses, que han agitado y agitan a los individuos y a los pueblos” (1905, p. 62). El “espiritualismo” de la literatura quedaba identificado con los sentimientos del ser humano. Rafael Altamira pasó revista a obras como *El Quijote*, *La Odisea*, *Los Nibelungos* y *Hamlet* para indicar que en todas ellas predomina el dolor del espíritu, el dolor moral:

Las penas que han interesado a los escritores son siempre penas del alma: penas de amor, de ingratitud, de injusticia, de dignidad atropellada de altas que remuerden, de celos y envidias, de la pérdida de seres amados... La muerte, cortejo eterno de la literatura, juega en ella -incluso en producciones más trágicas- como

causa del dolor moral, ya por el que va a sufrirla [...] ya para los que sufren sus consecuencias (*ibid.*, pp. 63-64).

El dolor moral está documentado ampliamente en la literatura de todos los tiempos, pero el tratamiento del dolor físico no sigue esta correlación (sólo dos mitos clásicos tienen por asunto la descripción del dolor físico: Prometeo y Sísifo). Las obras de la literatura posterior que podrían haberse prestado a “cantar las torturas físicas” como *El libro de Job*, *La Divina Comedia*, no lo hicieron en toda la amplitud en que podrían haber recreado “la descripción de las penas corporales”: “Y, sin embargo, el dolor físico es una de las más terribles y de las más constantes realidades de la vida del hombre, común a todos los nacidos. Muchas de las penas morales que cantan los poetas son, sin duda alguna, incomprensibles para gran parte de los humanos, cuya cultura, cuyo refinamiento, cuya educación sentimental y moral influyen grandemente en su capacidad de sentir ciertas tristezas y amarguras. El dolor físico es comprensible para todos [...] y por eso tienen novedad tan subida, interés tan alto, los pocos ejemplos con que la literatura moderna (y también el arte pictórico) inicia el canto propio, especial, del dolor físico, que nos liga brutalmente a las realidades de la Naturaleza” (*ibid.*, pp. 66-67).

Probablemente en literatura no se haya abundado en este tema, tan particular de lo humano, pero recordemos que la literatura gótica gusta de la descripción morbosa de las miserias humanas -nos referimos a la putrefacción de los cuerpos tras la muerte, por ejemplo-, en el gusto por lo feo y/o repugnante como ocurre en *Drácula* de Bram Stoker o en el *Frankenstein* de Mary W. Shelley; no olvidemos citar a Cadalso con sus *Noches Lúgubres*. La descripción del dolor físico es, también, olvidada por Rafael Altamira en *Madame Bovary* de Flaubert, o en *Naná* de Zola.

La pornografía presente en la literatura de fin de siglo es la característica “Señal de los tiempos”<sup>15</sup> que no refleja “el desasosiego y la crisis porque atraviesa la sociedad europea” (Altamira 1893, p. 85). La literatura, inmersa en un etapa de “flojedad nerviosa”, “de energía que se escapa al fondo”, es “[...] el sueño de un seminarista cuya imaginación torturan las imágenes más raras del más estrambótico placer que no puede disfrutar” (*ibid.*, pp. 86-89). El descontento, la preocupación y la indignación es manifiesta en un Rafael Altamira preocupado por el talante de algunos escritores que, sin otra intención que mostrar la bajeza de sus ideales en sus creaciones, invitan al perenne estancamiento común, siendo la pornografía literaria de la época vino viejo en odres nuevos: “La razón es clara. De una parte, existe todavía bastante desnivel existente entre el círculo de gentes que se preocupan por las cuestiones fundamentales de la vida y de la ciencia, y la masa enorme, cuya mayor ociosidad [...] es la ociosidad de pensamiento, [...] dispuesto siempre a divagar sobre aquello que más directamente le impresiona o plegarse a las divagaciones de otros (*ibid.*, p. 90).

Rafael Altamira advierte que la literatura es fruto y consecuencia de la sociedad en la que germina: “Lo que lleva la literatura moderna en las entrañas es el desequilibrio nervioso de nuestra época, fruto de una larga educación suicida, de la crisis intelectual porque atravesamos y de la furiosa lucha y competencia social en que vivimos. [...] ¿Tiene nada de extraño, pues, que ese desequilibrio, cuyos efectos son la falta de ideal, el *positivismo* de las gentes que no quieren o no tienen fuerzas para la lucha, o se dejan caer desesperadas porque creyeron que al primer golpe habría de producirse el resultado, se refleje en la literatura, puesto que es el estado mismo en que viven los autores y el mundo que les rodea?” (*ibid.*, p. 37).

El amor -dice- es el tema que debe latir e impregnar la novela como testimonio del espíritu que la incuba, porque manifestar y expresar lo humano es el secreto de la bondad en lo literario. Pero el problema asentado es si el amor se identifica, o no, con lo erótico-pornográfico en la narrativa de la época. Por ello alude en “La literatura, el amor y la tesis” a la afirmación realizada por Emilia Pardo Bazán en *La piedra angular*: “Nuestra novela se va pareciendo algo, en el trascendentalismo de su *intención*, a la novela rusa y a parte de la alemana; y semejante deserción de los modelos eróticos franceses, semejante apartamiento de la futilidad artística, bien valen ser notados y recibidos con palmas” (1898, p. 319). En la citada novela Rafael Altamira interpretó que con ello se excluía el análisis profundo del tema amoroso por trivial. La réplica de Emilia Pardo Bazán no se hizo esperar, dándole la razón al crítico alicantino: “[...] con mucha razón que el amor es cosa tan esencial en la vida como cualquiera de las cuestiones más ideales; que ahondando en su estudio puede llegarse al planteamiento de problemas altísimos y transcendentales; y que si algo falta a la literatura, es hacer ese sondeo y sacarle el tuétano a los documentos del amor, cosa que, por lo general, no hacen los novelistas” (*ibid.*, p. 319-320).

Rafael Altamira evidencia que el tratamiento del amor con el que instruye Emilia Pardo Bazán no lo lleva a la práctica en sus creaciones literarias, tal es el caso de *Insolación* y *Morriña*: “[...] esos dos cuentos amorosos de Emilia Pardo Bazán, que tengo (dicho sea sin ofensa), por lo más superficial y externo que ha escrito” (*ibid.*). Dispuesto a entrar en el lance, Rafael Altamira declaraba: “Conforme y a eso voy” (*ibid.*). Cita, para apoyar su tesis -como principio de autoridad-, a Leopoldo Alas que había escrito con motivo de *Realidad*: “¡El amor en la novela! ¡Qué poco ha trabajado el Realismo todavía el amor! ¡Cuánto se deja en este asunto capitalísimo al convencionalismo y a los hábitos románticos!, etc.” (*ibid.*, p. 320).

Para así lanzar el dardo de la palabra a Emilia Pardo Bazán, pues: “A lo mismo me refería yo en el párrafo transcrito. Las palabras van siempre en función del pensamiento capital que informa la proposición a que se refieren” (*ibid.*, p. 320). Se infiere de ello que doña Emilia no había entendido la intervención de Rafael Altamira sobre el tratamiento del tema del amor en el Naturalismo.

Al realizar el análisis de la novela erótica, no olvidaba estos ejemplos, como tampoco la gran masa de obras francesas que intentaban encontrar “la verdad erótica exaltando el elemento *material* de esta pasión” (Altamira 1898, p. 320). Su conclusión o juicio es que la parte amorosa (incluso en la obra de Zola), aunque sea la más incitante para la mayoría del público, es inferior y de menor calado que las otras en que analiza y penetra diferentes pasiones y sentimientos (*ap., ibid.*).

El elemento erótico-pornográfico era una constante de la literatura de su tiempo, como señaló en sus artículos “La literatura y las ideas” y “Señal de los tiempos”, ambos pertenecientes al libro *Mi primera campaña*. La literatura francesa ofrecía suficientes ejemplos que mostrasen la superficialidad de sus autores al tratar el tema amoroso que quedaba circunscrito a lo erótico/pornográfico en la novela: “[...] de Feullet, de Cherbuliez, de Ohnet, de Daudet, de Goncourt, de Alarcón, de Bourget, hay que saltar para llegar a *Sapho*, a *Chérie*, a *Coeur de femme* y poco más. Nótese que cito autores buenos y medianos, atendiendo sólo a la popularidad (bien o mal adquirida, positivamente mal en algunos) de que gozan, pues sabido es que el mismo público que arrebató de las librerías los tomos de Zola, lee o compra con afán a Feullet” (*ibid.*, p. 321)

La novela amorosa es tan de tesis y tan trascendental como la más alta filosofía cuando se ahonda en el problema -dice- y, entonces, “[...] interesa de igual modo que

*Realidad, La Fe* o *La piedra angular*. Problema amoroso hay en *Ana Karenina*, como en cierta manera, lo hay en *La sonata a Kreutzer*, dos de las mejores novelas de Tolstoy y de este siglo; y lo hay también en *Realidad*, cuya Augusta es un modelo en la literatura española y galdosiana (*ibid.*, p. 321). Además, para sustentar este argumento, menciona la encuesta realizada por *Le Figaro* en la que se preguntó a los lectores sobre aquellas novelas que mejor “pintaban el amor”, y, las únicas que merecieron este juicio fueron: “[...] *Chérie*, de Goncourt, *Salambó*, de Flaubert, *Úrsula Mirouet* y *Le lys dans la vallée* de Balzac. El número cinco en la votación lo ocupan las *Cartas* de la Srta. de Lespinasse, y aun de los cuatro anteriores, hay que confesar que *Salambó* no es, ni pretendió Flaubert que fuera, predominantemente, novela amorosa, y que *Úrsula Mirouet* dista mucho de su compañera y de las demás obras maestras de Balzac. ¡Y esto en una literatura tan acentuadamente erótica como la francesa!” (*ibid.*, p. 322).

Es evidente que el asunto amoroso cautiva a los lectores, por eso las fábulas o narraciones que hablan de él se leen y se venden, indistintamente del concepto del arte que se utilice porque sólo unos pocos lo aprecian. La totalidad del público no puede “sentir” la intención del autor porque no se llega a la “fórmula ideal” del amor, que es, precisamente “aquella en que mayor exaltación puede lograr el arte: con lo cual se establece ya una primera limitación en lo que respecta a la trascendencia de los asuntos amorosos” (*ibid.*, p. 323). El tema del amor, en este caso erotismo/pornografía, no es el que distingue a una sociedad civilizada de otra que no lo está. Los problemas sociales, políticos, filosóficos, religiosos, etc., quedan para unos pocos: los cultos, educados y nobles de espíritu, que son los que los plantean de un modo “ideal”, el resto se deja arrastrar por los que hablan de ellos, es decir, el resto de la Humanidad que es la menos culta y elevada de espíritu.

Una afirmación de Rafael Altamira, que nos parece contradictoria con lo dicho anteriormente -pero que no sería honesto obviar-, es la superioridad de los temas o asuntos sociales, políticos, etc., sobre el tema del amor: “[...] no sólo en su propia esfera, sino en el arte también, son superiores a los amorosos, porque pertenecen a una esfera superior de desarrollo psíquico. Tal es el sentido en que yo me atrevo a sostener, no la *mayor miga* de los asuntos en cuestión, porque todo es infinitamente *ahondable*, hasta donde el poder del sujeto alcanza, pero sí su jerarquía mayor, su más alto grado relativamente a la evolución cerebral humana; y por ello digo que los novelistas suben en excelencia cuando, después de los cuentos puramente amorosos- especialmente si se plantean según la vulgaridad dominante- llegan a *sentir* aquellos otros asuntos y a encender en ellos la llama de su inspiración. [...] Después de lo cual, voto porque se ahonde mucho en el asunto amoroso, y porque, siguiendo las huellas de Balzac y de Bourget, llegue el arte moderno a una superior concepción y vista, a un más profundo análisis y examen de ese eterno problema, del que tan poco sabemos todavía a pesar de Stendhal... y de Mantegazza<sup>16</sup> (*ibid.*, pp. 323-324). Las apreciaciones de Rafael Altamira sobre el tema del amor en la novela son concluyentes “si se plantean según la vulgaridad dominante”, pues se evidencia que la causa de la demanda de este tipo de literatura es lo erótico/pornográfico de textos mal llamados amorosos.

Es por ello que en “La educación sentimental”, analiza la obra homónima de Flaubert<sup>17</sup> que identifica con la escritura pornográfica de la época, no coincidente -de modo obligado-, con el tratamiento del tema amoroso. El artículo parte de una referencia crítica: el libro que E. Rod escribió sobre Stendhal y del cual M. Faguet hizo la siguiente apreciación: “He de censurar un poco a M. Rod, porque al hacer el retrato moral de Henry Beyle le da como cualidad característica la *sensibilidad*. No, por cierto: ¡sensibilidad en Stendhal! Tengo mis temores de que M. Rod llame ‘sensibilidad’ a la necesidad constante de verse amado por las mujeres” (1898, p. 325).



Rafael Altamira repara en que “[...] lo mismo pudiera pensarse de Flaubert, después de leer su novela *La educación sentimental*, cuya traducción española acaba de publicarse”, pues el carácter del protagonista “resume todas sus ambiciones en vivir con lujo y en enamorar a la mujer de un amigo, pero subordinando el lujo al amor”. En Flaubert: “Lo característico del sentimentalismo es ese afán de amores malsanos y difíciles, que ni tienen la apacible serenidad de las relaciones honradas, ni alcanza el desenfado ofensivo de las culpables. Demasiado neurótico para contentarse con lo normal, requiere excitantes raros y enfermizos: demasiado débil para desplegar una energía sostenida y propia, no llega nunca al extremo de su carrera, detenido por escrúpulos en cierto modo nobles [...]. De aquí que, ordinariamente, el sentimentalismo se extinga con la juventud; pero, a veces, también constituye un estado morboso que se continúa hasta la muerte en el individuo, o que alcanza a toda una generación, incluso en sus más elevados representantes. Testigos de ello, Jovellanos y Diderot, que elogiaba, casi con lágrimas en los ojos, a Richardson” (*ibid.*, pp. 326-328). La crítica a este tipo de “sentimentalismo” es constante a lo largo del artículo y consecuencia de una educación inicua y de la abulia:

[...] y es, que no puede hablarse, en rigor, de una *educación sentimental*, sino todo lo contrario, de una *falta de educación* que trae consigo el sentimentalismo. En el orden intelectual, los sentimentales no son siempre ignorantes ni tontos: de lo que carecen es de una instrucción positiva, bien concertada, no sólo en el sentido utilitarista que ahora se preconiza tanto, sino en el verdadero sentido *ideal*, tal como el pueblo americano -tan *práctico*, por otra parte, -lo entiende y realiza. Pero no bastará ese remedio para contrapesar la mala tendencia: su causa está más honda y requiere, para ser extinguida, vigorizar el cuerpo y fortalecer la voluntad (*ibid.*, pp. 328-329).

Rafael Altamira sugiere una solución que solventaría el problema social de raíz, atendiendo al ámbito educativo: “[...] la creación de escuelas mixtas o de ambos sexos, donde los niños aprenden a conocerse y a tratarse como iguales; y sigue en la educación de la mujer hecha juntamente con la del hombre, como en los grandes colegios americanos, y cuyo efecto es producir un más alto respeto y consideración del que los *caballerosos* latinos solemos conceder al *bello sexo* [...]. De todo lo cual resulta, una vez más, que el remedio de esta enfermedad, como de otras muchas, se halla en la escuela, en el Instituto y en las Universidades; siempre que la enseñanza antigua se convierta en verdadera educación, atenta, no sólo al desarrollo positivo de las facultades intelectuales, sino también al fortalecimiento de las energías físicas” (*ibid.*, p. 330). Dedicó una nota de humor no exenta de ironía al protagonista de *La educación sentimental*: “[...] el lector discreto no puede menos de decir al terminar la novela: ‘¡Cuánto hubiera ganado este chico con ser pobre, cultivar su despacho de abogado, leer menos versos románticos... y tomar bromuro!’” (*ibid.*, p. 330) .

El determinismo mitigado, generalmente de ambiente social y natural, del entorno del personaje que señala Pattison (*op. cit.*, p. 128) es para Rafael Altamira una superación de la literatura anterior, puesto que no se trata de un forzado determinismo, sino de la captación y expresión de la percepción del mundo real que rodea al hombre:

El naturalismo se ha servido de la Naturaleza tan solo como elemento constitutivo del *medio* que rodea al hombre, y como *fuerza* que influye en las acciones de este; de toda su rica complejidad, no ha visto más que un elemento: la *necesidad* de su vida, reflejándose sobre la constitución humana. [...] En medio de esta común

tendencia, causa alegría observar aquí y allá, en los libros de los maestros, observaciones que revelan el amor *desinteresado* a la Naturaleza, la consideración substantiva del campo, del mar; y la novedad sube en importancia, cuando de hecho y francamente se muestra la Naturaleza elemento de igual valor, para la inspiración de algunos que los hechos humanos. [...] En las novelas de Maupassant, en las de Loti, en las de alguno más, francés o belga, y en libros como *Sur l'eau* del primero, se encuentran observaciones acerca de los objetos naturales y *sensaciones* del campo y del mar, verdaderamente raras y valiosas en un literato, que es, ante todo, hoy, un hombre ciudadano y burgués. Por eso me atrevo a decir, apesar de la reserva anterior, que la Naturaleza es un elemento traído a la literatura por la corriente moderna: porque, además de aquellos ejemplos, el mero hecho de jugar tanto su idea en las discusiones, ¿no provoca, como refleja, la consideración de que bien puede tener la Naturaleza otra importancia que la de mero factor en las acciones humanas? (1893, pp. 24-25).

En las mejores novelas no existe el determinismo de una manera clara, tal y como enunciaban los naturalistas franceses; la influencia del catolicismo en el pensamiento español es causa importante de esta ausencia. El determinismo ambiental que suponen aquellas coordenadas pesa sobre los personajes de un mismo ámbito, de modo que el protagonista ya no será el héroe clásico, sino un personaje cualquiera, típico, esto es, representativo de los suyos. Por las mismas razones, una vida secundaria dentro de una novela puede resultar tema central en otra, como hiciera Balzac en la red de su *Comedia humana* y, entre los nuestros, Benito Pérez Galdós. Es de señalar que los casos de determinismo hereditario son escasísimos, los personajes de las novelas españolas no son casos patológicos, como suele suceder en las francesas, porque relativizan el determinismo de la herencia, lo que dio lugar a

un menor número de vicios y depravaciones. Se ha podido también advertir un aspecto común en las novelas realistas del siglo XIX: la oposición entre campo-corte (o ciudad). La vida del campo se presenta siempre como idílica; en cambio, la ciudad es el núcleo que da cabida a todo tipo de pasiones, de escándalos, de insatisfacciones. La oposición campo-corte no es nueva y característica del siglo XIX, sino que tiene sus antecedentes literarios (piénsese, por ejemplo, en el tratamiento de este tema por autores renacentistas como Fray Luis de León).

En este contexto de principios “naturales”, la acción se presenta en la mayoría de los casos siguiendo la composición clásica de una estructura dividida en principio, desarrollo y desenlace, que, no obstante, toma del movimiento francés su aplicación al análisis de los personajes y ambientes, en detrimento de las tramas extraordinarias, que algunas veces presentan la acción como un trozo de vida, sin aparente organización estructural clásica. Sobre estas características gravita, a diferencia del Naturalismo francés, una actitud general: la de encontrar un justo medio, es decir, la moderación entre los extremos del movimiento, por un lado y el idealismo por el opuesto. Y esa actitud de “deseo de un justo medio” (Pattison 1965, pp. 130-131) tiene precisamente sus raíces en la doctrina filosófica que propiciara la recepción del Naturalismo en nuestro país: el krausismo introducido por Sanz del Río que defendía el espíritu crítico, el librepensamiento y la tolerancia, junto con la conjunción armoniosa entre lo general y lo individual, entre la realidad circundante y las reacciones del hombre ante ella.

La tendencia zolesca de la novela española, que señala Pattison en la tercera fase del Naturalismo (1886-1887), mezclada con el humanitarismo sentimental de Víctor Hugo que aparece en *Los miserables* o *Los misterios de París*, produjo -desde los comienzos del Naturalismo español- obras en las que hacen acto de presencia el determinismo hereditario, las immoralidades, una amplia galería de personajes degradados, asesinos y un largo etcétera

fácil de suponer, donde no falta la esquematización bipolar: aristocracia-burguesía corrompidas /vs/ obreros ejemplares; los títulos resultan altamente significativos y tuvo sus más caracterizados cultivadores en Eduardo López Bago con *La prostituta*, *La pálida*, *La querida*, *El cura*, *La monja* y Alejandro Sawa con *Crimen legal*, *Noche*, *La mujer de todo el mundo*, pero es larga la nómina de novelistas de tercera o cuarta fila y de novelas con escaso arte como *Las extraviadas*. *Cuadro del natural*, *La carnaza*, *Ángel caído*, *Vengadoras vengadas*, *Magdalena*, *La clase media*, *Trata de blancas*, *Juana Placer*. *Historia de un temperamento*, *La hija del fango*, etc.

BIBLIOTECA VIRTUAL

La dirección del Naturalismo espiritual o idealista fue imponiéndose no sólo en España, sino en la misma Francia en los años noventa. Evidentemente, las causas y los engranajes son comunes: el caso de Benito Pérez Galdós, por ejemplo, nos puede servir para explicarlos. Sus seguidores y él mismo negaron en distintas ocasiones las influencias tanto de Zola como de Ibsen y de los escritores rusos Tolstoi y Dostoievski. Y, ciertamente, así es, si atendemos al tenor estricto de la cuestión, pues hay ya en 1870 textos galdosianos que contemplan las relaciones directas entre el individuo y su entorno, cercanas al determinismo ambiental; es decir, que a Benito Pérez Galdós el convencimiento le llegaba de la observación lógica, natural, no de una influencia literaria. Pero también es verdad que en unos años se produce un giro en la trayectoria del novelista canario, visible si confrontamos *Lo prohibido* (1884-1885), de tendencia zolesca en opinión de muchos críticos, con *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), ya inserta en el Naturalismo espiritualista “evocador de *La guerra y la paz*”, que traducida al francés en 1884 debió leer Benito Pérez Galdós si no nos engaña el ejemplar de esta edición hallado en su biblioteca con hojas dobladas a lo largo del libro (*ap.*, Pattison 1965, p. 133). Comienza a imperar el espiritualismo cristiano de la novela rusa de Tolstoi y Dostoievsky, debido a que coincidía en gran manera con la postura española ante el Naturalismo. Sea como fuere, lo cierto es que Rusia, su problemática política y su literatura

atraían la atención de Europa, España incluida, y sobre ella se pronunciaban conferencias y se escribían artículos y libros de pronta resonancia y alguno de gran éxito, como el de Emilia Pardo Bazán: *La revolución y la novela en Rusia* (1887) que fue leído con anterioridad como conferencias en el Ateneo madrileño. El mismo Benito Pérez Galdós, a la altura de abril de 1887, constataba la predilección del público parisiense por los maestros Dostoievski y Tolstoi por encima de Zola y Daudet.

Entre nosotros arraigó de forma tal la nueva corriente que quienes antes defendían el Naturalismo comenzaron a censurarlo y hacia 1890 algunos importantes críticos afirmaban que había concluido su ciclo -así se expresaba Pardo Bazán en 1891-, rechazando como excesos sus aspectos novedosos y conflictivos (las “inmundicias” y “amoralidades”) que años atrás defendieron, y hasta llegaron a satirizar el núcleo constitutivo del movimiento naturalista, o sea, la ciencia, el experimentalismo y la filosofía positiva. En 1907, Rafael Altamira recordaba como la polémica literaria del momento estaba en el enfrentamiento de la corriente realismo-naturalismo frente a lo nuevo o lo moderno. Lo cual era prueba de lo poco que cambian los argumentos con los que se discute de una época a otra:

Si repasáis los periódicos y los libros de crítica del periodo romántico (en estos días he repasado yo las colecciones de *El Liceo*, *El Artista*, *El no me olvidéis*<sup>18</sup> y otros, de que os hablaré algún día, porque vale la pena recordarlos), advertiréis que los argumentos con que se discutía entonces, y que los clásicos echaban a la cara de los innovadores de la literatura, son los mismos que luego usaron antinaturalistas y naturalistas. La humanidad inventa poco en materia de desprestigios para el contrario y de elogios para el amigo. Las acusaciones de hoy son como las de ayer y las de siempre; y si queréis convencerlos, comparad las que en el siglo XVIII se hacían

contra el cartesianismo (Feijoo las resume y las combate), con las que en el siglo XIX se acumularon contra el krausismo, y veréis que no hay entre ellas diferencia esencial (1907, p. 208).

La utilización del análisis psicológico por los novelistas, con la incorporación a la conducta y al lenguaje utilizado por los personajes, fue ensalzado por Rafael Altamira, quien consideró que a ello contribuyó la influencia de Ibsen y Bourget en España y, especialmente, en Benito Pérez Galdós, quien añadió la problemática religiosa. La “novela psicológica” de Maupassant, que defendiera en España Palacio Valdés, sin olvidar las teorías de César Lombroso y Marx Nordau, cuya importancia recordó Pardo Bazán en su *Nueva cuestión palpitante* (ap., 1907, p. 209).

La mezcla existente entre lo épico y lo lírico en la novela advertida por Rafael Altamira, nos evoca el concepto acuñado de novela lírica (sugerido por Ricardo Gullón a Darío Villanueva 1983, p.10). La idea general de la que parte para analizar este tema mantiene que las divisiones realizadas en la literatura, como en la historia y en otras disciplinas, son meros andamiajes, que facilitan el trabajo, pero disconformes con la realidad:

Así, la famosa distinción de lo subjetivo y lo objetivo, lo lírico y lo épico, viene a quedar desmentida a cada paso por los autores; y no digamos los modernos, nacidos después del *motín* liberal del romanticismo, [...] después de todo, para los talentos robustos y para los genios nunca es tan inflexible como se muestra en los tratadistas [...]. Si nos fijamos en la novela, por ser el género característico de

nuestros días, hallaremos continuamente penetrada la cualidad *épica* por el más genuino *lirismo* (1905, p. 37).

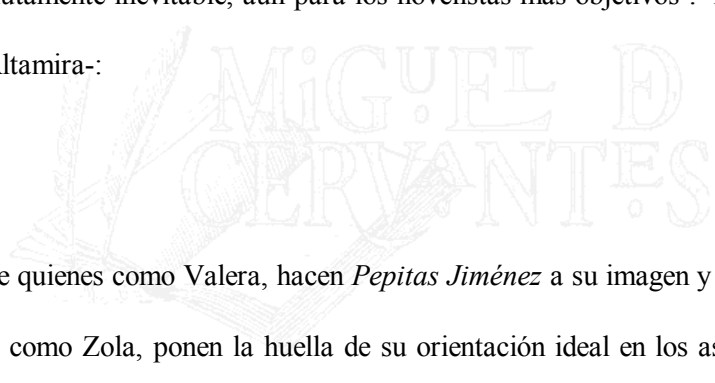
Los procedimientos mediante los cuales lo lírico se introduce en la novela podían ser de tres formas o maneras: la primera de ellas sería la que constituyera la trama entera o la cantidad más apreciable de ella, como en *Wilhelm Meister*, *Petite chose*, *Les frères Zemganno*, o bien, aparecer como elemento accidental en forma de episodios o pormenores, en la psicología de personajes que parecen “muy objetivos”, como ocurre en Tolstoy, en Maupassant y otros muchos. Para Darío Villanueva “la novela lírica está íntimamente ligada con el fragmentarismo” (1983, p. 17), lo cual podría ser relacionado con esos “elementos accidentales en forma de episodios o pormenores”.

La segunda manera en que consiguen aparecer los elementos líricos en la novela, es la utilizada por aquellos autores que no escriben más que de lo experimentado por ellos en su vida, como en el caso de Goethe “que escribía para librarse de preocupaciones que le atormentaban” (1983, p. 62). La importancia de la autobiografía en la creación literaria es fundamental en las novelas de Goethe, en las del periodo romántico, en las realistas y naturalistas como en las de Balzac, Daudet, Goncourt y el mismo Zola. Se adelanta así Rafael Altamira a la relación que entre la novela y lo lírico se mantiene en la autobiografía. Sugiere Henri Bonnet en 1951: “[...] novelesco porque nos arrastra con la narración, lírico porque nos sumerge en un mundo subjetivo a través de una cadena de emociones de carácter tan personal e íntimo como las que suscita un breve poema, y a pesar de que sitúe -en plena coincidencia con Ortega, Jarnés, Freedman o Virginia Woolf- en Marcel Proust la muestra mejor de esa confluencia, Henri Bonnet no llega a referirse jamás a la novela lírica como una entidad aparte. Esto se lo debemos de hecho, en el plano de las formulaciones teóricas, a



Ralph Freedman, pero antes fue el ensayista francés quien descubrió en el autobiografismo uno de los posibles puntos de conjunción entre novela y poesía” (ap., Villanueva 1983, p. 13). Se podría sugerir que el lirismo propio de la novela del XX ya comenzaba a anunciarse en el Realismo del XIX, con lo cual no hay una ruptura de la novela del siglo XX, sino una evolución de la misma, como tantas veces ocurre en nuestra literatura y que el mismo Rafael Altamira observó respecto al romanticismo.

La tercera forma de penetración de lo lírico en lo épico, sería la manifestación de las ideas del autor -absolutamente inevitable, aun para los novelistas más objetivos-. En ello hay grados -dice Rafael Altamira-:



Desde quienes como Valera, hacen *Pepitas Jiménez* a su imagen y semejanza, hasta los que como Zola, ponen la huella de su orientación ideal en los asuntos y en las soluciones de sus obras, conservando el objetivismo realista en la acción (con veleidades, por supuesto), hay gran distancia; pero todos ellos obedecen a una misma necesidad, diré mejor, a una misma ley de la producción, ley tan inflexible, que arrastra aún a escritores aparentemente tan fríos como Galdós, cuyo lirismo, no ya en teatro, en las mismas *Novelas contemporáneas*, sería curiosísimo estudiar (1905, p. 39).

Esta penetración de lo lírico constituía un acierto artístico, según nuestro crítico, porque confería una mayor intensidad a la obra, compartiendo esta opinión con Pedro Salinas quien afirmó que la marca de la literatura española del siglo XX tiene “para mí el signo del siglo XX [que] es el signo lírico; los autores más importantes de ese periodo adoptan una

actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios. Ese lirismo básico, esencial (lirismo no de la letra, sino del espíritu), se manifiesta en variadas formas, a veces en las menos esperadas y él es el que vierte sobre novela, ensayo, teatro, esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días” (1970, pp. 34-35). Al respecto, señala Rafael Altamira: “La intensidad y la intimidad que tiene la introspección, no puede jamás ser igualada por la observación exterior, por muy minuciosa que ésta sea; y si fuesen sinceros muchos *realistas*, sabríamos con cuánta frecuencia la psicología de sus personajes no es experimental objetiva, sino de pura experimentación o figuración interior en el mismo que escribe” (1905, p. 39).

Dadas las anteriores declaraciones de Rafael Altamira podríamos pensar que aquello que lleva a cabo el autor en su novela no es una autobiografía, sino una “autofantasia” (Livingstone s.f.) de manera que el personaje puede convertirse en una proyección de su creador o en una “figuración interior” utilizando las palabras de Rafael Altamira..

En el prólogo de *La hermana San Sulpicio* (1889), en el que Palacio Valdés, imitando a Maupassant, defendía una novela objetiva, es decir, un estudio desde fuera, a partir del comportamiento del personaje, de sus actos, gestos y palabras, libre de interferencias del autor y de interpretaciones, esto es, que sea el lector quien interprete al personaje a través de sus actos y gesto o palabras, de tal modo que el autor únicamente debe preocuparse por transcribir fielmente éstos:

[...] el hombre sólo puede ser conocido por sus obras o por sus palabras, esto es, por la exteriorización de su conciencia [...], el carácter no puede mostrársenos en su totalidad simultáneamente, sino por una serie de actos sucesivos y determinados.

Decirnos lo que el cerebro de un semejante piensa, sin ir acompañado de actos o palabras que lo confirmen, podrá ser verdad en ocasiones, pero es muy expuesto siempre ofrecer como ajenos nuestros propios pensamientos. Mucho más seguro es presentarnos sus acciones y discursos, *de los cuales deduciremos sin equivocarnos lo que pasa en su espíritu* (*ibid.*, p. III)

Esta afirmación lleva implícita una paradoja, pues con ello el lector se convierte en co-autor de la novela, según se indica en nuestro subrayado, lo cual nos lleva a la siguiente afirmación: “Porque, finalmente, la novela lírica no puede alzarse con el estandarte de la renovación del género sin modificar en profundidad el papel del lector como co-creador del universo narrativo [...]” (Villanueva 1983, p. 20).

Al cabo, había triunfado aquel pretendido “justo medio” o equilibrio, emparentado con la mejor veta tradicional de la literatura española, ahora inclinada hacia el Naturalismo espiritualista, con sus matices de lirismo -de los años finales de los ochenta y los noventa-, que acogía a los defensores del Naturalismo materialista y científico: Leopoldo Alas, Pardo Bazán, Palacio Valdés ... No todo, empero, fue superado sin dejar huella de la vigorosa experiencia, y el propio Benito Pérez Galdós conservó de ella importantes conquistas literarias, como son los procedimientos técnicos y descriptivos de la novela. Los cuentos de Leopoldo Alas ponen de manifiesto una tendencia espiritualista que, más que originada por la influencia rusa, es fruto de la evolución lógica de la tradición nacional, que siempre había contenido subyacente el idealismo o espiritualismo al lado del positivismo.

Rafael Altamira afirmaba que, en la cuestión de los géneros literarios, quedaban al margen de esta influencia la poesía y el teatro porque la perspectiva que él apreciaba en

ambos era diferente, ya que la primera le parecía mostrar ciertos indicios “muy mezclados con defectos tradicionales” (1893, p. 41), y el segundo se presentaba reacio a la innovación, o bien, era impermeable a las nuevas formas: “En cuanto al teatro, ¿necesito repetir que no ha salido de los moldes antiguos, y que no se le ve remedio por ninguna parte? [...] ni hasta ahora aprovecharon influencia alguna de las nuevas doctrinas, refugiadas en el campo de ensayo de la novela, ni por otros conductos muestran tendencia señalada a una renovación provechosa” (1893, p. 41).

El naturalismo zolesco se mantuvo, sin embargo, hasta el siglo XX en la obra de Blasco Ibáñez (*vid.*, 4.3). Pero como ha señalado Pattison, también la novela del siglo XX le es tributario, porque Azorín recrea en algunas novelas un modo de determinismo ambiental, Baroja lo concibe como destino; y, en fin, el arte literario le debe la insistencia en la conquista de la libertad para el tratamiento de componentes eróticos o repulsivos, recuérdense las obras de Felipe Trigo, Antonio de Hoyos, Emilio Carrere o Pérez de Ayala, en cuyas novelas aparecen personajes marginales o descripciones detalladas de aspectos que tradicionalmente habían sido rechazados por repugnantes o faltos de gusto (*ap.*, 1965, pp. 176-177).

En resumen, Rafael Altamira señala aquellos elementos que procedentes del romanticismo se incorporan a la novela moderna: pesimismo existencial o angustia desesperada, el lenguaje, junto con novedades o superando a lo anterior como el tratamiento del medio (el determinismo de la Naturaleza como “justo medio”), ausencias como el tratamiento del dolor físico, algún tema denostado como la pornografía que no debe confundirse con el amor o “la sensibilidad”, advertencias no atendidas como la presencia de lo lírico en la novela, en la temprana fecha de 1905 y, por supuesto, el predominio de la novela sobre el teatro y la poesía.

#### 3.3.4. El “estado del alma”.

En 1898 Rafael Altamira propuso en “La Psicología de la juventud. En la novela moderna”<sup>19</sup> la posibilidad de estudiar la Historia de la Literatura mediante temas transversales que relacionarían las obras que tratasen un mismo aspecto. Para ello recogió dos temas recurrentes: la juventud y el amor. Obviando el estudio del segundo, su análisis se centra en el joven, del cual deriva en el estudio del héroe -que es siempre joven-, y que en las distintas obras contemporáneas llevaría a:

[...] reconstruir la psicología de la juventud europea durante este siglo, a lo menos tal como la han visto e interpretado los artistas que, como hijos de su tiempo, no han podido menos que reflejar el ‘estado del alma’ de sus contemporáneos y el suyo propio, no menos interesante (1898, p. 224).

El método que utiliza es el examen comparado de las obras literarias que reflejan el rapidísimo cambio habido en la sociedad del siglo XIX, de cuyo análisis infiere las enseñanzas y advertencias necesarias para los jóvenes del momento y para aquellos que estuviesen interesados en el “porvenir de los pueblos, que pende, en absoluto, de la regeneración de la juventud” (*ibid.*, p. 225).

La literatura como medio o forma para regenerar la sociedad española es una de las características del krausismo que se manifiesta de forma militante en Rafael Altamira. La literatura reverbera -dice- el “estado del alma” generacional y encuentra su eco en el público

de la época. Así, las obras que reflejan, con mayor intensidad, el sentir de una época son aquellas con las que la juventud se identifica, pero que podrían dejar de representar o de interesar a la siguiente joven generación, porque ésta puede reconocerse, o no, en los ideales, problemas o “estados del alma” que aquella manifestó.

Rafael Altamira distinguió tres niveles o factores para la creación de obras literarias: El primero, puramente artístico, que depende de las condiciones profesionales del escritor, que podríamos denominar el estilo y que se alcanza:

BIBLIOTECA VIRTUAL  
MIGUEL DE CERVANTES

A fuerza de leer a nuestros clásicos y sobar el diccionario de la Academia, puede el hombre más modesto en inteligencia, alcanzar intachable corrección en las expresiones; pero cabe, también, ser perfectamente vulgar en el mejor castellano posible; escribir como Pereda y que falte ‘alma’ a lo escrito. Y esto, porque el verdadero *estilo* no se refiere a la pureza léxica y gramatical, sino a la vida, a la fuerza, los matices y puntos de vista en la expresión de lo pensado dependiendo del pensamiento mismo bastante más de lo que algunos aspirantes a académicos suponen. No de otro modo ha podido decir Buffon que ‘el estilo es el hombre’ (1893, p. 198).

El segundo, factor humano o sentimientos, es el substrato universal a toda la Humanidad y fondo común de todas las literaturas (*ap., ibid.*)

En tercer lugar, el factor social o estado social de cada tiempo que sirve para caracterizar la obra y que se deriva de su momento de aparición. Las obras literarias que hacen posible el conocimiento de los “estados del alma” de cada período son aquellas en las

que domina el factor social, por lo que la obra pierde interés para la siguiente generación, pero gana como “documento psicológico” porque ilustra al autor y a su tiempo. Las publicaciones que pierden aliciente con el paso del tiempo son aquellas donde las ideas que se manifestadas ya están obsoletas, porque ha cambiado el estado del público y de los mismos escritores y, sin embargo, en su momento pudieron ser éxitos notorios. Estas últimas son el objeto de conocimiento de esos “estados del alma” de cada generación. Importa que se atienda especialmente a:

[...] la conformación general de los tipos, en el estado del alma que reflejan, tomando en conjunto sus ideas y sus actos en punto a las diferentes manifestaciones de la vida, y especialmente a su concepto de ésta y de su orientación ideal (1898, p. 228-229)

Rafael Altamira aplica su teoría procediendo a señalar las diferencias entre el héroe romántico de 1830 y el héroe de las novelas del Realismo y del Naturalismo: “Los héroes románticos, es decir sentimentales, de Byron y Musset eran: desesperados -exagerada y lacrimosamente- rasgo heredado por los románticos de los sentimentales del siglo XVIII, infelices, sabían sacrificarse por su dama, amantes de su señora, melencólicos, escépticos, llevaban en el fondo del alma energías vivas, ideas-fuerza, que los llenaban de optimismo y sinceridad, eran espíritus perturbados, pero valientes, llenos de fuego y de nobleza en medio de su especial egoísmo, pero también libertinos y aburridos” (*ibid.*, pp. 230-232). A modo de conclusión, manifiesta que: “En suma, los héroes románticos saben poco; son unos niños, unos inocentes que, al ver que las cosas no les salen como ellos quisieran, en vez de buscar la solución natural, o resignarse, se echan al surco, como vulgarmente se dice, y abominan de la vida que no saben comprender. [...] Así ha podido calificarse el tipo romántico de

‘inaguantable’ como dice la señora Pardo Bazán, es ‘exigente, egoísta, mal avenido consigo mismo y con los demás, insaciable de amor y despreciador de la vida... y siempre de mal humor’” (*ibid.*, pp. 233-234).

Para reconocer al joven romántico, Rafael Altamira remitía a las siguientes fuentes literarias: “Dejando a un lado el *Don Juan* de Byron -tan característico y curioso- para reducirnos a las obras en prosa, en tres autores de este siglo pueden estudiarse principalmente la representación del joven romántico: en Puchkin (*Eugenio Oneguín*), en Musset (*Confesión de un hijo del siglo*), y en Lenau (*Fausto, Savonarola, Don Juan*). En Balzac, no obstante conservar algunos rasgos importantes, el tipo ha variado mucho: es más frío, más calculador, más egoísta; es el joven del Realismo y del Naturalismo, casi. Recuérdese a *Rastignac* y al propio Félix de Vandenesse, en muchos de sus actos [...]. El personaje Octavio de *Confesión de un hijo del siglo* de Musset, se prolonga algún tiempo en la literatura. Flaubert da su última encarnación degenerada, y a la vez su crítica en *La Educación sentimental* (1869). Todavía después de Musset la juventud tiene bríos y recobra sus entusiasmos peculiares en la política. Hace de la libertad su Dios, y lucha por ella, olvidándose de sí mismo, y de sus problemas particulares e íntimos; y llega a preocuparse con Jorge Sand, de las reformas sociales, aspirando un renovado optimismo de los hombres del siglo pasado” (*ibid.*, pp. 236-237).

Las características pertinentes al joven héroe del Realismo y del Naturalismo, según Rafael Altamira, serían: la depravación y el egoísmo de Bourget y Daudet; la debilidad, indecisión y neurosis de Turgueeneff, de Benito Pérez Galdós y de Bérenguer; porque este “héroe” sólo tiene energías para el mal, un agostamiento absoluto de ideales, se doblega ante la duda, como Hamlet, y es incapaz de reobrar contra los vicios y la educación que lo aplastan, aunque sea consciente de ello y lo repudie, desconfía de su propio esfuerzo, está



falto de guías, incapaz de luchar, cree inútil cualquier tentativa para escapar del abismo y, a menudo, se sustrae a la vida, como Federico Viera o Jorge Lauzerte, el de *L'Effort*, de Henry Bérenger; son fríos, cobardes, cortesanos del éxito, que ni se rebelan y ni siquiera dudan, débiles, impotentes, aunque atormentados de nuevo por la sed del ideal; los héroes del Naturalismo son explotadores más que amantes de la mujer (*ap., ibid.*, p. 229). Además, lo grave es que:

BIBLIOTECA VIRTUAL

Parte de la juventud sigue fría y calculadamente el camino de Dagenais y de Rastignac; otra, cae en la inacción de *Demetrio Rudin*. Demetrio Rudin personifica, en efecto, un nuevo estado del alma que aún sufren hoy las juventudes europeas, y que en 1855 conocían ya los rusos. *Rudin* no es perezoso con la pereza semifatal de una raza, como *Oblomoff*, no es inactivo tampoco por motivos dogmáticos, por lecturas de Schopenhauer y Hartmann mal digeridas; lo es por la peor de las enfermedades morales, por la desconfianza en las propias fuerzas, por la conciencia firmísima de una impotencia personal que cree sufrir. Con ella marchita todos sus buenos instintos, todas sus preciosas facultades. Ve el ideal, lo ama, lo acaricia a tientas, pero se figura no poder alcanzarlo, y el desaliento le hace caer al borde del camino. Conoce los vicios de la educación, pero no fía en remediarlos. [...] El resultado último de todo esto es una enfermedad de la voluntad: el desfallecimiento del ánimo. La juventud ha olvidado que, según Fausto, 'en el principio era la acción'; y si lo sabe, no puede o no cree poder producir acción ninguna eficaz, ni para sí, ni para los otros. [...] Creyéndose impotente para lograr su felicidad personal, menos puede pensar en ser levadura de progreso para la patria [...] ni siquiera intenta agruparse para dar el impulso de regeneración. [...] Le hace falta, ante todo, recobrar la confianza en sí

misma y en el destino humano, reconocerse libre y capaz de acción (*ibid.*, p. 237-239).

Para alcanzar la libertad y la capacidad de acción hace falta que el espíritu de la juventud se hunda todavía en simas más hondas: “Llevará el fanatismo materialista hasta la exaltación como Bazarof, el héroe de *Padres e hijos* de Turguenev, que representa la negación de las ideas tradicionales. Llevará también el egoísmo cobarde hasta la perversión más honda, hasta la locura, tergiversando las ideas, haciendo incluso, responsable de sus extravíos a la ciencia, de la que no supo servirse, a la que no supo interrogar con calma, esperando la respuesta serenamente y con pureza de intención. Así nacen el *Struggle for life* de Daudet, *La Lutte pour la vie* (1889). El tipo de Paul de Astier figura ya en *L’immortel*. Del mismo jaez egoísta son Bel-Ami de Maupassant, y el Octavio de *Au bonheur des dames* que todavía tiene eco en el protagonista de *La Cendre* de Vandérem y Roberto Greslou de *Le Disciple*, la mejor encarnación del tipo preludiado es ya, en parte, Rodion Romanovich de *Crimen y Castigo* (1868). Al mismo grupo pertenecen algunos personajes de Zola, aunque éstos no sienten casi nunca problemas ideales. Son raros en sus novelas los tipos de este género, como el socialista de *Germinal* y el tísico de *L’Argent*. Cuando Roberto Greslou de *Le Disciple* (1889) manifestaba el horrible vacío moral de su espíritu, es cuando empieza a tomar conciencia de su posición y tiende a reconocer el origen de sus males y se redimirá a través de este conocimiento” (*ibid.*, pp. 239-241). Quizá se podría afirmar, tras la lectura de este texto de Rafael Altamira, que se trata de una opinión hoy vigente.

El análisis toma direcciones positivas en obras como: *Le Banchelier*, *L’Insurgé* de Julio Vallés, donde los héroes revolucionarios descubren la parte de culpa que corresponde a los padres, a la sociedad; protestan y acusan, pero son firmes y con propósitos revolucionarios bien definidos - un dejo del romanticismo-. “Igual carácter viene a tener la explosión nihilista

entre la juventud rusa que se refleja en la novela en *¿Qué hacer?* de Tchernichrenski, en ella el héroe ya se siente capaz de una acción enérgica. Los nihilistas, como dice Emilia Pardo Bazán, son la manifestación de un pueblo joven ‘capaz de ilusión histórica y de sublimes calenturas’, y son simpáticos, porque al diferentismo egoísta hay que preferir siempre ‘los apasionados extremos y hasta los desbarros’ de cualquier fanatismo, ya que en la vida social toda, como en arte, lo hermoso es lo que vive” (*ibid.*, p. 242). Asimismo, el escritor Julio Vallés realiza en su obra *Le Bachelier*, cuyo héroe es Jacques Vingtras, una crítica adecuada y despiadada de la educación moderna, esa falsa preparación para la vida, que arroja a buena parte de la juventud al proletariado, marchitando ilusiones y sofocando aptitudes: “Los anarquistas de levita, esos que presiente el ciego Rafael de *Torquemada en la cruz*, nacen con Vingtras, que representa así todo un estado de alma de la juventud moderna” (*ibid.*, p. 243).

La dirección revolucionaria no es la de la mayoría. Para Rafael Altamira la lucha con la que la juventud ha de conseguir la regeneración es la lucha interior y titánica que puede acabar bien, como en *Pedro y Levine* de Tolstoy<sup>20</sup>, o mal, con el suicidio como en *L’Effort* de Bérenguer. Jorge Lauzerte, héroe de *L’Effort*, se suicida por “no saber lo que quería”, Rafael Altamira afirmaba, en consecuencia, que “cuando un hombre como él se mata por motivos de conciencia, es que el ideal alumbra de nuevo en el horizonte” (*ibid.*, p. 244). Ante esa adversa perspectiva aparecen los héroes nuevos: “[...] como los jóvenes de Tolstoy que llegan a encontrar la palabra de luz y de vida; los últimos de Bourget, que transpiran la esencia del ideal, germinado en ellos; el David Grieve de Mrs. Ward, que, nuevo Meister, alcanza al fin la serenidad de alma que lo fortalece y consuela, después de haber sufrido todas las influencias intelectuales que han pesado sobre la juventud de este siglo, por la cual es *David Grieve* como un resumen de toda la evolución; y tantos otros, salidos de las filas del renacimiento moral con Ibsen, con Björnson<sup>21</sup>, con Lemaitre, con Rod, con Henzey, con Vyzewa, con P. Valdés (*La Fe*). [...] Verdad es que muchos de ellos no ofrecen resuelto el problema [...] como Eynhart de

*El mal del siglo*, pesa todavía muy gravemente esa enfermedad del intelectualismo egoísta, que convierte la ciencia en fuente de placer solitario y la reforma moral en labor de exclusivo aprovechamiento, sin pensar en los efectos sociales o sintiéndose impotentes para la acción; que, indecisos aún en punto a la explicación de la vida, se abstienen de escoger resueltamente, como el propio Max Nordau, entre dos direcciones distintas [...]. (*ibid.*, p. 244).

La nueva generación nace del propio seno del intelectualismo, porque procede por análisis de la realidad sustantiva del individuo, que se preocupa por los grandes problemas sociales, por la suerte de los obreros, por los menos afortunados, que busca cambiar la sociedad siendo consciente de sus propias fuerzas, esa juventud que:

[...] trae consigo la génesis de nuevos tiempos e infunde a la literatura savia fresca, sano, psicología interesante y consoladora. [...] Y que hay ya falanges en el buen camino, lo demuestra la novela contemporánea, y en la vida real lo demuestran también las iniciativas de la juventud francesa, la juventud de ese pueblo que la pasión sectaria tacha de ligero, de corrompido, y que emprende ahora tan vigorosa regeneración en todos los órdenes, incluso en la vida política y en el sentimiento nacional. [...] Desde el joven romántico de 1830 al joven neocristiano de 1894, la distancia es grande, el camino recorrido, largo, difícil y lleno de tristezas. ¡Ojalá no sea un engaño más esa generosa aspiración, en que parecen entregarse los jóvenes a la reforma interior de su alma y a la resolución de los grandes problemas sociales! Tienen maestros que los conducen; poetas, como Henry Chantavoine, que los animan. ¿Saldrá algo sano, positivo, de este movimiento? He aquí la pregunta que está en todos los labios... La respuesta quizá la den las novelas de comienzos del siglo XX (*ibid.*, p. 246-247).

Tras esta lúcida reflexión, Rafael Altamira llama la atención a los escritores que ensimismados con la búsqueda o conocimiento del hombre joven, ignoran la psicología femenina que requiere un estudio singular, sugiriendo los diversos tipos de mujer que debieran ser estudiados: “[...] el carácter de la mujer adolescente, de la enamorada, de la fanática, de la adúltera, de la histérica, de la aristócrata, de la popular, etc., etc.; y no faltan en la literatura crítica de otros países, estudios dedicados a las mujeres de Goethe, a las de Balzac, a la mujer rusa en el drama y en la novela [...]” (1905, p. 110). Comenzaba a despuntar en la literatura la psicología del obrero, ya que los jóvenes de la novela fueron hasta ese momento representantes de la clase media más o menos alta y de la aristocracia tradicional (*ap., ibid., pp. 247-248*).

Rafael Altamira realizó un recorrido por la novelística en la que plasma los modelos de hombre -los héroes- de la época romántica enfrentados a los de su propia época. Se mantiene el límpido y honrado deseo de regeneración de la juventud, la necesidad de nuevos ideales ante un momento histórico de crisis -de la que queda demostrada su existencia y reflejo en la literatura-. Siguiendo la pauta establecida por Francisco Giner de los Ríos, Rafael Altamira “toma la literatura como el primer medio de conocimiento del mundo” (Aullón de Aro 1984, p. 58). Frente a la afirmación anterior, cabe recordar la opinión de Leopoldo Alas que en 1893, denominó a Rafael Altamira “epígono del krausismo... sólo que póstumo”. La ponderación y claridad de ideas de nuestro crítico hizo que manifestara la diferencia entre la realidad y su imagen literaria. Así en 1905 declaraba:

El infeliz que se fía para conocer las cosas de lo que dicen los libros, es hombre al agua, sin salvación posible. El libro no le presenta la realidad, sino un conocimiento ya hecho por inteligencia ajena y, por tanto, sometido a todos los errores posibles (p. 82).

El estudio de las fuentes bibliográficas es necesaria como base de conocimientos, pero se apela a la capacidad del lector para que analice los que se le ofrece con espíritu crítico y extraiga de ello su juicio personal y propio. El individuo no puede ni debe prescindir de los conocimientos aportados por otros, publicados en libros o revistas, porque pierde un tiempo precioso conociendo lo que otros ya han expuesto: “[...] la verdadera función del saber ajeno [...] es, como la de todo trabajo, de ahorrar fuerzas, preparar el terreno, sugerir ideas y procedimientos, prevenir falsas direcciones y evitar, en suma, como ya observaba Spencer, que se repita en cada individuo la evolución intelectual de la humanidad entera, desde sus principios: cosa para la cual es dudoso que tuviera tiempo bastante cada hijo de vecino” (Altamira 1905, p. 85)

Nuestra conclusión coincide con D. L. Shaw, cuando atestigua que con la Generación del 98 se alcanzó el clímax del proceso de retirada, forzosa, frente a la confianza vital que se basaba en el concepto inteligible y teleológico de la existencia humana garantizada por la razón y la providencia divina. Esta retirada, iniciada por los románticos, continúa hasta bien entrado el siglo XX. Algunos aspectos de la novela de principios de siglo representan claramente la culminación del proceso iniciado en el XIX, y en este contexto deben considerarse. Por un lado, la asunción de la circunstancia de que esta generación está dominada por la aceptación colectiva de que la razón, por sí sola, es incapaz de dar sentido a la existencia humana. Junto con esta aceptación se halla una creciente y desesperada

búsqueda de ideas madres, ideales o creencias, con las que resolver el triple problema de la verdad, el deber y la finalidad de una realidad, la de la vida, ante la cual se encaran. Y, tras el desastre de 1898, el problema político-económico de la regeneración nacional se hizo acuciante. Uno de los principales legados de los hombres de 1868 para esta generación fue la idea de que la regeneración espiritual e ideológica del individuo era la clave para la regeneración nacional. La novela de la Generación del 98 es la respuesta, en términos literarios, a ese imperativo dual: explorar y, a ser posible, solucionar la crisis de ideales y creencias a nivel individual, sin perder de vista el problema nacional. La típica novela de la generación es aquella en que un personaje central concebido ideológicamente, al reflejar las preocupaciones señaladas, se enfrenta a unas situaciones de prueba y a interlocutores cuidadosamente seleccionados, ideados para explorar y, a ser posible, solucionar sus dificultades. En consecuencia, podemos sugerir que resulta artificioso y por lo tanto vacuo, porque de hecho el esfuerzo no logra más éxito que un diagnóstico, en general bastante convincente, de la enfermedad individual y nacional, pero sin encontrar la solución terapéutica. El tipo de literatura que surgió representaba una variante del *bildungsroman* (novela de aprendizaje), a mitad de camino entre la novela de ideas y la novela psicológica (ap., 1978, pp. 230-232).

### 3.3.5. Intelectuales y eruditos.

Rafael Altamira trató de delimitar el concepto de intelectual<sup>22</sup>. Saber quiénes eran y qué se esperaba de ellos<sup>23</sup>. Para el crítico alicantino, la alianza entre la minoría erudita y la masa instruida era necesaria para regenerar el país. Los artículos en los que se discurre sobre el tema fueron recogidos en *Psicología y literatura* (1905), *Cosas del día (Crónicas de literatura y arte)* (1907) y *Arte y Realidad* (1921).

Rafael Altamira señalaba la tendencia de “los profesionales de la ciencia y de la literatura, a considerar que sólo ellos forman el cuerpo intelectual de la nación. En unos influye la idolatría del ‘título’; en otros, la creencia de que sólo sabe o es artista el que produce para el público o le comunica su saber, más o menos elevadamente. Los que niegan competencia a los que no son de la ‘Facultad’ o carrera garantizada por el Estado, y claman contra los *intrusos* que han tenido la alevosía de estudiar las cosas sin pedirle sanción al profesorado oficial; para los otros sólo son ‘intelectuales’ los que escriben y discursen y los que con éstos bullen a guisa de adoradores, aunque no ‘pronuncien’. Con lo cual, la escasa minoría culta de un país como el nuestro, aparece todavía más escasa reduciéndola a ese Estado Mayor, en que muchos ingresan por auto-nombramiento” (1905, p. 75).

Ya en 1896, en “La juventud ‘intelectual’ española” Miguel de Unamuno sostuvo que la juventud “intelectual” significaba, para él, la que se dedicaba al mundo literario, científico, del pensamiento y del periodismo, y que por implicación era un grupo que dirigía e influía (*ap.*, Fox 1988, p. 21). En el artículo “La vida es sueño. Reflexiones sobre la regeneración de España”, aparecido en *La España Moderna* en noviembre de 1898, afirmó que: “En rigor no somos más que los llamados, con más o menos justicia, intelectuales y algunos hombres públicos los que hablamos ahora a cada paso de la regeneración de España.” En “De regeneración. En lo justo”, publicado en *El diario del Comercio*, el 9 de noviembre de 1898, se indicaba el cometido de este grupo: “El deber de los intelectuales y de las clases directoras estriba ahora, más que en el empeño de modelar al pueblo bajo éste o el otro plan, casi siempre jacobino, en estudiarle por dentro, tratando de descubrir las raíces de su espíritu” (*ibid.*).

Desde una perspectiva mucho más amplia, Rafael Altamira reivindicaba a los “intelectuales” activos y numerosos que trabajaban modestamente, aunque no estuviesen en la



palestra pública. No se trata de una elite que trabaja en la capital del Reino, sino aquéllos que son la minoría selecta y rectora de sus pueblos o ciudades, que impulsan con su palabra y su acción el movimiento de la regeneración. Estos “intelectuales” son quienes provocan verdaderamente el movimiento o la parálisis de un pueblo (aunque sus puntos de referencia ideológicos están en los “intelectuales” activos de reconocido prestigio). Ellos son los “factores, no sólo importantes, sino indispensables para que la producción ideal de los que se hallan encima llegue a ser un hecho y fructifique en el campo humano” (*ap.*, 1905, p. 76). Partía del cambio realizado anónimamente, desde abajo, hacia el cénit ideal.

BIBLIOTECA VIRTUAL

El adjetivo “intelectual” debía de ser aplicado a “las operaciones o los productos superiores, los más elevados, que señalan el fin de la serie” (*ibid.*, p. 77). Como los periodos históricos esplendorosos, que fueron consecuencia de una crisis, y conllevaron una gestación previa, como es el caso de los Reyes Católicos. Alude, también, a Vische, que demostró que “se puede ser ‘intelectual’ sin ser literato, ni orador, ni maestro”. Él había encontrado “hombres cultos que trabajan con sus manos en los oficios en los que se ganan la vida [aunque] la irresistible presión de los prejuicios -irresistible, hasta que la experiencia propia la contrarresta con hechos- me había llevado a pensar que las ocupaciones intelectuales eran patrimonio exclusivo de la gente profesional y que el resto de los hombres tenía que ser forzosamente vulgo, *filisteo* [...]” (*ibid.*, p. 77). El pesimismo al que “nuestra decadencia actual nos arrastra, nos hace reducir, todavía más de lo que realmente es, el círculo de personas cultas o amantes de la cultura” (*ibid.*, p. 78).

La esperanza para nuestro país, los que realizarán el cambio ideal, serán aquellos intelectuales que a pesar de realizar su trabajo diario, poseen inquietudes que los llevan a conocer y cambiar el torcido rumbo de la sociedad: “[...] esos intelectuales ignorados, retraídos, [son] el fondo de reserva social que nos mantiene todavía a flote, que hará posible la

regeneración de nuestro espíritu y que en los días de prueba, cuando haya que trabajar febrilmente en medio de las agitaciones de un cambio que ojalá no llegue demasiado tarde, dará los obreros nuevos, los hombres inesperados, los desconocidos, que de un vigoroso empuje, se colocan frente a las filas” (*ibid.*, p. 79). Estos hombres que llegan poseen una “honda incubación del espíritu libre”, son el germen del cambio, son los hombres que han de pasar a la acción y que no deben ser relegados por aquellos que se consideran -a sí mismos- la elite cultural de un país (ap., *ibid.*, p. 80).

Rafael Altamira reflejó los rasgos psicológicos de los intelectuales: “son por naturaleza y por obra de la especialidad de su trabajo, hombres de condición particularmente excitable, para quienes todo rozamiento conviértese en rudo choque, cualquier alfilerazo en terrible herida. El desgaste nervioso que esto les ocasiona, prodúceles cierto temor a las causas de que procede, y origina en ellos un principio de retraimiento. Por otra parte, la superioridad que en sí mismos reconocen respecto de la masa -cuyos cuidados y apetitos repugnan por groseros y vulgares, o por conturbadores del reposo que exige la producción artística- apártanlos igualmente, creando en ellos cierto misantropismo, más o menos acentuado; pero como ese apartamiento es imposible en todo rigor la mayor parte de las veces; como la misma sociedad de que huyen por un lado les atrae por otro [...] ese continuo choque, ese disgusto de los real, ese gasto constante y excesivo de fuerzas, les hacen desear más y más el reposo, la paz del alma, y a ella tienden, ora buscándola por diversos caminos, ora tan sólo apreciándola como cosa inasequible” (*ibid.*, pp. 51-52).

El artículo “La erudición” señalaba que la impronta de los métodos positivistas en las ciencias había hecho posible el análisis de los problemas con orientación práctica. El conocimiento de la realidad científica se basa en investigaciones concretas que derivan en una

síntesis o conclusión verificable. Si el método a utilizar no es éste, todo quedará en puro lirismo más o menos ingenioso, pero inútil (1907, pp. 223).

Rafael Altamira denostaba a quienes despreciaban la erudición, la búsqueda del conocimiento:

Muchos de los que se precian de hombres modernos, de espíritus revolucionarios, y se expresan a todas horas como defensores de la formación realista de la inteligencia, no perdonan ocasión para zaherir a los que llaman *eruditos*, despreciando la labor que éstos representan. En esas censuras y ese menosprecio, hay contradicción y orgullo (1907, p. 224).

Los falsos “defensores de la formación realista de la inteligencia” reducen la erudición “al saber de libros viejos o nuevos, es decir, al saber de lo que otros han dicho sobre la materia propia de nuestro estudio. Erudito es el que sabe éso y el que conoce directamente gran cantidad de los hechos relacionados con su especialidad” (*ibid.*, p. 224).

La erudición es la que: “Procede del examen directo de documentos, cada uno de los cuales suministra un hecho o una serie de hechos tan reales y positivos como los observados en un laboratorio de química o los recogidos en el campo por un zoólogo. Ocioso ha de parecer que defendamos la legitimidad de esa erudición. Sin ella no podrían avanzar un paso las ciencias que versan sobre los hechos de los hombres, ya que esos hechos, y no otra cosa, son los que dan semejante erudición” (*ibid.*, p. 249).

Rafael Altamira señalaba la necesidad de conocer el legado intelectual de nuestros antepasados porque “la inteligencia de las generaciones actuales es un *resultado* de la herencia de las generaciones pasadas, y sobre el cimiento de éstas levanta su propia altura y ofrece una orientación especial. [...] Y claro es que, suponiendo un caso absoluto de autodidactismo - consecuencia última del desprecio de la ciencia ajena- el autodidacto estaría en evidente inferioridad respecto de los que se deciden a edificar su saber sobre el resultado de la labor ajena” (*ibid.*, p. 226).

En el erudito se debe fundir el sentido crítico, la capacidad de reflexión sobre los hechos que se estudian y el conocimiento de los trabajos de investigación realizados por otros (*ap.*, Altamira 1905, pp. 82-93).

La erudición no tiene objeto en sí misma, nada es si no se difunde y se comparte con la sociedad. El objetivo del hombre de cultura debe orientar a sus semejantes sobre el “estado de los problemas científicos o artísticos, dirigirlos en sus lecturas, señalarles lo que deben tener en cuenta, y en suma, ahorrarles, o muchos tanteos en busca de fuentes, o muchos errores por insistir en cosas ya rectificadas o en el uso de medios de trabajo que equivaldrían a emplear hoy, en la guerra, el fusil de chispa” (Altamira 1907, p. 228).

El modo en que se manipulaban las ideas por intelectuales y eruditos de baja estofa apareció en “La leyenda de las ideas”, en él reflexionaba sobre el modo en que el pensamiento científico influía en la sociedad, cómo éste era asumido por ella y la manera en que se producían los cambios de ideas. Su conclusión fue un tanto sarcástica, ya que atacó con su crítica la pericia con que algunos hablaban de teorías, de ideas, de libros que no se habían leído, se hablaba de oídas sin leer la obra:

Con que recordemos las cosas que han dicho (en España y en todas partes) de las teorías de Darwin y del naturalismo de Zola algunos señores que no se tomaron el trabajo de leer los libros que refutaban, y aun lo solían confesar así paladinamente, quedará comprobado este extremo (1905, p. 69)

Para Rafael Altamira quienes hablan sin conocimiento de causa son los grandes tergiversadores. Rafael Altamira ponía el dedo en la llaga cuando afirmaba que si se comparaba “lo que realmente hay en las teorías de Rousseau, de Karl Marx y de Nietzsche, con lo que de ella ha entendido el público, qué es lo que influye y lo que caracteriza, o ha caracterizado durante mucho tiempo, junto con la significación ideal de esos pensadores. La comprobación empiezan ya a hacerla algunos críticos, y sus resultados son verdaderamente abrumadores. [...] En todo caso, bien puede afirmarse que las doctrinas científicas no son siempre lo que sus autores quisieron, sino lo que la humanidad se empeña en que sean. El gran colaborador tuerce más de una vez las intenciones de los grandes hombres y defrauda sus vanidades, si las tuviere” (*ibid.*, pp. 73-74).

La voz de Rafael Altamira es clara a la hora de hablar del enfrentamiento entre jóvenes y viejos intelectuales. Polémica cuya importancia sigue estando vigente:

No es frecuente, en la antipática anarquía de nuestro estado social, que los jóvenes aplaudan, ni aun respeten, a los representantes de las generaciones que les precedieron. Por el contrario, el desagradable pleito con *los viejos* se repite a menudo, negando el principio mismo de la continuidad de la historia (que enlaza lo

viejo con lo nuevo) y pretendiendo abrir ancha sima entre los que trabajaron antes y los que trabajan ahora, como si nada de común hubiese entre unos y otros; como si las mejoras de hoy no tuvieran por precedente esencial las obras de ayer; como si cada generación no fuese -quíralo o no- hija y discípula de las anteriores. Ciertamente es que hay *viejos* egoístas, que cierran la puerta a los jóvenes y esconden la mano con que debieran protegerles y auparlos; ¿pero acaso la ferocidad de la lucha por la existencia no produce egoístas también en las filas de *los vivos* de pocos años? ¿Es todo caridad, compañerismo y mutuo apoyo entre los jóvenes intelectuales? Ciertamente que en los viejos hay muchas *reputaciones* falsas, muchas *respetabilidades* que es necesario destruir; pero además de que esto ha sucedido siempre y seguirá sucediendo cuando los jóvenes de hoy y de todos los tiempos pasen de la juventud, ¿puede asegurarse que no hay también famas usurpadas y reputaciones desmedidas entre los hombres nuevos? ¿Son acaso, éstos, tan rígidos y justos para lo de su época, cenáculo, peña o *cotiere*, como lo son para los que consideran pertenecientes al pasado? Injusticias hay de una parte y de otra; injusticias y resistencias a comprenderse los unos a los otros. El ideal sería que los viejos tuviesen el corazón y la inteligencia siempre jóvenes, para recibir con alegría y tutelar amorosidad lo nuevo, y que los jóvenes tuviesen la gratitud fácil y la modestia flexible, para reconocer lo que deben a los viejos -aunque directa y personalmente no hayan sido sus discípulos,- y el valor de la obra que aquellos han realizado. [...] Palacio Valdés no es viejo, por fortuna suya y nuestra; pero tampoco es un joven, y para los que así pueden llamarse, suena a *maestro*, a hombre de otra generación que rápidamente se aleja del presente y cuyos hechos se van esfumando en el horizonte. Las consideraciones que he expuesto, son, pues, pertinentes al caso. [...]

Los menores de edad de hoy, se acuerdan de quien ya era para mí un *mayor* cuando todavía me paseaba por los claustros de la Universidad de Valencia con los libros debajo del brazo; y se acuerdan de él para alabarlo, para aplaudirlo, para ver

únicamente lo que hay de bueno en su labor literaria, sin acordarse de sus críticas, reservas y distingos que no podrían librarse ni los genios más ilustres (1921, pp. 107-108).

### 3.4. Juicios de Rafael Altamira sobre el Realismo y el Naturalismo.

#### 3.4.1. Qué debe ser la crítica literaria.

Antes de emprender el estudio de los artículos en los que Rafael Altamira trata sobre la crítica literaria, parece conveniente intentar delimitar el concepto de ésta. Así, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* la define como “Arte de juzgar la bondad, verdad y belleza de las cosas”; “Cualquier juicio o conjunto de juicios sobre una obra literaria, artística, etc.” (D.R.A.E. 1992, vol. I). Leopoldo Alas señaló en el Prólogo a *Mi primera campaña* que la crítica “[...] es lo de siempre, juicio estético” (1893 p. VII). Rene Wellek toma el término “‘crítica’ en amplio sentido, para abarcar no sólo opiniones sobre libros y autores particulares, crítica de ‘enjuiciamiento’, crítica profesional, ejemplos de buen gusto literario, sino también y principalmente, lo que se ha pensado sobre los principios y teoría de la literatura, su naturaleza, función y efectos; sus relaciones con las demás actividades humanas; sus tipos, procedimientos y técnicas; sus orígenes e historia ” (1959, pp. 7-8). Emilia de Zuleta señala como “componentes fundamentales de la naturaleza misma de la crítica, el conocimiento intelectual de las obras literarias concretas para su posterior interpretación y evaluación” (1974, p. 9). Para Pedro Aullón de Haro, la “Crítica literaria es un metalenguaje, un ‘discurso sobre un discurso’ (Barthes 1964, p. 304). Esto es, un discurso disciplinario aplicado sobre un discurso artístico; y en el caso de la pura teoría crítica, mejor diríamos que se trata de un discurso disciplinario metateórico sobre qué es aquello a considerar en el objeto y cómo ha de versar el discurso disciplinario que verse sobre el

discurso artístico” (1983, p. 16). Parece importante la definición de M. Arnold: “to see the object as in itself it really is” (*ap.*, Beser 1968, p. 29), ver el objeto como realmente es, desde el punto de vista diacrónico, sincrónico e inmanente, ese es quizá el anhelo de todo crítico, pero no se han de olvidar las distintas percepciones que cada estudioso tendrá de un mismo objeto; por lo tanto, las distintas maneras de “mirar, observar o analizar” darán lugar a distintos métodos de análisis. Sobre todos estos aspectos, Rafael Altamira reflexionó y discernió, y concibió los artículos dedicados a la crítica literaria como objeto en sí misma tal y como aparecieron en sus libros misceláneos.

#### BIBLIOTECA VIRTUAL

Las cuestiones que Rafael Altamira aborda en este apartado manifiestan sus dos fases como crítico literario, así como su aportación a lo que debe ser la crítica literaria.

En cuanto a las fases que se pueden distinguir en Rafael Altamira, crítico literario, se advierte un primer periodo que se localiza cronológicamente entre los años 1893 y 1921. Su rasgo común es la reflexión sobre aquellas cualidades que la crítica ha de poseer de modo inmanente, el concepto de crítico como guía del lector -en sentido didáctico- y la distinción, en el mundo del periódico, de la crítica literaria y del reporterismo literario (*ap.*, 1907). La segunda fase comprende desde 1921 hasta 1949, momento en que determina autoexcluirse de la crítica literaria e invocar con el nombre de “glosas” a sus escritos porque no han tratado sólo de la realidad del Arte, sino también de la realidad exterior: la naturaleza, el mar, etc... .

Cabe recordar que el autor precisó en el Prólogo de *Estudios de crítica literaria y artística* (1929) que el género al cual pertenecían sus trabajos publicados era la “crítica”, un término cuya denominación procedía de otros países y que en el nuestro se denominaba “ensayo”, y que este género fue cultivado por el autor, especialmente, desde 1884 a 1904. Por otra parte, advirtió que los críticos estaban principalmente interesados en el juicio diario de la actualidad: el libro nuevo o la comedia recién estrenada, no en el género crítica o ensayo tal y



como la definía Rafael Altamira para quien el género que cultivó en este volumen estaba situado en el orden de los estudios generales (*ap.*, 1929, p. 7).

El objeto de estudio, en esta segunda época, se centraba en dos aspectos: sobre la obra total de un autor, y sobre los problemas generales de la Literatura y el Arte, “aspectos no frecuentes en la época, exceptuando la abundante producción que originó la polémica sobre el Realismo y el Naturalismo”. Reservó los dedicados a ciertas épocas de la historia literaria a escritores de alguna celebridad para que apareciesen en futuras publicaciones, que no vieron la luz, como es el caso de *Escritores españoles e hispano-americanos y Literaturas extranjeras* (*ap.*, *ibid.*, 1929, pp. 8-9).

Rafael Altamira denominó, también, a sus escritos “crónicas” ([1920] 1921, p. 74), al igual que había intitulado la obra publicaba en 1907: *Cosas del día (Crónicas de literatura y arte)* en su mismo título aunque no justificase más que “el campo de acción natural de un escritor moderno, está en la revista y en el diario [...] me decido a reunir en volumen unos cuantos de mis artículos y estudios, en que el lector hallará los elementos de una historia literaria contemporánea, o por lo menos de algunos de sus capítulos más interesantes” (1907, p. s.n).

Las características que debe reunir la crítica literaria se muestran en el artículo “Sobre la crítica. A propósito de la literatura española en Francia”<sup>24</sup> ([1887] 1893). Los rasgos distintivos, que le atribuye, son: analítica, pues de ésto se deriva la objetividad del crítico; comparada porque la pone en relación con otras literaturas; sincrónica, ya que se estudia el hecho literario desde su propio concepto de arte y cómo este se manifiesta en ese momento de la historia de la literatura; diacrónica, porque la vincula con estadios anteriores de los que procede; histórica, pues estudia las fuentes y afinidades con otras literaturas; sociológica, porque pretende dar cuenta de la relación de la obra con la sociedad y del autor

con la obra; y marxista, puesto que la obra literaria es fruto y reflejo de la sociedad que la produce. Además, la crítica literaria debe ser “un fin en sí misma, no un *medio* para trepar socialmente, como otros toman el periodismo o la política” (Altamira, 1898 p. 251):

Cuando se juzguen las obras literaria como ya se hace con algunas obras científicas, o como pretenden hacer para todas los hombres que aquí llevan la dirección y representación del sentido moderno en cosas de estudio; cuando la crítica nos diga, no solamente lo que le parece la obra en su cualidad de buena o mala, sino el valor y significación de ella; el sentido y dirección que acusa; el concepto del arte y su arte especial a que responda; las influencias que deja entrever y las afinidades; su colocación y sitio en medio de las contemporáneas; y, mas en grande, la continuidad de la historia, en medio de todas las producidas como manifestación de estados artísticos en la conciencia de las sociedades y de los hombres; cuando se determine y se estudie una obra literaria como se determina y estudia un ejemplar botánico, exactamente como él con todo lo que esto significa en procedimientos y en posición de juicio; cuando de la atención (hartas veces superficial y de impresión primera) hacia el gusto y concepto individual del que se juzga, se pase a la atención sincera y franca de la cosa misma sometida a juicio, procurando acusar todos los elementos, las notas todas que en ella la observación de cada cual advierte; entonces y nada más que entonces se habrá formado la crítica verdadera, instructiva, formada del gusto y reformadora del arte, y en la cual la mera impresión estética de parecer bien o mal lo visto y leído, es una parte más, que, por sí sola, en el estado de espontaneidad superficial con que suele darse, no es cosa que enseñe demasiado, ni en la cual pueda encontrarse aquella entraña y riqueza de pensamiento que en la crítica se busca y se

pide. [...] Parece que ya es hora de que hagamos esto, sobre todo con nuestros autores. (1893, pp. 117-118).

Ya iniciado el nuevo siglo, realizó una apología de la misma en “La crítica literaria” (1907), donde hizo notar el florecimiento de ésta durante el siglo XIX, que hubiera sido un medio educativo para los jóvenes literatos, aunque, según reconoció sin tanto éxito como en otras materias<sup>25</sup>. Rafael Altamira señalaba una opinión característica de su tiempo sobre la crítica literaria: la de aquellos que rechazaban la crítica profesional por inútil y errónea, sustituyéndola por el juicio los profanos -del gran público- fiándose “de un modo exclusivo del instinto artístico que atribuyen a la masa” (1907, p. 215) y dejaban la opinión de las generaciones venideras sobre las obras actuales en las manos infalibles del tiempo. Hombre comedido en sus apreciaciones, señaló que lo incorrecto sería sobreestimar el juicio tanto del profesional como del profano, porque aquellos que daban su apoyo al juicio del lego frente al profesional opinaban que: “[...] el profesional está lleno de preocupaciones de escuela y de envidias o celos de clase, y no puede, por tanto, ni ser imparcial, ni tener la clara, serena visión de lo bello, que suele estar por encima de todo dogma de estética” (1907, p. 218). Este argumento fue rebatido -no sin cierta sorna- por parte de Rafael Altamira, sobre todo al final de la cita que paso a reproducir, en la cual se muestra el profundo sentido de jeraquía intelectual a la que pertenece:

En lo que se refiere al orden intelectual, este argumento representa la solución de un problema lógico de la mayor importancia: el de la jerarquía en que se hallan el conocimiento vulgar y el científico y, en otros términos, el de la necesidad o inutilidad de las especialidades técnicas; y esa solución significaría, aplicada en todo su sentido,

que el vulgo sabe más que el hombre de ciencia, y que no sólo hace falta estudiar y especializar para entender de las cosas y poder hablar de ellas con autoridad fundada, sino que el estudio y la especialización perjudican. Por lo tanto, cuando se trate de estimar el valor arquitectónico de una catedral gótica, verbigracia, yo acudiré al juicio del carbonero de la esquina, o del comerciante retirado que vive del cupón antes de que al de un arqueólogo que se ha pasado la vida estudiando y viendo monumentos; y como el de éste no me sirve para nada, pediré desde ahora que se cierren todas las cátedras de arqueología y se quemem todos los libros que de semejante ciencia tratan. Con disponer de sentido común y con el juicio espontáneo del vulgo, tendremos bastante (1907, p. 218).

El vulgo -tomando la palabra en su acepción llana, no peyorativa- tiene sus propios prejuicios doctrinales que pesan sobre él y que están constituidos por el residuo de las ideas viejas: “[...] desechadas ya por las inteligencias directoras, y que se perpetúan en forma de herencia inconsciente, de generación en generación, aumentando de cada vez la suma de opiniones hechas, erróneas, que son el más formidable obstáculo para el progreso” (1907, p. 219).

Rafael Altamira apoyaba la utilidad censora de la crítica literaria: “A los corregibles, los enmienda; a los audaces, los contiene. La historia literaria de todos los tiempos demuestra que, cuando no hay un látigo -aunque éste no sacuda muy fuerte-, todas las nulidades salen de sus agujeros e infestan la vida intelectual. Es la historia eterna del gato y los ratones. Hace falta el gato” (*ibid.*, p. 222)

La crítica literaria tendría temple de juicio válido en aquellos casos en que el crítico estuviese intelectualmente preparado para ejercerla con el fin de no obstaculizar lo novedoso y, por otra parte, eliminar la escoria de la literatura en particular y de la cultura en general. Máxime cuando el autor denomina motivos “*técnicos* (es decir, impresiones de pura belleza artística)” los que animan al crítico (1905, p. 25).

En *Cosas del día* manifestaba que: “La crítica es, esencialmente, otra cosa, una función aparte: didáctica, en cuanto el crítico, por su cultura especial y por su gusto depurado, puede educar el gusto de los otros y guiarles en sus lecturas; literaria en cuanto, aparte ese influjo de autoridad (a veces muy dudoso), lo que más importa en la crítica no es el *juicio* de la obra, sino lo que acerca de ella se le ocurre a un hombre de talento, de ingenio, que *hace* arte con motivo de la obra ajena. De *l’esprit sur les lois*, como se dijo de Montesquieu. Por eso la crítica no impide el reporterismo literario, ni debe confundirse con él (1907, p. 235).

En el ámbito del periódico la crítica literaria debe ser separada como género del noticierismo literario<sup>26</sup>: “[...] porque si los literatos profesionales tuviesen aquí como en otros países, el sentido de lo periodístico y el conocimiento del público a que el periódico se dirige, podrían hacer mucho en este sentido. La información se elevaría notablemente, y su utilidad sería cada vez mayor. [...] Hay críticos que son a la vez periodistas, sin que pierda nada su altísima *misión*. Ixart y *Clarín* fueron de esos. Pero la mayoría de ellos no son así, y se comprende” (1907, p. 236). Si el lector compara la prensa extranjera “con lo que suelen hacer nuestros periódicos, y sacará esta doble consecuencia: lo imperfecto del periodismo literario español y el valor que tienen las excepciones representadas por algunos diarios que han intentado llenar este enorme vacío” (*ibid.*).

Un cambio en el concepto de crítica literaria apareció en el Prólogo (1921, pp. 7-10) de *Arte y Realidad*<sup>27</sup>: “[...] completamente libre, sin obligación interna ni externa de escribir acerca de todos los libros y de todos los autores [...] dista mucho de la posición técnica en que se colocan por lo general quienes cultivan aquella función” (*ibid.*, pp. 7-8). Lo que atraía singularmente a Rafael Altamira de los libros ajenos no era, en esos momentos, la técnica sino: “[...] el alma del autor en ellos reflejada, el de la significación social de la labor cumplida por aquéllos, y, sobre todo, el eco que va despertando en mi espíritu” (*ibid.*, p. 8).

Definió el género que adoptaba su trabajo como “glosas” (*ibid.*), porque no sólo la literatura -realidad interior- había sido objeto de recreación, también lo había hecho con la Naturaleza, no olvidemos los artículos de viajes y paisajes terrestres o marítimos que pueblan su obra: “La realidad exterior ha seguido atrayéndome y ha movido mi pluma más de una vez. Si queréis, será cuestión de una nueva especie de crítica: la de la Naturaleza, en lugar de la del Arte. Bautizadla a vuestro gusto. Para mí es poesía que me sonó en el alma, lo mismo que la hicieron sonar algunos libros” (*ibid.*).

El autor recordaba a los lectores como en 1907 y en su libro *Fantasías y recuerdos*, se había alejado de la literatura de creación para dedicarse a la crítica literaria y, citándose a sí mismo, rememoraba cómo “me despedí de la literatura amena (más concretamente de la que dicen ‘creadora’, [...]) me reservé un rinconcito, último refugio de los viejos amores literarios. Ese rinconcito fue el de la crítica literaria, que siguió representando para mí el substitutivo de la producción en que cesaba ‘la válvula por donde puede escapar, de vez en cuando, en la contemplación de la poesía que otros expresan algo de la que sigue cantando en el fondo de mi alma’ (1907, p. 7)

Aquella crítica literaria combativa y deseosa de alcanzar nuevas cotas científicas desde posiciones técnicas, que distingue -como géneros periodísticos distintos- la crítica literaria del reportero literario; que concebía al crítico literario como un guía capaz intelectualmente y educador del gusto de los lectores, se desarrolló hasta la publicación de *Arte y realidad* en 1921, momento en el que Rafael Altamira dio muestra de su evolución hacia la observación de la obra literaria como reflejo del alma del autor, hacia el significado social de la obra y vuelve la mirada a su interior: el de un hombre que sabe vibrar con la belleza y cuyos escritos denominó “glosas”.

#### 3.4.2. Características del crítico literario.

“La primera condición del crítico. (Carta a un crítico novel)”, recoge en forma epistolar las particularidades que debe reunir un crítico literario: “[...] las fuerzas del crítico deben ser dedicadas al género en que mejor calidad pueda ofrecer el crítico, para *lograr lo más con el menor trabajo posible*. Que la crítica literaria sea un fin en sí misma, no un *medio* para trepar socialmente, como otros toman el periodismo o la política” (1898, p. 251).

Se han de reunir las siguientes particularidades para ser crítico literario: “Tener corazón es sentir la belleza, hállese donde se halle; es ser justo; es anteponer la razón de estética a todas las razones humanas; es olvidar, pluma en mano, por la pasión del arte, las otras lícitas e ilícitas que pueden perturbarla; es tener la valentía y la lealtad de declarar en público, siempre, lo que en el fuero interno se aprueba, aunque sea de un enemigo; es no pensar en *sombras* ni en *competencias*; es no hacerse cómplice de la *conspiración del silencio*, ni de las vanidades de los endiosados; es no poner nunca la luz debajo del celmín ni consentir que la pongan otros; es no tener horizonte estrecho, confinándose siempre en los mismo nombres... aunque tengan mucha mano para ayudar a los propósitos egoístas de la particular ilusión de crítico; es tener abierto el espíritu a todos los vientos del arte y saber orientarlo hacia los puntos de donde soplan nuevos y frescos, que suelen ser del lado de los

humildes y de los jóvenes; es poner sobre todos los intereses el supremo interés de la belleza y del arte, olvidando lo demás del mundo como el buen sacerdote olvida, cuando dice misa, todo lo que no sea de Dios y para Dios; es ser bueno, indulgente, franco, absolutamente franco, lo mismo cuando la franqueza acusa defectos de quienes, por estar altos, pueden creer que son impecables e indiscutibles, que cuando descubre méritos nuevos, que también saben mal, a veces, a los que convierten el arte en coto cerrado; es participar un mucho de la enfermedad de Marcial, el de *La Pasionaria*, que se traduce luego en la facultad de indignarse por las tropelías... críticas que otros cometen; es tener *sangre y vergüenza*, como dice el vulgo, en las relaciones a que obliga la literatura; es, en fin, no olvidar, en medio de la franqueza, ni la cortesía, ni aquel calor de humanidad que sólo los buenos saben poner, incluso en sus más severas justicias” (*ibid.*, pp. 252-253).

El crítico es también guía porque: “No olvide usted que, a despecho de todas las democracias, son muy pocos los hombres que piensan por sí, que tienen personalidad para el juicio, o cuando menos para declararlo y hacer que pese; y que, por tanto, la inmensa mayoría, si usted llega a gozar de fama y respeto, se guiará por usted y a usted se someterá, en las más de las cosas su opinión” (*ibid.*, pp. 254-255).

En 1949, Rafael Altamira publicó en su exilio mexicano *Tierras y hombres de Asturias* que incluye el artículo: “*La Fe*, novela de A. Palacio Valdés”. En él ofrece unas interesantes indicaciones sobre lo que considera, en esa fecha, que es el crítico literario:

[...] no es más que un lector, cuya diferencia con los otros consiste en poseer cultura especial literaria que le capacita para formar una cierta opinión de carácter técnico. Pero como la cultura especial -aparte de que tiene sus grados- no basta; como además,



está condicionada por el resto de cultura general del sujeto, por el tipo de educación mental y de todos sus órdenes, de sus prejuicios, de sus creencias; como, en fin, se requiere para criticar (es decir para ver *bellezas* y notar *defectos*) una cosa que se llama *gusto*, y que no siempre se adquiere con la edad ni con la lectura, resulta, al cabo, que los críticos también pueden clasificarse en grupos, y que cada uno de éstos suele ser incapaz de criticar más allá de su esfera. ¿Hay, pues, una *estética* para cada grupo? Sin duda; como hay una moral para cada grado de civilización, para cada idiosincrasia étnica, sin que por esto deje de haber una estética y una moral supremas, superiores, patrimonio de las más altas esferas de la cultura. Para éstas sí que es popular Goethe, porque pueden entenderlo: no en la mera relación de “me gusta o no me gusta”, sino en los problemas humanos que el pensamiento del genio de Weimar entendido del más elevado modo, y en la de todos también (1949, p. 115).

“Carta de un crítico viejo a un escritor joven” recoge en forma epistolar consejos a un creador novel. El artículo señala la relación entre la “vida vivida” que el autor necesita para crear sus obras, aunque no siempre sea fundamental haber experimentado una situación para poder plasmarla sobre el papel, si bien existe: “[...] la intuición adivinadora de algunos grandes maestros de la novela moderna que no vivieron por sí muchas de las cosas que en sus libros nos parecen tan vivas” (1944, p. 250).

Las recomendaciones que Rafael Altamira ofrece al joven creador no pueden ser más didácticas ni constructivas: “Siga Vd. trabajando con amor y con fe en el mañana. Lea Vd. mucho y no caiga en el exclusivismo de leer sólo lo moderno a título de que, por ser lo más *progresivo*, ha de ser lo mejor. Lea Vd. repetidamente nuestros clásicos y también los griegos y latinos. No sabe Vd. cuanto hay que aprender en unos y otros; no en punto a técnica e

invención, sino en cuanto a la vida. Y si conoce Vd. bien el latín, no busque traducciones. Los latinos valen, por lo general, mucho más en la forma que en el fondo; quizá porque este último lo tomaron de los griegos casi siempre. Por de contado, le hago a Vd. crédito con respecto a la acepción amplia de la palabra ‘literatura’. Y no digamos nada de los renacientes italianos, porque es bien notorio; y con añadiduras considerables a lo clásico. Pero no se deje Vd. hechizar (aludo a la primera acepción de ese verbo nuestro) por nadie. Defienda bravamente su propia personalidad, sin soberbia ni flaqueza. Dé mucho o dé poco relativamente a nuestras ambiciones, lo dará puro e inconfundible; y el deber de cada espíritu es, creo yo, aportar lo suyo y no repetir lo ajeno; ‘si puede’ (1944, pp. 252-253). Debemos recordar que alguno de estos consejos le fueron dados a un joven Rafael Altamira por Leopoldo Alas en el Prólogo a *Mi primera campaña* (cfr., pp. I-VII).

### 3.4.3. *Ingenium vs. ars.*

Este apartado pretende acercarse al concepto de *ingenium* o inspiración o “temperamento”, y al concepto de *ars* o técnica del literato. Ambas nociones dibujan la obra artística sobre la que Rafael Altamira plantea las cuestiones de originalidad y verdad de ésta, puesto que un mayor o menor grado de ellas mutarían la finalidad de la obra literaria en particular y del arte en general. Rafael Altamira no olvida apuntar la importancia del lector en y para la obra de arte.

En “Teoría del descontento”<sup>28</sup>, reflexionaba sobre la dicotomía horaciana *ingenium vs/ ars* y pensaba que la parte retórica del texto, su forma -la técnica de lo escrito- podría modificarse cuantas veces fuera necesario por parte del artista, pero que carecería de sentido para el fondo de la composición porque ésta se funda en la “*inspiración*”, el estado mental del escritor en un momento dado; por ello observaba que: “En este hecho se fundan las máximas

que recomiendan no dejar de la mano un trabajo hasta concluirlo, tener continuidad en la ejecución y no emprender a la vez varias obras, porque cada una pierde en intensidad lo que se da a las otras” (1898, pp. 272-273).

La humildad y la insatisfacción permanentes<sup>29</sup> en el artista son necesarias para el creador literario, porque: “[...] hay muchos hombres que valen más que sus obras, aunque no deje de haber algunos cuyas obras -es decir, cuyos libros- valen más que los propios autores” (*ibid.*, p. 274).

BIBLIOTECA VIRTUAL

En 1944 reprodujo, utilizando el modo epistolar, sus reflexiones sobre la inspiración y cómo aparece ésta en la poesía, reiterando las opiniones que expuso en “Teoría del descontento”<sup>30</sup> (1898). La inspiración se constituye en la línea fundamental del artista, pues queda subordinada a la técnica: “[...] en la literatura reciente sobre el sujeto histórico [hay] una reacción contra las teorías ligadas a la corriente positivista. Es fácil advertir, sobre todo en Alemania y en Francia, una como restauración de la teoría del *genio*, contra la supuesta acción decisiva y preponderante de la masa” (1898, pp. 33-34) , y en ello coincide con la crítica romántica (*ap.*, Aullón de Haro 1983, pp. 19-37).

El mismo argumento sobre la inspiración y el origen de la obra artística fue utilizado en 1905, donde el autor comenta las causas que dan origen a los libros: “los motivos de inspiración, los recuerdos sugestivos y la reelaboración complejísima de lecturas anteriores que engendran cada obra. Aun tratándose de libros de erudición, no es siempre en las notas de fuentes bibliográficas donde se encuentra la clave de su verdadero origen ideal” (*ibid.*, p. 23). Se sugiere que la causa por la cual los autores no dan a conocer la historia -sincera- de sus libros, estriba en que se tiene pavor a carecer de originalidad (*ap.*, *ibid.*).

Rafael Altamira considera que la percepción del receptor en el momento de la lectura influye en el concepto -bueno o malo- que éste tendrá de la creación literaria, cita así lo que se denomina como lector “co-textual”<sup>31</sup> y la importancia de la pragmática para la comprensión de una obra literaria (*vid., cfr.*, Petöfi y García Berrio 1978). Si las razones que da la crítica -dice- para determinar si una obra es buena o mala son de índole técnica; no ocurre lo mismo con el público en general, el cual “no lee, ni suele tener preparación para seguir la labor del literato en sus elementos más genuinamente artísticos [...]. Pero un lector franco, que nos dijera el *por qué* de sus preferencias literarias [...] nos revelaría seguramente que [...] no son motivos *técnicos* (es decir, impresiones de pura belleza artística) los que le llevan a tener por favoritos tales o cuales autores, tales o cuales dramas, novelas o poesía. Por el contrario, la consideración artística sólo mueve a contadísimos lectores, a los dotados de una gran cultura y de un gusto exquisito y refinado” (Altamira 1905, p. 24).

El milagro de la comunión entre el autor y el público se produce cuando el artista acierta a herir “el caudal de recuerdos, simpatías, antipatías, dolores, goces anhelos y desengaños” (*ibid.*, p. 25) de la vida ordinaria del público, surge entonces el interés “*humano*” del lector que se convierte en colaborador activo del literato: “[...] la aprobación de la obra, en cada caso, no depende de las condiciones que ella reúne, sino de las del lector mismo, de su disposición de ánimo, de sus preocupaciones, *de su novela íntima*, en virtud de la cual suele ver, en lo escrito por el autor, lo que no hay, interpretando a su manera lo que éste dice o haciéndole decir cosas muy distintas de las que quiso expresar “(*ibid.*, p. 28).

El artista puede ser bueno, pero es el público lector -al que no se le da toda la importancia que tiene- el que decide: “al *interpretarla* conforme a su espíritu eventual, quien decide de su significación en la vida, torciendo a veces, o mutilando, el sentido, la dirección y el propósito del mismo que la concibió y la trajo al mundo del arte” (*ibid.*, p. 26). Esta sería

la razón que explicaría las preferencias “y gustos realmente inexplicables, porque, contradicen las ideas literarias del sujeto (si éste las tiene y es de los afiliados a cualquier *ismo*)”. Por ello, obras que carecen de calidad tienen éxito de público. Rafael Altamira se refiere a las numerosas muestras que hay de ello en nuestra literatura del siglo XIX y, sobre todo, en el teatro -aunque no se ofrece ningún nombre concreto-.

“Psicología literaria II. ‘Los originales’” (Altamira, 1905) abunda en el tema de lo *nuevo*, lo *original* en literatura, que resulta ser extraordinariamente relativo, como lo evidencian los estudios de literatura comparada, que muestran los préstamos, los elementos comunes entre autores, incluso, entre literaturas. No obstante, todo individuo, toda colectividad tiene una nota propia y, la mayor o menor fuerza de esa nota propia o “personalidad intelectual” es lo que se denomina “temperamento”, que “depende fundamentalmente de la naturaleza del sujeto, aunque una educación reflexiva pueda aguzarlo. Es él más bien el que se impone y arrastra al escritor, a veces, sin que este mismo se dé cuenta de ello”. ¿Quiénes poseen este “temperamento”? Zola -dice Rafael Altamira- es “el fundamento de la jerarquía en el arte” (*ibid.*, pp. 27-31).

Rafael Altamira acude a la autoridad de Flaubert y Maupassant para apoyar sus argumentos de tal modo que se hace evidente que la cualidad de mirar y observar las “viejas cosas” con “ojos nuevos” no es, precisamente, un don al alcance de cualquiera, sino sólo de aquél que lo posee, pudiendo crear algo nuevo gracias a una observación peculiar y personal que puede contemplar la realidad con ojos nuevos. Por eso, aquella máxima de Flaubert: “hay que mirar las cosas durante largo rato y con atención suficiente, hasta descubrir en ellas un aspecto que nadie haya visto, que nadie haya descrito antes”, es excelente... para los que *pueden hacer tales descubrimientos*; [ya que] la observación exacta, minuciosa y detenida no ha hecho a nadie, nunca, poeta ni escritor. Al que lo es de suyo, le da mejores armas, le

permite aplicaciones *nuevas* de sus cualidades de artista, le hace ver algo de lo inexplorado o desconocido que hay siempre en todas las cosas, como decía Maupassant (*ibid.*, pp. 28-29). Por eso hay que cultivar la nota propia y, más que cultivarla, defenderla contra la absorción de otros espíritus, contra la influencia deprimente, vulgar, de la masa, contra la tendencia uniformadora del medio.

La originalidad y la personalidad tienen dos extremos, que no se deben ignorar, la racionalidad y la verdad: “Es uno la racionalidad de las particularidades subjetivas, que excluye del campo del arte las extravagancias de cada cual, a veces, sin duda, muy *originales*” (*ibid.*, p. 29), las extravagancias que hacen que la “nota propia” lleve al artista a lo más disparatado y antiestético en sus invenciones como “si la obra de arte valiera ante todo, por la *diferencia* de su fondo o de su forma respecto a las demás”. Entonces, si esto fuera así, los mejores artistas serían los visionarios, los locos y los atacados de ciertas enfermedades nerviosas”. El otro extremo es la verdad, porque si el artista sacrifica todo al afán de parecer nuevo: “En lugar de atender a la realidad de las cosas, atenderá a lo que otros dicen, para decir lo contrario y de un modo distinto, sea cual fuese. Atisbará el momento propicio para *épater le bourgeois* con alguna salida inesperada, que el vulgo creará fruto de la espontaneidad más admirable, pero que de fijo ha sido preparada con ‘precipitación’ [...] El artista perderá la sinceridad, atendiendo a defender no lo que le parezca cierto, sino lo que crea más llamativo. Cultivará el ingenio, poniéndole sobre toda otra cualidad del espíritu, y a fuerza de ingenio triunfará en la opinión de las gentes, pero divorciándose muy a menudo de la verdad de las cosas. Brillarán sus escritos, sus discursos, sus versos, pero serán inútiles para la obra positiva, firme, del pensamiento humano” (*ibid.*, p. 30). Es importante que los artistas de talento no se dejen llevar por el arribismo de la gloria, de la notoriedad, a costa de la codiciada originalidad: “Cada vez que veo a un joven de talento enfrascado en ese camino, me dan ganas de gritar un “¡Muera la originalidad!” El grito será paradójico; pero, además de

tener en apoyo suyo todas las razones que van expuestas, no me negarán los lectores que las paradojas suelen encerrar las grandes verdades y que, después de todo, así como Alfredo Calderón escribió un *Discurso contra la elocuencia*, puedo yo permitirme la *originalidad* de gritar contra los originales. Todo consiste en el modo de entender las cosas. Y claro es que hay ‘originalidad’ y ‘originalidad’” (*ibid.*, p. 31).

Si nos atenemos a los elementos que intervienen en el proceso de comunicación (Coseriu 1978, Jakobson 1981), Rafael Altamira habría seleccionado en este apartado tres de ellos: emisor (creador), mensaje (obra literaria) y, de modo novedoso para la época, receptor (lector). Sobre el primero de ellos planea el concepto de *ingenium* o inspiración al que queda subordinado el *ars* o técnica del literato. El segundo, la obra artística, plantea las cuestiones de originalidad y verdad (a las que Rafael Altamira pone límites con el objetivo de que estas sirvan al fin del arte: la utilidad o *docere*). El tercero pone al descubierto la relación del texto con el lector co-textual y la pragmática.

La opinión de nuestro autor sobre la originalidad de la obra está en relación con el emisor de la misma, porque son originales quienes poseen el “temperamento” (identificado por él como una fuerza irracional que arrastra al escritor), que provoca en el artista la capacidad de ver la realidad con una nueva luz que lo diferencia de sus colegas, como es el caso de Zola, Maupassant o Flaubert que son ejemplo de artistas con “temperamento”. El límite de lo original viene dado por los problemas derivados de su exceso; en este caso no se trataría -dice- de una obra de arte, sino de una distorsión fruto de una mente enfermiza o visionaria; un divorcio excesivo entre la realidad y la obra de arte dará como resultado una obra que podría ser considerada como bella pero que carecería de utilidad para el pensamiento humano. Y, para Rafael Altamira, el fin del arte es precisamente su utilidad, su fin didáctico. Parece evidenciarse el poco gusto que por el arte de las vanguardias -que en esos momentos se

manifestaba- tenía Rafael Altamira. La distorsión de la realidad en la obra de arte no es del gusto de nuestro autor, para él la realidad debe ser descubierta desde otro punto de vista, original, pero no deformador de la realidad. Y, además, la forma de la obra de arte no debe ser un fin en sí misma, sino que con su fondo debe contribuir al avance del pensamiento humano.

Quizá el aspecto más moderno de su aportación a la crítica sea, en este apartado, la incorporación del lector co-textual y de la pragmática del texto a los que atribuye el éxito o fracaso de la obra literaria

“La idea fugitiva e inacabada” (1944) cierra el bloque denominado “Segundo legajo. Problemas de la edad adulta”. En él Rafael Altamira responde a su interlocutor sobre “[...] cuál es de mis libros, el que prefiero o el que más amo: fórmula clara y, al parecer, sencilla. Pero si se reflexiona, puede significar dos clases de preferencia: una como hombre, otra como autor; es decir, en este segundo caso, la estimación puramente crítica que sólo contempla ese aspecto técnico de las obras creadas”. (1944, p. 275). El autor no contesta a estas dos cuestiones por considerarlas banales, es más, prefiere plantear el problema que más le preocupa: “Para mí, el mayor de esos problemas y el que más angustia produce en los escritores, es otro que no se refiere a la expresión, sino a la concepción misma” (*ibid.*, p. 277).

Para responder a este problema, Rafael Altamira parte de dos premisas: la primera de ella es aceptable; la segunda sorprende por la errónea afirmación (o falsa modestia) de nuestro autor que asevera “no haber escrito nunca novelas” (*ibid.*). Indicándose la identificación del autor como ensayista: “Conste que todo lo que diré en seguida no responde más que a mi propia experiencia. [...] Otra reserva debo hacer también. Yo no soy literato en el sentido con que ésta palabra se comprende generalmente, puesto que nunca he escrito poemas, novela o dramas, como V. sabe. Soy lo que llamaban antes las gentes, con error manifiesto, pero con



firme convicción en la mayoría de los casos, un “filósofo” o un “psicólogo”; o tal vez eso que ahora se apellida “ensayista”, sin que nadie, que yo sepa, haya concretado en una definición la vaguedad literaria de ese vocablo que puede cubrir desde lo más ramplón y pretencioso de la intelectualidad, hasta lo más noble y profundo. Por consiguiente, mis problemas de concepción no tocan a la realidad exterior que contemplan los literatos [...] sino a la especulación de cuestiones espirituales que se pasa en la intimidad de nuestra inteligencia propiamente dicha y de otros factores de nuestra psicología humana” (*ibid.*, p. 279).

Rafael Altamira afirma que hay dos formas o maneras en las que la idea de un libro se presenta a los escritores: “[...] o como imagen y concepción clara y concreta, (o sea construida, en lo esencial de ella, de una vez: de ‘un pistoletazo’, según la frase de Hegel a otro respecto), o como atisbos sucesivos y espaciados que aparecen y desaparecen, se dibujan y se borran, adquieren cuerpo y se diluyen en niebla intelectual, y unas veces terminan por cuajar su contenido y otras se pierden para no volver” (*ibid.*, p. 280). El autor se identifica con el segundo modo en que se manifiesta la idea o ideas en la concepción de un libro. Por ello, afirma que: “Ese libro, cuya teoría tan pronto se me revela como huye, es el que más desearía escribir y el que nunca escribiré; y por ello, precisamente, es el que más amo y hacia el que se inclina resueltamente mi preferencia” (*ibid.*, p. 281).

La idea fugitiva e inacabada es el constante estímulo en la creación literaria o ensayística -dice-. Pero, como en otras ocasiones, el autor da la sensación de haber planteado un gran enigma que deja sin resolver o pobremente resuelto.

#### 3.4.4. Verdad, Belleza y Bondad.

Rafael Altamira trata en el artículo “Verdad y Belleza” este tópico permanente en la crítica literaria. La proposición que sugiere para solucionar este debate es emplazar la

cuestión y colocarla: “[...] en su propio terreno literario y se la mira con criterio rigurosamente histórico, observando la realidad concreta y no *especulando* sobre abstracciones, su aspecto varía en absoluto y la solución se da por sí misma, sin que tengamos que inventarla o que ceñirla a éste o al otro punto de vista estético” (1905, pp. 129-130).

Recuerda la polémica suscitada con motivo del Realismo, “para ver que el famoso ‘*rien n’est beau que le vrai*’ tomado de Boileau (aunque con otro sentido que Boileau, y su negación por parte de los *idealistas*, no eran más que un aspecto o incidente del pleito general a que me refiero” (*ibid.*, p. 130). Rafael Altamira reconocía la complejidad de este aspecto: “[...] el de la verdad de los conceptos y de las representaciones del mundo y de sus accidentes que reflejan, según los tiempos, las obras de arte” (*ibid.*, p. 130).

Las obras que seleccionó para demostrar su teoría fueron: la *Odisea*, las leyendas cristianas medievales, la Tetralogía wagneriana (el drama, no la música) y el *Peer Gynt* de Ibsen. Señala la evidente fantasía que recorre todas estas obras, para invitar a la reflexión: “Pues bien; yo pregunto a los lectores desapasionados, a los espectadores, libres de prejuicios, de las obras de Wagner y de Ibsen, a los que acuden al arte como algo de arte en el alma, si para gozar de las bellezas de esas producciones, si para sentir la honda emoción estética que de ellas deriva, les estorba en lo más mínimo la creencia en la falsedad de todo lo que ven, oyen y leen. [...] La consecuencia que de aquí se deduce es lógica, y afirma la indiferencia completa del factor *verdad* de la obra de arte” (*ibid.*, p. 132).

Rafael Altamira critica a aquellos que se limitan por su propio credo, dejando de lado todo lo que no se ajuste a su ideario, porque lo considera una limitación contra la que hay que reaccionar, “buscando cada vez más amplios horizontes al espíritu en ese mundo de la belleza que parece existir como ejemplo de las esferas superiores de la vida, en que pueden juntarse

todos los hombres en una comunidad de sentimientos que acalla diferencias y odios”. Destaca, para corroborar su planteamiento la cita realizada por Ruskin al finalizar la leyenda de San Martín de Tours: “Que estas cosas hayan ocurrido alguna vez como se cuentan o hasta qué punto hayan ocurrido así, cosa es, lector crédulo o incrédulo, que ni a ti ni a mí nos importan. Pero de esas cosas, lo que es y será eternamente *así*, especialmente la verdad infalible de la lección en ellas enseñada, las consecuencias actuales de la vida de San Martín en el espíritu de la cristiandad, eso sí que importa a todo ser razonable de cualquier reino cristiano” (*ibid.*, p. 134).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Se defiende la posibilidad de la Belleza exenta de realidad, se manifiesta el derecho a disfrutar de lo bello no exento de fantasía y de imaginación. Lo importante es el fin del arte: “la verdad infalible de la lección en ellas enseñada” Pero el problema es el estudio objetivo que tiene como propósito la realidad, porque la verdad que se ofrece a un lector es una “impresión” del creador de la obra. No se trata, pues, de la reproducción fiel y objetiva de la realidad: “[...] el Realismo no se basa y establece en tan mezquino fundamento como el de la muda exactitud de la *imitación*, entendida al modo clásico; sino en el principio del estudio objetivo, de que solo las cosas reales y la vida interesan y deben interesar, muy por encima de los oropeles de la ficción. [El Realismo es] la representación y estado psíquico de un sujeto -la impresión que se dice-” (1893, p.14).

Esta “impresión” se derivaría de la reflexión del autor -que es subjetiva- y de la experiencia que el artista tenga sobre la realidad. Por tanto: “[...] la obra artística no tiende en rigor, a expresar la cosa -término inicial de su proceso constructivo en el espíritu del artista- sino la imagen que éste posee y que no se forma sólo de los contornos y líneas de una representación intelectual más o menos plástica, sino que va unida a la *emoción* que produjo, al sentido e impresión de *vida* con que se la concibe. La vida, esto es, la actividad, la fuerza, el

movimiento, la frescura y la energía de la representación y de la expresión; he aquí por donde reside el mérito del artista (1893, p.15)<sup>32</sup>

Las últimas cinco líneas fueron señaladas con una línea vertical roja por Azorín y se trasladaron para su comentario al texto del artículo “La juventud española” ([1896] 1947, p.223). Al fin y al cabo el quicio del problema es la doctrina de la *imitación* pero ¿cómo se imita?, se pregunta Azorín. Reproducimos las palabras textuales del autor monovero que matizan la postura de Rafael Altamira: “Y se olvida el autor de decir -y éste debió ser el problema capital de su estudio- de qué manera ahondará el artista en la realidad; cómo ha de entenderse para ser más claro, la imitación de esa realidad [...] ¿cuál debe ser la norma para escogerla? ¿Es la razón? y, en el supuesto de que ésta sea, ¿cabe hacer la distinción que hace Luzán cuando dice que el *perfeccionar la naturaleza se entenderá sólo de las acciones humanas*, pero nunca de las *demás cosas del mundo material o intelectual*, que habremos de copiar tal cual las vemos” (Azorín [1896] 1947, p. 224).

Azorín parece tener razón al cuestionar la afirmación de Rafael Altamira, porque para éste lo importante en el artista es que sea capaz de captar la realidad y transmitirla con vigor, convenciendo a través del sentimiento que irradia el autor al escrito: “[...] el que sabe percibir más elementos de ella, y por lo tanto, la ve en mayor totalidad y perfección [...] el que acierta con la nota sustantiva que hay en las cosas y que no todos ven, aunque todos entienden cuando se les muestra [...] es al fin el arte una obra del sujeto, porque depende de las condiciones de éste [...] lo que se rechaza unánimemente es lo muerto, lo frío, lo lamido, lo abstracto y sin individualidad, como *los versos no sentidos* de los pseudoclásicos” (Altamira 1893, p. 15).

Aludió Azorín a la cita de Rafael Altamira que se reproduce en “Literatura. 1896”. El subrayado que reproducimos textualmente es del autor monovero: “[...] son mejores las obras que más vida expresan, [...] ocupa el primer sitio en la literatura, lo épico, en que va la vida de una colectividad, el carácter de una civilización [...] por ella es más artista, no el más correcto ni el más minucioso, sino el que ahonda más en la realidad. [...] el que sabe percibir más elementos de ella, y por tanto, la ve en mayor totalidad y perfección. [...] el que acierta con la nota sustantiva que hay en las cosas y que no todos ven, aunque todos entienden, cuando se les muestra [...] es al fin el arte una obra del sujeto, porque depende de las condiciones de éste, del modo como siente y ve la realidad. Y así, el que no pasa de la superficie, en la observación, por muy minuciosa que ésta sea, no es verdadero artista” (Altamira 1893, p. 15).

La reflexión de Azorín sobre las ideas aportadas por Rafael Altamira desde un punto de vista crítico es la siguiente: “Repito lo mismo: yo quisiera que antes de pasar adelante con estas vaguedades, dijese Altamira por qué fórmula la realidad puede pasar al arte; así como también, y sobre todo, qué verdad es esa “experimental” y en qué garantías científicas se funda” (Azorín [1896] 1947, p.224).

El principio general establecido por las doctrinas estéticas realistas afirmaba como principios legítimos de conocimiento de la realidad : “[...] el literato [...] carece de toda fuente legítima de conocimiento que no sea la experiencia, o, por mejor decir, la observación inmediata -en sí o en otros sujetos- de los hechos que pretende relatar” (Altamira 1905, p. 106). Rafael Altamira cuestiona este aspecto porque supone que es imposible que un literato haya padecido todos los estados de ánimo posibles de sus personajes. Cuando se establecen analogías emocionales en cualquier obra, se dice que el personaje *está sentido*, es acertado en

su representación literaria. Se hace explícito el sentido común -en esta crítica a la experiencia-, cuando nuestro autor señala que: “De continuo proclama el idioma vulgar esta verdad, cuando afirma de muchas penas, alegrías o emociones, que ‘hay que pasar por ellas para saber lo que son’; y en efecto, existe una natural imposibilidad de comunicar a un tercero, con igual fuerza, lo que cada cual siente. Para conseguirlo, sería necesario que en el tercero se juntasen las mismas causas, iguales premisas que en el sujeto inicial han producido el estado de que se trata” (*ibid.*, p. 106).

Todo aquello que ha ocurrido en nuestra conciencia personal -prosigue Rafael Altamira- es más fácil de transmitir al papel que lo que no ha estado en ella: “[...] el literato sólo puede expresar con vigor en materia psicológica (y alcanzar, por tanto, en ello la perfección suprema del arte), los estados propios, la esfera de la realidad en que se mueve; siendo todo lo demás, aproximaciones, siempre falsas en lo esencial, aunque disfrazadas con los encantos de un convencionalismo brillante que la mayoría de los lectores acepta sin pretender nada más” (*ibid.*, p. 108).

Los grandes movimientos saneadores que la literatura registró en el siglo XIX fueron el romanticismo y el realismo naturalista, pero aún quedaban rastros de la preceptiva neoclásica en la unidad de caracteres y la verosimilitud de la acción. Contra la unidad de caracteres, es decir, contra el personaje plano habían predicado las escuelas realistas y también la crítica aunque sólo teóricamente, pues en la práctica se pedía al autor que sus personajes fueran tratados “en línea recta, convirtiendo cada uno de ellos en ‘un carácter’ como se dice vulgarmente” (*ibid.*, p. 113), prescindiendo de plasmar en la literatura lo que la vida en sí misma ofrece: la evolución, los cambios, la trayectoria mejor o peor de la vida de un personaje. De lo que se infiere la existencia de una ruptura entre la actividad intelectual y

la vida real que persiste pese a las pretensiones del Realismo que hace caso omiso de las aportaciones de la psicología (y de la experiencia diaria).

En cuanto a los críticos si: “[...] supiesen más psicología de la que suelen saber, no lanzarían gritos de asombro y de indignación cuando un novelista o un dramaturgo honrado, sincero, hace que sus personajes se muevan como hombres, no como tratados de lógica con figura humana, y deja que reflejen la ondulación incesante de la inteligencia, del sentimiento, de la voluntad, que es el pan nuestro de cada día. [...] sabrían que, aun en aspectos muy determinados del carácter, hay a menudo contradicciones naturalísimas; sabrían que [...] las más de las veces, somos valientes para unas cosas y cobardes para otras [...] la historia y los archivos de la psicología experimental están llenos de ejemplos de esta clase [...]. No les cabe en la cabeza que, sinceramente, se pueda cambiar de conducta, de pensamiento, o que se viva en contradicción perpetua entre la idea y la acción. Las enfermedades de la voluntad -cosa vieja en psicología- son desconocidas para la crítica a la que me refiero (*ibid.*, pp. 114-115).

Otro tanto ocurre con el principio de verosimilitud que se interpreta estrechamente juzgando la verosimilitud de una acción por la experiencia limitada del que juzga: “Todo lo que sale de la esfera limitada de la experiencia del crítico, no sólo es sospechoso, sino falso; así en redondo. Y mientras tanto, los que procuran nutrir su experiencia con una atención constante a la realidad, y salen de su rincón, y estudian a los hombres y se rozan con todos, saben bien que el alma humana está llena de sorpresas, que no se puede juzgar a los demás por lo que es uno mismo, y que la vida será siempre más variada, sorprendente y original que la misma ‘loca de la casa’, reina del arte” (*ibid.*, p. 116).

Una de las falsas conclusiones a las que había llegado la doctrina realista era que: “[...] si lo *real*, lo *verdadero*, debe ser el fondo objetivo del arte, ha de cuidarse mucho de que

no sólo lo sea, sino que lo parezca, prefiriendo [...] lo verdadero, que es verosímil, a lo que no reúne esta condición” (Altamira 1893, p. 28) . A ello se une otro factor: el público “heterogéneo y vulgar que suele no creer en más realidad que la verosímil” (*ibid.*, p. 30) y su criterio de verosimilitud no es alto. En consecuencia, la literatura ha bajado el nivel para que alcance a un público -no muy entendido ni exigente- , que la lleva al límite de lo vulgar “por ello el encogimiento de algunas obras es patente y no falta en este artículo algún ejemplo de lo vulgar: en *Bouvard et Pecuchet* de Flaubert, en *La Terre*” (*ibid.*, p. 30). Lo vulgar plasmado en el arte literario tendría según Rafael Altamira el siguiente efecto: “[...] ha de ser uno de los motivos más poderosos de la muerte del Naturalismo como escuela favorecida y popular. El público acabará por impacientarse de esta repetición de una misma nota, y juzgará que el Realismo ha agotado su fondo de producción” (*ibid.*, p. 32).

El modo en que se manifiesta el arte y como en realidad proceden los grandes novelistas y dramaturgos, lo que les caracteriza: “[...] es la facultad de reconstruir, partiendo de un conocimiento fragmentario, de datos sueltos, de indicios, a veces, todo un cuadro vivo, un estado psíquico ajeno, diverso de los que el artista suele experimentar. Esta reconstrucción, para ser causa de grandes aciertos artísticos, necesita ser como una proyección *hacia adentro* [...] en la cual, después de *figurarse* el artista el estado ajeno, logre producir en su espíritu los mismos, o aproximados fenómenos que hubiera sentido de ser él sujeto primario de la realidad que pretende retratar. Llámase a esto *identificarse* con otro; y no de otra suerte logran los grandes actores dramáticos comunicar al espectador la expresión viva de un estado que ellos, propiamente, no experimentan como hombres, sino como artistas [...]” (*ibid.*, p. 109).

Otra de las cuestiones a debate fue desentrañar cuál debe ser el contenido de la literatura: “Sabido ya cómo hemos de hacer la obra de arte, ¿qué condiciones, en cuanto a



*representación* de la vida debe tener? ¿cuál será la vida que debe representarse, y ser tomada como fondo material de la representación?” (*ibid.*, p. 46). “Empeñados en los problemas de técnica y de procedimiento -no son otros los que ahora se discuten- nos hemos quedado sin ideal literario. [...] Estudiando *cómo* debe escribirse, no nos apercebimos que vamos desorientados en lo que debemos escribir, y que falta savia y sentido propio a nuestra literatura, que rechazó la idea tradicional y aún no ha encontrado la idea nueva” (*ibid.*, pp. 90-91).

La solución a este problema no parecía haber llegado porque no hubo renovación en la intención de la obra de arte. Los artistas se habían centrado en la técnica de la imitación o técnica de la forma de la novela. Sus mediocridades habían hecho que la incapacidad para *seleccionar* los elementos que integran la obra hicieran de ésta “[...] cosas que a nadie pueden interesar, *sin alma*, que no dicen nada, que no engranan con el mundo de los sentimientos, de cuestiones, de ideas, que forman [...] la atmósfera psíquica de nuestra sociedad. [...] y tanto valdría que esos *cuadros* no hubiesen sido escritos” (*ibid.*, p. 47-50).

Los valores de la novela se alejaban de lo que consideraba debía ser su contenido. Una referencia textual a Emilia Pardo Bazán que compartía su opinión afirmaba que: “la novela se entretiene hoy en vulgaridades porque nosotros mismos nos empeñamos en ser vulgo” (*ibid.*, p. 51) La opinión del crítico es tajante: “La novela vive por lo general de lo insignificante, de lo vulgarísimo (no por común que no sería tacha, sino por insípido) [...] como si ahí acabase el ideal de la gente o no fueran otras las exigencias modernas” (*ibid.*, p. 52).

Es redundante en cuanto a su opinión sobre el contenido de la novela, pero ¿cuál es éste? La respuesta está en otro artículo “Señal de los tiempos”<sup>33</sup>, donde se cita de modo

explícito una de las líneas de la literatura de la época de amplia tradición: “[...] la monotonía que resulta en la novela moderna, con la repetición de la nota erótica o pornográfica, como ahora se dice. Pues saliendo de esos *gabinetes reservados* de la literatura, la monotonía sigue en lo honesto y pasable. Así estamos con indigestión de tipos burgueses, de curas a la parrilla, de neurosis, de agotamientos nerviosos, de calaveras degenerados, de niñas delicadas que sufren desengaños de amor” (*ibid.*, p. 52). Esta “bajeza de ideales” reflejaba en la literatura: “[...] el desasosiego y la crisis porque atraviesa la sociedad europea, reflejándola algo más que en los cantos de esos poetas de la *duda eterna* que salen a diario de cada colegio de jesuitas” (*ibid.*, p. 86).

Su preocupación por los contenidos de la novela lo llevó a especular sobre las generaciones futuras, que al tener conocimiento de la literatura de este tiempo, dedujeran erróneamente que: “Les parecerá a ellos que no vivíamos nosotros más que para la unión sexual; que el comercio entre hombres y mujeres era nuestra única preocupación y nuestro refinamiento más acendrado; que no conocíamos apenas otro amor que ese, que todas nuestras instituciones estaban inficionadas de tal sentido, partiendo el campo entre él y la venalidad mercantilista. [...] Confesamos que la sospecha sería fundada. El aplauso otorgado a *Mademoiselle de Marbeouf* -uno de esos relatos que hablo- es buena prueba” (*ibid.*, p. 88).

La razón que explicaría las tendencias literarias -pornográfica y mercantilista- estaría en el importante desnivel existente entre un grupo social selecto que se ocupa y preocupa por las cuestiones fundamentales de la vida y de la ciencia, frente a “la masa enorme cuya mayor ociosidad es la ociosidad de pensamiento” (*ibid.*, p. 90). Esta temática aleja -dice- al gran público de la novela, puesto que no se tratan cuestiones universales que interesen al “pueblo de baja cultura” (*ibid.*, p. 54), que debe ser educado en la lectura: “[...] lo que importa es hacerles fijar la atención en lo que tienen como a la mano, sacándolos de la vulgaridad que

produce la irreflexión; para esto, hay que educarlos en la lectura como en los demás ordenes de la vida intelectual, arrancándolos de los libros insignificantes, brutales o visionarios, para subirlos a los que les hablen de las muchas cosas que como hombres interesan a su sentimiento y a su idea” (*ibid*, p. 55).

Rafael Altamira no era enemigo de la “literatura moderna”, de la literatura de su tiempo -Naturalismo y Realismo-, lo que sí deseaba eran nuevos horizontes de esperanza para nuestra literatura, esperaba que del Caos volviera a surgir el Orden: “Yo, que soy tan hijo de mi siglo -sí me permite Ud. la frase- como Pompeyo Gener, *verbi gracia*, no por eso estoy conforme con todo lo de mi padre. Pero deplorando errores y señalando defectos hasta donde se me alcanza, guardo la fe más grande en la oculta fuerza y energía de nuestro tiempo, cuya desorganización desesperante no es la que precede a la muerte, sino la que dispone a nueva vida. En literatura inclusive” (*ibid.*, p. 92).

Cómo descubrir la bondad de una obra literaria, cómo aprender a captar y saborear la belleza latente en una obra de arte trata “De la benevolencia en literatura” (1905). El aplauso a lo nuevo, la abominación de lo viejo es el continuo tejer y destejer de la Historia. El dogmatismo está muy alejado del pensamiento de Rafael Altamira: “[...] hoy nos acordamos con asombro de aquellos tiempos, no lejanos, en que el Realismo y el Naturalismo pretendían reducir toda la producción literaria a las fórmulas de su sistema, negando en absoluto condiciones de arte a lo que no se plegaba a sus conceptos especiales; de idéntico modo que, en tiempos anteriores, había sostenido igual negación el Romanticismo y antes que él el Neoclasicismo, etc. Una prueba de que todas estas idolatrías pasajeras obedecen a una misma ley psicológica, es que constantemente han usado los mismos argumentos para rechazar lo que de ellas se aparta, y con unos mismos argumentos también, han sido rechazadas por sus contradictores” (1905, p. 8).

Rafael Altamira insta a recibir sin prejuicios “todo lo que haga vibrar en nosotros las fibras de la emoción con eso que llamamos belleza y que no sabemos a punto fijo en qué consiste” (*ibid.*, p. 9). La desinhibición de los prejuicios, la manifestación espontánea del “gusto” por algo, no trabar la manifestación artística con reglas, “que serán siempre caprichosas”, ser “sinceros con nuestras impresiones”. Para captar la belleza o bondad de una obra literaria, parece ser que debemos ser guiados por nuestra capacidad de aprehender aquello que se nos muestra como bello: “[...] nos avergonzarnos por gozar con la lectura de éste o el otro autor porque no reúna la totalidad de las condiciones que una preceptiva sistemática exige, o porque el vulgo o la mayoría (suelen ser lo mismo) lo rechacen y motejen. Es seguro que casi siempre tendremos razón nosotros. Y la tendremos, por dos causas: primera, porque la impresión de belleza es cosa muy subjetiva, muy subordinada a factores particulares de la vida y de la cultura de cada cual, incluso en esferas que no pertenecen al arte; segunda, porque las obras literarias no es preciso que sean perfectas ni aun medio perfectas, para que gusten, sino que les basta tener *un* elemento de belleza -entre tantos como el artista puede ver y expresar- para con él producir la emoción que a las obras de arte pedimos” (*ibid.*, p. 10).

Es sustancial, para nuestro crítico, la capacidad de “emoción” que el individuo posea porque cuanto mayor sea ésta, mayor será la cultura y con ella la capacidad de abstracción, mejor dotado estará el individuo para saborear lo Bello que nos ofrece el artista: “Cuanto más amplia sea nuestra aptitud de apreciar esos elementos, desgajándolos del resto de la obra para sentirlos en todo lo que valen, mayor será el campo de nuestros placeres estéticos y más nos elevaremos sobre la masa de los lectores de espíritu reducido, en que sólo vibra una cuerda” (*ibid.*, p. 10).

El autor que ejemplifica la rara imperfección de la belleza, que hace sentir emoción y de ahí su éxito es Vicente Blasco Ibáñez, autor que sabe hacer vibrar al lector aunque no sea un *literato*, aunque tenga defectos en su estilo, aunque no sea un gran psicólogo. La conclusión que ofrece Rafael Altamira sobre la benevolencia en la literatura es que: “No consiste la benevolencia, entiéndase bien, en negar los defectos y en desconocer las diferencias de valor que distinguen unas obras de otras; sino en ver lo bueno que cada una de ellas tiene, en saberlo gozar, aislándolo de lo malo y sin hacerle perder nada de su fuerza estética, y en no vincularlo a ninguna propiedad invariable de la producción artística. Si es verdad, por ejemplo, que un estilo puede tener belleza dentro de la incorrección -por su energía, por su fuerza plasmadora, por el jugo ideal de su espontánea frescura -o por eso hemos de negar la belleza propia, exclusiva, de un estilo correcto, que tiene su forma, en su música y no en otra cualidad, elementos bastantes para impresionar y atraer; y, por tanto, no nos empeñaremos en proclamar como ley el descuido del lenguaje tan sólo porque hay estilos descuidados que son bellos” (*ibid.*, p. 14).

En la “La definición de literatura” reflexionó sobre cómo aparece la belleza en lo literario, que acabará identificándose con la emoción que puede producir una obra literaria en los lectores. Rafael Altamira pasó revista a la definición que los libros de uso vulgar hacen de la literatura: “ ‘el arte de expresar la belleza por medio de la palabra’ ” (1905, p. 124), aludió a la vaguedad e inexactitud que transmite, porque no sabemos qué cosa sea la belleza. No importa a la literatura en qué consiste la belleza, sino: “[...] qué clase de belleza es la que ese arte expresa por medio de la palabra” (*ibid.*, p. 125). La respuesta a la pregunta anterior fue que: “[...] la belleza que ha de *expresar* la literatura, es la de la realidad: ya la interior del literato (pensamientos, sentimientos), ya la del mundo exterior” (*ibid.*). Pero..., ¿y lo feo? Teóricamente la reivindicación de lo feo como materia de arte pertenece al Romanticismo y a su estética, aunque su uso sea antiquísimo y “ningún literato se ha detenido ante la imposición

que de él le hacía la realidad, como elemento de inspiración y de expresión. La belleza, pues, de la literatura, no es de las ideas, sentimientos y figuras que expresa” (*ibid.*, p. 125).

La belleza en literatura reside en la “emoción” que sabe transmitir el autor, como ocurre en *Los Tejedores* de Hauptmann -una de las obras modernas en que mejor se cumple el principio de la objetividad o de la impersonalidad del autor- ; en *El poder de las tinieblas*, de Tolstoy; en muchas novelas de Zola; en muchos cuentos de Maupassant (*ap.*, *ibid.*). La pregunta es cuál es el origen de esa emoción, en qué estriba esa belleza en las obras citadas. La definición de belleza aparece por oposición:

[...] la belleza [...] no procede, seguramente, del objeto, ni siquiera de la *forma* entendida a la manera clásica, sino de su poder *expresivo*, de la impresión de vida que de ellas emana. [...] la belleza es [...] la emoción estética ante la visión de lo real, evocada por el escritor a la manera especialísima que el arte consiente (*ibid.*, p. 127).

Esa emoción, esa belleza, fue denominada “fuerza” por Menéndez y Pelayo, hablando de Benito Pérez Galdós (*ap.*, *ibid.*, p. 127). Mencionó que estas reflexiones carecen de novedad alguna para aquellos que se dedican a los placeres literarios y, en el caso del pueblo iletrado, aunque no sea capaz de reflexionar sobre estas cosas, las siente.

Rafael Altamira se duele de la negación que sufre la retórica y el descuido del estilo literario, por ello es necesario tener un espíritu flexible que sepa apartar las flores de los abrojos; recrearse en la belleza que ofrecen los artistas que proporcionan ese momento feliz del goce artístico. Lo que importa al buen crítico es mantener amplitud de criterio para saber

contemplar la belleza y mantener un criterio de selección basado en la honradez personal, sin que por ello sea admitida cualquier creación como bien hecha: “El punto de separación de esa benevolencia con la de los críticos que todo lo encuentran bueno, consiste en distinguir tan sólo lo que merece distinguirse y en no ocultar ni desvanecer los desafectos que en lo demás existan... o nos parezca que existan” (*ibid.*, p. 15).

Los obstáculos que surgen a la amplitud de criterio son: de un lado, las preferencias personalísimas del lector, que puede estar muy lejos de una preocupación ideal; de otro, el cambio de las concepciones artísticas con el paso de los años, que mueven aquello que parecía eterno: “Los sentimientos que juzgamos más permanentes e indestructibles en nosotros, se esfuman [...]. No solemos darnos cuenta de ese lento desaparecer de emociones que parecían adueñadas de nuestro espíritu. Y, de pronto, la aparición nueva del excitante, que ya no conmueve ni una sola de nuestras fibras [...], nos revela bruscamente el abismo que separa dos épocas de nuestra vida” (*ibid.*, p. 16).

A modo de conclusión, se puede advertir que Rafael Altamira reconoce lo dificultoso que es descubrir la verdad que reflejan las obras de arte, por ello sugiere centrarlas en el terreno literario y mirarlas con criterio absolutamente histórico. El objetivo que se trazó en principio, esto es, no especular sobre abstracciones, provocó que Azorín rebatiera sus opiniones y señalara la falta de concreción de sus ideas en torno a lo verdadero y su imitación en el arte.

Lo verdadero no es considerado por nuestro crítico como el fondo objetivo del arte, sino el carácter didáctico que se deriva de la obra literaria (de la que poco importa el índice de realidad que contenga, sino su verosimilitud). El autor ha de tener habilidad suficiente para no vulgarizar el arte. Además, la emoción estética, producida por las obras de arte, no tiene

que ver con el factor verdad de las mismas, por lo tanto el autor aprueba la posibilidad de la Belleza exenta de realidad. La grandeza de los grandes escritores estriba en la capacidad que éstos tienen para percibir y atrapar la realidad -o los fragmentos de ella- de modo tan personal y novedoso que, una vez ha sido reelaborada por el literato y vertida en el papel, se convierte en una obra de arte si tiene el don de emocionar a los lectores con independencia de la época histórica en que vivan. La honradez del crítico literario y la amplitud de criterio parecen ser sus armas para descubrir la bondad de la obra artística. Obsérvese como en las últimas líneas de la cita anterior se advierte un cierto dejo de dolor por parte de un hombre que ya no parece hacer suyos los momentos en que vive el arte.

#### 3.4.5. El fin del arte: *docere vs. delectare*.

Rafael Altamira afronta el problema de la educación de los “hombres nuevos” cuando las lecturas que se les ofrecen son castas, pero inmorales. La cuestión objeto de todas las disputas es eterna: la moralidad en el arte. Los naturalistas llevaban -dice- razón cuando precisaban : “[...] que las cuestiones de moral no se limitan a las del sexto mandamiento, sino que hay otras de mayor gravedad en que no se fijaban los idealistas, no obstante importar mucho tenerlas en consideración cuando se escribe” (Altamira 1907, p. 209). Contraria fue la sentencia de Renan sobre la literatura contemporánea en su *Discurso* en la Academia Francesa: “La buena literatura -ha dicho- es la que, llevada a la práctica, produce una vida noble... La literatura moderna no puede resistir a esa prueba” (1893, p. 38). El sentido de la moral de la literatura -afirma- no se debe establecer según el contenido licencioso de la obscenidad, porque se pueden hallar otro tipo de atentados contra la ética. Los pedagogos del siglo XVIII mostraban interés en que los niños leyeran fábulas o capítulos de Historia. Respecto a estos últimos, Rousseau negaba que el niño fuera capaz de llegar al fondo de los hechos humanos y, por otra parte, señalaba el peligro del conocimiento de “grandes” hechos históricos (*ibid.*). Respecto a las fábulas, “[...] no obstante su sencillez y su aparente candor, veían en ellas (en las de Lafontaine, en los cuentos fabulosos de Perrault, etcétera) causas de



deformación del sentido moral de la infancia. [...] Y, sin embargo, es lo cierto que la inmensa mayoría de los libros castos son inmorales, y que su lectura contribuye a sostener muchos de los vicios y de las pasiones de los hombres” (1907, p. 209).

La importancia y fuerza del problema de lo moral en la literatura y la necesidad de que los lectores estuviesen pedagógicamente preparados para discernir con propio criterio sobre cualquier escrito, lo había sentido durante su contacto con la realidad obrera durante su estancia en la Universidad de Oviedo (1897-1908). Rafael Altamira fue absolutamente lúcido al considerar que el estado de la educación no es el reflejo de la sociedad, sino que el sistema educativo es el que forma a los individuos de la sociedad que se *quiere* tener, la sociedad del futuro ha de ser de “hombres nuevos”: “Realmente, el problema educativo de nuestro tiempo no es, como muchos piensan, el de difundir la cultura, el de extender los conocimientos y disminuir el analfabetismo; es el de formar hombres nuevos, educados en el ideal moderno. Si es que aspiramos a que ese ideal sea la realidad de tiempos próximos, necesitamos apresurarnos a rodear a la infancia de un ambiente moral -es decir, de ideas referentes a la conducta en todas sus direcciones- concordante con nuestra aspiración. Proceder de otro modo, es ir deshaciendo con una mano lo que se construye con la otra. [...] Ahora bien; es indudable que la literatura amena -quizá más que ningún otro género de literatura- está nutrida principalmente por ideas viejas [...] de las que quedan en la infraestructura de la vida mental y allí perduran ocultas por la capa exterior que constituyen las que el empuje de los tiempos va acarreado, pero dispuestas siempre a perforar esa capa y a reaparecer en la superficie, dominándola de nuevo. Esto hace, en rigor, sumamente difícil hallar un libro de poesía, de teatro, de novela que pueda ponerse sin recelo en manos de un niño o de un adolescente a quien pretendéis educar en firme” (1907, p. 210).

Analizó con la objetividad debida, aunque de modo general, los contenidos de la literatura de evasión: “Pensad en los infinitos libros -novelas, poemas, dramas- cuyos sentimientos impulsores son el espíritu guerrero, la patriotería, la venganza de agravios, el *castigo* de culpables más o menos ciertos, el afán de la dominación, el cultivo de la vanidad de riqueza, de talento, de clase, etc.[...] Vista así la literatura, muy pocas obras escaparían al espurgo de un hombre que tratase de aislar a su educando -por lo menos, antes de que la formación intelectual fuese perfecta- de todas las sugerencias contrarias al ideal” (*ibid.*, p. 211).

De ahí, el potencial peligro de las obras de evasión que pueden malformar éticamente a un individuo porque llevan implícitos mensajes inmorales, que no deberían estar en las lecturas de los jóvenes, si lo que se desea es cambiar la orientación de las generaciones futuras y librarlas de las viejas ideas que no contribuyen, precisamente, a la aparición del hombre nuevo: “Mucha parte de nuestro teatro clásico (y desde luego, del de Echegaray); los poetas de la guerra; los mismos novelistas de aventuras; aun a veces los del tipo de Cooper, Maine Reid, Julio Verne, Aymard; casi todos los escritores griegos y latinos; la mayoría de los cuentistas de la infancia... en suma, los libros en que pensaríamos primeramente, atendiendo a sus cualidades literarias, para ponerlos en manos de la gente joven, deberían ser desechados” (*ibid.*, p. 211-212).

Desarrolló la consideración de la novela como instrumento social, y los fines que debe perseguir el arte en este género literario (*ibid.*). La novela había de ser el medio social que recrease, divirtiese y elevase el pensamiento del lector, por lo tanto, se debía buscar el equilibrio entre *docere* /vs/ *delectare*, quizá con una cierta inclinación hacia el segundo término de la oposición. La razón para ello está en que “después del efecto deprimente de la lucha social y el medio dominante, bien lo necesita” (Altamira 1893, p. 56). Enunciaba la necesidad de que la novela fuera elevada, que se dirigiera al alma, no sólo a la razón y, por

supuesto, no indujera a la perversión. Este difícil equilibrio ideal se halla -dice- en los grandes autores: “[...] en Tolstoy ‘el escritor más genial de Europa’ como dice acertadamente Emilia Pardo; en Zola, aun al través de su *exteriorismo* y *parti-pris*; en Nordau, en Bourguet, en Daudet a veces, en Ibsen, en Vernon Lee (su hermosísima novela, *Miss Brow*, por ejemplo), en su *Mrs. Ward*; y, entre los ya muertos en Balzac, en Dickens, en J. Sand. Entre nosotros, tal vez es Galdós el único que ha llegado a esta transcendencia” (*ibid.*).

Con ellos la novela alcanza su grado porque se alcanza el ideal, porque: “[...] tienen *alma*, *soul*, como dice graciosamente Clarín” (*ibid.*, p. 55). Rafael Altamira creó su propio concepto para denominar este aspecto en la novela: “[...] la idealidad bien entendida la palabra en la elevación y *miga* con que son apreciadas las cosas es la que distingue a autores y lectores, pues en la observación del hecho, como mero *hecho*, todos son iguales” (*ibid.*, p. 139). Para Rafael Altamira era Zola más que Daudet, quien detenta un mayor grado de “miga” resultado de los asuntos o temas utilizados en sus novelas. Lo importante, en definitiva, era que la novela hicese reflexionar al lector y, en ello, Galdós supera a muchos novelistas del momento. Pero esta novela que hace pensar exige un público adecuado. Y, por ello, Tolstoy no tenía éxito, no era popular, siendo preferido por aquellos a los que Alarcón les sabía a poco (*ap.*, *ibid.*, pp. 141-142).

Denostó, en la novela de su tiempo, lo vulgar, lo monótono y lo pornográfico, cuyo éxito de público achacó a la incultura de la sociedad. El género novela fue vislumbrado por Rafael Altamira con la capacidad suficiente para ser un instrumento social, pues ella debía enseñar y deleitar a los lectores y, sobre todo, que la novela hiciera reflexionar al lector.

3.5. El fin de siglo: “La literatura española durante la Regencia”.

Rafael Altamira recogió el artículo “La literatura española durante la Regencia”<sup>34</sup> en *Psicología y Literatura*. Escrito en la significativa fecha de 1902 y calificado como “crónica” (1905, p. 163). El autor dividió en seis partes este trabajo en el que afrontaba el estudio de la literatura<sup>35</sup> durante la Regencia.

El período temporal acotado se establece desde 1885 (muerte de Alfonso XII y comienzo de La Regencia) hasta 1902 (Alfonso XIII cumple su mayoría de edad). Los diecisiete años que constituyen esta etapa fueron sintetizados por el autor configurando un estudio sincrónico de la Historia de la Literatura Española.

El proceso de análisis crítico comienza dando la razón del título que da nombre genérico al periodo. Explicaba que se trataba de un estudio de la literatura surgida “durante” la Regencia, porque el gobierno no facilitó, en nada, la creación artística. Este período histórico no coincidía, puntualmente, con un hito en la Historia de la Literatura. De hecho la historia literaria no dependió del “hecho político que se toma como base [...] En general, creo que el Gobierno de una nación no influye en los rumbos literarios de ella, sino muy indirectamente, porque él mismo suele obedecer a las corrientes de ideas y de sentimientos que arrastran a los literatos” (Altamira[1902] 1905, p.136).

El momento histórico fue indolente para la literatura. No hubo mecenazgo político, ni cambios bruscos en las Instituciones, ni prohibiciones gubernativas de las que suelen espolpear a los intelectuales. Nada, salvo el problema de Cuba y Filipinas. El único aspecto social que inquietaba a los escritores de la época fue la política clerical del gobierno. Al calor de las ideas liberales nacieron *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877) y *La familia de León Roch* (1878).

No existió ningún tipo de movimiento porque no hubo voces que se alzaran en la literatura. Ni una generación del desastre. Ni del 98 (tampoco Azorín alzó la voz (Lozano Marco 1998, p. 33). Fue un momento de parálisis literaria. Cuando en 1898 soplaron vientos de guerra sobre España, “pudo creerse que el alma nacional se estremecería hasta lo más profundo y reflejaría sus dolores y sus indignaciones en la literatura. No fue así, bien lo sabemos” ([1902] 1905, p. 137). La literatura del desastre y de la regeneración fue exigua, casi nula. Los poetas, los novelistas, los dramaturgos, callaron casi todos, sobrecogidos por la pesadumbre del desastre. Las ideas hablaron otro lenguaje y en la literatura apenas dejó huella la terrible conmoción (*ap., ibid.*, p. 137-138).

Caso singular fue el de la literatura catalana. Rafael Altamira indicaba que la alta burguesía catalana apoyaba al catalanismo y a los intelectuales que le hacían la propaganda que se necesitaba. Con ello, se exaltó el lado político del movimiento. El impulso literario llevaba su propio camino, y de todos modos, hubiera seguido su propia senda independientemente de la política. Nótese que la mejor literatura catalana responde a un gran amor, legítimo y plausible a la “patria chica”, sentimiento ajeno a la inspiración catalanista (*ap., ibid.*). Quienes lean los versos de “Verdaguer, Maragall, Mestres, Perés y tantos otros; las novelas de Oller, Massó, Bosch, etc.; las obras teatrales y los poemas en prosa de Rusiñol, Pomés, Iglesias y aun los dramas del mismo Guimerá, no sospecharía que Cataluña está más o menos agitada por un movimiento a cuya elaboración han contribuido algunos intelectuales y muchos *patronos*” (*ibid.*, p. 139)<sup>36</sup>.

Para determinar los caracteres generales de la época Rafael Altamira partió de una idea general comúnmente extendida en su tiempo y en el nuestro: la creencia de que no se podían establecer en España corrientes literarias debido a la fuerte personalidad o individualidad de los grandes maestros. Así, “lo creyeron y lo razonaron Leopoldo Alas y

Ángel Ganivet, cada cual desde su punto de vista. Pero yo voy creyendo que en ello hay algo de exageración” (*ibid.*, p. 141).

Pese a las dificultades para sintetizar nuestra literatura contemporánea se pueden señalar determinadas influencias, que subordinadas al “consabido *individualismo ibero* (que yo no sé si es ibero, pero que de fijo parece ser algo más individualismo que otros)” de los grandes autores. El individualismo que aparece en la literatura española favorece la ausencia de imitación de modas pasajeras. Este aspecto es nota común de nuestra literatura: hay conocimiento de las novedades, de las modas europeas, pero -siempre- aparece el filtro del genio literario que elabora la síntesis entre la tradición hispana y las influencias foráneas, con lo cual se configura -como es sabido- nuestra literatura (*ap., ibid.*)

Rafael Altamira señalaba que las influencias que marcaron este período de la Historia de la Literatura. El Naturalismo “que aún privaba y se discutía largamente en 1885, en 1886 y hasta en 1889, pero con grave tendencia a perder rápidamente terreno, porque en Francia iba ya pereciendo viejo e iban desgranándose sus falanges, y porque aquí sabido es que no arraigó en firme, perturbado por el españolismo” (*ibid.*, p. 142). La influencia de los maestros extranjeros escandinavos y rusos como Ibsen y Tolstoy “traída un poco confusamente y sin distinción de matices, al principio por la moda francesa<sup>37</sup>, que bien pronto pareció arraigar. De una parte, en las traducciones catalanas de Ibsen (1895) y en los arreglos castellanos que con entusiasmo acometió Villegas (1896). Y de otra, hermanándose con ciertas notas tradicionales de nuestro espíritu filosófico y religioso, muy parecido, en algunas cosas, al de Tolstoy y otros autores” (*ibid.*). El Realismo inglés presente “en algunos autores”. La huella indeleble “de nuestros clásicos, que hasta a la superficie se descubre en Galdós y en otros muchos” (*ibid.*). La labor de propaganda realizada por los modernistas europeos “belgas, italianos, alemanes, franceses, con las conferencias de propaganda que en Bilbao iniciaron

algunos jóvenes”. La traducción al catalán y al castellano de Maeterlink y Hauptmann “influyendo especialmente, pero en muy débil medida, en el teatro y en la lírica” (*ibid.*, p. 143). A lo que se añadió el renacer de los clásicos de todos los tiempos con las representaciones en catalán de obras “de Esquilo, de Goethe, de Shakespeare (1888-1889)” (*ibid.*). Y, por último, “las adaptaciones castellanas del gran trágico inglés, de Lope, de Calderón, de Tirso, etc.” (*ibid.*).

Rafael Altamira definió el modernismo como reacción contra el movimiento anterior: “El modernismo -es decir, el conjunto de doctrinas y de escuelas, muy diferentes entre sí en no pocas cosas, que se designa con ese nombre genérico- representa, como es sabido, una reacción contra el realismo y el naturalismo, reacción algo más sólida y fructífera que el psicologismo, la novela novelesca y otras tantas cosas inventadas por los que necesitaban una *plataforma* vistosa para llamar la atención de las gentes” (*ibid.*, p. 144). Este movimiento -dice- estaba contaminado por un erotismo<sup>38</sup> llevado al extremo. El erotismo pornográfico se conservó en España con tanta crudeza como en Francia, Bélgica y otros países. Y, además, trajo “una peligrosa renovación del romanticismo sentimental, de la bohemia práctica [...] como línea de vida del literato, que, con el *aburguesamiento* del naturalismo, parecía haber entrado en un período de equilibrio, de orden de medida, como uno de tantos trabajadores que necesita ponderarse a sí mismo, para que la obra no quede desquiciada. ¿Durará mucho ese romanticismo? ¿Se contendrá en los límites precisos para que no dañe a la literatura? ¡Quién sabe! Hoy por hoy, es una nota característica de casi toda la nueva generación, que hace pensar en los héroes de Murger y de Musset, en Baudelaire y en Larra” (*ibid.*, p. 145).

El propósito al que tendían las nuevas influencias era alcanzar el éxito de público, pero no fue el caso: “¿Cómo ha respondido el público a todas esas influencias? Mal. Los modernismos no los entiende, los repugna, parte por misoneísmo, parte por incultura y, en lo

que toca a sus extravagancias (que las tiene), por cierto instintivo buen gusto, cuyo origen no sé explicarme, pero que es evidente en nuestra masa intelectual, entendida esta palabra “intelectual” de un modo amplio” (*ibid.*, p. 143). Otro factor de fracaso del modernismo fue que los autores “apenas han respondido a estas influencias [...] porque su educación literaria va por otros carriles, quizá mejores, quizá no” (*ibid.*).

A partir de 1902 “en la juventud misma, en los nuevos, los verdaderamente nuevos, ahora es cuando empieza a señalarse el efecto del modernismo, que no va acompañado, por lo general (hay que decirlo para su corrección) de un conocimiento hondo de sus caracteres, ni aun de las individualidades más poderosas, que con matices muy variados, representan, fuera de aquí, esa dirección y que en muchos -en esa turbamulta de imitadores vulgares que llevan tras de sí todas las innovaciones- no parece haber dejado más huella que la de los defectos” (*ibid.*, p. 144).

Pero, ¿cuáles fueron los escritores influyentes en la literatura durante la Regencia?. En opinión de Rafael Altamira, las influencias individuales fueron muy escasas, comparativamente, a las que hubo en periodos anteriores.

En cuanto al teatro, la figura de José Echegaray había perdido influencia “en los últimos quince años”, aunque la publicación del artículo “Le théâtre”<sup>39</sup> de José Dicenta reconocía la deuda de éste con José Echegaray.

En poesía Ramón de Campoamor, no estaba de moda “pese a que su fama se recrudesció algo en 1886 con las *Humoradas*” (*ibid.*).



En cuanto a la novela, Juan Valera ya no formaba escuela “aunque fuera un clásico que afinara el gusto y enseñara a todo el que lo leía”. José M<sup>a</sup> de Pereda “ya había conseguido, antes de 1885, lo único que podía conseguir: despertar o robustecer el sentimiento del paisaje y de las escenas locales y rústicas” (*ibid.*, p. 146).

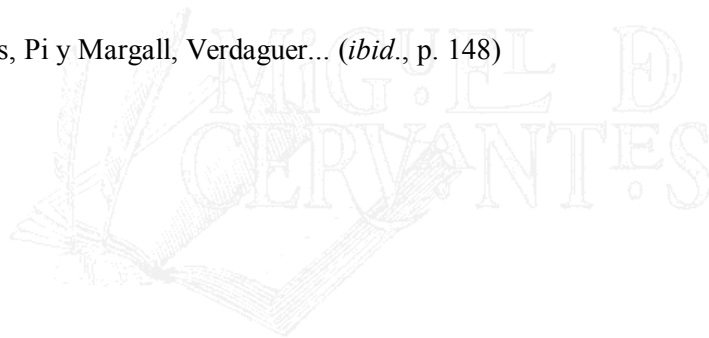
Hasta aquí, no parece haber autor o autores predominantes en la novela, pero la fina intuición crítica de Rafael Altamira señala a dos prestigiosos gigantes literarios :

BIBLIOTECA VIRTUAL

Los dos autores que han continuado influyendo más son Galdós y Alas. Aquél, como novelista y como removedor de corrientes ideales y de reformismos literarios, y quizá más en este último sentido que en el primero. Alas, como crítico (en su manera, en sus aficiones y en sus enseñanzas) y como cuentista. Podrán renegar de él los que salieron rasguñados por sus críticas; podrán discutirlo y encontrarlo mejor o peor; pero lo que no se quitarán nunca de encima es la huella de su espíritu, incluso cuando éste reacciona contra las direcciones que más parecen gustar a los hombres de hoy. Su influencia puede haber sido en estos últimos tiempos menos rumorosa y aparente que antes, pero no es menos honda, en amigos y enemigos (*ibid.*, p. 146).

Las grandes ausencias que se produjeron a finales de siglo cerraron episodio del siglo XIX. Preocupaba a Rafael Altamira que la vida española careciera de la presencia y colaboración de líderes intelectuales en momentos especialmente delicados y difíciles:

[...] la necesidad que un país como España tiene de elementos intelectuales [...] que han ido marchándose y dejando en las filas vacíos que todavía no se han llenado y respecto de los cuales es lícito preguntar si se llenarán a tiempo para la patria. No pretendo dar una lista completa, ni la creo necesaria. Basta ir recordando al azar. Querol, Pelayo, Briz, Llombart, Iranzo, Zorrilla, Tamayo, Yxart, Sardá, Cuero, Cuesta, Acebal, Escalante, Federico Soler, Navarro Villoslada, Fernández Guerra, Quadrado, Ganivet, Ochoa, Cañete, Aguiló, Felú y Codina, Bosch de la Trinxeria, Balaguer, Valmar, Mayé, Masferrer, Maspons, Vidal de Valenciano, Rubió Ors, Losada, Macías, Soler y Miquel, Castro y Serrano, Fernanflor, Campoamor, Castelar, Alas, Pi y Margall, Verdaguer... (*ibid.*, p. 148)



### 3.5.1. La novela.

El objetivo de este apartado es el examen de “algo de la historia literaria en los distintos géneros, con la sobriedad que piden estos apuntes, que no aspiran a ser más que recordatorio de cosas muy sabidas” (*ibid.*, p.149). La novela se había convertido en el género de moda en los últimos años de Alfonso XII, y siguió siéndolo en los primeros de la Regencia. Era el momento de auge extraordinario de los autores naturalistas y de escritores del período anterior como Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, José M<sup>a</sup> de Pereda.

Rafael Altamira señalaba tres fases en el período 1885 a 1902: “uno de auge, otro de decadencia y un tercero de restauración”.

La fase de auge está señalada por los años 1894-1899: De 1884 son los *Torquemadas* y *De peñas arriba*. En 1885 se publicaron *El Cisne de Vilamorta*, el tomo II

de *La Regenta*, *José*, *Sotileza* y *Lo prohibido*, *Juanita la Larga*, *Pachín González* y las primeras obras notables de Blasco Ibáñez. En 1896, *Nazarín*. 1897 es el año de publicación de *Genio y figura*, *Misericordia*, *Figura y paisaje* y de la aparición de Ángel Ganivet, Macías Picavea, Miguel de Unamuno y otros jóvenes. En 1898 salieron a la luz, gran parte de la tercera serie de *Episodios nacionales*. Y, en 1899, *Morsamor*, *La alegría del capitán Ribot*, entre otras (*ap.*, *ibid.*, pp. 149-151).

El periodo de decadencia de la novela queda reducido a un espacio “de tres años, en que Pereda, Galdós, Emilia Pardo Bazán, Palacio Valdés, Picón, Ortega Munilla, el P. Coloma y los nuevos no escriben nada o escriben muy poco, cansados o atraídos por otras aficiones y señuelos de la gloria, o convencidos de la indiferencia del público” (*ap.*, *ibid.*).

El período de “restauración” se dibuja con claridad en los últimos meses de la Regencia<sup>40</sup>, con la aparición de un número importante de obras y de nuevas firmas.

Las características generales de la novelística señaladas por Rafael Altamira durante los años 1885-1902 fueron: Persistencia del erotismo, que trajo la corriente naturalista y que en los autores novísimos se recrudece. Renovación del problema religioso y clerical, ya en el sentido de las primeras novelas de Galdós, ya en el de las nuevas corrientes del llamado renacimiento religioso, como: *Ángel Guerra*, *Nazarín*, *La Fe*, *La Tierra de Campos*, *El Enemigo* y cuentos de Picón. Especial cultivo de la novela política, en autores como: Gutiérrez Gamero, Queral, Campión, Matheu, Nogales y Galdós. Continuación de la novela regionalista y local, con pintura de costumbres aldeanas, paisajes y marinas, como *La Puchera*, *De peñas arriba*, *Arroz y Tartana*, *Flor de Mayo*, *La Barraca*, *La hermana San Sulpicio*, *Los majos de Cádiz*, *Juanita la Larga*, *Paisaje y Figura*, *Croquis pireneics*, *La Goletera*, *La casa de Aizgorri*. Reparición de la novela filosófica y social, que en la época

revolucionaria tuvo algunas manifestaciones: *La piedra angular*, *Morsamor*, *Misericordia*, *Paz en la guerra*<sup>41</sup>, *La conquista del reino de Maya*, *Los trabajos de Pío Cid*, *Febre d'or*, *La bogería*, *Silvestre Paradox*, *Amor y Pedagogía*, *La voluntad...* (ap., *ibid.*, pp. 151-152).

La conclusión que se desprende de lo dicho es favorable al juicio realizado en 1900 por Emilia Pardo Bazán, relativo a “la trascendencia ideal de la novela española contemporánea” (*ibid.*). Hubo un avance en la novela, pues “el exteriorismo y la insubstancialidad, muy comunes en los argumentos de la época naturalista, se han corregido después en gran medida” (*ibid.*). Este aspecto fue señalado en los artículos de Leopoldo Alas correspondientes a los años 1888 y 1891, y sobre esto mismo insistió Rafael Altamira en “Señal de los tiempos” y “La literatura y las ideas” incluidos en *Mi primera campaña*.

Rafael Altamira afirmaba con rotundidad que la novela no era capaz de transformar, de mover, a la sociedad española: “[...] decir que las novelas contemporáneas hubieran podido levantar al pueblo español, cuya situación moral, social, religiosa, económica y pedagógica reflejan ‘con triste fidelidad, con gran fuerza artística y con la sinceridad de un espejo’ hay un mundo” (*ibid.*, p. 153).

El papel de guía que se concedió a los novelistas fue visto con desconfianza por el crítico alicantino, porque el problema de España los sobrepasó totalmente:

Todavía es más incierto que nuestros novelistas ‘sean capaces de guiar moralmente a cualquier público’. No les falta intención para esto, sin duda; y aun puede afirmarse que la *tesis* (la preocupación de un problema ideal, social, político, etc.) es cosa muy española de nuestros días; pero las más de las veces, el autor se

queda muy por bajo de la tesis, por falta de cultura y de reflexión en las disciplinas y estudios a que se refiere *su* problema (*ibid.*).

El carácter intelectual de la novela española la distanciaba de los lectores:

[...] quizá es exacto que nuestra novela peca muy a menudo de intelectual, de abstracta, y que esto le imprime cierta sequedad que perjudica al sentimiento, a la emoción requerida en obras tales y, en suma, a las mismas condiciones artísticas (*ibid.*).

Rafael Altamira señala otra línea de creación literaria frente a la tendencia de intelectualidad y de abstracción de la novela, vista como una desventaja: “El único contrarresto que a esta tendencia ofrece nuestra literatura, es la afición completamente moderna de estudiar lo que se ha llamado, impropriamente, el ‘color local’. En este género, nuestros novelistas han llegado a conseguir grandes triunfos, y el arte se ha fecundado nuevamente al contacto de la realidad objetiva” (*ibid.*, p. 154). Justifica este razonamiento evocando el recuerdo de *Pequeñeces*<sup>42</sup>, la novela que escandalizó -con cierto morboso placer- al público en 1890, a pesar de cuya dudosa calidad alcanzó un gran éxito que no acompañó a novelas publicadas posteriormente y de excelente factura como *La Espuma* de Palacio Valdés, ejemplo de la corriente novelística arriba citada (*ap., ibid.*, p. 154).

Trazadas las líneas y características de la novela, citó brevemente el cuento, género de gran apogeo difundido a través de la prensa diaria, “de las revistas ilustradas y sin

ilustraciones”, *El Liberal*, sobre todo, fue el que contribuyó a propagar este género que “ha quedado consagrado por las firmas de autores de primera fila” (*ibid.*).

La literatura catalana ocupó un lugar, calificado de excelente, en esta visión general de la prosa: “En la novela y en el cuento, tienen los catalanes verdaderas maravillas, desde Narciso Oller -cuya fama general reposa, por cierto, en un libro (*La Papallona*), que no es, ni con mucho el mejor de los que ha escrito- hasta Massó con sus *Croquis Pirienencs* y el pseudónimo Victor Catalá con sus *Cuadros rurales*” (*ibid.*, p. 135)

### 3.5.2. El teatro.

Los autores significativos del momento fueron José Echegaray, Ángel Guimerá, Benito Pérez Galdós, el joven Jacinto Benavente y José Dicenta. Además, de las importantes aportaciones del “Teatro libre” modernista, del “Teatro catalán” y las nuevas representaciones de los clásicos.

En 1885 José Echegaray dominaba los escenarios, pero el público empezaba a cansarse de la repetición del misma registro, de los mismos procedimientos, constantemente usados, cuyas combinaciones no lograban captar de nuevo el interés de los espectadores (*ap.*, *ibid.*, p. 154). Pero José Echegaray se resistía a pasar de moda, por ello trató de asimilar las influencias del teatro extranjero de mayor éxito de público. *Un crítico incipiente* (1891) y *Mariana* (1892) marcaron el principio de esta nueva fase de su teatro que más tarde se completó con *El hijo de don Juan*. Rafael Altamira señalaba que a pesar de ese intento de renovación a “última hora parece haber abandonado para volver a su manera primitiva” (*ibid.*, p. 155).

Ángel Guimerá con *Mar y cielo* (1891) hacía su aparición en la escena española en el momento en que José Echegaray buscaba nuevos caminos. El teatro del escritor catalán no representó, por entonces, ninguna novedad de escuela ni de argumentos. Hasta 1894 (con *María Rosa*) la influencia del dramaturgo catalán no aportó ningún elemento de interés que marcara nuevos rumbos. Su teatro fue llevado a Madrid por Enrique Gaspar y José Echegaray” (*ap., ibid.*).

Benito Pérez Galdós irrumpió en el teatro con *Realidad* (1892). Su teatro constituyó una renovación de la escena española. Los procedimientos del autor canario eran más realistas y menos rebuscados que los de sus predecesores y, a veces, de una sinceridad admirable. Obras como *La loca de la casa*, *Los condenados* y *Voluntad* (entre otras obras) siguieron el camino de *Realidad*. El teatro de Benito Pérez Galdós, que se había iniciado como teatro de tesis en cuestiones morales, giró hacia las cuestiones españolas que siempre lo preocuparon. A este segundo proceder pertenecen *Doña Perfecta*, *La fiera* y *Electra*, dramas realistas y simbólicos, en los que “la lucha político-religiosa que ha desangrado a España durante un siglo y amenaza con trastornos quizá mayores” (*ibid.*, p. 155), constituye el asunto principal. *Alma y vida* renueva el simbolismo de *Los condenados* y aborda otros problemas no menos graves. *Alma y vida* muestra “el radicalismo social e ideal de Benito Pérez Galdós” en su grado más alto (*ap., ibid.*, pp. 155-156)

Un autor joven y “muy aplaudido” fue Jacinto Benavente. La tesis revolucionaria de este autor se combina con “un psicologismo algo quintesenciado (*sic.*), pero brillante”. Como satírico, sus precedentes están en “Gaspar, Blasco, Cano y otros dramaturgos de generaciones pasadas” (*ibid.*). La clave del éxito de Jacinto Benavente estaba en la combinación de la influencia de Benito Pérez Galdós con otras del teatro extranjero (*ap., ibid.*).

Rafael Altamira elogió la obra *Juan José* de José Dicenta de la que destacaba su realismo e intención docente: “*Juan José* constituye el triunfo mayor del realismo popular, no ya puramente sentimental, como en Feliú y Codina y en el mismo Gimerá, sino con cierta intención *docente*” (*ibid.*, p. 156).

El teatro se estaba renovando. Al realismo popular de intención docente se unieron las influencias extranjeras: las traducciones de Maeterlink e Ibsen impulsaron la penetración del Modernismo en Cataluña (aunque no con tanto éxito como cabría imaginar). En 1893 se proyectó la fundación de un *Teatro libre* en Barcelona, su inauguración tuvo lugar en 1896 con *Los aparecidos (Espectres)*. Sin embargo, este tipo de teatro no arraigó todo lo que se esperaba, pese a “tener tradición en las representaciones de obras clásicas traducidas (la *Ifigenia*, de Goethe, por Maragall, *v.gr.*), y de obras catalanas nuevas (la más saliente, *La alegría que pasa*, de Rusiñol)” (*ibid.*).

Pese al escaso arraigo inicial, germinó el “‘Teatro catalán’, en el que siguieron estrenando Guimerá, Rusiñol, Massó, Iglesias, Pomés y otros jóvenes, reforzados a última hora por Torrendell, escritor de verdadero empuje, ya en el *Teatret*, que últimamente ha dado (12 Mayo 1902), *La campana sumergida* de Haputmann” (*ibid.*, p. 157).

Se pensó trasladar la idea a Madrid en ese mismo año, pero “se demostró que casi todos los escritores y actores notables no entendían lo que era el *Teatro libre*, ni querían oír hablar de él” (*ibid.*). El público madrileño era diferente al de Barcelona y el teatro modernista no tuvo buena acogida en la capital de España, sin embargo, sí que prendieron las resurrecciones de los clásicos: “[...] ya el inglés (Shakespeare: arreglos de Benavente y Sellés), ya el español (Calderón, Lope, Moreto, Rueda, etc.). Pero el público que gusta de estas resurrecciones como de los modernismos catalanes, es muy reducido” (*ibid.*).



La reposición de obras de los clásicos (Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, entre otros) y del período romántico del siglo XIX fue en gran parte una lección retrospectiva de literatura. En esa lección destaca la distinción clara “entre lo que hay de sustancialmente humano, de permanente, en la producción literaria, y lo que responde tan sólo a motivos temporales y pasajeros de interés y de orientación psicológica” (Altamira 1921, p. 199).

En el teatro del Siglo de Oro español permanece lo profundamente humano. La comunicación emocional se establece rápidamente, se borra la distancia de siglos y la voz del poeta llega a nosotros como un eco de nuestra propia voz que nos recuerda, en cada hora del día, la felicidad y el drama eterno de la Humanidad, como en *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño* o *Fuenteovejuna* (ap., *ibid.*, p. 200).

El “teatro” o “género chico” no obtuvo juicio favorable de Rafael Altamira. A pesar de los notables éxitos de público: “forzoso es aludir a la boga desdichada, pero muy sintomática, del llamado ‘teatro’ o ‘género chico’, es decir, de las piececillas en uno o dos actos (con música generalmente), cuyo asunto principal son las costumbres de la chulería y del pueblo bajo madrileño o andaluz. Aunque el talento de algunos autores (atraídos por el éxito *económico* del género) ha sabido aprovechar esta corriente en bien para el arte, sacando algún oro entre las escorias [...]” (1905, p. 158). Surgieron, por entonces, representaciones de nefasto recuerdo para el crítico alicantino: “[...] aunque mezcladas con las genuinamente “chicas”, aparecieron algunas obras que sólo tenían la exterioridad del género, pero que respondían en rigor a otras corrientes del teatro cómico (*v.gr.*, los sainetes de Javier de Burgos), el episodio es más bien para olvidarlo” (*ibid.*).

Una corriente nueva (de carácter realista) apareció al final de este ciclo cuyos autores más innovadores fueron los hermanos Álvarez Quintero. En oposición a la mediocridad del “género chico”. Se produjo contra él una reacción de los mismos autores, que volvieron a la comedia antigua, al sainete y el entremés, realistas, pero fecundados “por más altos ideales”. La representación más genuina de esta corriente novísima, corresponde a los hermanos Álvarez Quintero, quienes “han llegado con *Las flores* a un grado de sentimiento poético verdaderamente nuevo y exquisito” (*ibid.*).

### 3.5.3. La poesía.

Rafael Altamira precisaba que aunque José Zorrilla no murió hasta 1893, su tiempo y su influencia habían desaparecido mucho antes. Los grandes triunfos de Gaspar Núñez de Arce eran anteriores a 1885 “igual que la fama de Ferrari, Velarde y otros que estaban vinculados a la corriente anterior” (*ibid.*, p. 159). La novedad del periodo fue la aparición de las *Humoradas* de Ramón de Campoamor, reunidas por primera vez en volumen en 1886, y de algunos poemas, entre los que sobresalió *Los amores de una Santa* “que varios críticos colocan entre los mejores del autor” (*ibid.*).

Rafael Altamira trazó las líneas fundamentales en la poesía durante la Restauración: Una “corriente bucólica realista” que tiene manifestaciones de gran originalidad y sustancia (v. gr., en los *Aires murcianos*, de Medina) y que lleva camino de emular las glorias positivas de la novela de costumbres rurales y de las páginas hermosas que el sentimiento de la naturaleza ha hecho escribir a mas de un prosista, entre los cuales, por sus cualidades *sui generis*, citaré tan sólo a Rusiñol. Esta misma corriente ha impreso sello a la literatura gallega” (*ibid.*, 161).

Trabó conocimiento y amistad con los intelectuales catalanes de su época. De ahí su admiración por la Renaixença catalana. La novísima escuela catalana “superior y más fecunda que la de los antiguos Juegos Florales (los poetas valencianos, sin embargo, estaban en decadencia)”. La poesía catalana continuaba llevando como mentor a Jacinto Verdaguer, en su vertiente lírica y mística. Alrededor de este gran maestro se agruparon algunos poetas que aunque disintieran en la forma, conservan “la influencia ideal del poeta religioso o, por lo menos, un sentido tradicional que los aparta, en la tesis, del modernismo- Apeles Mestres, Maragall, Gual, Guanyabéns, Costa, Esterlich, etc.” (*ibid.*)

BIBLIOTECA VIRTUAL

La línea seguida por los poetas catalanes más próximos a las influencias extranjeras y al Modernismo que utilizaron el castellano en sus escritos, como “Morera, Perés, Alcover y Marquina que se muestran mucho más influidos por maestros castellanos o extranjeros” (*ibid.*, pp. 159-160).

En el resto de España, la reforma del lenguaje, en que Ramón de Campoamor “tuvo tanto empeño, sólo prosperó en parte. Los poetas quedaron paralizados después de José Zorrilla, y se volvió a “los tipos clásicos, que son los de Núñez de Arce y sus imitadores, los de Querol, los de Campoamor mismo y los de todos los jóvenes. Balart, aunque parece dar una nota nueva con el empleo de la seguidilla, realmente es un clásico en este sentido”. (*ibid.*, p. 160).

La innovación del lenguaje venía de la mano del modernismo: “[...] ha sido preciso que venga la juventud modernista para que se plantee nuevamente la cuestión métrica y se dé un nuevo giro a la del lenguaje, en que el simbolismo y el afán neologista tienen exigencias irreductibles” (*ibid.*).

Rafael Altamira no quiso aventurarse en 1902 sobre el éxito de tal renovación, (Valera lo había hecho en 1888 cuando prologó *Azul...*) y, con prudencia, se preguntaba: “¿Prosperarán estas innovaciones, defendidas (como todo lo nuevo) por algunos jóvenes de verdadero talento y por muchos vulgarísimos rapsodas? Como el historiador no *puede* ni debe ser profeta, me abstengo de contestar. Pero el problema del momento es éste” (*ibid.*).

En la temática de la poesía de este periodo, Rafael Altamira advirtió el predominio de los temas tradicionales y del sentimiento religioso -como observó Emilia Pardo Bazán- en autores de tendencias radicales en política, como Núñez de Arce, Manuel del Palacio, Balart (*ap., ibid.*), y que “[...] cuando son sinceros, muestran el fondo antiguo que suele esconderse tras la apariencia liberal y moderna en España, y otras, no expresan sino la sumisión o acomodamiento al medio dominante” (*ibid.*, p. 161). De forma edulcorada, el crítico alicantino se refirió al carácter burgués o conservador de la poesía de estos autores. Temática de la cual se apartaban los poetas llevaban el camino de la ruptura, la libertad y el espíritu liberal, como “casi todos los ‘modernistas’, no tan sólo de los que así se llaman ahora, mas también de los que, hace años (como Emilio Bobadilla), iniciaban aquí el espíritu de protesta, con cierto dejo romántico, a veces” (*ibid.*).

#### 3.5.4. El periodismo y las publicaciones clásicas.

Rafael Altamira destacaba el auge del periodismo literario que revivió gracias a la nueva savia aportada por las revistas ilustradas y por las revistas “enciclopédicas o especiales” que revitalizaron la calidad del periodismo de nuestro país. Las “revistas populares ilustradas” (cuya parte artística imitaba modelos de otros países) se multiplicaron y afinaron el gusto del público. Fueron arraigando las grandes “revistas enciclopédicas o especiales”, iniciadas por José Lázaro Galdeano con *La España Moderna* (1899), cuando la

“gloriosa *Revista de España* caminaba a la tumba”. El periodismo diario quiso secundar el renacimiento de la literatura, creándose las “Hojas literarias” semanales, nació la “Colaboración” literaria, aunque duró poco tiempo. El diario volvió, en general, a ser absorbido “por la fiebre reporteril y política” ([1902]1905, p. 162).

Las reimpresiones de los clásicos tuvieron una gran influencia. La edición de Francisco de Quevedo se comenzó en Sevilla. La Academia Española publicó la de Félix Lope de Vega. Ramón Menéndez Pidal revisó el *Poema del Cid*. Marcelino Menéndez y Pelayo puso lo mejor de su talento y de su entusiasmo en la admirable *Antología de poetas líricos castellanos* y en la segunda parte de las *Flores de poetas ilustre* (*ibid.*, pp. 162-163).

Sobre el renacimiento del hispanismo en el extranjero destaca la labor de grandes profesionales extranjeros. Tal es el caso de Martín Hume cuyos trabajos históricos “tan grandes servicios prestan a la cultura y al nombre de España”. Fitzmaurece-Kelly realizó la primera edición crítica del *Quijote*. “Farinelli, Croce, Rouanet, Mele y tantos otros continuadores de Morel Fatio y de los grandes hispanistas alemanes” cuya labor sobre temas hispánicos fue realmente generosa. La “*Revue hispanique* de París, el *Bulletin hispanique* de Burdeos” o la “*Bibliothèque espagnole* de Tolosa” mostraron y difundieron lo español (*ap.*, *ibid.*, p. 163).

Rafael Altamira mostró un cierto optimismo esperanzado respecto al futuro de la literatura española. Creía en una juventud renovadora y en el apoyo de hombres de otras naciones, éste sería el camino de la salvación de España: “[...] bien podemos cerrar esta crónica con un sentimiento de vivísima esperanza en una literatura que, a pesar de las enormes pérdidas sufridas, puede apoyarse en una tradición gloriosa no olvidada, en una juventud que busca nuevos caminos, y en la simpatía de muchos hombres de aquellas naciones que miramos

con envidia y que nos señalan claramente el rumbo que debemos tomar si queremos salvarnos (*ibid.*).

Desafortunadamente, no contempló en este apartado el análisis de la crítica literaria en el periódico porque resultaría “un artículo demasiado largo” y en caso de abreviarlo “lo haría a vuela pluma, lo cual no es aconsejable porque el tema merece otra cosa” ([1902] 1905, p. 162).

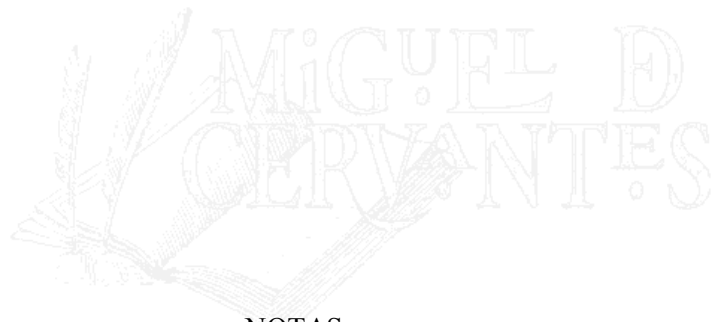
El gusto que los literatos españoles mostraban en los últimos años por las antologías fue recogido en “La lección de las Antologías”. Marcelino Menéndez y Pelayo con las *Cien mejores poesías* habría sido el origen de esta moda en España. El artículo traza un recorrido por las colecciones antológicas de las mejor poesía europea.

En el comentario a *Las cien mejores poesías líricas de la lengua alemana* (traducción de Maristany), Rafael Altamira señalaba la diferencia entre lo perenne o sustancialmente humano y lo pasajero. Si los escritores grecolatinos expresaron temas humanos y eternos, no ocurrió lo mismo a partir del Renacimiento. La proximidad de nuestra “alma” a los primeros es mayor que la sintonía con los renacentistas -dice-, porque “éstos suenan a hueco, no se incorporan al mundo actual ni a nuestras preocupaciones” (1921, pp. 199-201). Los temas del Romanticismo, Naturalismo y Realismo “siguen interesándonos, porque con independencia de su técnica (a veces muy digna de admiración) han sabido tocar alguna de las cuerdas sensibles que en la lira humana son permanentes, aunque cada tiempo y cada autor las haya hecho vibrar de un modo distinto. Eso es lo que lee y con lo que se deleita el gran público formado por los no profesionales, pero cuya aprobación es necesaria para que un autor llegue a ser inmortal” (*ibid.*, p. 201)

El aleccionamiento que se deriva de “La lección de las Antologías” es que sólo aquéllos que saben pulsar la fibra de lo eternamente humano permanecen a lo largo del tiempo. Quienes expresaron modas literarias o situaciones “espirituales que pasaron”, conservan “el valor que tienen toda expresión bella (si lo es) de un memento en la historia del espíritu, o el puramente arqueológico en que pueden hallar placer los lectores capaces de evocar vívidamente tiempos pasados. No hay que negarles ese valor, sin duda, común a muchos poetas y dramaturgos que ya no nos interesan” (*ibid.*, p. 202).



BIBLIOTECA VIRTUAL



NOTAS.



---

<sup>1</sup> Rafael Altamira recogió en *Arte y realidad* (1921) el artículo titulado “Don Manuel Fernández y González”, publicado según indicación del autor el 7 de enero de 1888, aunque no señala la publicación en la que apareció. Se incluye este texto en la sección denominada “Varia española” en la que se recogen artículos heterogéneos y dispares.

El texto exalta el valor literario del novelista que representa toda una época: la romántica, en la novela, como Zorrilla representa lo romántico en el teatro y para la que se necesitan críticos literarios que sean tan apasionados por el Romanticismo como Menéndez y Pelayo por Renacimiento. Sólo de este modo se podría -dice Rafael Altamira- transmitir el espíritu de esta época a las generaciones posteriores y que éstas fuesen capaces de comprender lo que significó etapa en la Historia de la Literatura española, porque: “Nosotros, los hombres de la nueva generación, de la literatura nueva, nacidos con los últimos chispazos de aquel movimiento deslumbrador; llevando un poco en las venas, desde la cuna, cierto desprecio con que condenamos desde lo alto de una severidad de método llevada al exceso, aquel desarreglo y aquella nerviosidad de los románticos; leyéndolos con otro espíritu del que fue el suyo; dándoles la interpretación que nuestro punto de vista impone -ley histórica que hace imposibles los renacimientos-; por más admiración que sintamos en lo hondo de nuestro carácter, que quiere ser imparcial y reflexivo, nos falta la impresión personal, el sentimiento vivo que da ser el actor en estas cosas, algo del amor inmenso, tierno, dolorido, de aquellos mismos amantes románticos que sienten renovarse a la vista de cada entierro, de cada lápida, el cortejo de visiones dulces, acariciadoras, de la mujer amada que murió víctima de un olvido brusco, [...]. Todo esto nos falta, hay que confesarlo; y precisamente toda la imparcialidad que puede dar tal situación, viene ahora en perjuicio de la obra reclamada, porque podrá ser una obra de justicia, pero que no puede ser sino en muy poca obra llena del calor, del interés, del entusiasmo de quien habla de algo de su propia vida que de repente le abandona abriendo

---

junto a él un vacío más en la soledad inmensa de un hombre de otra generación, que se resiste a comprender la que empieza a vivir sucediéndole” (Altamira [1888] 1921, pp. 142-144).

También en *Psicología y literatura* (1905) hace referencia a la innovación de la literatura contemporánea de la que fue agente el Romanticismo “[...] los autores románticos, que empezaron democratizando el lenguaje en el teatro (v.gr. Victor Hugo), acabaron por democratizar los asuntos, y los poemas y novelas se llenaron de personajes (no sólo secundarios, sino también protagonistas) sacados de las clases inferiores de la organización social, de los trabajadores manuales, de los desheredado y vagabundos. Recuérdense *Los Miserables* y *Los trabajadores del mar* de Victor Hugo; los novelones de Sué, las obras de Dickens, las de Ayguals de Izco (literariamente muy malas) entre nosotros; *El Diablo Mundo*, de Espronceda, etc., etc. En algunos autores, la influencia fue más allá, imponiéndoles asuntos de tendencia propiamente obrera, socialista o pre-socialista, como se advierte en algunas novelas de Jorge Sand. Y, cosa notable; este autor (mejor dicho autora), injustamente olvidado hoy día, escribió uno de sus mejores libros, el mejor quizá en un *escenario* y personajes completamente populares. Me refiero a la novela titulada *Fraçois le Champi*” (1905, p. 202).

Trazó la trayectoria vital y literaria de Manuel Fernández y González: “Nacido en Sevilla en 1921 su familia se trasladó a Granada, donde “[...] estudió el futuro novelista filosofía y de derecho en la Universidad granadina en aquella época foco de un movimiento extraordinario de ideas que ha dado lo menos tres generaciones de hombres de verdadero valor intelectual, que luego han brillado en la cátedra, en el foro, en las Academias, en Ateneo y muchos de los cuales aún viven y aún se encuentran en lo más granado de su vida. [...] En 1835 publicó algunas poesías, y continuó cultivando este género junto a otros estudios, hasta que en 1840 le llevó la suerte a servir en las filas del ejército. En 1841 se representó su primera obra dramática titulada *El bastardo y el rey*, [...] En 1850 vino a establecerse en

---

Madrid, y entonces comienza la verdadera época literaria de Fernández y González, libre de todo compromiso, pudo dedicarse por completo a lo que era su pasión de artista, encajando perfectamente su carácter simpático, chispeante, *bohemio*, en el cuadro de la generación que entonces se movía en cafés, teatros y redacciones, llevando su parte en el renacimiento menos fructuoso de lo que se esperaba, y aun con esto mucho, de nuestra vida política y de nuestras tradiciones literarias y artísticas. [...] Pronto derivó Fernández y González hacia la novela histórica, en que tan sugestivos modelos ofrecían Walter Scott y Dumas. Más parecido, por temperamento y condiciones intelectuales, al segundo que al primero, nuestro novelista quiso competir con ellos, pero llevaba en este trabajo, entre otras desventajas, la de luchar con una historia nacional muy poco conocida entonces, llena de leyendas y de embustes, inexplorada, y en cuyos puntos claros hallábase a veces confundido su verdadero valor por los entusiasmos precipitados y las exageraciones del patriotismo, de las ideas políticas o de los intereses e instituciones que aún viven. [...] como a Balzac, necesidades perentorias de la vida, perjudicaron notablemente la obra del novelista. Derrochando imaginación, atendiendo a veces a varios trabajos a la una, llevándolos todos hasta el fin y paralelamente, perdía Fernández y González en originalidad, en frescura, repitiéndose, copiándose a sí mismo, sin tiempo material para formar sus planes siquiera. [...] Asusta pensar el trabajo y la energía intelectual que necesitó para cumplir todo aquello, para formar casi una biblioteca, cuando no tenía colaboradores como Dumas, que explicasen en parte tal fecundidad; y no admira más a nosotros, los jóvenes del último tercio de siglo, que sabemos lo que cuesta escribir una cuartilla a Daudet y lo que limaba sus obras Flaubert. [...] En 1862 estaba casi ciego y tenía que dictar sus novelas, sin que disminuyese por esto su actividad, ni aquí ni en la temporada en que trabajó desde París para los editores franceses y americanos. En el año 1868 regresó a España. Las cosas habían cambiado mucho; los hombres de su época estaban en segunda fila, la generación nueva, en ocasión propicia de levantarse, ocupaba los primeros puesto y se

---

hablaba de otra literatura tranquila, modernista, casi burguesa. [...] El público que es veleidoso, muchas veces sin razón, empezaba en sus capas superiores a substituir a los hombres del tipo de Fernández y González por otros nuevos. [...] La última novela suya que terminó, se titula *La reina de los gitanos*; sus últimas poesías, *El iris de consuelo*, [...]. Si el romanticismo moría en literatura, vivía en la política, y por de pronto, eso absorbía a los españoles. [...] Una de las cosas que perjudicó más a los románticos y que en general ha perjudicado más a todos nuestros literatos en todo el curso de nuestra historia, es la excesiva fecundidad, el descuido de la calidad y lo proporcionado de la obra, de su reflexión y medida, en provecho de su extensión, de su especial modo de escribir a vuela pluma novelas, artículos, dramas, poesías, sobre el mármol de una mesa de café, en medio del estruendo de *brasserie* bohemia que había empeño en acentuar. [...]. Aunque don Manuel cultivara el drama y la poesía, a fe que con tanto acierto, nervio y brillantez lo acredita en *Cid Rodrigo de Vivar* y en muchos de sus versos, su fama de novelista y su especial dedicación a este género obscurecieron sus triunfos en el otro, que son los más de escaso dominio y conocimientos públicos. [...] Las novelas de Fernández y González, que empezaron a publicarse cuando casi no teníamos aquí novelistas y que se anunciaban con un empuje y un carácter que habían de entusiasmar a nuestro público aventurero, muy prendado de la leyenda de nuestra historia y llamado a todo lo medioeval (extendido a más de lo justo con su criterio histórico de manga ancha) por el encanto y relieve de las narraciones de Walter Scott, que ya había llegado a nosotros, adquirieron pronto una fama extraordinaria; y Fernández y González fue el primer español novelista sin duda y uno de los pocos escritores de nuestra patria que no tuvo círculo especial de lectores, sino que fue leído por todo el mundo, con una suerte de popularidad como la de Dumas, la de Sué... [...] Sería imposible citar todas las obras novelescas de Fernández y González. Los títulos de ellas andan en boca de todos, y apenas habrá alguien que, caso aparte de sus preferencias artísticas, no haya seguido con emoción, con interés -deslumbrado

---

por la visión de la época que resucita imaginariamente el novelista dándole todos los tonos de lo noble, lo caballeresco, lo imprevisto, que tanto impresionan a nuestro temperamento meridional- las aventuras de *Men Rodríguez de Sanabria*, la trama de *El cocinero de S. M.*, las desventuras de los *Monfiés de las Alpujarras*, el drama sombrío de *El condestable D. Álvaro de Luna*, o los sucesos de aquel misterio resucitado por la poesía dramática moderna, de *El pastelero del Madrigal*. [...] En este género histórico, que tiene (como dice de Balzac, Emilia Pardo) columnas de mármol junto a tabiques de barro inferior, es donde más brilla y donde tiene más *personalidad* el carácter literario de Fernández y González” (Altamira [1888] 1921, pp. 145-151).

<sup>2</sup> Durante la primera etapa del Naturalismo, en torno al bienio 1879-1880 en que se detectan síntomas de implantación del movimiento, con la aceptación de Zola traducido en 1879, año del escandaloso éxito del francés con *La taberna* y las primeras manifestaciones críticas y narrativas. Fue Charles Bigot quien por primera vez hizo una reseña en la *Revista Contemporánea* de una novela de Zola titulada *Son Excellence Eugène Rougon*. Previamente no solían aparecer referencias en la prensa y si lo hacían, nunca en libros, era de pasada.

Pedro Antonio de Alarcón no menciona el Naturalismo en su discurso de entrada en la Academia en 1877 y sí luego, en 1883, aludiendo a este discurso. Tampoco habla de él Emilia Pardo Bazán en el prólogo a *Pascual López* (abril de 1879), siendo Manuel de la Revilla en 1879 y Julio Nombela en 1880 quienes primero lo comentan.

Cuando se comenzó a plantear su problemática, no se aceptó sin más, sino que se adoptaron actitudes mentales condicionadas: denostado por los conservadores y defendido por los liberales. Poco después la obra del mismo escritor *L'Assommoir* provocó debates en torno al nuevo movimiento y polémicas enfrentadas. En un primer momento, los españoles atacaron o defendieron el movimiento de Zola desde puntos de vista ideológicos más que literarios. Los conservadores, neocatólicos y tradicionalistas lo criticaron por lo que de antirreligioso

---

significaba su cientifismo materialista -todo era explicable por causas meramente naturales, sin que interviniera Dios en ningún caso- se opusieron a una escuela “que se deleita en presentar los aspectos más sórdidos y desagradables de la vida cotidiana”, es decir, sus aspectos más repulsivos. Los liberales lo defendieron por el puro hecho de que era atacado por los conservadores, y porque les agradaba de su carácter “verdadero” y “científico”, como corriente representativa del progreso material de que tan ufanos se sentían los hombres de la época que de este modo defendían sus ideas de libre pensamiento, tolerancia y libertad. Eso sí, también estos últimos mostraron sus reservas ante la crudezas y extremosidades naturalistas y apuntaban ya como meta ideal el punto intermedio entre el idealismo presente y el Naturalismo. Ideología y política son inseparables de la literatura española decimonónica (ap., Pattison 1965 pp. 86-87).

<sup>3</sup> Otras influencias importantes recibiría en esta época: entre sus profesores se había establecido un grupo de krausistas encabezados por Eduardo Soler y Pérez, a quien nuestro autor considera “el primer hombre que contribuyó hondamente a formarme”. En Valencia encontró un campo adecuado para sus inquietudes culturales y, también, colaboró en la prensa valenciana. En este período de formación leyó, tanto de obras de ficción, como científicas (Spencer, Darwin, Flammarion...), además de las jurídicas propias de sus estudios y los tratados de Historia (Oncken, Thiers...) que configuraron el talante científico de este universitario que optó, sin dudarlo, por el pensamiento krausista y tomó parte activa en el ambiente cultural de la ciudad y se manifestó la atracción que ejercieron sobre él los escritores de la *Renaixença*, como Llobart, Llorente, Labaila... No sólo se interesó por la literatura, pues en Valencia trabó amistad con Joaquín Sorolla cuya obra le interesó toda su vida (vid., 2.2.13). En aquella época: “continuó siendo la Literatura mi musa preferida; pero (caso curioso de subconsciencia) a la vez que me lanzaba, en los primeros años de Facultad, a escribir novelas, críticas literarias y artículos de fantasía, proyecté y comencé a redactar una

---

*Introducción a la Historia*, pálido y oscuro bosquejo, presentimiento tal vez, de lo que muchos años más tarde había de ser mi *Enseñanza de la Historia*. Aún conservo, por pura curiosidad, el manuscrito de aquel ensayo casi infantil. En la misma dirección, el título de unos artículos que escribí en una revista estudiantil que fundé con algunos compañeros (*La Unión escolar*), me parece otra presciencia, aunque los artículos eran puro resumen, como no podía menos de ser, de lecturas hechas sin verdadera orientación. Se titulaban esos artículos “La marcha de la civilización” que para mí se confundía entonces con la marcha de la filosofía. Un poco más tarde y ya más hecho espiritualmente, salieron unos “Estudios sobre la Edad Media”, verosíblemente inspirados por los de Pí y Margall. Ya por entonces leía yo a Tibergien, Ahrens y hasta Pompeyo Gener (el libro célebre sobre *La muerte y el Diablo*). [...] Sin embargo, el público valenciano -y mis mismos profesores- me conocieron durante casi toda mi carrera, más bien como literato y orador que como historiador o jurista. Las citadas novelas y críticas (en el diario republicano *El Universo*), mi amistad con Blasco Ibáñez, que también comenzaba entonces, mis polémicas en *La Juventud Legista* y en el Ateneo de Valencia, contribuyeron a fijar aquella imagen. Yo mismo llegué a precisar mi ambición de ser un novelista [...]” (VV.AA. 1987, p. 16).

<sup>4</sup> “Siendo yo todavía estudiante de la Universidad de Valencia (entre los 15 y los 20 años, más bien en la primera mitad de ese quinquenio), trabé amistad con un estudiante, paisano mío, mayor que yo en edad, inteligente y perezoso, y más atraído por las bellas letras que por el derecho, que iba estudiando a trancos y con desgano. Aquel hombre sabía mucho de literatura contemporánea y fue quien me reveló, no sólo las novelas de Zola, Daudet, Flaubert, etc., sino lo que más en ellas alumbró mi espíritu: las doctrinas de lo que se llamaba entonces ‘Realismo’ y ‘Naturalismo’, y la literatura polémica que suscitaban en casi todos los países de Europa, incluso en España. Confieso que mi ignorancia absoluta de aquel intenso movimiento literario, del que nadie me había hablado, me avergonzó más que si mi profesor de derecho

---

romano, o de cualquier otra asignatura oficial, me hubiese censurado la ignorancia de un punto cualquiera del *jus civile*. Instantáneamente me dije a mí mismo: ‘Es preciso que yo sepa todo eso por propio esfuerzo’. Cumplí este dictado, comprando, o pidiendo prestados, todos los libros que se pusieron a mi alcance: y cuando ya creí haber comprendido el problema, escribí ‘El Realismo y la literatura contemporánea’” (VV. AA. 1987, p. 28).

<sup>5</sup> Así parece deducirse de su *Ideario Pedagógico*: “De aquellas aficiones literarias salió mi amistad con Blasco Ibáñez. Él era uno de mis compañeros en los viajes al país de las ilusiones y del fantasma de la gloria, en que ingenuamente pensábamos. Nuestras charlas frecuentes tenían por tema los grandes novelistas, que nos encantaban más que los grandes poetas; y en nuestro eclecticismo artístico, mezclábamos a Galdós y Zola con Murger, cuya *Vie de bohème* (en francés y todo) acabó por calentar los cascos a Vicente y por impulsarle a realizar una incursión *de incógnito* a Madrid, donde todavía llegó a tiempo de ser camarada de Fernández y González. Y como a los jóvenes de entonces no nos faltaba *voluntad*, a lo menos para leer y escribir, Blasco y yo acometimos juntos una novela, fruto de influencias galdosianas y de Erckman-Chatrion, que había de titularse *Romeu el guerrillero*. Mi colaborador escribió el primer capítulo, cuyas cuartillas guardo como oro en paño; pero la novela no pasó de ahí. Puede que Vicente ni se acuerde de ella. Yo la traigo a la memoria cada vez que Blasco nos sorprende con alguno de esos hermosos cuadros de vida valenciana que hacen de él, como dice Sorolla, uno de los novelistas ‘que más se parecen aun pintor’. También había valencianismo y pintura en *Romeu*” (VV.AA. 1987, p. 17).

<sup>6</sup> Sobre el realismo y el idealismo dice D. L. Shaw que: “Aun antes de los años cincuenta y sesenta, la cuestión del realismo en la novela y en la escena era un tema sujeto a vivo debate que, por ejemplo, está latente en gran parte de la obra crítica de Larra y que se pone de manifiesto en la discusión de Piferrer sobre la obra de la Avellaneda, *Alfonso Munio*, en 1842. Tamayo lo hizo tema de su discurso inaugural a la Academia en 1859, y Ventura de la Vega



---

pretendía haber introducido, por fin, el realismo en la tragedia con *La muerte de César*, pocos años más tarde. Pero desgraciadamente la significación genuina del término no fue bien interpretada: cuando Tamayo afirmaba que no todo lo que es verdad en el mundo tiene un lugar en el teatro, estaba hablando en nombre de toda su época y el punto de vista general era que la presentación de una realidad sin embellecerla sería deprimente, antiartística y probablemente inmoral. Éste es el argumento, por ejemplo, de un característico artículo de Alarcón escrito en 1857 a propósito de la obra de Ortiz de Piñedo, *Los pobres de Madrid*. Era, decía Alarcón horrorizado, un aspecto de la verdad ‘tomando en crudo, presentando al natural sin darse el trabajo de componerlo, de agregarle algún aliño, de cumplir con la obligación de todo arte’. El arte, insistía, debe ser algo más que simplemente ‘una ventana con vistas a la calle’. El mismo problema acuciaba a Palacio Valdés cuando escribió en 1871 su semblanza de Castro y Serrano, y nada hay más revelador que comparar este artículo con el de Alarcón, escrito doce años antes. Palacio observa que, desde entonces, se ha abierto un debate entre realistas e idealistas, donde defiende resueltamente a los primeros, pese a que elija de un modo bastante curioso las obras que considera representativas (*El tren expreso* de Campoamor, *Idilio* de Núñez de Arce y *Marianela* de Galdós). Pero apenas empezamos a leer, nos encontramos con la vieja, gastada, distinción entre ‘el realismo de la vida’ y ‘el realismo del arte’ y volvemos de nuevo casi al mismo punto de partida. Valera, a pesar de su descripción de *Juanita la larga* como ‘una reproducción [fotográfica] de hombres y cosas de la provincia en que yo he nacido’, partía exactamente del mismo punto de vista que Palacio, y Pereda, a su vez, definía el Realismo como ‘la afición a presentar en el libro pasiones y caracteres humanos y cuadros de la naturaleza, dentro del *decoro* del arte’. Queda claro, pues, que antes, y quizá durante los años setenta, apenas se había concebido atención a la idea de pintar la realidad lo más objetivamente posible, sin ninguna clase de embellecimiento moral o estético (lo que los críticos ‘idealistas’, o como ellos preferían llamarse: ‘espiritualistas’,

---

consideraban como ‘poesía’) y que cuando se rechazaba el Realismo por antiartístico, se le atacaba como inmoral. Con la aparición de la obra madura de Galdós y Clarín este ideal, sin llegar a prevalecer por completo, se acercó notoriamente a su realización, aunque, tal vez, sin la constante presión ejercida por la novela francesa sobre el público lector (esto se ve muy claro por la regularidad con que era atacada esta influencia), la labor de estos escritores hubiera sido mucho más ardua. Así, este debate de los años sesenta y setenta sobre el idealismo y el realismo continuó en una segunda fase de discusión con *La cuestión palpitante*<sup>7</sup> (1978, pp. 219-220).

<sup>7</sup> Para D. L. Shaw, la importancia de *La cuestión palpitante* estriba en cuatro aspectos: el primero es el ataque de la autora contra el idealismo (la descripción que hace de éste como “la teoría simpática por excelencia, la que invocan poetas de caramelo y escritores amerengados” y de sus productos como “libros anodinos y mucilaginosos” y “papilla para un público infantil”, marcó el final del incontestado monopolio de respetabilidad que ejercía el movimiento en la crítica literaria española). El segundo aspecto es su exposición y crítica del Naturalismo, *quid* de la argumentación del libro y también su parte más floja, que contiene la clave de toda su personalidad literaria y de su subsiguiente evolución como novelista. No hay nada que indique más claramente su posición real con respecto al movimiento que se supone representa, que la rapidez con que pasa de la más breve y superficial consideración de las ideas de Zola a la crítica de ellas. En realidad, lo más adecuado sería decir que en el análisis de estas ideas sólo tiene en cuenta sus defectos. Ignorando los aspectos sociológicos y filosóficos del Naturalismo, exagera, para condenarlos, los elementos de rigor “científico” y de observación impersonal que Zola había considerado como la original aportación del movimiento a la novela, y defiende al mismo Zola en el terreno del talento literario, cosa que el interesado, dándolo por sabido, deseaba minimizar lo máximo posible.

---

Para doña Emilia Pardo Bazán, el Naturalismo era un movimiento pretenciosamente pseudocientífico que se basaba en la aplicación de un restringido concepto de determinismo a la conducta humana, con una deplorable tendencia a recalcar lo sórdido, lo feo y lo proletario. Aunque ella se diese vagamente cuenta de la influencia liberalizadora que podía tener, retrocedió ante el pensamiento de un ataque completo contra los tabúes sociales y sexuales. De ahí el tercer aspecto importante de *La cuestión palpitante*: su defensa del Realismo como “una teoría más ancha, completa y perfecta que el Naturalismo”. Aquí es donde vio con alivio la posibilidad de hallar un equilibrio entre los indecorosos excesos del Naturalismo y la belleza artificial del idealismo: su idea consistía en la combinación de este tipo de realismo de justo medio, un tanto fácil, con el consciente respeto a la forma artística y con lo que ella llamó “refinamiento”. La calidad de sus oponentes -dice Shaw- queda demostrada por el hecho de que vieran en aquel ideal una escandalosa innovación literaria.

Finalmente, el cuarto de los aspectos enumerados en *La cuestión palpitante*, fue su defensa de la literatura española, cuyo “carácter castizo y propio”, declaraba, era “más realista que otra cosa”, y en especial defendió el realismo “a la española” de Galdós (después de su época de novelas de tesis) y de Pereda. No sorprende que el mismo Zola se separara inmediatamente de la posición de la escritora gallega: cuando cuatro años más tarde publicó *La terre*, Pardo Bazán quedó horrorizada, y con ello mostraba la superficialidad de sus ideas sobre el Naturalismo zolesco (*ap.*, Shaw, pp. 223-224).

<sup>8</sup> *Vid.*, CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. 1988. “El romanticismo como hipotexto en el Realismo”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos.

<sup>9</sup> Este párrafo fue subrayado con una línea vertical roja por Azorín.

---

<sup>10</sup> José Martínez Ruiz (Azorín) señaló con una gruesa línea vertical roja las líneas que reproducimos del volumen *Mi primera campaña* propiedad de la biblioteca de la Casa-Museo Azorín.

<sup>11</sup> Reproducimos nota al pie del autor : “Ya lo intentaron los precursores del Realismo en siglo XVII, v.gr. Diderot” (1893, p. 23).

<sup>12</sup> Reproducimos nota al pie del autor: “Montégut, *Etudes littéraires*. Cfr. dos textos de Goethe (*Wilhelm Meister*) y Goncourt (*Madame de Pompadour*) sobre la importancia histórica de la burguesía al comienzo del siglo XVIII. La literatura consagra hoy este predominio” (*ibid.*).

<sup>13</sup> Melchor Fernández Almagro, pone de relieve el descuido estilístico de los novelistas del Realismo, en “La prosa de los antepenúltimos”, *Revista de Occidente*, XVIII, 1927 (*ap.*, Lapesa 1984, p. 441).

<sup>14</sup> “La literatura del reposo” pudo ser escrito hacia 1897 porque Rafael Altamira indicaba que el mismo fenómeno se estaba dando en la música y aludió a la publicación de un artículo sobre Beethoven en junio de 1897.

<sup>15</sup> Este artículo fue publicado en *La Justicia*, Madrid, 26 de mayo de 1888. Dedicado a Leopoldo Alas (Clarín).

<sup>16</sup> Escribió *Fisiología del placer* (1850), *Fisiología del dolor* (1888), *Fisiología del odio* (1889) (*ap.*, Altamira 1898, pp. 323-324).

<sup>17</sup> La cita que reproduce Rafael Altamira es la siguiente: *La educación sentimental*. Trad. española de H. Giner de los Ríos. Madrid, J. Jorro, 2 vols., 5 pesetas (*ibid.*, p. 325).

<sup>18</sup> Carecemos de datos sobre *El Liceo* y *El no me olvides*. Pero *El Artista* es citado por Fermín Caballero como uno de los 120 periódicos que existentes antes de que la revolución de la Granja en agosto de 1836 restaurase la Constitución de Cádiz y con ella la libertad de imprenta. Es la primera de las revistas literarias que alza la bandera de la literatura y el arte

---

en medio del hiperpolítico panorama periodístico. Comenzó a publicarse -semanalmente- en enero de 1835 y duró quince meses. Colaboraron en *El Artista* Espronceda, Campo Alange, García Tassara, Pastor Díaz, Zorrilla, todos entonces jóvenes desconocidos. Estos jóvenes entusiastas dieron allí la batalla en favor del romanticismo, en estos años en que éste irrumpe tardíamente en España en el equipaje de los emigrados. La militancia de *El Artista* en pro del movimiento romántico está, no obstante, llena de moderación y buen sentido (ap., Seoane 1983, pp. 129, n. 12, y pp. 147-148).

<sup>19</sup> Publicado por vez primera en *La España Moderna*, Madrid, junio de 1894. Fue reproducido -completo o extractado- en *Revue des Revues* y *La Independance belge* y otros.

<sup>20</sup> De ellos se ha tratado en el artículo “Tolstoy” de *Mi primera campaña* (1893) (ap., Altamira 1898, p. 224).

<sup>21</sup> Reproduzco la cita al pie: “V. gr. *Los caminos de Dios*, traducido al francés en la *Rev. bleue*”(ibid.).

<sup>22</sup> Para Inman Fox el adjetivo “intelectual” es antiguo en la lengua castellana, pero “El concepto de intelectual como descontento, con una actitud crítica e independiente frente al gobierno y la sociedad de su país, nos hace pensar inmediatamente en la *intelligentsia* rusa. [...] Se atribuye a Pardo Bazán la primera mención en español de los intelectuales [...] en 1900. Según nuestro examen -si no exhaustivo, bastante detallado- de los escritos de los krausistas, los regeneracionistas y los autores de la generación de 1898 y la anterior, la introducción del sustantivo ‘intelectual’ fue debida a los del 98. Y el dato ayuda a definir esta generación como la primera que como tal expresaba la necesidad de influir culturalmente en el rumbo de su país” (1988, pp. 13-23).

<sup>23</sup> En opinión de G. G. Brown designaba colectivamente “a escritores o a profesionales de la erudición que compartían su actividad específica con la manifestación de opiniones y actitudes políticas, normalmente al margen de partidos concretos y como respuesta común a los

---

conflictos que sacudieron el armazón entero del país: el desastre colonial de 1898; el impacto de las ideologías proletarias (Unamuno militó en el socialismo; Azorín y Maeztu en el anarquismo); la campaña contra Maura (1909) y la conjunción republicano-socialista que presidieron Pablo Iglesias y Benito Pérez Galdós; la crisis de 1917; la oposición a la Dictadura; la acogida y rectificación de la segunda República, etc. Parece ser que en 1913, cuando Ortega y Gasset fundó la Liga para la Educación Política Española, la actividad de los intelectuales agrupados en torno a él, alcanzaron su periodo más significativo (también en 1913 Azorín acuñó el término generación del 98). A este momento pertenece -aparte de la ya mencionada *España invertebrada* (1921)- el importante volumen de Ramón Pérez de Ayala *Política y toros* (1920) o los numerosos artículos de Manuel Azaña hoy incorporados al tomo primero de sus *Obras completas*” (1985, p. 19).

En este sentido conviene señalar la importancia aglutinadora de una serie de revistas y periódicos que representaron este espíritu de élite renovadora (o de *intelligentsia*, por utilizar el término consagrado) en los campos y actitudes más diversas: revistas socialdemócratas de fin de siglo como fueron *Germinal* (1897), *Vida Nueva* (1898) o *Alma Española* (1903), todas ellas tan efímeras como el diario *El Globo* que acogió a buena parte de los intelectuales del 98; revistas ácratas como la barcelonesa *La Revista Blanca*; periódicos liberales como *El Imparcial*, *Heraldo de Madrid* y *El Liberal*, agrupados en el famoso “trust” (1905), etc. De 1915 a 1921 se publicó el semanario *España* -fundado por Ortega y Gasset, dirigido por Luis Araquistáin y Manuel Azaña-, crisol fundamental de la nueva actitud intelectual, al igual que lo fuera más tarde otra creación orteguiana, el diario *El Sol* (1917), que reunió las mejores firmas del país; en 1923 nació la *Revista de Occidente*, con exclusivo carácter de orientación cultural; y en 1927, *La Gaceta Literaria*, de Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre, plenamente dedicada a la difusión de las formas vanguardistas en todas las artes; bastante posteriores y progresivamente politizadas fueron publicaciones como *Nueva España*

---

y *Octubre*, mientras *Cruz y Raya* (1934) intentó ser -en manos de José Bergamín, Eugenio Imaz, etc.- la respuesta del catolicismo progresista la programa político republicano (*ap.*, Seoane y Sáiz 1996).

<sup>24</sup> “Sobre la crítica. A propósito de la literatura española en Francia” reseña el interés que suscitó nuestra literatura al crítico francés M. Leo Quesnel quien publicó diversos trabajos en la *Revue Bleue*, la *Nouvelle Revue* y otras publicaciones análogas. El motivo es la aparición el 15 de septiembre en la *Nouvelle Revue* de un artículo firmado por Quesnel en el que se analizan las más importantes obras literarias españolas publicadas en 1887: “Los autores escogidos son Campoamor, Echegaray, Clarín, Castelar, Valera, Galdós, Palacio Valdés, Zorrilla y algún otro. Lo que de cada uno de ellos en particular dice, no es mucho ni importa acotarlo por lo general” (Altamira 1893, p. 115). La afirmación de Rafael Altamira fue absolutamente rotunda y el artículo recogió el varapalo dedicado a los críticos cuyo único juicio se fundamenta en “‘me parece buena o me parece mala’; y más modestamente ‘me gusta o no me gusta’” sin otro criterio de análisis más que el compadreo, el exceso de alabanza y el subjetivismo más absoluto (*ap.*, *ibid.*, p. 116)

<sup>25</sup> “[...] con más o menos firmeza, creyeron las gentes en su valor absoluto, no sólo como juicio de la producción literaria, sino como medio educativo -singularmente en la función de policía, que es una manera de educar- para los aspirantes a literatos. [...] Rousseau, Goethe, Fichte, creyeron en la omnipotencia de la pedagogía, en lo absoluto de sus resultados, y a ese juicio asintió toda la humanidad civilizada, durante más de un siglo. [...] Lo mismo ha sucedido con la crítica literaria, respecto de la cual, sin embargo, aquella creencia no fue nunca tan absoluta y general como las correspondientes a la enseñanza y a la política” (Altamira 1907, p. 215).

<sup>26</sup> En “El periodismo literario” (Altamira 1907) recogió la preocupación de Rafael Altamira por los vacíos que posee el periodismo, entre ellos la “sección literaria”, la cual creía

---

necesaria en la prensa de la época, puesto que el periodismo se estaba transformando: “[...] ya invadiendo el campo propio de la revista, ya evitando el sentido doctrinal y renunciando a ser órgano de opinión o representante cerrado de un partido político, para limitarse a la función puramente informativa sensacional, no cabe duda que sus transformaciones tienen un límite infranqueable, a saber: la condición esencial del periódico mismo, que éste no puede perder sin condenarse a muerte como género literario. Esa condición es, para mí, *la noticia* (*ibid.*, p. 231). Pero ¿para qué sirve el periódico? “El periódico sirve, ante todo, para enterarnos diariamente, con toda la rapidez y exactitud posibles, de lo que ocurre en el mundo” (*ibid.*). La prensa es uno de los principios directos para la investigación de la historia y hace explícita su importancia ya que es “la fuente más inmediata de conocimiento de la historia presente, de la que está produciéndose a cada instante, teniéndonos por espectadores y aun como actores directos” (*ibid.*). El asunto de la posible parcialidad de la prensa fue salvado por el autor cuando indicaba que lo mismo ocurría con otras fuentes de la historia pasada, donde la exageración también estaba presente; otro asunto que modifica la imparcialidad de la noticia es el comentario de la misma, aunque tomase la forma de artículo de fondo: “Los narradores de sucesos pasados comentaban igualmente, y el crítico sabe bien cómo ha de descontar, del testimonio, lo que es pura opinión del que narra. Esto, aparte de que todo artículo doctrinal es también noticia, necesaria para reconstruir el estado de opinión de un grupo más o menos numeroso de personas, que quizá influyen hondamente en el movimiento histórico de un país o en la solución de un asunto determinado” (*ibid.*, p. 232). Lo que debe aparecer en el espacio periodístico es lo útil, desde las informaciones de interés general hasta, por supuesto, la sección literaria de la que no se debe prescindir aunque no interese a la totalidad de los lectores: “va siendo ya una costumbre en muchos diarios, la publicación constante de los horarios de ferrocarriles, correos, etcétera, de la localidad, a todos puede convenir saber en un momento dado, sin grandes investigaciones” (*ibid.*, p. 233),



---

y no conceder importancia a “chismorreos de comadres”. Es en este ámbito de la utilidad donde tiene su lugar la sección literaria, porque aunque su contenido no interese a “*todos* los lectores, aunque debiera interesarles; pero lo mismo ocurre con los telegramas de la Bolsa, y sin embargo, ningún periódico prescinde de ellos” (*ibid.*). La concepción de la sección literaria estaba limitada, según el autor, a la publicación de algún folletín, de algún cuento, de las colaboraciones de los domingos, de la relación de los estrenos teatrales y de los sueltos de bibliografía. Cuando el contenido de la sección literaria debería ser: “Lo propiamente *periodístico* de la sección referida es la información de los sucesos literarios del mundo. No sólo tienen derecho a ella los lectores aficionados y profesionales, sino la totalidad de los del periódico, a quienes (lo deseen o no, de momento) se les prestaría así un servicio cuya utilidad recogerán más tarde o más temprano. [...] Esa información debería comprender todos los *hechos* de la vida literaria importante, ya por su valor propio, ya por las circunstancias de *actualidad*: acontecimientos teatrales, conferencias de ateneos y centros de cultura, cursos universitarios, artículos salientes de las revistas, publicaciones de libros de interés general o de gran mérito, necrologías de escritores...todo el día perseguido con el mismo afán que se persigue (con más afán, debiera decir) la noticia del suicidio, del escándalo del Ayuntamiento, de la llegada del cacique, de la fuga de presos, de todas esas minucias de la vida diaria, política y social... [...] Digo que la noticia de los hechos literarios debería perseguirse como cualquier otra información” (*ibid.*, pp. 233-234).

El *reporter* -dice Rafael Altamira, utilizando el anglicismo- debe perseguir las noticias de los mil hechos que configuran la “[...] vida intelectual literaria, que importan como signos de un aspecto de la vida colectiva”, y que se hallan en las librerías donde se deben enterar de las últimas novedades, en los centros de enseñanza, para hacerse eco de su actividad, en la casa de los literatos para saber qué libros preparan o que piensan del suceso del día, a la de los editores para averiguar -numéricamente- las aficiones dominantes del

---

público, las empresas acometidas o las que se van a realizar, etc. (*ap.*, *ibid.*, pp. 234-235).

En definitiva, el noticierismo literario no debe ser confundido con la crítica literaria.

<sup>27</sup> El Prólogo de *Arte y realidad* (Altamira, 1921) señala el criterio de selección empleado en este volumen: “[...] dejo en los estantes muchos capítulos que pudieran engrosar el presente volumen. Los dejo, en primer término, por no hacerlo pesado de mole, ya que no esté yo seguro de que el lector no le encuentre otra pesadez; luego, porque no todo lo que se escribe en la hoja volandera del periódico y en la muy fácilmente olvidada de la Revista, se puede coleccionar y reproducir. [...] Hay siempre mucha parte efímera, circunstancial, en nuestras creaciones, sobre todo en las de quienes se dejan seducir por el atractivo (o por la necesidad) de la prensa diaria” (*ibid.*, p. 9). En *Arte y Realidad* no se incluyeron las revistas literarias que “[...] de 1897 a 1906 publiqué en la revista londinense *The Athenoem* y que, reunidas, forman una breve historia de diez años de nuestra producción intelectual, tal vez útil para muchos lectores” (*ibid.*). El autor señalaba en esta ocasión su intención de publicar sus obras completas.

<sup>28</sup> Publicado en *El Liberal* de Alicante el 22 de septiembre de 1892 y en *Agencia Madrileña* de Madrid en 1892.

<sup>29</sup> “Teoría del descontento” es el último de los artículos dedicados en *De historia y arte. (Estudios críticos)* a tratar los elementos que analiza la crítica literaria. Rafael Altamira escribe sobre las “grandes crisis intelectuales que preceden y siguen a la producción de una obra” (1898, p. 267), en los artistas. Se hace referencia a la entrevista realizada por el periodista Luis de Robert a Zola publicado en *La Debâcle*, en ella el autor francés se quejaba de lo dificultoso de la escritura: “Los pasajes más penosos; aquellos que exigieron todos mis esfuerzos, desfilan naturalmente, *tout bêlement*, ante mí. ¡Cómo! me pregunto. ¿Esto es todo? ¿Cómo pude yo trabajar y sufrir tanto para escribir cosas tan vulgares?...¡Oh, sí! Esta es la eterna decepción’ ” (1898, p. 268). Pero este descontento de los autores, esta decepción ante

---

lo realizado debida a la búsqueda de la “perfección” literaria, no es para Rafael Altamira un juicio válido a tener en cuenta para juzgar la obra, porque “parte de la disconformidad eterna entre el plan ideal de la obra y de la realidad de su ejecución” (*ibid.*, p. 269). Este artículo fue publicado en *El Liberal* de Alicante el 22 de septiembre de 1892 y en *Agencia Madrileña* de Madrid el mismo año.

<sup>30</sup> Para reflexionar sobre la inspiración inventó a un poeta el cual recuerda cómo compuso su obra (durante la convalecencia de una operación, por su ventana veía las copas altas de los árboles del jardín que le inspiraron una poesía que no pudo escribir porque no tenía a mano lápiz ni papel): “Pero al día siguiente, la mayor parte de aquellas cosas bellas que se me aperecieron en plena inspiración o que supe encontrar entonces, se habían desvanecido. Todos mis esfuerzos por hacerlas revivir fueron inútiles. Me quedaban, sin duda, la impresión general y algunas imágenes dispersas; pero la magnificencia de aquellos momentos no la pude nunca reconstruir. De esas pobre migajas salió luego la poesía que el mundo conoce: pero ésta es hija del artificio, de la penosa lucha entre la concepción y la realización más el empeño de corregir ésta última, y no vale ni la centésima parte de lo que en aquella tarde pude crear. Es pura técnica, como ahora decís, mientras que aquello fue espontaneidad” (1944, pp. 260-261).

<sup>31</sup> “La naturaleza y extensión del valor comunicativo de las unidades lingüísticas viene modificada sustancialmente por su inserción contextual (Firth), de tal manera que la acción de los diferentes tipos de contexto -simpráctico, sinfísico, sinsemático, etc... (Bühler)- otorga, quita y cambia el significado de los mensajes” (Petöfi y García Berrio, 1978, p. 88).

<sup>32</sup> Las dos últimas líneas: “La vida, esto es, la fuerza, el movimiento, la frescura y energía de la representación y de la expresión; he aquí por donde reside el mérito del artista”, fueron reproducidas por Azorín ([1896] 1947, p. 223).

<sup>33</sup> Publicado con anterioridad en *La Justicia*, Madrid, 26 de febrero de 1888.

---

<sup>34</sup> Publicado en *Nuestro Tiempo*, Madrid, 1902.

<sup>35</sup> “I.- Explicaciones”; “II.- Caracteres generales”; “III.- La novela”; “IV.- El teatro”; “V.- La poesía”; “VI.- El periodismo y las publicaciones clásicas” (Altamira [1902] 1905).

<sup>36</sup> José Carlos Mainer denominó a este tipo de literatura “nacionalista”, en su conferencia “1898. Crisis y búsquedas”, dictada durante el Curso de verano: “1898: Pensamiento y creación en el fin de siglo”, I.C.E. Universidad de Alicante- CAM, Alicante, del 7 al 11 de julio de 1997. Sin publicar.

<sup>37</sup> Rafael Altamira señala la causa con una nota a pie de página: “Y por la masa de traducciones que debemos al editor de *La España Moderna*. (Altamira [1902] 1905, p. 142).

<sup>38</sup> Este erotismo extremo sobrepasaba “a Zola y sus discípulos, los ejemplos aducidos para justificar este aspecto son las novelas y versos publicados en el *Mercure de France*, *L’Ergmitage*, *La Revue Banche* y otras revistas análogas” (Altamira [1902] 1905, p. 144).

<sup>39</sup> Número especial publicado por la *Nouvelle Revue internationale* en abril de 1900 (ap., [1902] 1905, p. 146, nota 1).

<sup>40</sup> La Restauración comenzó el 17 de mayo de 1902 (ap., Jover Zamora, Gómez-Ferrer, Fusi 2001, p. 314)

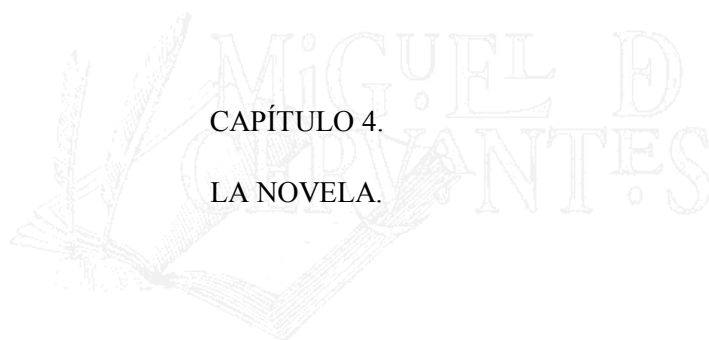
<sup>41</sup> Rafael Altamira había prescindido de su artículo sobre la aparición de *Paz en la guerra* (1897), cuya acogida por los intelectuales de la época fue “desigual y más bien negativa” caso de Urbano González Serrano y de Azorín (ap., Robles 1988, p. 92). Rafael Altamira se vio obligado a recensionar la obra de su amigo y colega. Tomó una actitud profesional y académica dada la publicación para la que escribe la nota crítica, la *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e Hispano-americanas* (1897, nº 7, pp, 208-211). Laureano Robles señala que: “en general su apreciación es positiva, aunque reconoce que a Miguel de Unamuno le falta picardía y dominio técnico en el enlace de escenas. Es Rafael Altamira el primer crítico en señalar los rasgos autobiográficos de la novela

---

unamuniana y las fuentes de inspiración temática, que el propio Miguel de Unamuno le indicó. Su novela -dice- imita a Tolstoy en *La guerra y la paz* al pintar los cuadros militares, el ambiente rural, la preocupación de altos problemas y ese subjetivismo especial que caracterizan las novelas tolstoianas. También apreció la influencia de *David Grieve*, de Mrs. Ward, en lo que atañe a las creencias religiosas. Recuerda *El sitio de París*, de Sarcey, a la hora de describirnos el Bilbao situado por los carlistas” (1988, p. 93). Afirma Laureano Robles que: “[...] no se me ha permitido ver y menos editar la correspondencia entre ambos [...] No sé cuáles fueron las relaciones que posteriormente tuvieron Miguel de Unamuno y Altamira, pero me temo, dada la diversidad de caracteres tan opuestos, que no debieron ser muy profundas” (Robles 1988, p. 93). Lo cierto es que en la carta que escribe Miguel de Unamuno a Rafael Altamira el 21 de octubre de 1897 se distingue la confianza de Miguel de Unamuno con Rafael Altamira en quien descarga sus íntimas inquietudes (reproducida en Robles 1988, doc. nº 27, p. 118-120, y, en VV. AA. 1987, p. 54).

<sup>42</sup> “[...]sería raro que la historia de la novela española, durante diez y seis años, no registrara algún *escándalo*, de los que tan fácilmente se originan como se deshacen en nuestro público. Lo hubo, pues, y fue su origen la novela *Pequeñeces...* del P. Coloma. Como siempre ocurre, el ruido fue mayor que las nueces” (Altamira [1902] 1905, p. 153). Su opinión sobre esta novela publicada en 1890 no fue precisamente buena: “Como obra de arte, no merece la novela en cuestión el éxito que hubo de alcanzar, aunque no es peor que otras muy aplaudidas y aun premiadas por la Academia Española; y seguramente, si *Pequeñeces...* no contuviera ciertas crudezas referente a la aristocracia española y no la hubiese escrito un jesuita, muy pocos hubieran reparado en ella; buena demostración de ello es *La Espuma*, de Palacio Valdés, superior, en más de un respecto, a *Pequeñeces...*” (*ibid.*, p. 154).

BIBLIOTECA VIRTUAL



CAPÍTULO 4.

LA NOVELA.

Los autores estudiados con mayor atención por Rafael Altamira, en sus libros misceláneos, fueron, por este orden, Benito Pérez Galdós, Armando Palacio Valdés, Vicente Blasco Ibáñez, Leopoldo Alas, José M<sup>a</sup> de Pereda y Ángel Ganivet.

#### 4.1. Benito Pérez Galdós<sup>1</sup>.

Decía Juan Valera que algunas lecturas como el *Fausto* de Goethe poseen tal riqueza de pensamiento que hacen que su lectura resulte siempre nueva, para Rafael Altamira este es el caso de las novelas de Benito Pérez Galdós: “[...] porque el gran novelista, sin que sea, [...] el primero de su siglo (en España) en cuanto a la penetración psicológica, ni resuelva siempre con la elevación que desearían sus partidarios los conflictos ideales que plantea, es sobrado rico de observación, de pensamiento y de arte para que de sus libros salgan voces múltiples que, según a quien lleguen, evocan estos o los otros recuerdos, suscitan estas o las otras reflexiones. Por ello, no maravillará a nadie que, sin perjudicar en lo más mínimo a la pura contemplación estética (la *efusión estética*, que dice el mismo Galdós con cierta gracia), me sienta atraído por el aspecto histórico de las novelas galdosianas y, preferentemente, como es natural por los *Episodios nacionales*” (Altamira 1905, pp. 192-193).

Con la publicación en 1873 de *Trafalgar*, el primero de sus *Episodios Nacionales*, iniciaba Benito Pérez Galdós “la más vasta construcción novelesca que registra la historia de nuestras letras” (Andrenio 1918, p. 11), poblada por más de dos mil personajes (*ap.*, Sáinz de Robles, 1945). Los *Episodios Nacionales*: “[...] nos revelan los orígenes literarios del realismo galdosiano, por un extremo, y nos colocan al fin de su evolución como novelista por otro, y representan en conjunto una obra no igualada en su género en la literatura europea durante la época del autor” (Regalado 1966, p. 527). Todo lo cual resulta obvio si tenemos en cuenta que los *Episodios Nacionales* ocupan, en efecto, la primera y la última etapas de la carrera literaria de Benito Pérez Galdós. Los cuarenta y seis episodios abarcan setenta y

cinco años de Historia de España, desde 1805 (*Trafalgar*) a 1880 (*Cánovas*). Las cinco series que los forman tienen la siguiente cronología de composición: Primera, 1873-1875; segunda, 1875-1879; tercera, 1898-1900; cuarta, 1902-1907; quinta 1907-1912. Las cuatro primeras series tienen cada una diez episodios; la quinta inacabada, seis (*cf.*, Berkowitz 1948, pp. 341-344).

La evolución de Benito Pérez Galdós desde *Trafalgar* hasta *Cánovas*, esto es, desde 1873 a 1912, ha sido estudiada desde varios puntos de vista, pero cualquiera que pueda adoptarse termina por recurrir a la evolución ideológica de Benito Pérez Galdós (*cf.*, Rodríguez Puértolas 1975, pp. 12-17). En este sentido, puede mencionarse aquí, por un extremo, lo dicho en 1908 por A. R. de Contreras, para quien el conjunto de los *Episodios Nacionales*: “[...] nos pone ante los ojos una *evolución* de las ideas y facultades de su autor [...] una verdadera *evolución específica* [...] que señala uno de los mayores triunfos que puede celebrar la teoría darwinista, por lo menos en el terreno de las artes” (1908, pp. 83-84).

Por su parte, otros críticos, como Vicente Llorens (*cf.*, 1968, pp. 51-59 y 1974, pp. 105-124) y Clara E. Lida (1968, pp. 61-67), y Enrique Díez-Canedo (1920, p.274) analizan la evolución ideológica de los *Episodios Nacionales*, esto es, del propio Benito Pérez Galdós, que de ser el escritor de la burguesía, acaba escribiendo *desde ella* pero *contra* esa misma burguesía. Joaquín Casalduero afirma que Benito Pérez Galdós finalizó “sintiendo un profundo desprecio hacia la clase social a la que pertenece y de la cual no puede ya salir, aunque profetiza que la aurora asoma con el proletariado -la nueva clase social a la cual no pertenece-” (1971, p. 141). Por su parte, Marcelino Menéndez Pelayo indicaba que: “si en otras obras ha podido el señor Galdós parecer novelista de escuela o de partido, en la mayor parte de los *Episodios* quiso, y logró, no ser más que novelista español” (Rogers 1979, p. 63). Coincidiendo en ello con Álvaro de Albornoz añadió que: “Los *Episodios* de Galdós no se



llaman liberales, ni democráticos, ni republicanos, sino *Episodios Nacionales*. Y lo son verdaderamente por la comprensión con que en ellos se abarca todo lo español” (1943, pp. 53-54). Todo lo español, sin duda, pero desde un punto de vista liberal-burgués primero y radical antiburgués y republicano después (*cf.*, Rodríguez Puértolas 1979).

Es indudable que el monumental conjunto de los *Episodios Nacionales* constituye un auténtico programa de “educación nacional” (Hinterhäuser 1963, p. 222). Cosa que, había dicho el propio Benito Pérez Galdós: “Creo que la literatura debe ser enseñanza, ejemplo [...]. Mis *Episodios Nacionales* indican un prurito histórico de enseñanza” (Antón de Olmet y García Carraffa, 1912, p. 91). Como dijera Azorín, Benito Pérez Galdós se esforzó para que España “despierte y adquiera conciencia de sí misma” (Rogers 1979, p. 84). Y ello en un marco literario bien concreto, al conseguir con sus episodios, según Leopoldo Alas, “una restauración de la novela popular, levantada a pulso por un hombre solo” (Rogers 1979, p. 36). También Rafael Altamira advirtió sobre el tema fundamental que constituye la relación entre Historia y Novela, puesto que los *Episodios* son, precisamente, novelas históricas contemporáneas. Conviene recordar el extenso pero útil resumen de Casaldueiro:

Taine da a Galdós las ideas históricas para poder aprehender la realidad social, Balzac le hace ver la sociedad no ya como un cuadro de costumbres, sino como un organismo vivo, el verdadero héroe de la Historia, y Dickens le prepara para transformar el sentimentalismo individualista en un sentimentalismo social. Además de estas tres grandes figuras del siglo XX, hay que tener en cuenta a Cervantes. El *Quijote* [...] proporciona a Galdós los medios para contemplar la realidad española y para crear el perfil grotesco de gran número de personajes. Hay que añadir a Victor Hugo para cierta concepción del mundo novelesco de su primera época (1970, p. 82).

Para Hinterhäuser, en la interacción de historia y novela “el autor tuvo presente la prioridad de lo histórico como principio de composición” (*op. cit.*, p. 232), o en palabras de Ricardo Gullón “lo histórico como materia integrante de la novela; lo imaginativo como agente transformador de esa materia en sustancia novelesca” (Rogers 1979, p. 403). Rafael Altamira considera que Benito Pérez Galdós es consciente de sus condiciones de historiador, y las utiliza en su novelística cuando es capaz de aprehender el pasado y reconstruirlo vívidamente:

Lo interesante es [...] que Galdós se da cuenta de semejante aptitud, que la cultiva reflexivamente y que tiene empeño en afinarla y sacarle fruto. [...] me chocó ya la idea que del contenido de la Historia expresaba el autor en la primera serie los *Episodios Nacionales*, en época en que la mayoría de los tratadistas españoles estaba aferrada aún al concepto clásico de la historia eterna. Probablemente, Galdós se había salvado de la general limitación por influjo de escritores ingleses, que siempre le han cautivado, quizá de Macaulay. [...] Más tarde, la novela propiamente dicha ganó en su espíritu la preponderancia, y a menudo se ve esto en los *Episodios* de la tercera serie. Pero ahora parece volver a su punto de partida, reforzando la idea que en rigor nunca hubo de abandonar. A esto ha contribuido, tal vez, el nuevo propósito docente (el otro el *antiguo*, el de *Doña Perfecta*, *Gloria*, etc.), envuelto en simbolismos y de un marcado sentido nacional, que se trasluce en la admirable fábula de *Alma y vida*. En *Narváez*, el símbolo está explicado y constituye uno de los mayores y más irritantes atractivos del reciente *Episodio* (1905, p. 194).

Quien con ello coincide es Hinterhäuser al señalar que “[...] en los *Episodios* se distinguen muy netamente, debido al impulso inicial, dos planos de acontecimientos, personajes y significaciones; relacionarlos entre sí de modo que el lector olvidara el dualismo y realizara la historicidad de cada existencia (también la suya), debió ser la primera preocupación artística de nuestro novelista” (1963, p. 232). Es claro que: “para Galdós, la novela es la tercera dimensión de la Historia” (Casalduero 1970, p. 44), y todavía más si atendemos a la intención con la cual monta el monumental andamiaje de sus *Episodios*. Así lo ha visto Gogorza Fletcher: “[...] the historical aspect of the *Episodios Nacionales* is not only their historical *content* (described historical events) but also their historical *intent*, which is most visible [...] in predictions and didactic-hortatory messages” (1973, p. 14).

Un didactismo que en Benito Pérez Galdós se integra perfectamente en el sentido mismo de la marcha de la Historia en España, y que no sólo se vislumbra en los *Episodios*, al tiempo que va disminuyendo la presencia directa de los sucesos históricos (*cf.*, Casalduero *op. cit.*, p. 44; Regalado *op. cit.*, p. 61; Rogers *op. cit.*, p. 414), sino también en novelas como *Cassandra* que -dice Rafael Altamira- “es de los [libros] que se leen de un tirón. Tiene, en efecto, la cualidad de ser más interesante en sus últimas *jornadas* que en las primeras. A no pocos, nos ha parecido más atractivo y substancioso después de la catástrofe, o sea desde la jornada cuarta, que antes. El pensamiento del autor se concentra, despunta más su originalidad, ahonda en la cuestión, una vez libre de la tragedia, del efecto escénico con que termina la tercera jornada. Hasta en la pintura de costumbres españolas modernas y de los personajes que las representan, el arte de Galdós se afina; sube más, toca más directamente el lado sensible y característico y se hace más realista y humano (sin abandonar el símbolo,[...]) después de muerta doña Juana” (1907, p. 34).

En *Casandra*, Benito Pérez Galdós, que tan bien sabe reflejar la complejidad de la vida, presenta dos acciones: el escamoteo de una cuantiosa herencia a los parientes de cierta riquísima señora por parte del clero y el tema de la enseñanza en España, junto con los símbolos utilizados por Benito Pérez Galdós para crear su novela. Rafael Altamira escribió sobre esta obra que: “En *Casandra* hay, efectivamente, una captación de herencia, cuyos promovedores mantiene en la sombra el autor, a mi juicio, con gran acierto desde el punto de vista del arte; aunque sabido es que Benito Pérez Galdós triunfa siempre en la pintura de esos tipos, como lo atestiguan *Doña Perfecta*, *La familia de León Roch* y otras novelas más. Ahora ha querido el literato mostrar tan sólo el efecto de la ideas fuerza de que se valen los captadores en el espíritu de doña Juana, marquesa de Tobalina. La captación continúa, una vez muerta doña Juana, en las personas de sus herederos; y esta manera indirecta, esta coacción cortesana que sobre ellos se ejerce para rescatar algo de lo que creyeron seguro los dominadores de la conciencia de la Tobalina, es de lo más vivo y real que Galdós ha escrito.[...] Pero no es este todo el asunto de *Casandra* [...] Afortunadamente, en *Casandra* hay mucho más. Que hay símbolo es indudable. *A priori* cabe afirmarlo, partiendo de las aficiones del autor y del ejemplo de otras obras suyas recientes. Lo confirman varios pasajes de esta última, ciertos nombres, como el de la iglesia de *Santa Eironeia* (¿quién no recuerda el final de un precioso artículo de Daudet sobre Torgueneff?) y el título mismo, *Casandra*” (*ibid.*, pp. 36-37). Rafael Altamira alude a los *nomina parlantia* tan frecuentes en la literatura de esta época, y así, Casandra se convierte en trasunto del mito griego: “Casandra representa, pues, el porvenir, la sociedad futura, las ideas del mañana, que destruirán el presente. Su marido Rogelio lo dice en la jornada quinta: ‘Mi mujer fue para ella [ella es doña Juana] el exorcismo, la fuerza expulsora, la razón, en una palabra. Casandra la echó de este mundo con espada de fuego.’ Efectivamente, Casandra es la matadora de la marquesa de Tobalina. [...] ¿Por qué? ¿Por lo de la herencia? No; por causas más ideales; porque doña Juana le impide [a Casandra] casarse con Rogelio, le arrebató su amor, y (lo que es más grave

todavía) le secuestra sus hijos para educarlos a la manera clerical. Y este es otro símbolo de la novela o, mejor dicho, otra forma de capitación a que antes me refería: los hijos separados de los padres, educados en un medio que es hostil a éstos y que infundirá en las tiernas almas de los niños el desprecio o el odio a lo que significan y son sus progenitores. Y ved planteado, de una vez, el aspecto quizá más temeroso y grave de la cuestión de la enseñanza en España. Galdós no insiste en ello; lo apunta, no parece darle importancia [...] pero los que lean entre líneas y estén al tanto de los problemas sociales que más preocupan a los españoles previsores del mañana, no dejarán de fijarse en ese pormenor. [...] Galdós no es, sin embargo, optimista, a lo menos en cuanto a las consecuencias inmediatas de la muerte del símbolo, Tobalina. No concluye su novela melodramáticamente, con la destrucción del malo y el triunfo de la virtud. Si así fuese, acabaría en la tercera jornada. Pero la cuarta y la quinta son tan esenciales como las anteriores. Doña Juana revive, es decir, su espíritu renace, toma nuevas formas y otra vez se desliza por todos los intersticios de la sociedad y procura adueñarse del terreno perdido. Cuenta para ello con la cobardía del medio, con el temor al qué dirán, con la vanidad que fuerza las voluntades y, si es necesario, con el *boycottage* (sic.), que enseñará a los recalcitrantes los dientes del aislamiento y el fracaso. [...] La escena III de la jornada quinta es, a este propósito, de una fuerza admirable. Resulta ciertamente diabólico recobrar gran parte de la herencia de doña Juana por donaciones de los mismos herederos triunfantes; y la demonología de que hace gala uno de los personajes de la novela (pagando tributo a modas renovadas en la literatura *modernista*) está muy en su punto y constituye un nuevo símbolo. Alfonso de la Cerda -uno de los sobrinos de doña Juana- hace bien en aterrarse ante ‘la estúpida indiferencia con que ve nuestra sociedad... esto... su propia muerte’. Y Casandra, la propia Casandra, repitiendo conceptos de muchos reformadores de nuestros días, contesta a la pregunta de su amiga Rosario: ‘Son los altaneros que ciegos desalojan las almas, arrojando de ellas la fe de Cristo... ¿No ves tú en nuestra sociedad ese tumulto irreverente y triste?’ con estas palabras termina la novela: ‘Si... (con visión lejana). Y más allá veo la sombra

sagrada de Cristo... que huye.’ [...] Muy poco puedo ya decir con respecto a las cualidades artísticas de la nueva obra galdosiana. He indicado antes que, a mi juicio, son superiores, a las tres primeras, la cuarta y la quinta jornadas. (Y ahora recuerdo que no he advertido, a los que desconozcan la novela, que ésta, como *Realidad* y *El Abuelo*, está escrita en forma dramática, mejor dicho, teatral). Los motivos en que fundo mi apreciación, también quedan apuntados. El estilo, como pide el carácter simbólico de la obra -y lo mismo puede verse en las propiamente teatrales de Hauptmann, verbigracia-, es, muy a menudo, grandilocuente, sentencioso, lírico. Comprendo que así es necesario para que las ideas produzcan efecto en el gran público; pero confieso preferir el diálogo realista, que también usa Galdós de vez en cuando. El personaje de Casandra, por ser el más simbólico (quizá el único simbólico, pues los otros son más bien *representativos* de una clase o de una corriente de ideas), es el más abstracto y retórico. Menos rigidez hay en doña Juana que *vive* humanamente, por lo común. Los otros, aun con todas sus sentencias y filosofías, indispensables para el designio del autor, son de carne y hueso, y aumentan la grandiosa galería de personajes que hace de Galdós un digno compañero de Balzac” (*ibid.*, pp. 38-41).

Queda por apuntar un aspecto que Rafael Altamira no pasa por alto y que consiste en su visión optimista de la España futura simbolizada en esta obra: “Todo lo que se dice en *Casandra* es verdad. Pero se equivocaría quien de ello dedujese un concepto cerrado en punto a nuestra España. No es que la inmensa mayoría de los españoles que se precian de liberales y de libres no sean como los parientes de doña Juana. Yo he tenido la franqueza de hacerlo constar en un artículo de no lejana fecha<sup>2</sup>; pero lo otro, es también posible. No diré que en todas partes de España, ni en todas las clases o círculos de la sociedad, pero sí que en muchos lugares y en muchas posiciones, el hombre que quiera aquí ser sincero y llevar al unísono sus ideas y su conducta, lo puede hacer. Todo es cuestión de energía... y de modestia. A los débiles y a los que apetecen herencias cuantiosas, podrá no serles fácil ese rasgo de

independencia social, y aun en estas esferas de la riqueza y de la bambolla, reconózcase que el dinero salta por encima de todo, y que cuando se trata de un negocio fructífero o de un invento industrial que aumenta las ganancias, los capitalistas no preguntan qué ideas religiosas o filosóficas tienen sus asociados, sino que, como la romana del diablo, entran con todo. Yo he oído decir a un joven doctor, que no es ningún desheredado de la fortuna y cuya ideas verdaderas son muy liberales, que era preciso transigir con el clericalismo, vivir (a lo menos en apariencia) como él quiere que se viva, porque *puede mucho*. Es un error. La omnipotencia de ciertas órdenes religiosas es tan legendaria como los complots masónicos que algunas almas cándidas ven por todas partes. Cierto es que a la masa general de un país ignorante y supersticioso como el nuestro, se la maneja fácilmente por medio del terror, de la superchería y de las ceremonias fastuosas. Cierto es que el tono dominante y de *buen gusto*, es hoy el de la gazmoñería hipócrita, disfraz de una generación descreída, que juzga conveniente a sus intereses seguir aparentando que cree; pero que importa decir muy alto -y sobre todo en América- que hay muchísimos españoles que no son así, y que sin peligro mayor pueden imitarlos todos los que tengan un poco de valor cívico y quieran rendir culto a la sinceridad con algo más que discursos. El ejemplo de ciertos *intelectuales* que echan a diario bravatas de idealismo y de independencia, para luego gestionar con gran cuquismo subvenciones de empresas ferroviarias o industriales, y otras granjerías que les atan las manos y la *idealidad* para muchas cosas, no quiere decir que en España haya muerto toda energía espiritual. Por creerlo así, soy yo más optimista que Casandra y que Alfonso de la Cerda, en esta cuestión” (*ibid.*, pp. 39-40)

Para Benito Pérez Galdós la Historia es más de lo que muchas veces suele considerarse como tal. Tal y como afirmaba Rafael Altamira en 1905, para el escritor canario, y de manera particular en los *Episodios Nacionales*, el pueblo es el motor de la Historia y considera al “sujeto popular como verdadera raíz de la Historia” (*ibid.*, p. 196); como queda

patente en su comentario sobre *Alma y vida*: “[...] aquella Lucila o *Illipulicia*, es la viva representación del pueblo hispano, tal como Galdós se lo representa y como nos explicará que es en libros sucesivos. Con esa mezcla de lo real y lo soñado, de lo natural y lo sobrenatural que constituye uno de los procedimientos característicos de Galdós (en las novelas y en el teatro: v.gr. *Realidad*), la hermosa doncella aparece ligada, por un lado, a las pasiones más humanas del novel marqués de Beramendi y, por otro, a la *efusión popular* de éste, a su ideal del pueblo español. El lector se siente vacilar entre los dos extremos. No ve bien si Lucila va a ser una mujer más, en la rica y admirable galería de mujeres que Galdós ha pintado, o va a ser puramente un símbolo que irá desdoblándose y revelándose a medida que la historia progresa hacia los años precursores de la gran explosión democrática de 1868. Quizá para eso la ha creado Galdós; quizá para algo más... Y esta incertidumbre, avivadora del interés, cuenta entre los recursos más legítimos que puede usar un novelista” (*ibid.*, p. 195). Lo mismo ocurre en *Narváz* “no sólo penetra Galdós resueltamente en la Historia -el retrato de *El Espadón* es de primer orden, así como las escenas en que se bosqueja, valientemente, el de Isabel II, etc.- sino que repite y desarrolla una y otra vez sus ideas históricas” (*ibid.*, p. 196). O como Douglas Hilt (1974, p. 315) ha dicho más recientemente: “regarded history as a whole, comprising the widest possible spectrum of human activity, including aspects of everyday life that many professional historians considered beyond their province”.

Destaquemos, lo que el novelista dijo acerca del propósito general de los *Episodios*, una idea repetida, como se sabe, en Benito Pérez Galdós: “Presentar en forma agradable los principales hechos militares y políticos del periodo más dramático del siglo, con objeto de recrear (y enseñar también, aunque no gran cosa) a los aficionados a esta clase de lecturas” (Rodríguez Puértolas 1992, p. 19). La tarea, con todo, no era sencilla, pues declaraba Benito Pérez Galdós en abril de 1905 a José María Carretero en el artículo “Don Benito Pérez Galdós”: “No puede usted figurarse lo difícil y desesperante que es para el escritor colocar



forzosamente dentro del asunto novelesco la ringla de fechas y los sucedidos históricos de un episodio” (Rogers 1980, pp. 113-119). En 1910, en unas declaraciones al Bachiller Corchuelo, explica Benito Pérez Galdós que está trabajando en *Amadeo I* y, -dice- (en frase absolutamente reveladora para comprender sus métodos): “Ahora estoy preparando el cañamazo, es decir, el tinglado histórico... Una vez abocetado el fondo histórico y político de la novela, inventaré la intriga” (Hinterhäuser 1963, p. 223). De este modo se funden en los *Episodios* Historia y ficción.

Rafael Altamira indica dos aspectos que parecían atraer a Benito Pérez Galdós en su novelística: el valor de lo anecdótico como fuente de la historia, y el valor del sujeto popular como fuente y raíz de la misma, que aparece documentado en el artículo por Rafael Altamira (*ap., ibid.*, pp. 195-198), y en el que uno de sus personajes, Beramendi, afirma que: “La verdad estaba próxima, yo la descubriría pronto, yo encontraría *la representación viva del alma española*” (*ibid.*, p. 198). Trató estos temas en el artículo: “Galdós y la Historia de España” que recoge consideraciones sobre la novela galdosiana: “Escribir novelas históricas es cosa fácil relativamente; pero escribirlas de modo que evoque la vida de un pueblo, que penetren en lo más característico de la psicología de los hombres desaparecidos, sólo es dado a los artistas del temple de Walter Scott. [...] Galdós tenía condiciones de historiador; por lo menos, *alguna* de las condiciones que los historiadores necesitan para ver el pasado y reconstruirlo vívidamente sobre la base (a veces muy estrecha y, por lo común, fría, deshilachada, incoherente) de los restos y noticias que llegan a la posteridad. Su imaginación de artista -imaginación plástica, concreta y discreta a la vez, que evoca con enérgica precisión las imágenes, que sabe siempre coger lo característico de cada una y rastrea o adivina lo no manifiesto, así como las relaciones íntimas de las cosas, con el apoyo de los más livianos indicios -le dio facultades de *constructor*, de esas que hacen revivir mundos enteros, de las que han fundado (con otras de género distinto) parte de la gloria que rodea el nombre de

Mommsen. [...] Lo interesante es que Galdós se dio cuenta de esa aptitud suya, que la cultivó reflexivamente y que puso empeño en afinarla y sacarle fruto. Y era tan constitucional en él, que no sólo aparece triunfante en los *Episodios*, sino que es la misma que resplandece, cada vez más honda, en las *Novelas Contemporáneas* de la segunda época. [...] Por eso es la literatura de Galdós un elemento importante para llegar a conocer nuestra psicología moderna, cosa a que no llegarán nunca, o por lo menos en igual ni aun aproximada medida, otros escritores menos novelistas, que quizá han tratado de alcanzarla con mayor empeño, pero con menos espontaneidad. Para encontrar algo que se pueda poner en esto cerca de Galdós hay que pensar, v. gr., en algunos libros de Baroja” (*ibid.*, pp. 66-67).

Así lo ha dicho Vicente Llorens en fecha más reciente: “Galdós tiene a su favor un conocimiento poco común de ese pueblo anónimo cuya vida cotidiana va a incorporar por primera vez en la historia” (1970-1971, p. 75). Pues como escribiera el propio Benito Pérez Galdós en el último de sus *Episodios*, “sólo te digo que el pueblo hace las guerras y la paz, la política y la historia, y también hace la poesía” (1945, p. 1.350). Es decir, que el autor canario “descubre” mucho antes que Unamuno la *intrahistoria*, como dice Rodríguez Puértolas (*cfr.*, 1992, p. 37). En *El equipaje del rey José*, primer episodio de la segunda serie (1875), puede leerse: “¿Por qué hemos de ver la Historia en los bárbaros fusilazos de algunos millares de hombres que se mueven como máquinas a impulsos de una ambición superior, y no hemos de verla en las ideas y en los sentimientos de ese joven oscuro? ¿Si en la Historia no hubiera más que batallas; si sus únicos actores fueran las personas célebres, cuán pequeña sería!” (1945, p. 1.350).

En lo referente a las relaciones generales de Historia y Novela, se halla un auténtico entramado dialéctico, en que “lo anecdótico individual se integra en las líneas de fuerza históricas y sociales (Blanco Aguinaga 1979, p. 176), para crear aquello que Casaldueiro, en

frase ya citada, consideraba tercera dimensión de la Historia. Inseparable de esa dialéctica entre Historia y Novela se halla la cuestión del arte -la literatura- como portador de la ideología; como se ha dicho, dentro de un texto la ideología llega a ser una estructura dominante, aunque la Historia es el último significante de la literatura, como también el último significado; así la verdad del texto no sería sino la práctica de su relación con la ideología, y a través de ésta con la Historia: de este modo, el texto ilumina oblicuamente esa relación (*ap.*, Eagleton 1978, pp. 69, 72, 98, 101). Ideología y juicio histórico que aparece en *La de los tristes destinos* que en palabras de Rafael Altamira: “[...] ella vino a ser el juguete de voluntades ajenas. Las vacilaciones y los cambios bruscos que tanto se repitieron en su reinado (y de que Benito Pérez Galdós ofrece una elocuente muestra en este último episodio, al relatar la despedida de O’Donnell), son demostraciones de una voluntad débil porque no puede apoyarse en un espíritu libre y a la altura de los problemas y necesidades de su tiempo” (Altamira 1907, p. 26).

Todo esto lo historió muy bien Benito Pérez Galdós en sus *Episodios*, “que cada día más han ido apartándose del terreno novelesco para entrar, decididamente, en el histórico. En los últimos -si se exceptúa *Carlos VI en la Rápita*, donde la ficción excede a la historia-, Galdós escribe más como historiador que como novelista, [...] no tan sólo en la materia de cada volumen, sino también en el tono con que están escritos, en la penetración creciente del juicio personal del autor y en el relato caliente y vivo de los sucesos, que los comentarios de Galdós surcan y entreveran a cada paso. No parece inverosímil que Galdós ha sido arrastrado a dar ese giro a los *Episodios*, por su reingreso en la política palpitante, por el espectáculo de la España de hoy y por el deseo de ofrecer estos ejemplos y casos que reflexionar en su vida pasada. Después de todo, es esa hoy una inclinación natural del espíritu de los españoles, para quienes resulta ahora más viva que nunca la historia. Compruébanlo así las conversaciones que a diario oímos y tenemos todos. Yo lo he visto demostrado de una manera

elocuentísima, no hace mucho, en el Ateneo. [...] el narrador contó lo pasado sin apuntar siquiera su relación con lo presente, pero el comentario unánime del público dijo así: ‘La Historia se repite’. Benito Pérez Galdós debe creer también que la Historia de España se repite, que no es sólo en el drama de Ibsen donde hay ‘aparecidos’ o ‘espectros’, de ahí el tono de los *Episodios* más recientes” (*ibid.*, pp. 27-28). Rafael Altamira advirtió la preocupación por la política que Benito Pérez Galdós manifiesta en los *Episodios*: “En ellos, además de lo apuntado, nótase una gran supremacía del orden político sobre los demás de la vida española, a diferencia de lo que puede advertirse en la tercera serie. Veo en ello un nuevo signo de esa preocupación de Galdós a que acabo de aludir” (*ibid.*, p. 28)

Señala que los episodios de *Prim* y *La de los tristes destinos* muestran una falta de profundización -que no se advierte en *Episodios* anteriores-: “[...] me refiero a la casi exclusiva pintura de los fenómenos externos políticos. En *Prim* y en *La de los tristes destinos*, se ve la marcha externa de la Revolución: las sublevaciones, las barricadas, el constante conspirar, la preparación del estallido supremo, en cuanto a sus factores de fuerza; pero la agitación ideal que trabajaba entonces, más hondamente que todo aquello, en el espíritu español, y que hizo del periodo revolucionario de 1868 a 1874 cosa tan distinta de la que apetecían y esperaban los sublevados de Cádiz, tal vez el mismo Prim. La pintura de esa agitación falta en los últimos *Episodios*, casi por completo. Sólo se alude a ella incidentalmente, con frases aisladas, y en aquel breve capítulo dedicado al Ateneo de la calle de la Montera. Yo confío en que Galdós volverá sobre el asunto y llenará ese hueco de su historia contemporánea. Me lo hace presumir así el anuncio, para en lo sucesivo, de *Episodios* sueltos (como aquella admirable *Fontana de Oro*) en que *ad libitum*, sin compromisos de serie que imponen rigores cronológicos, Galdós irá trazando el cuadro de la vida española en el último tercio del siglo XIX, haciéndonos ver la transformación que ha sufrido en todos sus órdenes. [...] Así lo hizo en las series primera y segunda, en cuyos libros

vemos desfilar, no sólo la política española, sino la sociedad entera, con el profundo cambio en sus costumbres, modas, trabajo económico, sentimientos de religiosidad, ideas de patriotismo y de organización social y medios materiales de relación y de confort. Claro es que quien conozca algo la historia moderna de España, leerá con más fruto que quien la ignore, los *Episodios*, y encontrará en ellos fácilmente esos detalles de alta significación en el mudar de las cosas nacionales, dando a cada uno su valor propio; pero aún sin esta preparación, quien lea íntegros (no como suelen hacer las señoras, y aún muchos caballeros, que tras las primeras páginas saltan al final buscando el desenlace), saldrá sabiendo, de nuestra historia en el siglo XIX, mucho más de lo que le enseñarían todos los manuales -y los no manuales- de los historiógrafos que hasta ahora hemos tenido [...]" (*ibid.*, pp. 29-30).

En los *Episodios* y en el propio Benito Pérez Galdós se registran dos hechos importantes de nuestra historia moderna: la influencia ideológica de Norteamérica y el pesimismo nacional, reflejo -dice- de la sociedad española de fin de siglo. El primero de ellos no consignado hasta ahora: "[...] la influencia ideal de otros pueblos (no sólo europeos, sino también americanos: los Estados Unidos), que desde el siglo XVIII se siente de una manera tan honda y explica tantos de nuestros fenómenos sociales; y el pesimismo nacional, que de un modo tan deprimente hubo de manifestarse en 1898 y que, antes de eso, constituyó la atadura más formidable de políticos como Cánovas. [...] Galdós pertenece -o ha pertenecido hasta hoy- a esa corriente; de modo tal, que algunos de sus personajes extranjerizados son él mismo, y reflejan el más íntimo y personal pensamiento de su creador. Pero aunque esto haya podido influir para que se repitan en la serie galdosiana (incluso fuera de los *Episodios*; por ejemplo, en *Fortunata y Jacinta*), su aparición no debe tomarse como un simple subjetivismo del novelista. Ellos son una realidad psicológica de nuestra vida moderna, realidad de la que participan todos los patriotas clarividentes, hasta los que no son pesimistas" (*ibid.*, p. 32)

Rafael Altamira es concluyente al aseverar que: “Con estos y otros aciertos en que Galdós prueba que conoce a fondo nuestra historia, su obra novelesca es, a mi juicio, de todas las de la época presente, la que mejor retrata el ser de un pueblo entero. [...] *La Comedia humana* de Balzac es abstracta; condensa una psicología general, que puede aplicarse a los hombres de todos los países. La serie de Zola es la historia de una familia, que sólo a veces y de un modo fragmentario deja ver la de una sociedad en algunos de sus aspectos, y no siempre con el verdadero realismo que predicaba su autor. Las novelas de Galdós son, por el contrario, España con toda su individualidad y originalidad de nuestra manera de ser, de nuestra psicología colectiva. Allí está nuestra alma moderna, reflejada en nuestros hechos; y de tal modo ha sentido Galdós la vocación de esa pintura, que, no bastándole el marco amplísimo de los *Episodios*, ha insistido en ella y la ha completado en sus demás novelas, la mayoría de las cuales (*Doña Perfecta*, *Gloria*, *La familia de León Roch*, *El audaz*, *Fortunata y Jacinta*, *Ángel Guerra*, *Casandra*, *La desheredada*, *La de Bringas*...) son, en lo más substancial suyo, historia de España” (*ibid.*, p. 33). Cierta semejanza con Ibsen aprecia Rafael Altamira en el Benito Pérez Galdós que recrea en sus novelas la historia moderna de España “[...] debe creer también que la Historia de España se repite, que no es sólo en el drama de Ibsen donde hay ‘aparecidos’ o ‘espectros’, de ahí el tono de los *Episodios* más recientes” (1907, pp. 27-28).

Enlazado con lo expuesto, no se puede explicar la novela moderna, como no se explican muchas de las facetas e intencionalidades de todo Benito Pérez Galdós y de los *Episodios Nacionales*, si nos olvidamos de considerar la novela como una suerte de nueva épica. Rogers (1979, p. 26) recoge el punto de vista de Leopoldo Alas: “[...] se ha dicho, en general con razón, que la novela es la épica del siglo, y entre las clases varias de novela, ninguna tan épica, tan impersonal como esta narrativa de costumbres que Galdós cultiva”. Una nueva épica, la del hombre en el mundo, la del hombre agente y paciente de la Historia,

en una relación dialéctica, conviene insistir, que en el caso de Benito Pérez Galdós ha permitido sin esfuerzo alguno comentarlo, precisamente, a la luz de la teoría de la novela marxista de G. Lukács (*cf.*, Gogorza 1966, pp. 101-105; Bosch 1967, pp. 169-184).

Lukács afirma de modo perfectamente aplicable a los *Episodios Nacionales* que: “[...] la expresión amplia y rica del ser de la época no se puede producir sino al hilo de la configuración de la vida cotidiana nacional [...], de los hombres medios, único lugar en que aquel ser se asoma claramente a la superficie” (1976, p. 183).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Para nuestro crítico, Benito Pérez Galdós triunfa novelísticamente en los momentos épicos de la narración: “La romántica retirada de Villarejo hasta Portugal está descrita de un modo admirable, con verdadera emoción artística, sobre todo cuando el relato llega al tránsito por la región manchega, desde Villarta al palacio de Urda, y se detiene en describir la noche pasada en el cazadero, atrevidamente acampada en la expedición fugitiva en el coto montés de Prim. Los paisajes manchegos, sólo entrevistos en la rapidez de la marcha, tienen una verdad y una poesía inolvidables. También lo es aquella noche angustiosa en una casucha de Valencia, a la espera de la sublevación de los regimientos, que al fin no se hace. Por allí, y en otros sitios del libro, vaga la figura legendaria del capitán Lagier, que va unida a mis recuerdos de niño en tierra alicantina, donde el entusiasta marino liberal vivió sus últimos años sin perder la aureola de leyenda justamente ganada” (*ibid.*, pp. 20-21).

Rafael Altamira analiza en “Prim” tres personajes, que él considera “simbólicos” en la medida que son algo más que personajes (superestructuras), pues engendran en sí a muchos hombres como ellos, es decir, la sociedad (estructura) se proyecta en ellos: Prim, Ibero y Confusio. Así, -dice- Benito Pérez Galdós veía a Prim como el hombre “que encarnaba el afán revolucionario, la vehemente aspiración de los aprisionados en aquel régimen de camarillas,

embustes y paños calientes, de los últimos años de Isabel II, a romper las ligaduras y salir a campo libre [...]”. Para Rafael Altamira Prim fue popular “porque encarnaba el sentido de protesta a que es tan penetrable el espíritu español (sobre todo cuando toma caracteres de aventura militar), y el fuerte optimismo de la época, que fiaba las mayores reformas a un cambio de política y la creía hacederas en breve tiempo. De ahí que la leyenda se apoderase tan rápidamente de la persona de Prim” (1907, p. 18). Benito Pérez Galdós pinta de mano maestra “a un progresista de aquellos tiempos: uno de aquellos burgueses ‘pacíficos, dulces, creyentes’ en su casa; apasionados, sectarios, amotinadores e impasibles ante el derramamiento de sangre, en la calle. ‘En la calle [dice] ponía toda su alma y todo su dinero al servicio de una causa que por medios violentos había de triunfar de la causa contraria; no le espantaban los ríos de sangre, si en ellos perecía el enemigo. Y la causa era, en suma, un ideal fantástico y verboso, un *Progreso* de fines indecisos y aplicaciones no muy claras, una revolución que tan sólo cambiaría hombres y nombre y remediaría tan sólo una parte de los males de la nación’. [...] La pintura es exacta, y no le quita un ápice de verdad el hecho de que en el progresismo hubiese algunos hombres que concebían más hondos cambios, porque la mayoría era, en el fondo, raspado el barniz *revolucionario* -que tiene virajes de radical-, como el Chaves progresista de Galdós. Así continuaron siendo aún muchos de los que años después se hicieron republicanos. [...] Pero guardémonos de despreciar a los hombres aquellos. Galdós no los desprecia, porque se hace cargo de la misión que cumplieron en la política española”. (*ibid.*, p. 20). En el artículo destaca la maestría de Benito Pérez Galdós en las descripciones del ambiente social y del paisaje.

Prim no es el único símbolo que hay en el *Episodio* de Benito Pérez Galdós: “El maestro es aficionado a los personajes de este jaez, como todo el mundo sabe” (*ibid.*, p. 21). Aparece en la trama un “misterioso y desvanecido Ibero, que bien puede ser -entre otras cosas- la expresión de un más allá radical que falta en el programa ostensible del progresismo,



como lo es de la singular difusión del credo espiritista, que tal vez arraigó más que en ninguna otra parte en la tierra valenciana y que constituye un curioso episodio de la historia de las ideas, no carente de efectos importantes en la vida social de algunas regiones” (*ibid.*). Otro personaje hay en el *Episodio* que debe considerarse como un feliz hallazgo: “es aquel Confusio, hermano intelectual del famoso novelista Ido del Sagrario, que escribe la historia contemporánea de España, pero no la Historia real y vívida, sino la *Historia lógico-natural de los españoles de ambos mundos en el siglo XIX*, en que los hechos se cuentan, no tal como fueron, sino como debieron ser; porque Confusio cree, a la manera de un hegeliano, que ‘todo lo ideal es real’ y que no hay nada más real que lo ideal. Y no cabe duda que los españoles hubieran podido hacer más lógicamente de lo que la hicieron su historia del siglo XIX, sobre todo en lo relativo a Fernando VII” (*ibid.*)

La interacción de Historia/Novela e Historia/Individuo transforma en *épica* la novelización que realiza Benito Pérez Galdós, como generalmente suele admitirse<sup>3</sup>. Es preciso poner en relación estrecha la variable Historia/Individuo, pues es en este nivel donde se unen Historia y Ficción (Hinterhäuser, *op. cit.*, pp. 238, 242, 291-294, 302). Unos individuos, particularmente en el caso de los protagonistas centrales, que adquieren “el carácter de representantes idealmente típicos e históricamente simbólicos de su época (delimitada por medio de una serie)” (Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 244). La *tipicidad* de los personajes de una novela es cuestión inseparable del *realismo*, pues como dijo Friedrich Engels: “El realismo, en mi opinión, supone, además de la exactitud de detalles, la representación exacta de caracteres típicos en circunstancias típicas” (1964, p. 181). Más elaboradamente lo ha dicho G. Lukács: “El tipo se caracteriza porque en él confluyen en contradictoria unidad todos los rasgos salientes de la dinámica unidad en la cual la literatura auténtica da su reflejo de la vida; se caracteriza porque en él se entretajan en unidad viva esas contradicciones, las principales contradicciones sociales, morales y anímicas de una época [...]. En la representación del tipo -

en el arte típico- se unen lo concreto y la ley, lo permanentemente humano y lo históricamente determinado, lo individual y lo social-general” (1966, p. 249).

Así ocurre con tantos y tantos personajes de Benito Pérez Galdós; así ocurre con Prim, Ibero y Confusio. Si en las dos primeras series de los *Episodios Nacionales*, la clase media aparece como modelo positivo y todavía transformador y revolucionario, será lo contrario lo que habrá de ocurrir históricamente más tarde ante la mirada atenta de Benito Pérez Galdós, que acabará repudiando la degradación de esa clase (*ap.*, Rodríguez Puértolas 1975, p. 12-176). Y que simbólicamente se refleja en *Marianela*, como muestra Rafael Altamira, y sobre la que Leopoldo Alas apuntó acertadamente que: “‘Aparte de la *tendencia* social de esta novela queda lo más interesante en ella: esa lucha de la luz del día con la luz de la conciencia... La sociedad tiene algo que aprender en este caso, sin duda; la misma religión cristiana, es decir, sus hombres, tienen también un poco que meditar; pero en definitiva, fuese o no fuese Marianela ignorante, pagana por ignorancia; fuese o no fuese víctima de la estupidez, del egoísmo, de la impiedad de aquellos empedernidos aldeanos, de todos modos, Marianela, fea, repugnante de figura pero hermosa en el espíritu, amada por Pablo ciego, y olvidada (algo más que olvidada, podía haber dicho Clarín) por Pablo al volver a la luz, queda como principal objeto de la obra, y la antinomia a que me refería no desaparece’. [...] la mujer fea como Marianela, será vencida siempre por la mujer bella como Florentina. Nuestra espiritualidad fracasa ahí, aunque nuestra razón proteste; y esa es la antinomia a que Clarín se refería” (1921, p. 55).

La mujer, como tema específico, en las novelas de Benito Pérez Galdós es un aspecto novedoso del que no hallamos otra referencia crítica que la realizada por Rafael Altamira, pero que ha de relacionarse con la creación de sus personajes, con la Historia y la Ficción. Las creaciones femeninas del autor canario: la cortesana inteligente, la mujer fuerte del pueblo, la

fanática, la que aparenta una clase social que no puede mantener económicamente... Son analizadas por Rafael Altamira cuyo estudio psicológico -dice- se advierte desde sus primeras obras “[...] la iniciación de lo que le ha convertido luego en uno de los más grandes novelistas de este siglo: la psicología honda y aguda, la observación perspicaz y luminosa, que había de llevarlo a esas admirables reconstrucciones de caracteres que acercan su nombre a los nombres ilustres de Balzac y de Stendhal. Galdós es, efectivamente, ante todo, un creador de caracteres; y en la serie innumerable y rica que ofrecen sus novelas, quizá no hay otros -si se exceptúa los de curas- más completos y de mayor alteza artística que los caracteres de mujer. Esta condición de la literatura galdosiana es de las más relevantes, porque, a pesar del extraordinario desarrollo que la novela ha alcanzado en nuestros días, apenas si cabe citar unos cuantos tipos femeninos que sean fruto de verdadera penetración psicológica, o que traspasen los linderos de las más externas, incoloras y fútiles manifestaciones del alma femenina” (Altamira 1907, p. 9).

Ya en la *Fontana de Oro* (1870) aparece esa agudeza de Benito Pérez Galdós para captar los rasgos esenciales de la mujer. En los primeros *Episodios* esta característica peculiar queda relegada a un segundo plano, puesto que las mujeres que discurren por estas páginas no están más que bosquejadas, son criaturas de cuyo retrato es excelente, “pero muy a menudo, faltas de consistencia y de armazón sólida -Inés, su madre, la inglesa de *Los Arapiles* y tantas otras-” (*ibid.*). Sin embargo, en la segunda serie, cuando vuelven a encontrarse en Madrid personajes como Jenara y Monsalud, Benito Pérez Galdós recobra y afianza la penetración analítica, “doblada de maliciosa experiencia (que a veces se aproxima a la de Campoamor), base de tan grandes aciertos futuros” (*ibid.*). La figura de Jenara es considerada por Rafael Altamira mucho más real que la de Solita, pues aquélla se nutre y va haciéndose más humana conforme avanza la acción, hasta convertirse en el admirable retrato de una dama que a una inteligencia sutil, a un talento claro y a un espíritu aventurero y

atrevido, une la pasión -apoyada en sus excelentes dotes corporales que instrumentaliza en favor de su inteligencia, y de las que Rafael Altamira dice “tan abundantes en la historia secreta de la diplomacia antigua, venidas a muy menos en el *hojalaterismo* de tiempos recientes” (*ibid.*, p. 10). El tipo de Jenara reaparece luego en otras novelas. No es ya conspiradora, ni trashumante, porque los tiempos han variado, pero “es siempre la representación de la mujer superficial que vive de todo lo externo y que (usando una acepción de la palabra distinta de la poca honesta que, por antonomasia tan sólo, se le da comúnmente) cabría llamar sensual, contraponiendo los sentidos, como órganos de la exterioridad ligera y egoísta, al espíritu, que atiende a más hondas cosas de la vida” (*ibid.*, p.11).

Benito Pérez Galdós había estudiado con mayor insistencia -dice- a la mujer fanática (Doña Perfecta y la sobrina del Penitenciario, María Egipcíaca y otras), en las que adivina con una inteligencia e intuición que la base de estos personajes está en la nesciencia que da lugar a las mezquinas pasiones que se fundan en ella, convirtiéndolas en personajes temibles “aun para los más altos y sagrados intereses de la vida, ese tipo femenino, tan frecuente en nuestra sociedad actual” (*ibid.*, 12).

Los tres caracteres más originales y estudiados, las tres grandes figuras de mujer que descuellan entre todas en la literatura galdosiana, son “Camila de *Lo prohibido*, Fortunata de *Fortunata y Jacinta*, y Augusta de *Realidad*”. La primera expresa “el antiguo ideal de *mujer de su casa*, tan deficiente, sin duda para una razonable ordenación de la vida, pero tan lleno de sólidas y excelentes cualidades. Fiel, hacendosa, limpia de corazón y de cuerpo, esclava y tutora a la vez de su marido, aguda para las cosas pequeñas y *prácticas*, vulgar para otras de alto vuelo, sólo le falta a Camila un poco más de ambiente espiritual, un horizonte más amplio en la concepción de su papel en el mundo, para ser modelo apetecible de mujeres. Al lado de sus hermanas, neuróticas y sensuales, al modo de Jenara, representa la protesta viva de todo lo

normal, lo sano, lo bueno, sin luchas ni vacilaciones, en esferas fundamentales de la moral familiar; y gustosamente le perdonamos sus vulgaridades burguesas, en gracia a sus virtudes, fruto espontáneo, nacido sin esfuerzo alguno de su alma incapaz, tal vez, de talla complicada y fina, pero rica en quilates y de peso elevado y seguro”. Fortunata es una excelente creación en que Benito Pérez Galdós “ha puesto lo mejor de su ciencia madrileña, tan profunda y nutrida de pormenor como la ciencia parisién (menos experimental quizá, sin embargo) de Balzac. Es Fortunata legítima hija de esos ‘barrios bajos’ de Madrid, donde vive una población ineducada, pero viva de ingenio, mezcla de grandes latitudiarismos morales y de esas virtudes espontáneas que suelen hallarse en los pueblos medio civilizados: cierta caridad ardiente y franca, en casos de sencilla y clarísima cooperación al desvalido; cierta facilidad para responder con irreflexivo movimiento a la voz de ideas generosas, cierto romanticismo simpático, aunque peligroso, y aun la comprensión de determinadas virtudes domésticas y amores familiares que, bien dirigidos y aprovechados, podrían dar mucho de sí. El contraste entre la mujer de pueblo (Fortunata) y la mujer burguesa, también muy madrileña (Jacinta), está perfectamente buscado y visto; y tal ha sido la maña del autor, que la primera, con todos sus defectos, nos atrae más que la segunda con todas sus bondades, quizá por ser éstas pasivas y expresar aquéllos en el arranque y la fuerza, señales de vida briosa en que toda esperanza tiene asiento. Los que sólo conocen la chula madrileña por las caricaturas de *género chico*, no pueden formarse idea de la admirable verdad de esa humana y atractiva muchacha que Galdós ha sabido traer al arte, sin hacerla bailar *agarrao* ni cantar *couplets* salpimentados groseramente” (*ibid.*, p. 13).

Augusta nos lleva a un mundo completamente distinto: “es el mundo artificial y desequilibrado de nuestra burguesía alta, en que vigorosamente medrara ese tipo neurótico, abierto a todas las curiosidades malsanas, débil para todos los esfuerzos redentores, superficial e irreflexivo, de que *Augusta* es modelo acabado. [...] es *Augusta*, a mi entender, lo

mejor estudiado en nuestra literatura contemporánea. Digna hermana suya en el arte, pero con aspectos nuevos que la diferencian no poco, es aquella *Ana Ozores* de *La Regenta*, que siempre quedará como modelo en la novela española” (*ibid.*, p. 14).

Al lado de estas tres figuras maestras, se agrupan en el mundo literario de Benito Pérez Galdós otras muchas creaciones representativas de diferentes espíritus femeninos, como “la dulcísima y triste Marianela, que recuerda a Mignon; la débil flor de Orbajosa, víctima temprana de los vendavales de la vida; la dramática Gloria, esfuerzo poderoso de una invención romántica vestida a la moderna, pero inolvidable, a pesar de la inconsistencia real que su propio autor cree hallarle; la clásica y picaresca Andara, que parece salida de la posada de Monipodio; la mística y soñadora Leré; la infortunada Tormento; la serie de viejecillas de admirable dibujo, que van desde la trastornada tía de Miquis a la mezquina de Doña Lupe, o la generosa criada de *Misericordia*: toda una galería de retratos que si no agotan (ni con mucho) la riquísima complejidad de la psicología mujeril, ni siquiera en la común y más frecuente manifestación del amor, pueden ostentar con todo derecho el doble título de genuinamente españoles y de engendrados por el más sincero y sutil arte. Para mayor colorido nacional, aparecen en el fondo las desgarradas y airosas figuras de las manolas de 1808, de las zaragozanas heroicas, de las gerundenses guerrilleras, que forman todo un género en la femineidad española; y por lo que toca al amor, bastarían para hacer grande la obra de nuestro novelista las invencibles pasiones de Marianela, de Gloria, de la misma Mariquilla la Candiola (en Zaragoza), que tienen algo de la sublime apasionada de Stendhal, de la épica protagonista de *La Cartuja*, una de las pocas criaturas del arte que se muestran realmente animadas por ese sentimiento que todos invocan y que rara vez nace de veras, penetrando el ser entero, hasta sus más hondas raíces, en el alma de las mujeres y de los hombres” (*ibid.*, p. 16).

Rafael Altamira daba cuenta de las analogías de Benito Pérez Galdós con autores extranjeros contemporáneos: “[...] el parecido con Dickens, de que tanto se ha hablado, nace, especialmente, no del tono de los argumentos y del estilo (humorístico de buena cepa, más humorístico de lo que muchos cree y bastante menos optimista que el autor de *David Copperfield*) sino de esa facilidad de encontrar tipos, ya indicada en los mismos *Episodios* y explícita y completa en las novelas posteriores. [...] Dejando aparte los *Episodios*, cuya nota nacional arrastrará siempre al lector, forzoso es decir que Benito Pérez Galdós pasará a ser clásico, especialmente, por los personajes que ha creado con poder y originalidad en que nadie le aventaja. Novelistas hay y habido -aquí y en Francia y en todos los países- que han escrito muy buenas novelas, pero que no han creado una sola *persona*. De Benito Pérez Galdós se puede decir lo contrario. Se borrarán quizá (y quizá ya empiezan a borrarse para el público) los dramáticos argumentos de *Doña Perfecta*, *Gloria* y de *La familia de León Roch*, sacrificados en aras de la reacción indiferentista y escéptica que nos subyuga como terror cobarde e invencible; llegarán, tal vez a cansar las relaciones espaciadas y minuciosas de *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Ángel Guerra*, etc.; pero jamás se olvidarán, sino que de día en día irán tomando mayor relieve, [...] las figuras deliciosas de *Marianela*; del *Doctor Centeno*; de la tía del Miquis; de las tres hermanas de *La Fontana de oro*; de Camila; de Fortunata y su supuesto hijo; del Marqués de Fucar; de *Bringas*; del viejo de *Miau*; de Ido del Sagrario; del amigo manso; del tío Pito; de los curas de *Ángel Guerra* y del cura *Polo*; de Torquemada... y tantas otras que seguramente recuerdan mejor que yo, en este momento, los que me leen. [...] Salga lo que saliere de un escritor como Galdós, que tiene el *hallazgo* de los caracteres y de los tipos, el soplo del ideal y de la cultura, y el dominio del lenguaje en forma llana y henchida de pensamiento [...]” (1898, pp. 276-279).

Años más tarde, Rafael Altamira estimaba que las afinidades con Dickens se derivaban de influencias del inglés sobre el español “como todos hemos observado”, pero al

aportar su juicio indicó que éstas: “estuvieron también determinadas por la igualdad de notas sentimentales en el espíritu de ambos. No se trata de un caso de imitación puramente literaria, sino de un acercamiento espontáneo de dos almas a quienes interesaban fundamentalmente, en gran parte, las mismas clases de hombres y los mismos problemas de la vida ordinaria de las gentes” ([1920] 1921 p. 71). En 1867-1868 Benito Pérez Galdós tradujo al castellano los *Pickwick Papers* de Charles Dickens. En un comentario sobre dicho trabajo, escribe el traductor algo que parece el esquema previo de los que serán los *Episodios Nacionales*. En efecto, el plan del novelista inglés, dice Benito Pérez Galdós en *La Nación* el 9 de marzo de 1868: “Es el mismo de *Gil Blas de Santillana* y de casi todas las novelas españolas del siglo XVII, es decir, un personaje estable, protagonista de todos los incidentes de la obra, un actor que toma parte en una larga serie de escenas, que no se relacionan unas con otras más que por el héroe que en todas toma parte. Esta clase de planes son admirables cuando se quiere pintar una sociedad, una nacionalidad entera, en una época indeterminada” (Hinterhäuser 1966, p. 289). Y en un artículo publicado en la *Revista de España* en 1870, denominado “Observaciones sobre la novela contemporánea en España [...]”, el joven Benito Pérez Galdós de *La Fontana de Oro* (1868-1869) y de *La sombra* (1870), el de *El Audaz* (1871), en busca de su propia identidad noveladora, comenta, entre otras cosas: “Somos poco observadores y carecemos por lo tanto de la principal virtud para la creación de la novela moderna [...]. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase [media], de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos” (Montesinos 1980, pp. 28 y 32). Para José F. Montesinos, se trata -y ello es indudable- de: “simplemente, el plan de la novela española, aún *nonnata*; más concretamente, el programa a que se atenderá Galdós mismo desde que inicia los *Episodios*” (Rogers 1980, p. 115).



Rafael Altamira señaló las diferencias con Balzac, destacando el carácter urbano en general y madrileño en particular del escritor canario: “Quien creo que inició este punto de vista y lo razonó fue *Clarín*, tan perspicaz y amplio en sus visiones literarias. Pero con parecerse mucho en cuanto creadores (pintores sería mejor decir) de personajes y caracteres, que forman respectivamente dos mundos riquísimos [...] se diferencian en varias cosas, entre ellas, la de que Balzac no pintó sólo el mundo parisién, sino también (como Stendhal) el de las provincias y el rural, tan vario y curioso en Francia como en España, mientras que Galdós muy rara vez ha salido al campo que tan hermosas narraciones y cuadros inspiró a Pereda, a Palacio Valdés, a Blasco Ibáñez, a Emilia Pardo Bazán, etc.[...] Galdós permanece, con pocas excepciones, madrileño. Madrileños son sus héroes y heroínas principales, o en Madrid desarrollan la comedia o el drama de su vida; y formándole ambiente, están todos los barrios, todos los estratos sociales, todas las profesiones características de Madrid o que en Madrid toma modalidades singulares. [...] Esa es una de las condiciones que harán inmortal la obra de Galdós [...] muchos de los que ahora son aplaudidos y venden sus obras, pasarán sin dejar rastro más que en las Historias de la Literatura. Galdós no pasará, ni siquiera en aquellas de sus obras de más pesada lectura por lo difuso y perezoso de la acción: verbi gracia, *Fortunata y Jacinta*. [...] Las obras de Galdós se leerán siempre [...] por lo representativo, juntamente humano, nacional y madrileño, de sus numerosos, interesantes y divertidos personajes.[...] Alguien dijo un día que le cargaba Galdós porque ‘no tenía estilo’ y no le podía tomar un giro ni una frase. La afirmación es inexacta; pero aun en las obras que menos ‘estilo’ tienen, la fuerza enorme de la narración y de la vivida psicología de los personajes, las hará eternamente superiores a tantos libros en que todo o casi todo está sacrificado a la forma, a la pura literatura de...‘estilo’, como se suele decir” (Altamira [1919] 1921, pp. 58-61). Entre los novelistas histórico-realistas europeos, es Balzac el más leído y admirado por Galdós, desde la temprana fecha de 1867, en que lo descubre durante su primer viaje a París y adquiere un ejemplar de *Eugenia Grandet*. Las primeras novelas respectivas de Balzac y de Galdós son

novelas históricas: *Les chouans*, *La Fontana de Oro*: “por la novela histórica” entraron ambos en la “novela social” (Rogers 1979, p. 185; *cfr.*, Lacosta 1968, pp. 345-354).

Para concluir, cabe la mención de lo que la muerte de Benito Pérez Galdós supuso para nuestro crítico: “Para mi generación, por ejemplo, y para algunas otras próximas a la mía, con Benito Pérez Galdós se va toda una época. Muchos de nosotros podríamos decir como el héroe de Murger: ‘Es mi juventud, lo que entierran’. Nuestra juventud y nuestra adolescencia también. [...] Galdós ganó este sitio en nuestro espíritu [...] por su fecundidad literaria que renovaba muy frecuentemente la comunicación por el carácter muy español de casi toda su obra, y, [...] por la observación local y realista de sus novelas, referida al mundo que nos era más familiar y en el que personalmente podríamos comprobar la verdad de la exposición artística. [...] tuvo lo bastante de humano [...] para ser gustado de públicos extranjeros. Algunos de sus temas (el de *Marianela* v.gr.), son universales”<sup>4</sup> ([1920] 1921 p. 69-71).

#### 4.2. Armando Palacio Valdés<sup>5</sup>

Palacio Valdés inició su carrera literaria como crítico. Desde muy joven publicó artículos en diversos periódicos, y en 1875 comenzó su colaboración en la *Revista Europea*, la más importante que se editaba entonces en España, de la cual fue nombrado director en 1877, a sus veintitrés años, y siguió en este puesto hasta 1880, en que la revista dejó de publicarse.

Brian Dendle (1995, pp. 158-163) ha recogido una copiosa relación de estos artículos primerizos de Palacio, aparecidos en diversas publicaciones, regionales o de ámbito nacional, y la lista completa de los aparecidos en la *Revista Europea* sobre personalidades políticas y

literarias, que representan lo más importante de sus colaboración. Todos estos artículos, publicados en 1878-1879, lo fueron de nuevo en forma de libro en esos mismo años, agrupados en tres colecciones: *Los oradores del Ateneo*, con quince artículos, *Los novelistas españoles*, con diez, y *Nuevo viaje al Parnaso*, dedicado a los poetas, con ocho. En 1908 reunió Palacio estos artículos, suprimiendo unos pocos, en un volumen único, que tituló *Semblanzas literarias* y que es la versión reproducida por la editorial Aguilar (ap., Alborg 1999, p. 405).

Rafael Altamira señala la opinión que Armando Palacio Valdés le merece como crítico literario y señala sus analogías y diferencias con Leopoldo Alas: “Cuando Palacio Valdés critica -y aprovecha todas las ocasiones que le ofrecen la educación y las costumbres modernas, para hacerlo,- es buscando el lado ridículo de los hombres y de las cosas y envolviendo la sátira en frases de broma que parecen excusar la debilidad a que se refieren, pero que, en rigor, la azotan de un modo cruel. Sus novelas están sembradas de pasajes de este género y de personajes a quienes trata de ese modo. Cuando se dedicó a la crítica literaria (*Los oradores del Ateneo*, *Los novelistas españoles...*) usó el mismo procedimiento. No analiza, no se para a especificar de una manera doctrinal las cualidades de los autores, no plantea los problemas estéticos que cada cual sugiera. Los toma en su conjunto, fija el aspecto más ridículo de su obra, los caricaturiza, y de un rasgo, con una frase, los destroza. Léase, como ejemplo, el capítulo de Pérez Escrich en *Los novelistas españoles*. El procedimiento crítico que ha hecho célebre a *Clarín* (aunque no sea lo mejor de él), se parece a este que acabo de relatar. No pasa, sin embargo, de parecersele. *Clarín* era más analítico, más duro en la forma, más preceptista; había en él más látigo y menos *humour* y, a través de todos sus chistes, se transparentaba siempre la preocupación estética, la visión del problema de arte que arrastra a los verdaderos críticos” (1921, pp. 110-111).

Armando Palacio Valdés es un caso destacado de la aleatoria suerte que puede correr la obra de un escritor. Palacio conoció en su tiempo, desde que comenzó a escribir hasta la víspera de su muerte, el éxito más amplio de que disfrutó en vida ningún otro escritor de nuestro país, con excepción acaso de Galdós, y de Blasco Ibáñez un poco más tarde; fue el novelista más traducido por aquellos años con la salvedad de Cervantes, y el que también, con excepción de todos ellos, vendió más ejemplares de sus libros. En los últimos años de su vida, fallecido Galdós, Armando Palacio era citado, antonomásticamente, como “el patriarca de la literatura española”. Y sin embargo, al concluir nuestra Guerra Civil la gloria de Palacio se eclipsó bruscamente y hasta comenzó a ser objeto de críticas despectivas, que hubieran sido insospechados en la vida del escritor (*ap.*, Alborg 1999 p.15). Brian Dendle, uno de los mayores especialistas en la obra de Palacio Valdés, ha titulado a un reciente libro suyo, *Spain's forgotten novelist. Armando Palacio Valdés (1853-1938)* (*vid.*, *ibid.*, pp. 16-28).

Es de justicia señalar que el “olvido” de la obra de Armando Palacio Valdés por algunos ya fue señalada por Rafael Altamira en 1921, ya entonces afirmaba que Palacio Valdés no era un postergado, ni un preterido; y que desde sus primeras obras, la crítica lo había acogido complaciente; y (lo que, en cierto aspecto, valía más que la crítica), el público había recibido sus obras con aprobación y las coleccionaba en sus biblioteca. Para probarlo, bastan las varias ediciones que habían tenido sus obras: “Y de que su fama no es puramente regnícola (*sic.*), dan testimonio las traducciones numerosas de sus novelas y, especialmente, el favor especial que Palacio Valdés se ha conquistado en la masa de lectores que leen a Dickens y a Longfellow sin traducir. Este es un fenómeno que mucho no han comprendido todavía. ¿Por qué gusta tanto en Inglaterra y en los Estados Unidos, el autor de *El Idilio de un enfermo*? ¿Es casualidad; es suerte? No; es conjunción de cualidades fundamentales en el arte de nuestro novelista, con las tradiciones y el gusto literario de una gran parte del público de aquellos países” (1921, p. 111).

Un crítico inglés, Fitzmaurice-Kelly, había dicho (en la última edición, francesa, de su *Historia de la literatura española*) que a Palacio Valdés se le estima en el extranjero, especialmente por su habilidad y firmeza de trazo en la construcción novelística, por la energía en la pintura de los caracteres, por condiciones artísticas que, tal vez, han exagerado algo ciertos críticos, y casi le dan la apariencia de jefe en la escuela naturalista española. Creía Rafael Altamira que, en ésto, Fitzmaurice-Kelly (como los críticos a quienes se alude) se dejaba arrastrar demasiado por la significación de *La espuma* y *La fe*, novelas que son un episodio nada más (la primera, sobre todo) en la obra de nuestro autor. Lo que de Palacio Valdés interesó en el extranjero fue tanto su humorismo como sus cuadros de costumbres españolas. No ha sido a la manera de Pereda, un costumbrista local, que, enamorado de su tierra, se complace en retratarla punto por punto, en todos sus aspectos” (*ibid.*, p. 112), sino lo que “[...] parece que a los críticos se les olvida hacer mención de la belleza del escenario. Palacio apasionado admirador de la naturaleza, no goza en cambio de gran paisajista, y sin embargo cultivó magistralmente esta faceta de su arte, aunque sin prodigarlo, con la moderación que es tan característica en toda su obra” (Alborg 1999, p. 55). En este aspecto crítico, sobre la obra de Palacio Valdés, coincide con Guadalupe Gómez Ferrer: “Muchos escritores subrayan la escasa sensibilidad de la literatura española y echan en falta en ella la simpatía a los humildes, el talante cordial, el amor a la naturaleza y a los niños, el amor a lo frágil, a lo delicado, a lo pequeño. Creemos que en Asturias se diluyen estos bruscos perfiles. Desde este punto de vista, Armando Palacio Valdés resulta un buen exponente. Su obra, henchida de ternura contenida y honda, penetra y mueve la sensibilidad del lector. El cariño que trasciende de la descripción de unos paisajes entrañables, la inmensa piedad por los seres débiles y desvalidos, la exaltación de lo espontáneamente vital, son buena muestra de ello. Su misma estampa física: ojos melancólicos o brillantes de malicia,

bonhomía que jamás le abandona, talante amigable y penetrante, son también huellas imborrables de su bien arraigado asturianismo” (Alborg 1999, pp. 40-41).

Para Rafael Altamira, lo característico y permanente, lo más uniforme y constante en las novelas de Palacio Valdés es el fondo satírico de sus cuadros de costumbres, realistas y vivos siempre, unido a la delicadeza con que sabe sentir la poesía del hogar, de la vida de familia, y la del campo. En *Marta y María* (su primera obra famosa) ya se apreciaban todas esas cualidades, que hacen de su autor “un novelista muy burgués, dicho sea quitando a este calificativo todo lo que el *argot* moderno y la malicia puedan comunicarle de antiartístico” (1921, p. 109). En la obra de Palacio hay cierta serenidad y suavidad en su arte y en los aspectos de la vida que más le agrada representar, que no pueden menos de fascinar a los lectores contrarios a las grandes explosiones trágicas y de las fiebres pasionales naturalistas, y que coinciden muy bien con el tono de una gran parte de la producción literaria inglesa. Es por ello que Juan Luis Alborg señala que: “La primera edición de *Marta y María* llevaba debajo del título la calificación de *Novela de costumbres*, suprimida también -y muy oportunamente esta vez- en todas las posteriores -no sé si pensando en los ‘cazadores de costumbrismos’- de la escuela de Montesinos, pero en todo caso con excelente tino- hace una aclaración fundamental: ‘novela de costumbres’ -dice- ha de entenderse aquí en el sentido francés de *roman de moeurs*, no en el tradicional entre nosotros de costumbrismo regional o local, que dio tanto que hacer a las pedanterías de doña Emilia y de otros ‘cazadores’. Dendle comenta que la descripción [...] proporciona un perfecto marco realista a los sucesos que allí tienen lugar, y sirve exactamente para evocar el momento histórico; pero no contiene idealización alguna ni de sus habitantes, ni de su clima, ni de su paisaje, aducidos todos sin el menor propósito de pintoresquismo. Las ‘costumbres’ que se describen tampoco tienen nada de específico, excepto ser las propias d una región lluviosa y fría, y se muestran tan sólo las precisas para dar autenticidad y relieve al cuadro” (Alborg 1999, pp. 70-71). La misma sátira

que se ha mencionado arriba, contribuye poderosamente a imprimir ese sello a las obras de Palacio Valdés. No es agria, épica, como en Zola y sus discípulos, sino humorista, como lo fue en nuestra literatura picaresca, y luego lo ha sido, con admirable manejo de la sonrisa del idioma, en Thakeray y Dickens (*ap.*, Altamira 1921, p.110).

El humorismo y la sátira de Armando Palacio Valdés constituye el eje de su modernidad, según discierne Rafael Altamira un hecho muy vinculado a su carácter asturiano (como apuntaba Gómez-Ferrer arriba): “con todo esto, Palacio Valdés sigue siendo muy asturiano, y lo es muy especialmente por su humorismo y su sátira, cualidades sobresalientes en este pueblo cantábrico, y, tal vez más que en ninguna otra parte, en la capital. El público de Oviedo tiene un instinto finísimo de lo ridículo: lo fija con exactitud pasmosa en los apodos, que caracterizan de una manera indiscutible, y es uno de los pocos públicos que sabe dar bromas colectivas, con una apariencia de seriedad que despista a los que no lo conocen, pero que chorrea burla por todos lados. Individualmente, los levantinos se parecen mucho a estos hombres del Norte en este aspecto, que refleja muy bien el teatro cómico valenciano (Escalante, muy especialmente); pero, en conjunto, tienen menos filosofía que los astures y, en vez de traducir su crítica en humorismo y guasa fina, se indignan y encrespan, tomando las cosas por lo dramático muchas veces. Influjo del Sol, que dirían los positivistas. Palacio Valdés, como digo, es muy asturiano y, por ser lo, tiene su sátira social aquel carácter, tan distinto del que en la suya revela Blasco Ibáñez. Ahora bien; la mayoría del público es más apta para comprender la risa que la indignación y se deja penetrar más fácilmente por lo ridículo que por lo épico. Con motivo del *Quijote*, se ha dicho mil veces que la risa es más revolucionaria que el ceño y la violencia” (*ibid.*, pp. 112-114).

Para ciertos asuntos, la utilización del humor y la sátira es fundamental, y Palacio Valdés resulta de este modo, sin quererlo, un revolucionario -dice Rafael Altamira-. También

lo es en el sentido moderno de la palabra. Lo ha sido a la manera de Galdós en *Marta y María*, que plantea el conflicto de la vida beata y la vida del hogar, y en *La fe*, que plantea un aspecto más profundo del problema religioso. Ha tocado, en *La espuma*, algunos puntos del problema social y en *Riverita*, *Maximina* y *El cuarto poder*, otros del político. Para Rafael Altamira, cuando se escriba la historia de las ideas en la literatura española -en parte ya esbozada, aunque con limitado punto de vista, en los *Heterodoxos* de Menéndez y Pelayo,- Palacio Valdés ocuparía “un sitio al lado de los combatientes por la libertad, la justicia y la cultura” (*ibid.*, p. 115), y este hecho, la verdad, está muy lejano de la realidad actual.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Rafael Altamira clasifica parte de la obra de Armando Palacio Valdés, en dos bloques: cuadros de costumbres asturianos y cuadros de costumbres andaluces. Al primero pertenecen: *La aldea perdida* y *José*; pues, “aunque asturiano, no tiene, en rigor, más que estas dos novelas asturianas, lo cual no obsta para que en otras varias -*Marta y María*, *El idilio de un enfermo*<sup>6</sup>, *El cuarto poder*, etc.- se vean fondos de paisaje y rasgos de costumbres de esta provincia” (1921, p. 111). Fuera de las novelas citadas arriba, “[...] nuestro autor se ha dedicado preferentemente a pintar la sociedad andaluza. *La hermana San Sulpicio* es, a este propósito, un modelo. Palacio Valdés ha fundido en ella muchas anécdotas y chascarrillos de la tierra de María Santísima (este procedimiento lo usa siempre para caracterizar el medio), con los resultados de su observación personal, y ha producido así una de las novelas más alegres, chispeantes y *representativas* de nuestra literatura. En *La alegría del capitán Ribot* hay también mucho de la tierra levantina; pero en este admirable libro -quizá la obra más perfecta y equilibrada de Palacio Valdés,- el conflicto moral, de una nobleza y elevación emocionantes, se sobrepone a todo, al revés de lo que pasa en *La hermana San Sulpicio*. Es aquella novela la que, con *Maximina*, expresa mejor esa nota íntima, familiar, que antes dije ser, a mi juicio, una de las fundamentales de nuestro novelista” (*ibid.*, pp. 111-112). El principal triunfo de Palacio Valdés consiste en que, sus obras ofrecen, para



los que sólo buscan en los libros el arte o la honesta distracción, condiciones satisfactorias, y éstas son las que mejor comprende el gran público y las que, sin excitar el cerebro, lo iluminan y arrastran, o lo seducen, con la íntima emoción de lo tierno y amoroso, o con la saludable agitación de la risa (*ap., ibid.*, pp. 112-114).

La obra de Palacio Valdés fue estudiada por Rafael Altamira en artículos que analizan individualmente algunas de sus obras, tal es el caso de *Riverita*, *El cuatro poder*, *Maximina*, *La hermana San Sulpicio*, *La fe* y *La hija de Natalia*, novelas en las que se confirman los aspectos generales antes citados: excelencia en la pintura de paisajes realistas, en las costumbres, la nota sentimental o tierna de sus novelas, el fino y satírico humor que impregna sus obras, y que lo hacen, a los ojos de nuestro crítico, uno de los más excelentes novelistas de nuestro siglo XIX, porque, además, sabe aproximarse al público lector -si no fuese así, no hubiera tenido el gran éxito editorial que gozó- de su época.

“*Riverita*” (Altamira [1886] 1949), es el primer artículo que Rafael Altamira escribió sobre Palacio Valdés, el último año de su licenciatura en Valencia. La novela se había publicado ese mismo año, se trata, por tanto, de una crítica inmediata a la aparición de la novela: “Muy a tiempo, y para remediar deseos, nos ha regalado Palacio Valdés, con su última obra, la más voluminosa de sus novelas y la más aventajada también, aunque no la mejor: quiero decir, no *la más excelente*, usando ideas de Longino. Todo lo cual requiere explicación. [...] Acostumbrados, por más que de poco a estas fechas sea repetidísima la costumbre contra ley, a guiarnos en nuestros gustos y no poco en nuestros juicios, por la norma y patrón de la novela antigua (y en esto de novela es antiguo lo que no nos lleva más de cuarenta años), que a su modo y muy contra naturaleza a lo mejor, reflejada la ley de *unidad* de los manuales de Retórica trasnochada, nos hiere y nos extraña, a primera vista, el procedimiento general de algunas obras, que como *El Dr. Centeno*, v. gr., no ofrecen otra

unidad, a la larga, que la que presta la figura del protagonista; ni siempre -a seguir la reglamentación pseudo-clásica-, digno y mantenedor de tal nombre” (*ibid.*, p. 103).

Atendamos en primer lugar al aserto de Rafael Altamira sobre *Riverita* que, según afirma arriba, no tiene más unidad de acción que la que le proporciona el protagonista; y esto que puede parecer un defecto, y así lo creen muchos, es su mayor mérito, junto con su carácter episódico. No toda la crítica está de acuerdo con la opinión de Rafael Altamira, puesto que “A *Riverita* y *Maximina* se las ha tachado de desproporción, deficiente estructuración y falta de unidad. Balseiro se ha encargado de acentuar estos supuestos fallos” (1977, pp. 331-333). Juan Luis Alborg, en este aspecto analizado por Rafael Altamira dice que: “La novela se desenvuelve en forma lineal, y crece como un árbol de cuyo tronco se van originando ramas, que son sus variados episodios, y que, como en el árbol, y sin perder su identidad ni calidad episódica, de él se nutren y dependen, aunque a la vez le dan al árbol su propia lámina y contextura” (1999, pp. 123-134). Sobre la modalidad general de *Riverita* escribe Dendle una importante observación, ni imaginada siquiera por los críticos habituales de Armando Palacio Valdés: “Por encima de todo, *Riverita* mira hacia adelante, a las novelas noventayochistas de Pío Baroja. Los personajes de Palacio Valdés, como los de Baroja, se conducen con espontaneidad emocional, reaccionan por simples razones de simpatía o antipatía. El movimiento y dispersión de las novelas de Baroja, la multitud de personajes que son introducidos y desaparecen después, las repentinas revelaciones de carácter, los saltos de un medio social a otro, son rasgos ya presentes en las novelas de Palacio Valdés. Como muchos personajes de Baroja, *Riverita* reacciona frente a la gente y a las circunstancias de forma intelectual y emocional al mismo tiempo. Su pasión por la autenticidad y la espontaneidad de sentimientos, su definición de las instituciones como farsas, su despegue y sensibilidad, su agudeza para percibir la perversa naturaleza de muchos *amores* (el sadismo de Petra, el masoquismo de Rivera, las represiones del cura don Juan, la romántica distorsión de

sentimientos de Lucía Población), su atención hacia lo absurdo de un carácter (Utrilla), anticipan a Baroja de forma sorprendente” (1995, p. 65). Para Juan Luis Alborg: “En esta anticipación ‘barojiana’, en técnica y conceptos, creo que es donde debe situarse la estructura abierta de estas dos novelas [*Riverita* y *Maximina*], y no en supuestos influjos del naturalismo, que no se define precisamente por semejante peculiaridad, aunque puede incluirla entre otras muchas” (1999, p. 124).

La novela de Palacio Valdés es la historia de un muchacho a quien presenta el autor en la edad de siete años, que va siguiendo el autor, con toda fidelidad, hasta “que se casa (el muchacho, no el autor). Y con esto, la narración va plegándose a las peripecias que ocurren y a las circunstancias porque pasa la vida de aquel *Riverita*, tan humano como poco *heroico*. Porque esa es otra. La vida de Miguel Rivera, *Riverita*, es como tantas otras: línea sinuosa y enrevesada que difícilmente pasa dos veces por el mismo punto y nunca hace asiento duradero en ninguno, dejando cabos sueltos y abandonando caminos apenas comenzados a andar, tal como sucede en la vida real de muchos individuos; sino que el propio *Riverita* es *uno de tantos*, un muchacho como infinitos de los que pasean calles, comprensibles en el vulgo de los jóvenes listos, de las promesas sin florecimiento, de ese tipo eterno de nuestro meridionalismo que, con felices disposiciones para mucho, se enclava en la reducida esfera de una celebridad de salones, ocurrente, chispeante, derrochando el ingenio en trivialidades que, de ligero en ligero, le llevan la vida toda, concluyendo por ser una *medianía humana* de esas que, según doña Emilia Pardo, constituyen la mayoría de los hombres de nuestra época. No hay que buscar, pues, en *Riverita* nada de extraordinario, y por eso digo que no es héroe” (Altamira [1886]1949, p. 105). Idéntica opinión es la de Juan Luis Alborg que señala que: “Palacio, sin embargo, no idealiza a su héroe sobre el nivel de la posible calidad del hombre común, con lo que hubiera destruido a la vez el realismo literario de su novela y la ejemplar verosimilitud de su carácter y sus actos. Y por eso mismo lo ‘adornó’ con no pequeño número de flaquezas,

que dejan intacto su ‘meollo de oro’ y hacen tan atractiva y estimable hasta su misma imperfección” (1999, p. 120).

Para Rafael Altamira, “su historia se desliza llana y suave entre tantas otras que se le parecen, sin salir del cauce de lo común, lo visto, lo sabido, lo de diario; y a ese tenor, la narración corre también a igual tono y altura desde el principio al fin, sin perturbar su corriente igual, fresca y tan pura, que se ve el fondo sin violencias, torcimientos, ni estrépitos como los de *El Señorito Octavio* o *Marta y María*” ([1888] 1921, p. 104). Según Gómez Ferrer, la novela “posee una construcción muy simple y constituye un ejemplo de estructura abierta, que podría ser continuada, pues lo último que se cuenta no supone un fin , y el protagonista, muy joven todavía, podría tener cuerda para mucho rato” (1983, p. 104).

Por otra parte, Dendle sostiene que constituye un “imperfecto intento de *Bildungsroman*, o novela de aprendizaje [...] puesto que el relato nos conduce a Rivera desde una juventud relativamente feliz hasta un desamparo y desesperación de proporciones nihilistas, [...] Palacio Valdés nos ofrece una visión pesimista no sólo de la clase media de Madrid sino también de la existencia humana” (1995, p. 60), puesto que a Rivera lo seguimos desde su nacimiento, y por lo tanto desde que va aprendiendo a vivir y sufriendo experiencias de todos los géneros. Opina, también, Gómez-Ferrer que *Riverita-Maximina* “son una buena muestra del quehacer naturalista del autor: presentación de un trozo de vida en el que la intriga tiene escasa importancia” (1983, p. 104). Difiere de esta opinión Juan Luis Alborg porque: “en primer lugar, creo que dicho rasgo puede ser el menos característico del naturalismo, puesto que muchas novelas de todo tiempo y país tienen idéntica construcción y la misma falta de intriga sin otro asomo de naturalismo, y me parece evidente, por lo demás, que ambas novelas se mantienen en la línea del realismo más moderado y tradicional, ajeno a todo naturalismo, lo mismo en técnica que en contenido. [...] porque creo que en *Riverita-Maximina* hay intriga para parar un tren” (1999, p. 121).

Rafael Altamira indica que “en esta consideración, *Riverita* pertenece a la factura de *El idilio de un enfermo*, y no poco lo recuerda en muchos trozos, sobre todo al final del tomo segundo. Allá en Pasajes vuelve Palacio a encontrar la vena deliciosa, simpática con que escribió la novela de Rosa y Andrés. [...] Quedamos, pues, en que la historia de *Riverita* no tiene nada de extraordinaria; y sin embargo, cautiva, enamora, seduce y lleva de un tirón desde las escenas felizmente sorprendidas y retratadas de la infancia de Miguel, a la un poco idílica y difícil (para el lector picardeado con otros realismos) de su casamiento con Maximina. El carácter de *Riverita*, que motiva la índole de su vida, pudiera parecer a veces poco verdadero. No, ¡por Dios! Verdad y mucha verdad son esos jóvenes de que todos conocemos algún ejemplar, educados a medias en un temperamento vacilante que desvirtúa sus buenas aptitudes, que atenúan lo mismo práctico de la vida a que se aferran, y que, en medio de lo indiferente, frívolo, pero *positivo* en el sentido vulgar de la palabra, de su vivir, deslizan siempre el colorido romántico de un espiritualismo y de una fuerza pasional que se está dando cachetes con otras acciones del mismo sujeto. Esos hombres, que ni pueden llamarse malos, ni son buenos, que llevan su existencia en una esfera mediocre, que al fin, en cierto modo, no tienen historia, y que de fijo no presentan un carácter, son repetidos en nuestra época, y todos tenemos o tuvimos algo de ellos. Con tales antecedentes, dígaseme si la vida de *Riverita* puede ofrecer unidad mayor que la de su individuo; si no ha de flotar vacilante de círculo en círculo, de situación en situación, bien lejos de seguir la línea recta, inflexible, que en vez de llevarse de las circunstancias por emplear en ellas el tiempo, las hace servir a un fin preconcebido. *Riverita* no tiene *fin* ni *plan* de conducta: en los trances difíciles le saca de apuros su fondo bueno, amable y nobilísimo; pero no se propone nada, ni siquiera lleva una *intriga* importante y primera, cuyo interés y atención embargue su vida toda. [...] A veces parece borrarse algo la figura de *Riverita* y desmerecer el relieve; pero es que, viviendo en aquel momento en un grupo, de que resulta, como tantos otros, agregado sin significación

superior, el conjunto es el que se mueve, y él quien sigue a los otros. En cuanto sale de allí, todo aquello muere ya para su historia y no vuelve a salir en ella: exactamente como en la vida real, que es una serie de cabos sueltos y de incidencias en materia de relaciones sociales. [...] Se ha dicho que lo notable de *Riverita* era el primer tomo; que en el segundo la obra decaía bastante. No lo creo yo así. Más o menos elevada, pero siempre a su altura correspondiente, la novela se desarrolla con igual ritmo. Prevenido y todo, yo no pude notar que pasaba de un tomo al otro, sino allá sobre el final. Es siempre lo que debe ser: la historia de *Riverita*, dividida, esparcida en la historia de todos los hombres o clases con que se roza o vive. Así resulta esa variedad de cuadros que atesoran la novela, y que ofrecen a menudo, dentro de ella, preciosísimos episodios de una ejecución esmerada. [...] El relato de la infancia de Miguel, que da ocasión a la pintura de la casa y vida de la familia de su tío Bernardo, está perfectamente dentro de la realidad; y valen un mundo las figuras de segundo término, los chiquillos y los amigos de don Bernardo. Hay que leer la novela para apreciar la riqueza y hermosura de los detalles y el relieve de esas figuras de segundo término. Son profundamente reales y humanos el tío Manolo y la brigadier, y luego la generala Bembo, y Julia, y Mendoza, y Hojeda, y los toreros... y sobre todo es real y humana aquel colegio de *Nuestra Señora de la Merced*, que bien puede estar al lado de aquel otro en que *Jack* sufrió un destierro parecido al de *Riverita*. ¡Qué figuras tan vigorosas de trazos todas las que allí se mueven, y sobre todo la figura del cura; y qué estudio el de la planchadora! El episodio de Petra recuerda a Zola y señala un punto de vista tan verdadero en la psicología de los niños, como el alcanzado por Emilia Pardo en su *Cisne de Vilamorta* respecto a *Victorina*. [...] La última parte de la novela ofrece nuevo aspecto. Allá en Pasajes, donde aparece y se va fijando el tipo sencillísimo de Maximina, la narración tiene el encanto dulce de lo idílico, produce la visión halagadora de la felicidad deseable, y evoca, repito, el perfume natural, campestre, puro, de aquel *Idilio de un enfermo*. Pero encierra dos faltas sensibles: que no es nuevo, sino muy traído y llevado, aunque lo remoce y encante el buen modo con que está dicho; y que al final

resulta un tanto romántico, y a todas luces forzado, difícil de creer y sentir” y con lo que se contradice más abajo ([1886] 1949 p. 105).

De estas “dos faltas sensibles” que apunta Rafael Altamira difiere Juan Luis Alborg, pues las juzga como méritos ya que: “El idilio de Miguel y Maximina no es para describírselo al lector: sería como ajar con los dedos las alas de una mariposa. Y absurdo decir de él que es inverosímil por lo poético y delicado, puesto que lo fue de verdad para don Armando según múltiples testimonios, propios y ajenos. Lo que importa es comprobar cómo este amor de acentuada delicadeza toma cuerpo y vive en la novela” (1999, p. 131). Aun con esto, -dice Rafael Altamira-, “la buena pasta de la relación, y aún más, el valor de la que antecede, imponen el perdón; y uno lo otorga de buen grado. [...] En conjunto, *Riverita*, si no tiene la fuerza dramática y el empuje que *Marta y María*, ni lo cerrado concreto del *Idilio de un enfermo* o *José* -y manteniendo siempre el general carácter de la mayoría de las obras de Palacio; a saber, el episódico es, como lienzo mucho más vasto que el que la acción de aquella ocupa, riquísimo en bellezas y bastante sostenido en mérito. Ese mismo carácter episódico - aquí motivado por la índole de la acción y siempre por las tendencias del novelista- da motivo a ese lujo no reprehensible, sino envidiable, de personajes secundarios, en que es una especialidad el autor de *José*. Por esto, y por esa factura natural, extremadamente simpática y bella del estilo de Palacio Valdés, que tan perfectamente retrata el carácter del estilista, *Riverita* se impone y seduce y se lee de corrido... ¿Que no es realista siempre? ¿No será más bien que Miguelito es un tanto romántico? Y dígaseme si un joven, con serlo, no está a dos dedos de romántico. ¿Que Palacio Valdés está mejor en sus novelas cortas, en sus *Aguas fuertes*, por ejemplo? Pero ¿no está en *Riverita* también ese mismo Armando Palacio, cuya personalidad literaria reflejada por todo, es lo mejor de sus propias obras?” ([1886]1949, pp. 103-107).

Rafael Altamira manifiesta en el artículo “Una novela de Palacio Valdés” ([1888] 1949) que una de las notas dominantes en la novelística del autor asturiano es su certera percepción de lo patético en la vida cotidiana: “*lo cómico, muchas veces a lo tristemente cómico de la vida* que le hiere duramente y levanta en su alma esa sonrisa que da la superioridad, esa sátira suave y pulquérrima en la forma, pero sangrienta, certera en el fondo” (*ibid.*, p. 108). Este rasgo de los escritos de Palacio Valdés -dice- “domina en sus primeros libros, en *Aguas fuertes*, y en *Riverita*” (*ibid.*). Rafael Altamira se identifica con la visión del mundo de Palacio Valdés.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Para nuestro crítico, la otra nota que brilla en las novelas de Palacio Valdés “es el sentimiento”. Razón por la que goza del favor del público femenino: “La mayoría de nuestras lectoras -sobre todo de esa clase media cuyos límites son tan estáticos- no aficionadas todavía, a Dios gracias, a las salsas picantes que prefieren las que leen *en francés*, ni preparadas a manjares de mucho peso para cuya digestión, están difícilmente preparadas, han encontrado el promedio entre aquella infernal lectura por entregas que les estragaba la imaginación con tomos y más tomos de cosas que maldito si las importaba, y las aficiones nuevas de un modo nuevo encontrar las cosas de la vida (género que dicen, en síntesis digna de don Benigno Belinchón, *realista*), [...] Palacio Valdés les habla sin remontar el vuelo, con el lenguaje que ellas entienden, de las acciones que a ellas interesan: de la familia, del amor, de los celos, de las tristezas hondas y calladas de la mujer, de todo lo que constituye el medio usual y más común de nuestra mujer española, hoy por hoy no atormentada con vislumbres de grandes horizontes cuyo alcance sólo con trabajo se obtiene, y pide otros alientos y aficiones. [...] Esto me parece bien; no porque crea yo que Palacio Valdés no va más allá en su idea de lo que dice de estas cosas en sus libros, porque entonces no estaríamos conformes, sino porque me parecen éstos colocados muy al nivel de la mayoría de su público, y reflejando precisamente la vida de ese público que lo lee. Y así como a éste no le preocupa todavía grandemente lo que



pase de ese grado primero de sentimientos y de ideas, muy suave, muy limitado, sin grandes turbaciones, ni relieves, ni novedades, tampoco en las novelas de Palacio Valdés hay, por bajo de ello, algo más que, subrepticamente y con excelentes futuros resultados, se desliza en el alma de los lectores y lectoras. Pero eso no suelen verlo todos, aunque se lo tragan” (*ibid.*, p. 108).

No se trata de un sentimentalismo blando y caduco, sino de la expresión de la ternura, adaptada a un público lector al que no se desprecia en absoluto, sino que es capaz de comprender ese sentimiento. Creemos que no hay vejación alguna, ni por parte de Palacio Valdés ni por parte de Rafael Altamira, puesto que conocemos ambas opiniones sobre las mujeres en su época, que no es sino la de su época. Cuando Rafael Altamira o Armando Palacio hablan de *la mujer* lo hacen, siempre, con el más pulcro de los respetos, si no fuera así tendríamos que pensar que saben mentir muy bien.

Para Rafael Altamira, la novelística Armando Palacio Valdés se basa en la novela de costumbres. El autor sabe prestar a su narración color local, la frescura de la observación personal, en la que destaca la nota sentimental y la sátira de costumbre (*ap.*, [1888]1949, p. 111), rasgos advertidos, estos últimos, por Brian Dendle (1995, pp. 481-482).

Sobre la sátira de costumbres y clases, y sobre todo de la política y los políticos escribe Gómez-Ferrer que el personaje del político corrupto es el que habitualmente encontramos en Palacio Valdés. Criaturas guiadas por el egoísmo y presionadas por el miedo al fracaso social, a ser rechazadas por los situados en una esfera superior a la suya y que pueden ayudarlos a trepar, su comportamiento, se basa en un sutil juego de adulación y chantaje como ocurre en *Maximina-*, donde la falta de lealtad motivada por el miedo es el enemigo implacable que socava íntimamente la honradez y en honor del político valdesiano (*ap.*, Gómez Ferrer 1983, pp. 168-169).

En cuanto a la aristocracia y a la Iglesia Palacio Valdés escribió una crítica áspera sobre su proceder político. El autor colocó su objetivo en el ámbito rural porque en él la aristocracia utilizó su enorme poder económico-social para forzar a la opinión pública y aproximar los votos de las masas campesinas, recurriendo al poder de la Iglesia, de una Iglesia que gozaba de inmensa ascendente en los medios agrarios; de una Iglesia cuyos representantes se encontraban endeudados con la aristocracia local que se había erigido en su valedora y que frecuentemente había costado los estudios de alguno de sus miembros. Palacio Valdés realiza una crítica feroz de un grupo social que desdeña el trabajo y presume de ociosidad. El conde Padul, Pepe Castro y Alfonso de Saavedra, entre otros, son ejemplos de este mundo social ante el que el escritor declara su repudio. Todos ellos son modelos de vanidad e ignorancia en todos los temas menos en los de mujeres y caballos. Para *Bruntador*, todo -amigos, familia, dignidad y ética- están subordinados a los situados por encima de su escala social y que han de abrirle sus mágicas puertas. Por ello, *Bruntador* utilizará a Rivera. Mendoza no se detendrá nunca ante lo que dificulte su ascenso y arrasará con todo lo que entorpezca su camino, sin atender a razones éticas o estéticas. El objetivo será alcanzado, y Mendoza, por un camino escalonado pero rápido, llegará a ser un habitual del Congreso y de los Ministerios; un hombre que tratará como allegado al Presidente del Consejo y que conseguirá finalmente convertirse en Ministro de la nación (*ap., ibid.*, pp. 372-373 y 410). Y que evoca al protagonista de *Bel-Ami* de Maupassant. Dicho esto, Juan Luis Alborg se pregunta “en dónde está aquí el Palacio Valdés sentimental y conformista, que algunos críticos, que parecen haber transportado a su mester los métodos de *Bruntador*, han endosado a don Armando” (1999, p. 141) coincidiendo con los rasgos presentados por Rafael Altamira en ([1888] 1949, p. 107).

*El cuarto poder*<sup>7</sup>, aparecido en 1888, no satisfizo tanto a Rafael Altamira, aunque: “no se sale de la norma; aun diré que está más en ella que otra alguna de las novelas anteriores. Ya sé yo que el asunto tiene peligro de agotamiento, fácil a no llevarlo entre manos un espíritu fino, de gran iniciativa en la observación, de gran capital propio en esto de trabajos literarios. Y con esto -es posible que influya el recuerdo de sus hermanas mayores- la última novela de Palacio Valdés me gusta menos que aquéllas” ([1888]1949, p. 108). No es de la misma opinión Juan Luis Alborg, para quien “debe contarse entre las obras más logradas de Palacio Valdés” (1999, p. 141).

BIBLIOTECA VIRTUAL

En cuanto a la estructura de la obra, Rafael Altamira opina que Palacio Valdés es más hábil en la primera parte que en la segunda en la que “flaquea mucho”. El autor asturiano enlazó en esta obra dos acciones principales que respondían a las dos líneas maestras de su poder creativo. De un lado, la pintura de la vida local de Sarrió (un pueblo de la costa cantábrica), con sus luchas intestinas, sus murmuraciones, sus riñas de vecindad puestas de relieve con la aparición del cuarto poder, la prensa, en la población. De otro, los amores de Gonzalo, el drama de su casamiento, de la infidelidad de su esposa, de su muerte (fruto de un incorrecto sentimiento), de una ceguera irreflexiva que lo lleva a dejar a su prometida Cecilia para casarse con la hermana de ésta, Ventura, dos tipos de hermanas enteramente opuestos: muy buena, muy cariñosa, muy mujer de su casa la primera; egoísta, hinchada de vanidad, ligera, fácilmente corruptible, la segunda. Toda la primera parte de la novela: la descripción de la sociedad sarriense (la pintura de sus tipos, de su vida, la creación de un periódico, la división de partidos, la lucha rastrera, indigna, que los separa, y que por desgracia tiene más que frecuentes ejemplos) es deliciosa, porque brilla en ella la mejor sátira de Palacio Valdés, su excelente habilidad para encontrar el lado ridículo de las cosas. Don Benigno Belinchón, el fundador del primer periódico sarriense, el progresista, el gran humanitario, es otro Benigno Cordero que, en vez de luchar con las armas, lucha con la pluma

en defensa de sus ideales de reformas urbanas. La crítica de costumbres no puede ser mejor hecha ni más exacta. Debe notarse que el autor, retratando la realidad, y siguiendo la práctica más corriente entre los novelistas “modernos”, no vaciló en trasladar frases populares y, más o menos encubiertas, palabras “gruesas y hombrunas que, por cierto, hacen muy raro en un libro de Palacio Valdés” (*ap.*, [1888]1949, pp. 107-108). Baquero Goyanes indica que se trata de: “una novela articulada en dos planos de signo tan distinto que hasta cabría considerarlos antitéticos; centrado como está el uno en lo serio y aun trágico, y orientado el otro hacia lo humorístico y satírico” (1971, p. 49).

BIBLIOTECA VIRTUAL

La segunda parte decae mucho según Rafael Altamira-, aunque reaparece un poco la dulzura y el calor de sentimientos que sabe poner el autor en sus obras: “se ve a la legua que la acción no la siente, que es postiza, y que por eso, sin duda, carece de relieve y resulta a trechos artificiosa; los caracteres apenas muestran más que la cáscara de su interior contenido no sondeado. Cecilia es simpática, más por lo que ella es que por el modo como está tratada su figura. Y no obstante, gustará el drama que allí se desarrolla, animado en las últimas páginas con un movimiento y una relativa energía que emociona, dejando el ánimo al final con una dulce dolorosa impresión; algo así como aquella otra que despiertan las escenas finales de *La Regenta* de Leopoldo Alas, en que figura hasta su muerte el marido de Ana Ozores” ([1888]1949, p. 108). Mariano Baquero Goyanes coincide con Rafael Altamira en la existencia de dos planos en la novela: el humorístico y el trágico, que fluyen “con relativa independencia”, y que sólo al final, “tardíamente”, se da su convergencia o articulación (1971, p. 49).

Rafael Altamira, como Mariano Baquero Goyanes (*ibid.*), opina que es desconcertante que una acción, que él supone básicamente satírica, concluya de forma dramática. Parece suponer, en primer lugar, que la sátira es ajena a cualquier posible

dramatismo, creyendo que lo satírico sólo puede entenderse con un referente cómico (*ap.*, [1888]1949, p. 110). Pero es un hecho de la experiencia común que cosas muy divertidas pueden concluir súbitamente en espantosas tragedias: por accidentes, por violencias inesperada o absurdamente surgidas, por decisiones voluntarias, como es el caso del suicidio de Gonzalo.

Concluye Rafael Altamira que después de una novela como *Maximina*, era muy difícil que el novelista fuera capaz de superarse. Sin embargo, destaca la habilidad de Armando Palacio Valdés en la pintura del “cuadro local de Sarrió, de las descripciones del teatro, del *meeting*, de las reuniones de café, de las luchas de ambos partidos, de los propósitos de don Benigno, de la vida del pueblo, de los bailes, de las sesiones de ayuntamiento, del tipo del alcalde... todo eso es delicioso, de una verdad que sólo los provincianos saben adónde llega; y está dicho con una gracia, con una soltura, con un acierto en los toques, que bastan a recomendar la obra de Palacio Valdés y hacer su lectura grata, fácil y de relativa enseñanza a los muchos sarrienses que en nuestras provincias son” ([1888] 1949, p. 111).

*La hermana San Sulpicio*, publicada en 1889, es para Rafael Altamira una novela de costumbres andaluzas en que el autor condensó sus observaciones de viajero y de artista, a las que dio vida y movimiento “al compás de una acción dramática inventada con acuerdo excelente” ([1889] 1949, p. 112). Pocas veces -dice- un autor del talento de Armando Palacio Valdés ha sabido presentar con tanto arte y con tanta amenidad el resultado de su observación y estudio sobre la vida de un pueblo que podría ser extraño o ajeno a él. Y, sin embargo, *La hermana San Sulpicio* tiene animación, variedad e interés.

El modo elegido por Armando Palacio en la novela es la autobiografía, y quien habla es un gallego que se enamora de una andaluza, monja para más señas, aunque monja

temporalmente. Rafael Altamira considera este contraste muy artístico, porque así las observaciones del gallego alcanzan a todas las expresiones de una forma debida tan diferente de la andaluza de la de Galicia. Bien es verdad que el protagonista, Ceferino Sanjurjo, es un enamorado, el choque de su temperamento e ideas con los de una sevillana arrebatada y ardiente, Gloria, provoca situaciones que “sirven para caracterizar a los representantes de ambas comarcas” ([1889] 1949, p. 113).

El efecto que deja la novela “es de una frescura placentera y risueña, semejante a la que sentimos a la vuelta de un viaje de recreo” -dice Rafael Altamira-. Con el libro de Armando Palacio Valdés se desea ir a comprobar si todo aquello es así y “verlo personalmente aunque no le toque a uno de ganancia una sevillana tan salada como la que se lleva el gallego” ([1889] 1949, p. 114). Lo que importa es Sevilla, más que los personajes y sus acciones.

La ironía, eterna compañera de Valdés, y la burla fina e intencionada, brillan en todo el libro y en la pintura de todos los personajes, desde el propio Sanjurjo a la diminuta Matildita. Destaca el tipo de Gloria que ofrece pormenores psicológicos muy bien estudiados (*ap.*, [1889] 1949, pp. 112-114).

La disconformidad de Rafael Altamira con algunas frases o palabras groseras -que lo son en Andalucía o fuera de ella, le hacen manifestar: “me permitiré quejarme de algunas frases más o menos disimuladas, que puede que sean andaluzas o populares -lo que es populares, también los son de otras tierras-, pero que hacen muy mal efecto” (*ibid.*, p. 114).

*La fe* (1892) suscitó varias y diferentes críticas publicadas por los periódicos madrileños “al considerarla deficiente” -dice Rafael Altamira-. Ángel Cruz Rueda atestigua que *La fe* -al igual que *La Espuma*- fue rebatida por las opiniones del padre Blanco García y

otras publicadas en *La Época* y en *La España Moderna* (ap., 1949, p. 122). También Emilia Pardo Bazán enjuició la novela de Armando Palacio Valdés en su *Nuevo Teatro Crítico* (1892). Juan Luis Alborg tacha de “ignominia” (1999, p. 248) el juicio vertido por Emilia Pardo.

En *La Época* se había dicho, y lo repitió el padre Blanco García, que *La fe* era una novela impía, siniestra, un acto de pública desesperación. Opinión de la que disintieron tanto Leopoldo Alas como Rafael Altamira.

Leopoldo Alas replicó fundándose en la sinceridad con la que el autor expone la evolución de un personaje en su creencia religiosa, pues primero ha de perder su fe para después hallarla renovada y viva (ap., 1892, pp. 374-376).

Rafael Altamira<sup>8</sup> opinaba que el tema central de la novela contrastaba inadecuadamente con el corte ameno de la misma. Anomalía estructural -dice- en la que reside la parte débil de la novela. El crítico alicantino señalaba que en la intención del autor se encuentra “lo que llaman ‘novela psicológica’, de poca acción por tanto, y de un carácter de intimidad *muy interna*; pero la musa dramática y escasamente contemplativa de Palacio Valdés, y su natural satírico, han comunicado al argumento una acción muy movida y pintoresca, que quita algo de efecto y de continuidad al psicologicismo del P. Gil” (1949, p. 114).

En cuanto al personaje del P. Gil, Rafael Altamira señalaba la carencia de base intelectual, atendiendo a criterios filosóficos, para convertir en verosímil su metamorfosis hacia el descreimiento: “Si se hubiera tratado de un sacerdote de gran cultura, de elevada condición intelectual, hubiera sido más llano seguirlo lógicamente en su evolución. [...] Pero

un espíritu sencillo y de escasa nutrición como el del *P. Gil*, que no es *místico* porque no puede llegar a tanto, sino simplemente bueno y fervoroso; que apenas sabe nada de nada, y que con tan sublime buena fe se lanza -con desconocimiento de toda ley de educación y estudio- en pleno mar de lecturas para cuya digestión no está en modo alguno preparado (1949, p. 115). Para Palacio Valdés, la reversión del *P. Gil* es sólo posible desde “la certeza [...] estado mental que pocas veces se produce en virtud de un razonamiento” (Palacio Valdés 1959, p. 1263).

El aspecto formal de la obra es el mayor mérito de la novela de Armando Palacio Valdés. Rafael Altamira juzgaba la descripción de la vida rural de una calidad excelente, semejante a la realizada por Emilia Pardo Bazán en *Los Pazos de Ulloa* y *La madre Naturaleza*. Las escenas cómicas, aunque abusan de cierta exageración, “son de lo más deleitoso que el genio satírico que Palacio Valdés nos ha dado” (1949, p. 117). Rafael Altamira indica que sobre el estilo de *La fe*, “concedo que hay bastantes descuidos gramaticales. No es maravilla. Aunque la fama diga otra cosa, somos un pueblo mucho menos *retórico* que, v. gr., el francés, el cual nos califica así todos los días” (1949, pp. 117-118).

En 1924 aparece el artículo “*La hija de Natalia*” que reseña la aparición de la novela de Palacio, novela al parecer inesperada para la crítica<sup>9</sup>. A comienzos de ese mismo año Palacio Valdés había sido elegido presidente de la junta de Gobierno del Ateneo de Madrid, pero a las pocas semanas la institución fue cerrada por orden del gobierno de Primo de Rivera, dictador de España (*ap.*, Jover Zamora, Gómez Ferrer, Fusi 2001, p. 554). Rafael Altamira supuso que este hecho difuminaba la aparición de la obra de Palacio Valdés: “Los recientes sucesos del Ateneo de Madrid, precedidos por la dimisión de la presidencia de ese centro que hizo Palacio Valdés, han dado al insigne novelista un interés de actualidad que pudiera



sobreponerse en la atención pública al valor de otro suceso más significativo en la vida espiritual del ex-presidente. Me refiero a la publicación de su novela *La hija de Natalia*, en que continúan y terminan los *Papeles del Dr. Angélico*, de grata memoria en la literatura” ([1924] 1949, p. 119)..

Rafael Altamira opina que la obra es “la novela de una mujer” y disiente de la opinión de un crítico anónimo que afirmaba a los pocos días de aparecer la obra “que era una novela política, fracasada o estrangulada, quizá por escrúpulos del autor” (*ibid.*, p. 120). No considera justificado que el autor quisiera escribir una novela de costumbres parlamentarias por dos razones. La primera que “La circunstancia de que el padre de la protagonista sea un ministro y que su muerte sea provocada por una de esas charranerías que la vida política produce a menudo y seguirá produciendo mientras sean hombres quienes la vivan” (*ibid.*). La segunda consiste en que: “A la verdad, lo primero me hubiera sorprendido mucho, porque de antiguo conozco la indiferencia (si no al aversión) de Palacio Valdés por lo que vulgarmente se llama política. Además, en todas sus novelas anteriores (y singularmente en algunas como *Riverita* y *Maximina*) hay abundantes episodios políticos; pero siempre son episodios y nada más. El mismo tono irónico y despreciativo que en éstos empleó el autor, se repite ahora en *La hija de Natalia*. No hay, pues, ni novedad que pueda hacer presumir otra intención, ni diferencia en cuanto al modo de tratar el episodio” (*ibid.*, p. 120).

Según una conversación de Palacio Valdés con Rafael Altamira, *La hija de Natalia* estaba concebida como novela de amor pese a que “no estaba él enteramente seguro de no haberse arriesgado en exceso al escribir de amor a los setenta años, porque ese asunto difícilmente se puede sentir a esa edad con la vibración que pide su expresión artística” (*ibid.*, p. 120). La novela -dice- debe ser tomada según la intención con la que la escribió el autor porque si bien el amor es un tema lírico, una postura de tratamiento externo lo convierte en

tema *épico* : “[...] Tal es el caso de *La hija de Natalia*. Todo Palacio Valdés, en lo mejor de sus cualidades literarias, está en esa novela; y quizá, a veces, mejorado en un tercio y quinto, como suele ocurrir en la madurez de la vida a los que son esencialmente literatos” (*ibid.*).

La excelencia narrativa de las novelas de Armando Palacio Valdés (desde *El señorito Octavio*), se muestra en la depuración de la ironía, la observación de las relaciones humanas, vistas bajo el prisma de una idea ética que busca su realización penosamente. La novela sabe crear en el lector una “impresión de sosiego y de esfuerzo, de bondad [que] le hace cerrar el libro con el espíritu edificado, es de la misma consoladora índole que provoca aquella otra obra de Palacio Valdés, *La alegría del capitán Ribot*, que será siempre uno de sus mayores títulos de gloria literaria... y moral. [...] Aun sin esto, el carácter general de benévola y resignada crítica con que en la edad madura se consideran los hechos ajenos y los propios, y que en la novela actual es constante, da al libro un encanto y una serenidad especiales; tal vez imperceptible para los jóvenes, pero que les aguardan allí para cuando, pasados años, vuelvan a leer, con distinto punto de mira en el espíritu *La hija de Natalia*. Tal es la condición de todas las obras artísticas destinadas a perdurar. Yo no dudo que ésta perdurará en la obra total de Palacio Valdés; y de la lozanía de facultades que ella revela, podemos esperar, también, que no será el último libro con que nos regale el ilustre escritor asturiano, a quien, tantas veces (yo también tengo lejanías de vida detrás de mí), mi pluma de crítico y de lector entusiasta ha seguido y ha comentado con un embeleso que los años no han disminuido” (Altamira [1924] 1949, pp. 119-121).

#### 4.3. Vicente Blasco Ibáñez.

Hay en Vicente Blasco Ibáñez un primer periodo de tanteos, indeciso en cuanto a la tipología narrativa a seguir, aunque marcada por el signo folletinesco: romántico en sus *Fantasías y leyendas* (1887), de tendencia histórico-novelesca a lo Fernández y González en

*El Conde Garcí-Fernández*, a lo Galdós en el episodio nacional *Por la Patria. Romeu el guerrillero*<sup>10</sup> (1888); y muy politizado, contra el clero y en particular contra los jesuitas en *La araña negra* (1892-1893), defensor de los valores republicanos en *Viva la República*, y crítico de la Iglesia y de los anarquistas en *Los fanáticos* (1895). Respecto a estas obras nada escribe Rafael Altamira como crítico literario, sí lo hará en el momento en que Vicente Blasco Ibáñez defina su camino artístico al escribir las novelas del ciclo valenciano y sus cuentos.

Los caracteres de la obra de Vicente Blasco Ibáñez fueron recogidos por Rafael Altamira en *Psicología y Literatura*, en el artículo “De la benevolencia en literatura” en el que se trata sobre la *belleza* y su capacidad para producir *emoción*, esto es, de las cualidades de la buena literatura, o de cómo reconocer una buena novela (*ap.*, 1905, pp. 7-17). Volvería a reiterar idénticas opiniones en el artículo bicéfalo “Blasco Ibáñez, novelista”<sup>11</sup>, publicado en *Arte y realidad* (1921)

En este último argüía la libertad del arte para producir emoción<sup>12</sup>, apuntando lo dicho por Joaquín Sorolla sobre Vicente Blasco Ibáñez: “es el novelista que más se parece a un pintor”, enunciación, que Rafael Altamira comparte íntegramente, al opinar que su arte es capaz de producir emoción en el público, de ahí la calidad del artista y de su obra. Su novelística posee movimiento, dramatismo, un interés que hace estremecer al público erudito y popular. La vida y carácter de las figuras que entran en acción son verosímiles aunque sólo posean lo genérico y externo de su psicología. Aunque hay una cierta falta de estudio psicológico en sus obras<sup>13</sup>.

Rafael Altamira señala que la utilización del lenguaje por valenciano se caracteriza por la total despreocupación por el mismo: “No importándole, ni las asonancias, ni las repeticiones de palabras en oraciones próximas, ni las cacofonías ni ninguno de esos defectos

que desesperaban a Flaubert y que no puede menos de advertir todo oído castellano [...] Ni usa Blasco de argumentos que por su tono y peripecias encubran esa falta (para quien sea falta) a que aludo y arrastran tras sí al lector ligero, que busca en la literatura lo que el vulgo llama ‘distracción’” (1905, p. 14). El estilo, “con todas sus incorrecciones, pinta, dibuja, vibra y alcanza, cuando la ocasión lo requiere, una elocuencia natural, fresca y robusta, que hace olvidar las demás condiciones.” (1921, p. 120). El estilo de Vicente Blasco Ibáñez no es impedimento para que sus novelas triunfen y se impongan, a pesar de que pudiera resultar “falto de muchos elementos de arte, de los que las escuelas cree imprescindibles” (*ibid.*)

BIBLIOTECA VIRTUAL

Las novelas de Vicente Blasco Ibáñez poseen el don de llegar a la inmensa mayoría de los lectores y no dejarlos indiferentes<sup>14</sup>, pero: “Estoy seguro de que los académicos y puristas creen a Blasco indigno de codearse con ellos y de figurar en la lista de los escritores castizos; y es indudable que, también, muchos de los críticos para quienes Galdós ‘escribe mal’, fingirán que desprecian (o quizá lo desprecien sinceramente) al autor de *La barraca*” (1905, p. 15).

El reconocimiento de la importancia de Vicente Blasco Ibáñez en la literatura española es uno de los aciertos críticos de Rafael Altamira: “Cualesquiera que sean sus opiniones en filosofía y en política, toda persona de buen gusto literario habrá de confesar necesariamente, si conoce las novelas y cuentos de Blasco Ibáñez, que éste es uno de los más valiosos cultivadores de la literatura española moderna. [...] Aunque la inmensa mayoría de las gentes no conozcan otro Blasco Ibáñez que el batallador político, el propagandista fogoso, lo que en él hay demás original, de máspreciado y de más duradero efecto en la cultura patria, es su personalidad artística, a la cual me obstino en opinar que debía sacrificarlo todo. [...] La novela atrajo siempre a Blasco Ibáñez. Cuando aún era estudiante primerizo en la Universidad de Valencia, comenzó a borrar cuartillas, esbozando ‘episodios nacionales’ (Galdós era

entonces el ídolo de la juventud literaria) o narraciones románticas. Años después, sus lecturas escogidas y sus varios viajes, no siempre voluntarios, al extranjero, acabaron de formar el espíritu creador de Blasco” ([1899] 1921 p. 115).

Los conceptos críticos aportados por Rafael Altamira sobre el universo literario de Vicente Blasco Ibáñez, se recogen en esta extensa e ineludible cita que se reproduce a continuación y que coinciden, generosamente, con las expresadas por Vicente Blasco Ibáñez a Julio Cejador<sup>15</sup>:

BIBLIOTECA VIRTUAL  
MIGUEL DE CERVANTES

Blasco Ibáñez es una prueba de que todas las teorías son falsas ante el empuje de un verdadero artista; porque difícilmente se hallará en nuestra literatura moderna un escritor menos *literato* que él y que más se eleve con un sólo elemento de ese arte complejísimo. En efecto; si bien se mira la obra del insigne autor valenciano, se notará que no es un psicólogo, que no es un inventor de argumentos complicados y que, además, no se preocupa poco ni mucho de lo que vulgarmente se llama estilo, es decir, del manejo del lenguaje. No le importan, a decir de Blasco, en efecto, ni las asonancias, ni las repeticiones de palabras en oraciones próximas, ni las cacofonías, ni ninguno de esos defectos que crispaban a Flaubert y le tenían días y meses en el renglón, limando y repasando hasta encontrar la forma adecuada, el ideal de perfección perseguida. Estoy seguro de que los académicos *pur sang* creen a Blasco indigno de codearse con ellos y de figurar en la lista de los escritores castellanos; y es indudable que también muchos modernista de los que encuentran que Galdós ‘escribe mal’, fingirán que desprecian (o quizá lo desprecien sinceramente), al autor de *La barraca*. [...] Tampoco es Blasco, decía, psicólogo a la manera que desde Balzac se ha entronizado en la literatura, con excepción tal vez de Maupassant en algunas de

sus obras: psicólogo de profundos y latos análisis, buceadores de almas y reveladores de reconditeces espirituales. Su separación de ésta corriente moderna es tal, que ni siquiera da importancia al individuo en sus obras. Sus personajes, como muchos de Zola, son representativos y muestran tan sólo las notas comunes del grupo que representan. [...] Ni usa Vicente Blasco Ibáñez de argumentos que por su tono y sus peripecias encubran esa falta a que aludo y arrastren al lector ligero que busca en la literatura lo que el vulgo llama 'distracción'. [...] Y sin embargo, de todo esto, las obras de Vicente Blasco Ibáñez son movidas, dramáticas, de un interés que estremece al público todo, el erudito y el popular; están llenas de vida y de carácter, de modo tal que las figuras que entran en su acción, con sólo tener lo genérico de un grupo y lo externo de su psicología, parecen de carne y hueso; y el estilo, en fin, con todas sus incorrecciones, pinta, dibuja, vibra y alcanza, cuando la ocasión lo requiere, una elocuencia natural, fresca y robusta, que hace olvidar todas las demás condiciones. Y de esta manera, un novelista que, analizado menudamente resultaría falto de muchos elementos de arte, de los que las escuelas creen indispensables, triunfa y se impone, al modo de esas mujeres en cuya cara, facción por facción, no encuentra nada perfecto quien mide con compás la belleza y, sin embargo, son admiradas por todo el mundo e inspiran las pasiones más vehementes. [...] ¿Quiere decir que todos puedan hacer lo que Vicente Blasco Ibáñez hace, y que sólo de ese modo se puede llegar a ser un buen novelista? No, sin duda... Intentar lo primero sería muy peligroso para quienes *no puedan estar con Roldán a prueba*. Afirmar lo segundo sería contradecir la tesis misma de este artículo, cuyo resumen podría hallarse en aquel adagio de que 'por todas (o por lo menos, por muchas) partes se va a Roma' (1921, pp. 120-124).

Como ya había dicho Rafael Altamira en 1905: la historia literaria, nos está dando continuamente lecciones sobre la *belleza* y su capacidad para producir *emoción*, cuyo ejemplo es “el autor moderno de mérito indiscutible”, Vicente Blasco Ibáñez. Emilio Gascó Contell sostiene, sin demasiada exageración probablemente, que para muchos lectores en el mundo entero no existían en español más que dos novelistas: Cervantes y Blasco. En algunos periodos por lo menos del siglo XX pudo ser verdad (*ap.*, 1957, p. 450). Lo que sí cabe destacar, después del cambio de régimen político, es la reciente publicación casi masiva de libros de Vicente Blasco Ibáñez, muestra de que, como antes, se le lee mucho, pese a quien pese (*ap.*, Blanco Aguinaga 1978, p. 176).

Centrándonos en la obra de Vicente Blasco Ibáñez, trataremos, en primer lugar las denominadas novelas valencianas o del ciclo valenciano, en las que conjuga magistralmente las descripciones del paisaje en su diversidad y cromatismo con las relaciones y los conflictos sociales de sus habitantes, vistos desde actitudes políticas y sociales muy avanzadas. Se trata ciertamente de una novela regional, pero con caracteres que superan totalmente el carácter idílico de José M<sup>a</sup> de Pereda. El tratamiento es ya naturalista, aunque conviene matizar: Rafael Bosch ha puntualizado cómo Vicente Blasco Ibáñez transforma la superficialidad y la abstracción de las descripciones zolescas en interpretación profunda y realista de los conflictos esenciales de la vida: lo que Zola ve simplemente como símbolo, Vicente Blasco Ibáñez intenta explorarlo para explicar su funcionamiento, sus causas, sus raíces, para lo cual necesita sin duda mayor extensión. La actitud ante la realidad, pues, ha variado; quedan, en cambio, los procedimientos. Y entre ellos, el escritor valenciano sabe utilizar la entrada del pueblo en toda la amplitud de la novela, hasta convertirlo en su protagonista, en personaje colectivo, sin por ello olvidar las individualidades inherentes a la condición del género. También en esto supera a Zola, novelador de destinos personales y pequeño-burgueses, de

abstracta representatividad respecto a las condiciones de vida de su clase; para Blasco, la novela no será “más que la epopeya de los humildes” (ap., 1970, pp. 195-206)

Vicente Blasco Ibáñez se lanzó en 1894 a la empresa que con mayor motivo va unida a su fama de agitador político: la fundación de *El Pueblo, diario republicano de la mañana*. El diario, como precisa Emilio Gascó Contell, surgió en unos momentos en que apenas existían -fuera de Madrid- periódicos de oposición al régimen (ap., 1957). La aparición del periódico *El Pueblo, diario republicano de la mañana*, significó a su vez el comienzo de la segunda época de novelista, de novelista literario, en la que Vicente Blasco Ibáñez iba a servirse de su tremenda experiencia de escritor, pero aplicándola a retratar la vida que había vivido y observado durante aquellos años entre las gentes de su ciudad y su provincia. Así nacieron las que se conocen con el nombre de *novelas valencianas*. Las tres primeras de estas novelas -*Arroz y tartana* (1894), la novela de la ciudad, estudio de la decadencia de la burguesía valenciana, esperanzada en un futuro resurgimiento de la especulación comercial; *Flor de Mayo* (1895), recreación de la vida del marinero, influida por las relaciones económicas de la ciudad, y de sueños proletarios de crear una pequeña burguesía del negocio de la pesca, con adulterio y tragedia final en el argumento; y *La barraca* (1898), magnífica expresión de la dureza de la vida en la huerta; y sus dos colecciones de cuentos, *Cuentos valencianos* (1896), doce relatos que van desde la recreación de tradiciones populares, como “En la puerta del cielo” o “El dragón del Patriarca”, hasta estampas de gran vigor expresivo donde se exploran el amor (“Dimòni”), los celos (“¡Cosas de hombres!”), la venganza (“Guapeza valenciana”), la frustración (“Noche de bodas”) o los primeros desengaños de la adolescencia (“El femater”); y *La condenada* (1900), “segunda colección de cuentos regionales” que da para hablar largo y tendido de problemas político-sociales, religiosos, genéricamente humanos, a los que Blasco, con su humanidad proverbial, estaba siempre abierto-. Pues bien, todos ellos nacieron para ser publicadas como folletín de *El Pueblo*. Para



ello, Vicente Blasco Ibáñez utilizó cada capítulo de su experiencia para llevarlo a la literatura; podría decirse que no desperdició ninguna circunstancia sin exprimirla literariamente y que cada periodo de su vida inspiró o propició un libro o serie de ellos (*ap.*, Fabbri 1977, p. 87).

Rafael Altamira indica que en la primera narración de costumbres valencianas, titulada *Arroz y tartana*. Vicente Blasco Ibáñez utilizó lo que ningún otro autor había aprovechado hasta entonces: el rico material de la vida levantina, la psicología de la clase media comercial, verdadera aristocracia del dinero. Su obra, por tanto, no se parece en nada a otras como *La febre d'or*, de Narcís Oller, en que también se ha querido reflejar el efecto de una vanidad capitalista a la moderna en el espíritu de los comerciantes a la antigua (*ap.*, [1899] 1921, p. 116).

En *Flor de Mayo*, su segunda novela, Vicente Blasco Ibáñez se dedica al pueblo mariner del Grao. Tema con el que -dice Rafael Altamira- consiguió una producción superior a *Arroz y tartana*, porque el argumento es más especializado y concreto, pero sobre todo, por lo subordinado que éste se halla a la pintura del escenario, de las costumbres y de los caracteres. La acción se reduce a términos esenciales y primarios: el drama del adulterio en una esfera social distinta de la burguesa, que constituye su mayor novedad. La lectura de la novela induce a pensar que lo que interesa al novelista no es -a pesar de escenas muy desarrolladas en este sentido- el drama que sirve de argumento, sino el relato de las costumbres marineras: la venta de pescado, la construcción de barcas, las expediciones contrabandistas, la lucha con el mar... Y en ello, Vicente Blasco Ibáñez consigue bellos aciertos en su ejecución, y en la *poesía* del relato... Es de notar el vigor descriptivo, la fidelidad y riqueza de color de muchas escenas marítimas (*ap.*, [1899] 1921, pp. 116-117). En ello coincide con las apreciaciones de Grove Day y de Edgar Knowlton (1972).

La época de redacción de *La barraca*, publicada en 1898, corresponde a un momento de ardiente lucha política. Las noticias que sobre esta novela aporta Rafael Altamira son escasas: “En cuanto a *La barraca*, que pronto empezará a publicar *El Avance*<sup>16</sup>, poco tengo que decir. A mi juicio, si esta última producción de Vicente Blasco Ibáñez no puede hacer olvidar algunos admirables capítulos de *Flor de Mayo*, cabe considerarla, en conjunto, como la obra más perfecta del novelista levantino” ([1899] 1921, p. 119).

Al realizar su crítica del volumen *Cuentos valencianos*, Rafael Altamira señalaba que el cuento había sufrido un cambio radical en la literatura moderna. Abandonaba la forma del chascarrillo (tipo el más popular del cuento) y de la narración breve, movida, dialogada en su mayor parte. El cuento se acerca -dice- a lo que los franceses llaman *nouvelle*, desarrolla la descripción de lugares y escenas colectivas, la psicología de personas, y abandona la peripecia de la acción externa e individual (*ap.*, [1899] 1921, p. 118). “Así dice el vulgo de muchos cuentos modernos -preciosos a veces como obras literarias- ‘que no tienen *argumento*’; pero como en arte todas las formas son legítimas, el cuento nuevo se ha impuesto y no hay para qué discutirle ni aun el título” (*ibid.*).

Los *Cuentos valencianos* encarnan un salto prodigioso de Vicente Blasco Ibáñez en los dominios de la novela corta y el cuento, al igual que *Arroz y tartana* lo habría representado en la novela normal, y en el conjunto de toda su obra. Durante todos estos años, la diferencia entre novelas y cuentos reside en su estructura, no en la actitud estética, y sólo responde a las exigencias de los géneros respectivos (Bronislaw Dalbor 1961).

La característica fundamental de los *Cuentos* apuntada por Rafael Altamira es que mantiene la nota local y realista de las novelas *Arroz y tartana* y *Flor de Mayo*. Vicente Blasco Ibáñez sigue los mismos procedimientos artísticos que en estas obras: pintura de tipos

y costumbres igualmente exacta y viva; narración suelta, llana, en armonía con el carácter de los personajes y descripciones. Los *Cuentos valencianos* de Blasco -dice- no son todos modernos en el sentido arriba indicado: algunos tienen argumento; otros, los más, son verdaderas escenas de costumbres (*ap.*, [1899] 1921, p. 119).

Desde los *Cuentos valencianos*, y en forma típicamente naturalista, Vicente Blasco Ibáñez va de la vida a la literatura como fuente principal para sus temas, situaciones y caracteres; incluso es habitual, al modo de los naturalistas que tome asuntos e ideas de las “crónicas de sucesos” de los periódicos. El costumbrismo naturalista de Blasco, coexistente sobre todo en los cuentos regionales, se aleja de lo que fue para los novelistas de la anterior generación: ese costumbrismo, extraño por completo al romántico, no nutre nostalgias ni supone idealizaciones, sino que es apto para agregar inmediatez y realidad; el lector, y sobre todo el valenciano, es capaz de reconocer inmediatamente la absoluta realidad de lo descrito. Blasco cuida el marco regional con profundo amor a lo valenciano, pero nunca consiente que éste prevalezca y lo mude en sólo un cuadro de costumbres; de ahí la vida de sus cuentos. Los pasajes costumbristas son importantes pero tratados técnicamente de tal forma que casi siempre sirven para hacer mejorar y avanzar el relato, dar tensión a la trama y afinar la caracterización. La objetividad, impasibilidad, imparcialidad, impersonalidad del escritor no son obstáculo para que todo el relato quede impregnado de un concepto pesimista de la vida consubstancial al novelista (*ap.*, Bronislaw Dalbor, pp. 423-430).

Antes de dedicarnos a cada uno de los cuentos en particular, sería conveniente trazar un denominador común de los rasgos generales de las opiniones vertidas sobre su producción de manera que quede un poco allanado nuestro trabajo. En primer lugar debemos advertir que como se recordará, Rafael Altamira utilizaba indistintamente los términos naturalismo y realismo en sus escritos. Si atendemos en principio al vocablo naturalismo/realismo, actitud

estética inherente a buena parte de la producción de toda la época, es a partir de los *Cuentos valencianos*, de modo particular en aquellos que tratan el tema regional donde Vicente Blasco Ibáñez es naturalista por la impersonalidad de su estilo narrativo, por su regionalismo, por su localización contemporánea, por la baja condición social de sus protagonistas localizados en ambientes ordinarios y comunes, por la ausencia de complicados argumentos y sucesos fantásticos, y por la captación de sus gentes en estrecho concilio con el medio en que viven; todo es usual y probable de acuerdo con las circunstancias que los rodean y la condición de los personajes; no se omite ni desprecia ningún aspecto de la realidad exterior. Es naturalista, también, por su pesimismo determinista, por su sentido de indignación moral, por el predominio de los detalles feos e incluso repugnantes; pero carece de las pretensiones científicas, tan características del naturalismo de escuela, aunque tome de él temas, concepto de la vida y ciertas técnicas.

Rafael Altamira ofrece un comentario muy breve sobre “Dimòni” y “La cencerrada” “cuadros de la vida rural, de animación y color extraordinarios” ([1899] 1921, p. 119). De igual opinión es Bronislaw Dalbor (1961, p. 438).

Los dos cuentos “de la chulería valenciana, ‘¡Cosas de hombres!’ y ‘Guapeza valenciana’, son admirables” ([1899] 1921, p. 119), dice Rafael Altamira sin aportar ningún otro dato.

“La caperuza” es un cuento “que no es valenciano, sino de psicología común humana” ([1899] 1921, p. 119)

“La corrección” es considerado como un “relato tendencioso que recuerda el espíritu de ‘El indulto’, de la Pardo Bazán- del cual puede decirse lo mismo” ([1899] 1921, p. 119). En cuanto a esto, la crítica ha señalado que se trata de un cuento breve en el que se nos

presenta caso lamentable de los *quinceneros*, los raterillos, a los que la policía captura y mete en la cárcel por una quincena, en acompañamiento de ladrones y asesinos de mayor calado. La cárcel, organizada de este modo, no corrige al joven delincuente sino que lo convierte en miembro de la cofradía del crimen. Esta lacra general fue denunciada sin excesivo éxito por sociólogos y penalistas del mundo entero. Vicente Blasco Ibáñez expone esta cuestión con la experiencia de quien estuvo en la cárcel treinta veces, y describe la vida en ella con la objetividad naturalista (sin comentario alguno) verificada por Dalbor (*ap.*, 1961, p. 447). Mariano Baquero Goyanes dedica a este cuento de Vicente Blasco Ibáñez la siguiente apostilla: “Del mismo escritor valenciano [estaba comentando ‘La condenada’] y con tema de presidio es ‘La corrección’, recargadísima diatriba contra cierta clase de condenas, como la que sufre un muchacho encarcelado por blasfemo, que aprende en la prisión los peores vicios, entre hambre y vergazos. El odio -expresado melodramática y chillonamente- de Blasco Ibáñez contra las cárceles, procede indudablemente de su estancia en ellas’. [...] La mala fe de semejante comentario es demasiado evidente para que pueda silenciarse” (1949, pp. 420-421). El cuento nos parece, pese a la opinión de Mariano Baquero Goyanes un alegato en favor de los infelices a los que el hambre empuja al hurto.

“‘El Femater’ es ligeramente romántico, de cierta inconsistencia que hace pensar en los dibujos hechos de memoria o por oídas” -dice Rafael Altamira- ([1899], 1921, p. 119), difiere de esta opinión Juan Luis Alborg, al afirmar que: “es un cuento *valenciano* por derecho propio; quizá el más valenciano de la serie, porque todo él es una estampa costumbrista de la huerta y de la ciudad” (1999, p. 842-843). Recordemos que el costumbrismo, según dijimos, en los cuentos de Blasco no es nunca estampa adyacente, más o menos caprichosa y convencional, sino sustancia del relato. Aquí lo es más todavía, porque su costumbrismo es el relato mismo; lo que sucede y por qué y cómo sucede no podría tener lugar en otro marco diferente, y aunque su anécdota fuera la misma, no sería la misma cosa.

“La apuesta del ‘esparrelló’” denominada por Rafael Altamira “La leyenda del esparrelló”, cuento “folklórico, por cierto de mucha gracia y expresión” (*ibid.*).

“El volumen termina con la narración de un viaje a Argel (‘El país de Barbarroja’), en siete capítulos, y constituye, si no un progreso sobre *Flor de Mayo*, una nueva afirmación de las condiciones artísticas de Blasco Ibáñez” ([1899] 1921, p. 119). No hemos hallado el cuento citado por Rafael Altamira, ni en las *Obras completas* de Vicente Blasco Ibáñez (s./f.), ni en las recientes ediciones que se han realizado de sus cuentos ([1893] 1998 y [1921] 1998).

Rafael Altamira indicaba que la colección *Cuentos valencianos* estaba compuesta por nueve cuentos. En la edición que utilizó no se encontraban: “Noche de bodas”, “El dragón del Patriarca. Tradición valenciana”. En el caso de “El establo de Eva”, recordemos que el artículo de Rafael Altamira es de 1899, aunque apareciese editado en *Arte y realidad* en 1921, año precisamente de la publicación de “El establo de Eva” cuyo caso editorial es peculiar, puesto que fue tardíamente incorporado a los *Cuentos valencianos* (*ap.*, Alborg 1999, p. 848) e incluso aparece en *El préstamo de la difunta* y otros relatos con el nombre de “Los cuatro hijos de Eva” (Mas 1998, pp. 65-103).

No queremos finalizar este apartado sin destacar la capacidad de Vicente Blasco Ibáñez para conseguir enmarcar sus cuentos, de manera que el personaje o personajes brotan del ambiente y son inseparables de él; es de señalar, por otra parte, su gusto por la cruda descripción naturalista como en “Guapeza valenciana”; por último no deseamos dejar de señalar la frescura y el humor que destilan los cuentos de Vicente Blasco Ibáñez, aunque en otras ocasiones nos vuelva los ojos hacia el horror tremendista, no por ello menos real.

*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) es la única novela analizada por Rafael Altamira con una cierta profundidad. Se debe subrayar que el artículo de Rafael Altamira es del mismo año 1916 en que fue publicado el libro, momento políticamente incorrecto para mostrar sus simpatías hacia Blasco y a la novela que había escrito y, todo ello, porque compartían, en este caso, la misma postura aliadófila<sup>17</sup>.

“Una novela sobre la guerra” comienza citando la valentía y capacidad de Vicente Blasco Ibáñez<sup>18</sup> para presentar a los lectores la cruenta guerra que el autor conoció desde el frente. Ningún escritor francés<sup>19</sup>-dice Rafael Altamira- ha hablado sobre la “gran guerra”; pero uno español sí lo ha hecho con todas sus consecuencias. Vicente Blasco Ibáñez “ha recorrido ‘el frente’, no ha ido a él sólo como periodista; también vio como novelista los campos de la lucha, que son también inmensos campos santos, y estas visiones de insuperable horror, son las que le han inspirado su última novela, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. [...] El autor de *La barraca*, es un maestro en el arte de escribir novelas, y con el dominio que posee del oficio, sabe preparar a maravilla el escenario sobre el que han de moverse sus personajes, urdir la trama y manejar todos los demás hilos del tinglado. Sabido esto, que con valer mucho es lo que menos vale en Blasco, excúsase el elogio que debiera hacerse de la armazón de su último libro, tan sabiamente preparado para lograr el propósito del artista al concebirlo” ([1916] 1921, p. 126).

Rafael Altamira resume el argumento de la novela<sup>20</sup> con el dinamismo que narra el que desea que sea ésta sea leída, porque su contenido es útil para la comprensión de las ideas francófilas/aliadófilas. Relata al lector el argumento desde el punto de vista del que comparte la postura de Vicente Blasco Ibáñez: la vida de Madariaga, de los Desnoyers, padre e hijo, cuya riqueza le deben; es el momento en que entra en conflicto un nuevo personaje: Francia en guerra, una guerra que nunca creyó que se produciría pero que ha llegado con su rastro de

sangre y muertos. El lector asiste a las palpitaciones de ese pueblo que ha sido sorprendido, “que marcha impávido a la gran matanza, tranquilo y sereno porque sabe que él no ha mancillado el Derecho [...] La pluma de Blasco Ibáñez se engrandece y pinta lo sublime con serenidad ecuánime[...]. Son días de horror en los que el pueblo francés se agiganta. El dolor, el heroísmo y el sacrificio corren por la patria como grandes ríos, iluminados por la fe en el triunfo y la serenidad absoluta. Los hombres no son hombres, son dioses. Es que el espíritu se ha desprovisto de todo lo carnal que lo suele tener atado a las miserias de la tierra; y vencerá y saldrá triunfante en la lucha porque le asiste la Justicia. [...] La ola de hombres retrocede, y Francia no pierde la fe. La ola de hombres avanza en la batalla del Marne, y la sublime Francia se afianza fuertemente en el camino de la victoria. ¿Qué importa que la tierra se cubra de tumbas? ¡Francia vencerá! tal es la impresión total del libro. [...] Es una hermosa novela ésta en la que se describe la gran epopeya; la epopeya que hace decir a un personaje de Blasco, al ver como en el dolor se engrandece Francia: ‘Cuando termine la guerra, los hombres serán mejores y entonces podrán hacer grandes cosas’” ([1916] 1921, p. 130).

Frente a quienes han mantenido que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* fue concebida como una ofensiva de propagandística proyectada por el gobierno francés o por alguna organización aliadófila, interesa registrar lo siguiente. El libro tuvo una muy escasa resonancia en el ámbito periodístico. Según detalla León Roca, tan sólo *Mundo Gráfico*, un mes después, publicó una fotografía de Blasco con dos líneas al pie, afirmando que los *Cuatro jinetes* eran “el mejor libro de la guerra y el mejor de Blasco”; aparte de esto, tan sólo un artículo de José Francés en *El Pueblo* y otro del corresponsal en París del diario de Blasco (ap., 1978, p. 454). No recoge León Roca el artículo de Rafael Altamira publicado el mismo año de aparición de la novela: 1916 y recogido en *Arte y realidad* en 1921.



En cualquier caso, Vicente Blasco Ibáñez, piedra angular del realismo ha sido sistemáticamente silenciado, como si fuera un resto inerte del naturalismo y nada tuviera que ver con la Generación del 98 y con la novelística posterior. Pese a ello su lectura sigue siendo grata e interesante en los umbrales del tercer milenio para los lectores que desean acercarse a la particular visión del mundo que ofrece Vicente Blasco Ibáñez en sus novelas y cuentos.

#### 4.4. Leopoldo Alas “Clarín”.

Rafael Altamira, gran amigo<sup>21</sup> de Leopoldo Alas, analizó, breve pero intensamente, la obra de éste. Como crítico literario en el que destaca la intención didáctica y divulgadora que teñía su crítica. Como novelista y creador de cuentos cuya característica sobresaliente es la hondura de los dilemas y dudas vitales que plantean sus obras, invitando al lector a reflexionar. Además, Rafael Altamira, trató de subrayar la preocupación y activa participación que Leopoldo Alas desarrolló en la renovación educativa.

En 1907 Rafael Altamira destacaba la importancia de los rasgos de Leopoldo Alas como profesor universitario<sup>22</sup>, y reivindicaba su contribución a la renovación pedagógica en respuesta a la crisis de 1898<sup>23</sup>. En 1949, volvió a reiterar que su mejor trabajo fue el realizado “en la Universidad de Oviedo, donde su influencia espiritual sobre muchas generaciones fue considerable y beneficiosa” (1949, p. 26). Este tema está ausente en su correspondencia<sup>24</sup> cuyos contenidos “se refieren tan sólo a tres órdenes de ideas: literarias (éstas en mayoría), políticas y filosóficas” (1907, p. 92); que han de servir -dice- “para conocer muchos datos nuevos y fundamentales relativos a la profunda influencia que su espíritu ejerció sobre muchas gentes, algunas de las que tal vez hoy lo zahieren y niegan” (*ibid.*).

Leopoldo Alas debió su fama a las “duras críticas con que fustigó a los malos escritores de todo género o a los que, no siendo malos, se endiosaban excesivamente, su obra más sólida no estuvo en ese género. No es que los *Paliques* y los demás artículos de esa clase dejaran de cumplir una función utilísima. Por el contrario, produjeron un gran servicio a nuestra cultura general y singularmente a la literatura, cercenando muchas ilegítimas reputaciones, impidiendo que se formasen otras y aun que se descarriasen inteligencias muy estimables, pero que llevaban equivocado el camino” (1949, p. 126).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Rafael Altamira destacaba la bonhomía<sup>25</sup> e inteligencia de Leopoldo Alas, fuentes de sus creaciones en el ámbito del cuento, la novela y la crítica literaria, porque sabía percibir y transmitir “el alma de las cosas”, combinada con “la visión ideal” de éstas. El fruto de esta combinación fueron producciones literarias que se definieron como obras tendenciosas o de tesis, aunque en realidad -dice- no son más que imágenes de la vida que “penetran el en fondo ideal de los hechos”. El mérito que se atribuye a *La Regenta*, a *Doña Berta*, a *Pipá* y a otras novelas, deriva de esa sabia penetración que “hace de mayor sustancia el *realismo* de Alas”. La abundancia de temas *eruditos*, filosóficos o simplemente psicológicos, en los cuentos (*Zurita*, *Superchería*, *Cuesta abajo*, *Un voto*, etc. ), tiene el mismo origen. [...] Por todo ello, bien puede reputarse a Clarín como uno de los primeros cuentistas de su época (en algunos respectos, el primero)” (*ibid.*, pp. 86-88).

En opinión de la crítica, Leopoldo Alas era el mejor de todos los novelistas españoles, “no faltando quien tenga *La Regenta* (expurgada de varios pasajes que la alargan excesivamente) por la mejor novela española contemporánea” (*ibid.*)

La afición filosófica de Leopoldo Alas (revelada en sus últimos años por algunos *Paliques* y por las conferencias ofrecidas en Madrid y en Oviedo<sup>26</sup>), no fue -según apostilla Rafael Altamira- un nuevo aspecto intelectual<sup>27</sup> del escritor asturiano, porque ya se manifestaba en sus primeras obras (desde los cuentos y los *Pensamientos de los Solos*). La única novedad de su última época fue “la acentuación del sentido espiritualista cristiano y una mayor amplitud en la tolerancia doctrinal”<sup>28</sup> (*ibid.*, p. 88).

Para Rafael Altamira, la originalidad de la obra narrativa de Leopoldo Alas ya se advierte en los *Solos*. Éstos deben ser considerados en todas sus facetas para apreciar la cohesión y coherencia de sus escritos y comprender “el por qué de su indiscutible superioridad sobre la mayoría de los literatos españoles del siglo XIX” (1907, p. 82). Como muchos de ellos, tenía condiciones naturales excelentes: “ingenio, intuición poderosa, gracia y donaire castizos, fantasía y un exquisito buen gusto, afinado por lecturas variadas y selectas, al cual debió la agudeza y prontitud con que advertía los defectos de las obras literarias” (*ibid.*). Pero superaba a casi todos sus contemporáneos en originalidad de pensamiento, en independencia franca y honda. Sugestionable en la vida social, no lo era en el terreno de la ciencia y el arte. Nunca perdía su personalidad, y por esto veía más adentro que los otros. Las “sorpresas” de sus críticas, responden a esta cualidad, que fue, sin duda, la más característica de todas las de Leopoldo Alas.

Pero la originalidad se agota pronto si no se nutre constantemente de una cultura extensa, intensa y renovada sin cesar: “*Clarín*, que se había criado en buenos pañales... literarios, gastando su primera juventud en lecturas de clásicos griegos, latinos y españoles, de filósofos y de preceptistas, asentando en firme la educación de su inteligencia, allegando los instrumentos para la futura obra creadora, tenía ya, cuando comenzó a escribir para el público, una inmensa ventaja sobre la mayoría de los literatos que, según es sabido, o lo fían todo al talento natural, o, como muchos artistas, reducen su cultura al conocimiento de los

libros del oficio (novelas, poesías, críticas...) siempre que estén traducidos al castellano, o todo lo más al francés” (*ibid.*, p. 83). Esta sólida preparación de Leopoldo Alas en materias clásicas y no exclusivamente literarias, explicaría lo sobresaliente y profundo de sus críticas, de sus novelas, de sus cuentos, de todos sus trabajos, “que no eran puros juegos de palabras o simples copias de la realidad superficial, sino que salían henchidos de ideas” (*ibid.*). El éxito de Leopoldo Alas, la excelencia de sus obras, son una confirmación de que lo verdaderamente fecundo se basa en una sólida cultura, es decir, “lo *técnico* vive de lo *ideal*” y asegura su éxito. El ejemplo es Leopoldo Alas, porque “era seguro el triunfo de un hombre que llegaba al combate con un riquísimo caudal de saber y que, luchando y aun conseguida la victoria, seguía aprendiendo, aprendiendo sin cesar...” (*ibid.*). Observaciones refrendadas posteriormente por críticos como Sergio Béser (1968) y Gonzalo Sobejano (1981)

Rafael Altamira consideraba que en la obra crítica de Leopoldo Alas se advierte cómo el crítico literario se convierte en guía y educador de los lectores. Su primer objetivo fue divulgar las obras de calidad y refrenar las de mal gusto. Su obra crítica no se limitó a examinar las obras notables que aparecían en España, sino que popularizó libros extranjeros de calidad excelente (en particular, portugueses y franceses). Discutió cuestiones de estética general o aplicada, en forma aparentemente trivial, pero dirigida a lo esencial y hacía pensar al lector.

No obstante, el servicio más señalado que, a juicio de Rafael Altamira, prestó Leopoldo Alas en este orden, fue educar la observación de la juventud, su espíritu crítico:

[...] haciéndole ver muchas cosas que antes pasaban inadvertidas en la literatura, aguzándole el entendimiento para notar las faltas y los errores (también las bellezas) y

sacar a la vergüenza pública, aventándolas con enérgico soplo (a la manera que Feijoo persiguió en su *Teatro crítico* todas las ñoñeces y supersticiones de su tiempo), las vulgaridades no sospechadas, los prejuicios seculares, las ridiculeces múltiples sobre que descansaba, con grave daño, la educación de los literatos. Y al mismo tiempo que hacían este bien en su patria, los artículos de *Clarín* eran una de las pocas y seguras fuentes en que los extranjeros hallaban el conocimiento de nuestra literatura actual y por las que se iban enterando de nuestros buenos autores. En este sentido, es incalculable el servicio que a España prestó Leopoldo Alas (1907, p. 84)

BIBLIOTECA VIRTUAL

Rafael Altamira realizó la clasificación de la crítica de Leopoldo Alas atendiendo al contenido de los escritos, de modo que los *Paliques*<sup>29</sup> y las *Revistas mínimas* “constituyen un género mixto”<sup>30</sup> e indicaba que las *Revistas mínimas* eran una “especie de *Paliques*”. Gonzalo Sobejano distingue en la producción crítica de Leopoldo Alas: “la crítica satírica (“solos” y “paliques”) y la expositiva (“ensayos” y “revistas”) (1981, p. 12).

Leopoldo Alas llevó a la novela y el cuento las mismas características que brillan en sus críticas: fina observación, penetración honda de la realidad, sólida cultura literaria y filosófica. A las cuales se añade, por cuestión de género literario, “una ternura delicada, un sentimentalismo templado que tiene todas las excelencias del buen romanticismo (el de Balzac, verbigracia) y ninguna de las exageraciones de aquella literatura” (Altamira 1907, p. 86). En 1921, en el artículo “Fitzmaurice-Kelly”, Rafael Altamira<sup>31</sup> señalaba que:

[...] en la historia de la novelística española, hay que saltar a Leopoldo Alas, cuya *Regenta* es, en efecto un libro de formidable solidez artística, porque aun estimando

mucho los méritos de *La Regenta*, creo superiores a ellas alguna novelas de Galdós, el más novelista de todos nuestros escritores modernos; pero sí coincido con don Jaime [Fitzmaurice-Kelly] en estimar que Leopoldo Alas, tan interesante y profundo como crítico, no lo es menos como autor de novelas, y que en este orden le corresponde de derecho figurar en primera línea (1921, p. 170).

Del mismo modo opinaba en 1949:

[...] su novela *La Regenta* (la mejor novela española después del *Quijote*, según el juicio del profesor inglés Fitzmaurice Kelly) es el libro más asturiano (y no fue el último de todos los que existen en la historia de nuestra literatura [...]). Sin que falten en sus novelas y cuentos notas admirables, profundas, del más universal interés humano, escribió muchas de sus más hermosas páginas movido por la observación y la emoción de la vida y el paisaje de Asturias. *La Regenta*, que es la novela de Oviedo en los primeros años de la Restauración; *¡Adiós, cordera!*, que descubre uno de los senos más delicados del alma aldeana; *Boroña*, que es la elegía de muchos indios; *Cuervo*, y otras y otras páginas de su fecunda producción novelística, lo vinculan eternamente con Asturias (1949, pp. 11-12).

Es Leopoldo Alas, por cantidad y calidad, uno de los grandes cultivadores del relato breve en nuestro siglo XIX. Cinco novelas cortas -algunas con categoría de obra maestra- y unos sesenta cuentos avalan todo elogio. Leopoldo Alas cultivó -como ha dicho Baquero Goyanes (1952)- dos tipos de cuentos: aquellos en que predomina la ternura (señalada por

Rafael Altamira), cuentos cordiales como *El Rana*, *Boroña*, *Cambio de luz*, y aquellos en que es más sobresaliente la visión *caricaturesca*, satírica, de los defensores del cientifismo - sabios grotescos y desvitalizados generalmente- como *Doctor Sutilis*, *La mosca sabia*, *El hombre de los estrenos*, etc., que “así considerados [...] reflejan, como el resto de su producción, el que cabría llamar dualismo del autor. Un dualismo de signo en cierto modo pre-unamuniano, provocado por la constante oscilación del escritor entre fe y duda, entre ternura y espíritu burlesco crítico, entre vida sentida pánicamente y racionalización de la misma, entre sensibilidad e intelectualismo, entre africanización y europeización” (Martínez Cachero 1978, p. 248).

En definitiva, los cuentos de Leopoldo Alas, reunidos en compañía de la novela corta *Pipá* (1886), en *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893), en *Cuentos morales* (1896) y en las colecciones póstumas *El gallo de Sócrates* (1901) y *Doctor Sutilis* (1916), son en cada caso, según palabras de Azorín, “la realización en forma pintoresca de un ensayo moral y filosófico” (1917, p. 17). Concebidos unos en perspectiva humorística o fantástica, presentan otros con resplandeciente lucidez psicológica y ética la realidad observada (*ap.*, Sobejano 1981, p. 17).

La opinión de Rafael Altamira en cuanto a lo que supone la obra de Leopoldo Alas sigue hoy vigente: “De la fecunda y variada obra de Clarín, quedará casi todo. En buena parte de ella es, hoy por hoy, insustituible. No se le ve sucesor; y por esto, tanto como por haberse agotado prematuramente aquella riquísima vena de idealidad, cabe decir sin retórica que, esta vez, la muerte de Clarín es una verdadera pérdida para España, para esta España que va quedándose muy de prisa sin los únicos hombres que aun la hacen acreedora a figurar entre las naciones civilizadas” (1907, p. 92).

#### 4.5. José M<sup>a</sup> de Pereda<sup>32</sup>.

Rafael Altamira señalaba como virtudes literarias de José M<sup>a</sup> de Pereda la calidad de su costumbrismo y su gran capacidad para describir el paisaje. Ejemplo de ello son los tipos clásicos de la tierra, la montaña tradicional, el Santander viejo, que “se fue o se está yendo a toda prisa”. Todo ello pervivirá en la obra del narrador de Polanco. Será el testimonio fiel para el futuro historiador de las costumbres populares, muestra de la honda transformación que el siglo XIX ha hecho sufrir a la fisonomía de nuestros pueblos y, en el plano literario “han de servir siempre de regocijo y deleite a los espíritus capaces de sentir la poesía” (1907, p. 70). Costumbrismo no sólo podía sino que estaba forzado a ser un integrante primordial de la novela del siglo XIX. Si la novela, como se ha repetido tantas veces, era la intrahistoria, es decir, la historia pequeña, hogareña, corriente, anónima, en tono menor, la que no podían recoger los historiadores, tenía, pues, que guarecer por definición eso que se supone que era el costumbrismo, es decir, lo particular, lo que se producía en el limitado marco de una región o de una pequeña localidad, o de un barrio, o de una específica profesión o grupo humano, o entre gentes oscuras, carentes de la repercusión que le era propia de las figuras de la historia grande.

José M<sup>a</sup> de Pereda estaba considerado como un paisajista de primer orden, puesto que sabía mostrar la importancia de la Naturaleza. Señala que una de sus fuentes de inspiración técnica es “la manera de Cervantes, sobria y como incidental” (1907, p.71), suficiente para que el lector se imagine el cuadro y lo reconstruya con todo su carácter. Otras veces, a “la manera amplia de los escritores modernos”, que se complacen en el detalle y conceden al escenario de la vida humana todo el valor que tiene, “ya como determinante, ya como elemento de pura y sustantiva belleza, que no necesitaba la incorporación de la figura humana para ser admirable” (*ibid.*).



Rafael Altamira coincide con la opinión de Marcelino Menéndez y Pelayo “en que Pereda merece el calificativo de *naturalista*, dándole a la palabra otro significado del que tuvo con Zola y los suyos- el novelista santanderino ha tocado en los límites más altos de la creación literaria” (*ibid.*).

El autor de la *Historia de las ideas estéticas*, que rara vez examinaba críticamente libros contemporáneos, publicó un breve artículo de la *Revista crítica de historia y literatura españolas* sobre la importancia del paisaje en José M<sup>a</sup> de Pereda. Rafael Altamira exhuma algunos párrafos de esta crítica de Marcelino Menéndez y Pelayo sobre el tratamiento del paisaje en *Peñas arriba*:

Hay en este libro [*Peñas arriba*] una inspiración solemne y cuasi religiosa que transfigura la contemplación de la Naturaleza y se desborda en verdaderos himnos... Como paisajista, nunca ha rayado [José M<sup>a</sup> de Pereda] a mayor altura que en las descripciones de los puertos altos de la cordillera cantábrica, que llenan en gran parte este libro, el cual, a la vez que como novela, puede considerarse como un relato de viajes semejante a los de Töppfer por Suiza, o al de Taine por los Pirineos, pero con una grandeza que no tiene el primero y con una sinceridad de emoción que a veces se echa de menos en el segundo (1907, pp. 71-73).

Algunos críticos (que Rafael Altamira no señala) destacaban que *Peñas arriba* se transformaba en un símbolo vigoroso y convincente: “el símbolo de uno de los aspectos más interesantes de nuestra psicología actual, del cansancio y la repugnancia por la vida artificiosa

de la grandes urbes y del anhelo de volver a la madre Naturaleza, donde todos creemos encontrar, quizá engañándonos, un reposo indispensable y nuevas energías para seguir el camino de una existencia cuyo desarrollo en lo futuro nos ocultan densas nubes, y que nos fingen, cortado o incierto, las vacilaciones dolorosas del ideal” (1907, p. 73). Es sabido que *Peñas arriba* se caracteriza por estar plagada de lugares y personajes reales, como demostró José M<sup>a</sup> de Cossío (1934), y que en ella la Naturaleza y la Montaña, es, no sólo un personaje, sino el auténtico protagonista de la obra. El centro simbólico y activo de la novela es la Naturaleza, y el personaje de Marcelo es el centro aparente en torno al cual se unifican los hechos.

En suma, en *Peñas arriba* se contiene el regionalismo descentralizado, la vida elemental que José M<sup>a</sup> de Pereda “imaginaba la más auténtica, la religión sentida como una atmósfera que se respira sin sentir, el patriarcalismo como régimen, la atracción de la naturaleza como una fuerza incontrastable; incluso el regreso del héroe al seno maternal de la tierra nativa” (*ibid.*).

#### 4.6. Ángel Ganivet.

Es conveniente traer a colación el estudio realizado por D. L. Shaw, “La novela en la Generación del 98”, para contextualizar la crítica de Rafael Altamira sobre *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Nos hallamos ante el cambio en la novelística del XIX al XX de la que Ángel Ganivet es uno de sus exponentes. Informa D. L. Shaw cómo se ha sugerido que las vicisitudes del realismo estuvieron estrechamente vinculadas con la de la clase media y el liberalismo, y cómo a fines del siglo XIX, cuando la supremacía de la burguesía y de las ideas liberales se vieron turbadas por la ascendente fuerza del proletariado y de sus ideologías (socialismo, comunismo, anarquismo), el realismo entró en crisis. Apareció entonces una

nueva forma de realismo, el realismo socialista, expresión literaria de la clase obrera organizada. La teoría es admisible y encaja con alguno de los hechos, incluso en España, donde la clase media nunca arrancó el poder político a minoría oligárquica y donde la amenaza del proletariado no apareció hasta más tarde. Lo cierto es que con la Generación del 98, el realismo novelesco sufrió una crisis, cuyo origen es demasiado complejo para explicarlo por completo a base de consideraciones sociológicas (*ap.*, Shaw [1977] 1989, p. 124).

Con la Generación del 98<sup>33</sup> se alcanza el clímax de descomposición de una idea de la existencia vital garantizada por la confianza en la razón y en la providencia divina. Esta retirada de la confianza vital, iniciada por los románticos, continúa hasta bien entrado el siglo XX. Algunos aspectos de la novela de principios de este siglo representan claramente la culminación del proceso iniciado en el XIX, y en este contexto deben considerarse. La unidad de una generación nace de una identidad de sensibilidad que nace de la perspectiva común sobre la vida. Junto con esta aceptación se halla una creciente y desesperada búsqueda de ideas madres, ideales o creencias, con las que resolver el problema de la verdad, el deber y la finalidad a la que el hombre se enfrenta.

El problema de la regeneración nacional, replanteó esa dificultad, ya que uno de los principales legados de los hombres de 1868 (especialmente Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas -como también Rafael Altamira-) a esta generación, fue la idea de que la regeneración espiritual e ideológica del individuo era la clave para la regeneración nacional. La novela de la Generación del 98 es la respuesta, en términos literarios, a la necesidad de explorar e investigar y, a ser posible solucionar la crisis de ideales y creencias a nivel individual, sin perder de vista el problema nacional. La típica novela de la generación es aquella en que un personaje central concebido ideológicamente, al reflejar las preocupaciones señaladas, se

enfrenta a unas situaciones de prueba y a oponentes cuidadosamente elegidos, concebidos para explorar y, a ser posible, solucionar sus dificultades. De hecho este esfuerzo sólo consigue diagnosticar, de un modo bastante convincente, la enfermedad individual y su supuesta proyección a términos nacionales, pero sin encontrar el modo de solucionar el problema (*ap.*, 1978, pp. 230-232).

Desde el punto de vista de Rafael Altamira se destacaba en Ángel Ganivet una extensa cultura, un agudo y original ingenio del autor de *Los trabajos...* El instinto del arte puro radica -dice- en este joven novelista, que sabe acertar a exponer, con estilo ocurrente, suelto y desmitificador, los temas que le preocupan: “las *ideas*, las cuestiones sociales, políticas, educativas, problemas todos de fondo que hoy preocupan a los hombres ilustrados -y especialmente a los españoles de *buena voluntad*” (1921, p. 131). Nos hallamos ante una novela de ideas con elementos psicológicos.

Este tipo de literatura -dice D. L. Shaw- que emergió representaba una variante del *bildungsroman*, a mitad de camino entre la novela de ideas y la novela psicológica. Entre las características principales podemos mencionar: “el abandono del despliegue equilibrado de personajes en favor de la preponderancia de una sola figura central; la falta de interés por lo argumental en el relato y la sustitución de los incidentes por conversaciones y discusiones; el papel secundario que se asigna al interés amoroso, que nunca significa una solución emocional para el problema del héroe, y la renovación consciente del estilo narrativo” (*ibid.*, p. 232). Características perfectamente aplicables a *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*<sup>34</sup>, atendiendo a la opinión citada arriba del crítico alicantino.

En *Los trabajos de Pío Cid* -dice Rafael Altamira- hallamos una “novela algo descosida, llena de digresiones y episodios, que por de pronto parecen desproporcionados, hay páginas exquisitas en que la narración, animada por un soplo de intensa poesía, entra de lleno

en el campo de la más genuina literatura ‘amena’ [...] no es una obra terminada y por esto no se la puede juzgar en conjunto. En los dos tomos ya impresos, queda incompleta la idea fundamental del autor, y es preciso aguardar a que termine de expresarla” (1921, p. 132). No obstante “se hallan escenas y episodios excelentes plenos de interesante e indefinible melancolía, a pesar del grave humor que lleva en el fondo (como, por ejemplo, los dos episodios de amor con Martina y la duquesa de Almadura, sobre todo este último; la ascensión al Veleta, en que Pío Cid evoca sus recuerdos de África creando alrededor del héroe un nimbo de luz, de sombríos presagios). De ahí “el papel secundario que se asigna al interés amoroso, que nunca significa una solución emocional para el problema del héroe”. Rafael Altamira llama la atención “hacia los versos que contiene la novela, tan sueltos y sin ley en la forma a veces pero impregnados de sentimiento tan hondo, que concluye por arrastrar al lector a estados emocionales que sólo los buenos poetas consiguen producir” (*ibid.*). Opinión que comparte D. L. Shaw (1978, p. 232).

En cuanto a “la renovación consciente del estilo narrativo” para Rafael Altamira el estilo de Ángel Ganivet tiene alguna coincidencia con el de Juan Valera en la medida en que ambos aportan un agudo ingenio a la narración, en la que aparece un humor corrosivo que puede tender en el lector tanto a la risa como al llanto. Esta concomitancia -dice- nace de su común origen andaluz al que se añade un espíritu cosmopolita y viajero que cultivó y depuró la experiencia vital de ambos (*ibid.*, p. 134).

Acaba recomendando su lectura a “aquella parte de la juventud española que, no doblegada por el pesimismo y la abulia o por las miserias del egoísmo que nos corroe, busca todavía con afán el pan que ha de nutrir su espíritu y fortalecerlo para las luchas del mañana, hará bien en leer el libro a que me refiero, que también obra de un joven sí, a veces, sobrado *independiente* y *original* en la forma (al punto que llega a desorientar al lector poco ducho en

estos trotes), con mayor frecuencia interesante y sugestivo, no sólo por lo que dice, sino por las cuestiones a que aplica su pensamiento y que son de las que más nos importa reflexionar a todos” (*ibid.*).

Pío Cid se nos presenta como un reformador individual -como bien ha visto D. L. Shaw (1978)-, esforzándose por lo que él llama significativamente “el renacimiento espiritual de España”, haciendo sentir el magnetismo de su personalidad sobre individuos seleccionados de distintos niveles sociales, que representan de una forma semisimbólica aspectos del problema español. Pío Cid predica a todos ellos su doctrina de amor, trabajo y conducta moral. Y es que “un profesor andante es lo que Pío Cid quiere ser y es, como antaño Don Quijote andante caballero. La acción de este segundo Pío Cid es, pues, acción ideal y está cifrada en la enseñanza de la propia verdad frente a las verdades convencionales” (Sobejano 1967, p. 273).

Ángel Ganivet pertenece a esa generación de literatos para los que “opinar” era no sólo la forma primordial de su literatura, sino también una necesidad vital, irrefrenable. En Ángel Ganivet encontramos la literatura como “opinión”. Llegó a la novela por la doble vía del comentario -su fantasía se reviste siempre con las galas de la parábola- y de la imaginación -sin más ataduras que las de un indudable didactismo de base (no en balde mantenemos el calificativo de “literatura como opinión” (*ap.*, Shaw, 1978, pp. 231-233).

BIBLIOTECA VIRTUAL



NOTAS.



---

<sup>1</sup> Las obras que Rafael Altamira analiza de Benito Pérez Galdós y utilizadas para argumentar sus tesis son: *Cassandra, Alma y vida, Narváez, Realidad, El abuelo, La de los tristes destinos, Carlos VI en la Rápita, Prim, Fortunata y Jacinta, Marianela, La fontana de oro, Doña Perfecta, Lo prohibido, Gloria, Tormento, La familia de León Roch, La de Bringas, Ángel Guerra, Miau, El amigo manso, Ángel Guerra, Torquemada, La sombra, El Audaz, El doctor Centeno y La de Bringas.*

<sup>2</sup> El artículo “de no lejana fecha” al que alude Rafael Altamira es *Psychologie du liberalisme espagnol*. (Publicado en *L'Europeen* de 30 de agosto de 1902) (*ap.*, Altamira 1907, p. 39).

<sup>3</sup> Joaquín Casalduero constituye una excepción (*cfr. op. cit.*, p. 52) y también Beyre, II, p. 184.

<sup>4</sup> Rafael Altamira alude en este artículo a la influencia que ejerció sobre él Benito Pérez Galdós: “Galdós -el de los *Episodios Nacionales*,- es con el *Quijote, Rinconete y Cortadillo,*



---

el *Gil Blas*, *Los tres mosqueteros* y alguna novela de Walter Scott, el recuerdo más antiguo de mis lecturas literarias. En mis años de bachiller, leía yo los *Episodios* de la primera y la segunda serie. Luego hubo un intervalo. Ya en estudios de Facultad, alguien puso en mis manos *Doña Perfecta*, que fue para mí una revelación. O porque la impresión literaria de los *Episodios* estuviese muy lejos, o porque yo no supiese todavía apreciar la íntima unidad que liga toda la obra de Galdós, *Doña Perfecta* me pareció otra cosa y conocí un ‘escritor nuevo’. En aquellos años universitarios, de grata memoria siempre, en que devorábamos libros, curiosos de conocerlo todo, incubando cada cual su vocación y el estallido de sus facultades originales, aunque muchos autores nos atraían (Pereda, Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán, Picón, Oller, Clarín), Galdós, en el orden de la novela, era el foco de nuestra atención literaria. Recuerdo que constituimos una sociedad, entre varios estudiantes de Derecho, para comprar en común todas las novelas que se produjesen, porque individualmente ninguno alcanzaba a tanto; y recuerdo también que uno de mis primeros ensayos de novela, acometido en colaboración con Blasco Ibáñez, pero que nunca pasó del primer capítulo, estaba inspirado en Galdós” ([1920] 1921, p. 70).

<sup>5</sup> “Con motivo de un homenaje” al escritor asturiano Palacio Valdés (Altamira 1949), que ya apareció en *Arte y Realidad* (cfr., *ibid.*, pp. 99-103).

<sup>6</sup> Brian Dendle ha escrito sobre *El idilio de un enfermo* que es una “obra maestra en miniatura, clásica en su sencillez”. Porque sin pretender ningún tema trascendental pasa con asombrosa maestría, de las descripciones de la vida ordinaria, con gráficos esbozos de los habitantes de Riofrío, a la creación de una naturaleza arquetípica. El tono de la novela, expresado con una capacidad de sugerencia más característico de la novela inglesa de la época que de la española, cambia constantemente, a medida que Armando Palacio Valdés pasa de escenas de humorística banalidad a poderosas evocaciones de la naturaleza, de gozosos

---

momentos de idilio a la crueldad y materialismo de los campesinos y, por último, a la fuga mágica y final realista, llena de sentido común(*ap.*, 1995 p. 55).

<sup>7</sup> Enrique Rubio Cremades indica la ausencia de estudios dedicados a una parte de la novelística de Armando Palacio Valdés entre la que se cuenta *El cuarto poder* (2001, p. 620).

<sup>8</sup> Las diferentes críticas que de la novela publicaron los periódicos madrileños, junto con la opinión generalizada de “considerarlo deficiente” hizo que Rafael Altamira realizase, previo a su análisis crítico la siguiente consideración sobre el público lector y la crítica: “La existencia de un libro popular, enteramente popular, es un mito. Para que todo el mundo lo leyera, sería preciso que estuviese al alcance de todo el mundo: es decir, que representara aquella línea media, ideal, punto de intersección de todas las aptitudes que el público heterogéneo ofrece; cosa perfectamente imposible. Con ser escasa en países como el nuestro, es todavía muy compleja la sociedad de gentes que leen. [...] El criterio de la cultura y del gusto hallaría motivo para clasificar y separar infinitas clases; y cada uno de éstas, como tiene su idiosincrasia, tiene, igualmente, sus autores favoritos. ¿Puede explicarse de otro modo que coexistan, con idéntico favor, Onhet y Balzac, pongo por caso? [...] Hay una minoría que lo lee todo; y aún ésta se descompone en dos grupos: el que lee por vocación, a reserva de seleccionar después lo leído, y el que lee por distraerse, no buscando en la literatura más que la fábula imaginativa, ante la cual todavía es superior a Bourget, Javier de Montepín, y a Galdós, Pedro J. Solás. [...] Pero esto mismo confirma lo que yo venía diciendo: a saber, que *hay clases* en los lectores y que, por tanto, los libros tienen, según su alcance, señalada una propia y distinta esfera de dominio. Ya decía Goethe que sus obras no serían populares. [...] Lo mismo sucede con la crítica. El crítico no es más que un lector, cuya diferencia con los otros consiste en poseer cultura especial literaria que le capacita para formar una cierta opinión de carácter técnico. Pero como la cultura especial -aparte que tiene sus grados- no basta; como, además, está condicionada por todo el resto de la cultura general del sujeto, por

---

el tipo de su educación mental y de todos órdenes, de sus prejuicios, de sus creencias; como, en fin, se requiere para criticar (es decir, para ver *bellezas* y notar *defectos*) una cosa que se llama *gusto*, y que no siempre se adquiere con la edad ni con la lectura, resulta, al cabo, que los críticos también pueden clasificarse en grupos, y que cada uno de éstos suele ser incapaz de criticar más allá de su esfera. ¿Hay, pues, una *estética* para cada grupo? Sin duda; como hay una *moral* para cada grado de civilización, para cada idiosincrasia étnica, sin que por esto deje de haber una estética y una moral supremas, superiores, patrimonio de las más altas esferas de la cultura. Para éstas sí que es popular Goethe, porque pueden entenderla: no en la mera relación de ‘me gusta o no me gusta’, sino en los problemas humanos que el pensamiento del genio de Weimar entendido del más elevado modo, y en la de todos también” (1949, pp. 114-117).

<sup>9</sup> “La publicación de ese libro ha sido una sorpresa para casi todo el mundo. Hace un año, aproximadamente, hablaba yo con Palacio Valdés, y al propio tiempo que mi admiración por el primer volumen de sus Memorias (*La novela de un novelista*), le expresaba mi deseo de leer pronto una segunda parte de aquella autobiografía. Con sonrisa dulcemente melancólica, el autor me dijo que no escribiría ese segundo libro, porque el periodo de vida a que había de corresponder, no interesaba al público. No obstante, yo confiaba en una rectificación que el grato recuerdo de los años de juventud podía provocar; contando, sobre todo, con que en la vejez o sus aledaños eses recuerdo se aviva y se aclara, pugnando por expresarse. A veces pensaba yo que, aun salvando años de posible sojería en la vida de casi todos los hombres, uno o dos volúmenes en que Palacio Valdés relatase sus andanzas madrileñas en el feliz tiempo de sus convivencias estudiantiles con Alas, Tuero y otros asturianos o casi asturianos, sería de un interés y una amenidad extraordinarias. [...] Mis esperanzas han salido fallidas, puesto que en vez de corresponder a ellas, la nueva publicación es, como ya he dicho, una

---

novela que continúa la del Dr. Angélico. Pero es tal el encanto de ella, que basta para consolarme del referido desengaño” (Altamira [1924] 1949, p. 120).

<sup>10</sup> Que evoca irremediabilmente el título del primer cuento de Rafael Altamira: *Gazul el guerrillero (Episodio de la Guerra de Oriente)* publicado el 7 y 17 de Julio de 1881 en *La Antorcha* de Alicante.

<sup>11</sup> La primera parte del artículo viene fechada, explícitamente, en 1899, y, la segunda, -dice- “fue escrito muchos años después del que le precede (pero no recuerdo cuántos)” (Altamira 1921, p. 120, n. 1).

<sup>12</sup> “Y en esta cualidad suya [la emoción que transmite su arte] hay que ver una nueva prueba de cierta verdad evidentísima, que todavía se niegan a reconocer los esclavos de las fórmulas cerradas en literatura: la verdad que proclama que el arte es fecundo y rico en sus procedimientos y en sus combinaciones, tiene mil medios de llegar al público y de producir en él la emoción estética, y que esos medios varían de autor a autor, aun de obra a obra de una misma mano. [...] El afán del sistema es, no obstante, tan poderoso, que contra ese principio que es, en suma, el principio de libertad en el arte, van siempre todas las reformas y credos nuevo, aun los que comienzan protestando de las trabas de tal o cual preceptiva. [...] En nombre del sistema abominaron los románticos del clasicismo, los naturalistas de los románticos, y abominan ahora los simbolistas del realismo; y todos ellos pretenden que sólo lo que se escribe conforme a los cánones y maneras de su doctrina especial, es bello y puede pretender el aplauso de las gentes. Lo mismo pasa en las demás artes. Sabido es que cuando la fiebre wagnerista se difundió por Europa, el resto de los músicos desapareció para el perfecto apasionado del autor de *Parsifal*. Siendo lo más chusco que, como siempre ocurre con los discípulos, fueros éstos en tal cosa mucho más papista que su papa, pues Wagner, lejos de despreciar a todos sus predecesores y contemporáneos, supo bien distinguir el oro de la escoria” (Altamira 1921, p. 120).

---

También alude a la importancia, relativa, que cada crítico da a los elementos en que se fundamenta una obra para configurar lo que se denominaría puramente lo literario y que, al fin y al cabo, es el *gusto* de cada uno: “[...] Volviendo a la literatura, hay quien no reputa por obra de arte la que no encierra una *lección moral* o, por lo menos, una tesis, y generalmente prefiere las que estarían mejor en un tratado de metafísica o de sociología; otros, por el contrario, detestan y reputan antiartístico todo lo que no sea *relato de amor y de aventuras*, lo más enrevesadas posibles. Quien prefiere *la psicología de los personajes* (ya hubo una escuela psicológica, con el ambiguo Bourget a la cabeza); quien *la pintura del medio*; quien *la viveza del diálogo*, *los lirismos de la autobiografía* más o menos encubierta, o *la impersonalidad* más absoluta. Y todos ellos, no se detienen en la pura afirmación de que aquello es lo que, para su gusto, consideran preferible, sino que declaran solemnemente que es lo único digno del nombre de arte. Crítico conozco yo para quien novela, poema o drama cuyas figuras no tengan el realismo de Velázquez, no son merecedoras de estima, aunque obedezcan a criterios de un idealismo respetable o abunden en bellezas y finuras de género distinto”<sup>12</sup>. Resulta evidente el sentido común de nuestro crítico a la hora de establecer las diferencias entre el *gusto* y el *arte literario*, que no debería nunca ser monopolizado por el personal *deleite* del crítico (*ibid.*, p. 121).

<sup>13</sup> “Tampoco es Blasco, decía, psicólogo a la manera que desde Balzac y Stendhal se ha entronizado en la literatura, con excepción tal vez de Maupassant en algunas de sus obras: psicólogo de profundos y latos análisis buceadores de almas y reveladores de reconditeces psíquicas. Su separación de esta corriente moderna es tal, que ni siquiera da importancia al individuo en sus obras. Sus personajes, como muchos de Zola, son representativos y muestran tan sólo las notas más generales y externas del grupo que representan” (Altamira 1905, p. 10).

---

<sup>14</sup>“La pluma de Blasco Ibáñez, el famoso novelador valenciano, tiene una característica definida y saliente: la amplitud. Es una pluma arrancada al águila caudal de gran envergadura, una pluma fuerte y de puntas gruesas, aparente y propia para describir batallas; pampas cuyos horizontes lejanos tienen leguas que ofrecer a la vista del hombre; mares con olas como montañas y cielos infinitos. Es su pluma, pluma grande, que traza líneas enérgicas y rasgadas, que hace curvas como olas y rectas como pampas, que parte como flecho o describe parábolas como las granadas que arrojan los cañones de fauces infernales. Pluma grande, que no retrocede ante lo grande y que no vacila ni titubea, sino que audaz y rápida sabe habérselas con las proporciones colosales y copiarlas a rasgos, a pinceladas, a brochazos. [...] Merced a su medio de escribir -adecuado a lo amplio-, Blasco Ibáñez es el novelista de las multitudes. Nadie como él las maneja, y con la misma facilidad que un gigante juega con un niño, las trae y las lleva por inmensos escenarios en que las hace vivir en sus cuadros” (Altamira [1916] 1921, p. 125).

<sup>15</sup> La carta está fechada el 6 de marzo de 1918: “Vamos a charlar un poco de novela -escribe Blasco-, ya que usted me lo pide. Yo acepto la conocida definición de que ‘la novela es la realidad vista a través de un temperamento’. También creo, como Stendhal, que ‘una novela es un espejo paseado a lo largo de un camino’. Pero claro está que el temperamento modifica la realidad y que el espejo no reproduce exactamente las cosas con su dureza material, pues da a la imagen esa fluidez ligera y azulada que parece nadar en el fondo de los cristales venecianos. El novelista reproduce la realidad a su modo, conforme a su temperamento, escogiendo en esa realidad lo que es saliente y despreciando, por inútil, lo mediocre y lo monótono. Lo mismo hace el pintor por realista que sea. Velázquez reproduce como nadie la vida. Sus personajes viven. Pero si estos personajes hubiesen sido fotografiados directamente, tal vez serían más exactos y *vivirían mucho menos*. Entre la realidad y la obra que reproduce esta realidad existe un prisma luminoso que desfigura las cosas, concentrando

---

su esencia, su alma, y agrandándolas: el temperamento del autor. Para mí, lo importante en un novelista es su temperamento, su personalidad, su modo *especial y propio* de ver la vida. Esto es verdaderamente *el estilo de un novelista* aunque escriba con desaliño [los subrayados, del autor]. Y como los temperamentos son variadísimos (afortunadamente para el arte, que no gusta de monotonías y repeticiones), he aquí que yo no crea gran cosa en las clasificaciones, escuelas y encasillados de cierta crítica. Todo el que sea verdaderamente novelista, es él y nada más que él. Tendrá un parentesco lejano con otros novelistas, pero no forma una familia estrecha con ellos. Hablo de los novelistas cuando ya están hechos cuando han llegado a la cúspide de su obra, desarrollando todas sus facultades en plena madurez. Es indudable que, al principio, en plena juventud, todos sufrimos la influencia de los maestros que se hallan en tales momentos gozando un éxito universal. En la vida nadie escapa de la influencia de sus mayores. Nuestro presente se compone de nuestro pasado y teje a su vez nuestro porvenir. En la vida biológica y psicológica sufrimos la presión de las generaciones que nos precedieron: somos los herederos de una herencia ancestral, de la que nos despojamos en parte, gracias a nuestra iniciativa, a nuestra potencia de libertad. ¿Cómo no sufrir en literatura la misma presión del pasado y del presente, cuando iniciamos los primeros balbuceos?

Yo, en mis primeras novelas, sufrí de un modo considerable la influencia de Zola y de la escuela naturalista, entonces en pleno triunfo. *En mis primeras novelas nada más* [subraya el autor]. Luego se fue formando poco a poco mi verdadera personalidad, que es como es, y pasados veinte años yo mismo reconozco y comparo 'lo que va de ayer a hoy'. No crea, querido Cejador, que me arrepiento ni reniego de este origen. Todos han sufrido una influencia imitativa en su juventud, aun los más grandes maestros, como Balzac, Victor Hugo, etc. Forzosamente debía empezar yo imitando a alguien, como todos, y me place que mi modelo fuese Zola, mejor que otro anodino. Zola, por querer ser jefe de escuela, fue un exagerado, que buscó muchas veces, a sabiendas, irritar al público, acariciándolo a

---

contrapelo. Además, todos los jefes de escuela se equivocan, y las equivocaciones quedan como testigos molestos y desacreditadores. Pero, aparte de esto, ¡qué pintor prodigioso, no de cuadros, sino de frescos enormes! ¡Qué constructor no de templos, sino de pirámides! ¿Quién como él supo mover y hacer vivir las muchedumbres en las páginas de un libro? En nuestro país, que es el de la pereza intelectual, lo peor que le puede ocurrir a un artista es que lo encasillen y le pongan una marca -aunque sea gloriosa- al principio de su carrera. Cuando publiqué mis primeras novelas las encontraron semejantes a las de la obra zolesca, y me clasificaron para siempre. Esto es cómodo; así ya no existe en adelante la obligación de pensar ni de averiguar. Yo, para muchos, escriba lo que escriba, y aunque sufra mi existencia literaria las más radicales evoluciones, siempre seré 'el Zola español'. Los que tal dicen y repiten por perezoso automatismo, demuestran no conocer ni a Zola ni a mí, o, a lo menos, al conocer las obras de ambos, las han leído de corrido, sin comprenderlas. Yo admiro a Zola, envidio muchas de sus páginas, quisiera ser el propietario de los esplendorosos oasis que se abren en el desierto monótono e interminable de una gran parte de su obra; me enorgullecería ser el autor de las muchedumbres de *Germinal* y de la descripción del jardín del *Paradou*; pero, a pesar de esta admiración, reconozco que ahora, en plena madurez, cuando mi personalidad está formada, me quedan muy pocos puntos de contacto con mi antiguo ídolo. Apoyó Zola toda su obra principalmente en una teoría 'científica', la de la herencia fisiológica, y esta teoría, al derrumbarse en parte, se ha llevado detrás las afirmaciones más graves de su labor intelectual, toda la armazón interior de sus novelas. En la actualidad, por más que busco, encuentro muy escasas relaciones con el gran novelista que fue considerado como mi padre literario. ni por el método de trabajo, ni por el estilo, tenemos la menor semejanza. Zola era un reflexivo de la literatura, y yo soy un impulsivo. Él llegaba al resultado final lentamente, por perforación. Yo procedo por explosión, violenta y ruidosamente. Él escribía un libro en un año, pacientemente, con una labor lenta, igual a la



---

del arado; yo llevo una novela en la cabeza mucho tiempo (algunas veces son dos o tres), pero cuando llega el momento de exteriorizarla, me acomete una fiebre de actividad, vivo una existencia que puede llamarse subconsciente, y escribo el libro en el tiempo que emplearía en copiarlo un escribiente. Cuando empecé veía la vida a través de los libros de los otros, como la ven todos los jóvenes. Hoy yo la veo con mis propios ojos, y tengo ocasión de ver más que la generalidad, pues vivo una existencia plena y movедiza, cambiando con frecuencia de ambiente.

Del mismo modo que las religiones contarán siempre con la gratitud de sus fieles, por ser generadoras de consuelo y esperanza, las novelas que son novelas, que hacen vibrar una cuerda de la vida y proporcionan unas horas de ilusión, serán amadas por miles y miles de seres, aunque la crítica se empeñe en demostrar que no merecen aprecio. La crítica habla a la razón y la obra de arte habla al sentimiento, a todo lo que en nosotros forma el mundo más extenso y misterioso que llevamos en nosotros, pues nadie conoce sus límites ni remotamente, mientras que la razón es limitada. Recordará usted, querido amigo, aquel tamborilero trovador de la Provenza que aparece en una novela de Daudet. Antes de tocar su flauta fastidia cada vez al público con una ridícula explicación de cómo se le ocurrió su música escuchando cantar al ruiseñor debajo de un olivo, y todos sienten la tentación de gritar: ‘Basta de lata. ¿No es usted flautista? Pues calle y toque’. Yo, ante los prólogos, explicaciones técnicas, manifiestos, etc., que muchas veces han aparecido al frente de los libros de otros o sueltos en forma de artículos, siento la misma tentación de gritar: ‘¡Novelista..., a tus novelas!’. Sólo Orbaneja necesitaba escribir al pie de un cuadro: ‘Esto es un gallo’. El pintor seguro de su mano y de su imaginación no coloca explicaciones al margen de su obra. El público verá claramente lo que quiso expresar en el lienzo y cómo quiso expresarlo. Y si el público da una docena de versiones diferentes, ¿quién sabe si la definitiva, la que acaba por triunfar, no es superior a la que pensó el artista? Acordémonos de nuestro

---

gran don Miguel, que en *El Quijote* tal vez sólo quiso decir una cosa, y luego la admiración del mundo entero le hace decir tantas, tan variadas y tan hermosas... Asusta además la suerte final de toda doctrina expuesta por los novelistas para explicar sus obras y sus pretendidas innovaciones.

Yo escribo novelas porque esto es en mí una necesidad. Tal vez he nacido para ello y cuanto haga para librarme de esta servidumbre será inútil. Hay algunos que escriben novelas porque otros las escribieron antes. De no haberles precedido una serie de modelos, nunca se les habría ocurrido este trabajo. De nacer yo en un país salvaje, sin libros, sin escritura, tengo la certeza de que caminaría jornadas enteras para ir a contarle a otro hombre las historias que se me ocurriese imaginar en mi soledad y que él a su vez me contase las suyas. Cada vez que termino una novela, lanzo un bufido de descanso y desahogo, como si saliese de una operación dolorosa. ‘¡Al fin!... Esta es la última!’. Y lo digo de buena fe. Yo soy un hombre de acción, que he hecho en mi vida algo más que libros y no gusto de permanecer inmóvil durante tres meses en un sillón, con el pecho contra una mesa, escribiendo diez horas por día. Yo he sido agitador político, he pasado una parte de mi juventud en la cárcel (unas treinta veces), he sido presidiario, me han herido mortalmente en duelos feroces, conozco todas las privaciones físicas que un hombre puede sufrir, incluso la de una absoluta pobreza, y al mismo tiempo he sido diputado hasta que me cansé de serlo (siete veces), he sido amigo íntimo de jefes de Estado, conocí personalmente al viejo sultán de Turquía, he habitado palacios; durante unos años de mi vida he sido hombre de negocios y manejado millones; en América he fundado pueblos... Quiero manifestar con esto, que las más de las veces, por mi gusto, haría las novelas en la realidad mejor que escribirlas sobre el papel. Pero toda novela nueva se impone en mí con una fuerza fisiológica y puede más que mi tendencia al movimiento y horror al trabajo sedentario. Crece en mi imaginación; de feto se convierte en criatura, se agita, se pone en pie, golpea mi frente por la parte interior, y tengo que echarla fuera como una parturienta,

---

so pena de morir envenenado por la putrefacción de mi producto, falto de luz. Es inútil cuanto he dicho de no trabajar más. Estoy convencido de que, mientras viva, haré novelas. Se forman en mí por el procedimiento de la bola de nieve. Una sensación, una idea, no buscadas, surgidas de los limbos de lo subconsciente, sirven de núcleo, y en torno de ellas se amontonan nuevas observaciones y sensaciones almacenadas en ese mismo subconsciente, sin que uno se haya dado cuenta de ello. El que verdaderamente es novelista posee una imaginación semejante a una máquina fotográfica, con el objetivo eternamente abierto. Con la misma inconsciencia de la máquina, sin enterarse de ello, recoge en la vida ordinaria fisonomías, gestos, ideas, sensaciones, guardándolas sin saber que las posee. Luego, lentamente, todas estas riquezas de observación se mueven en el misterio inconsciente, se amalgaman, se cristalizan, esperando el momento de exteriorizarse; y el novelista, al escribir bajo el imperativo de una fuerza invisible, cree estar diciendo cosas nuevas y acabadas de nacer; cuando no hace más que transcribir ideas que desde años antes viven dentro de él y que le fueron sugeridas por un personaje olvidado, por un paisaje remoto, por un libro del que no se acuerda. Yo me enorgullezco de ser un escritor lo menos literario posible; quiero decir, lo menos profesional. Aborrezco a los que hablan a todas horas de su profesión y se juntan siempre con colegas, y no pueden vivir sin ellos, tal vez porque sustentan su vida mordiéndoles. Yo soy un hombre que vive y, además, cuando le queda tiempo para ello, escribe por una necesidad imperiosa de su cerebro. Siendo así, creo proseguir la tradición española, noble y varonil. Los mejores genios literarios de nuestra raza fueron hombres, hombres verdaderos, en el más amplio sentido de la palabra; fueron soldados, grandes viajeros, corrieron aventuras fuera de España, sufrieron cautividades y miserias... y, además, escribieron. Cuando tuvieron que reñir a brazo partido con la vida, abandonaron la pluma, considerando incompatible la producción literaria con las exigencias de la acción. Acuérdesse que nuestro Cervantes estuvo una vez ocho años sin escribir. Así se conoce la vida, los libros

---

ajenos, o de las conversaciones, reuniéndose siempre los mismos interlocutores, momificando el pensamiento con idénticas afirmaciones, nutriéndose de los propios jugos, sin ver otros horizontes, sin moverse de la orilla junto a la cual se desliza la corriente de la humanidad activa.

En escritores como yo -viajeros, hombres de acción y movimiento-, la obra es producto del ambiente. Vuelvo a recordar el *espejo* de Stendhal, imagen justa de un gran artista conocedor de la vida, que también fue viajero y hombre de acción. Reflejamos lo que vemos. El mérito es saber reflejar. Lo importante es ver las cosas de cerca y directamente, vivirlas aunque sólo sea un poco, para poder adivinar cómo las viven los demás. Yo, querido Cejador, no creo que las novelas se hacen con la razón, con la inteligencia. La razón y la inteligencia intervienen en la obra artística como directores y ordenadores. Tal vez ni siquiera dirigen ni ordenan, manteniéndose al margen del trabajo como simples consejeros. El constructor verdadero y único es el instinto, el subconsciente, las fuerzas misteriosas e invisibles que el vulgo rotula con el título de *inspiración*. Un artista verdadero hace las mejores cosas *porque sí*, porque no puede hacerlas de otra manera. Las cosas más alabadas en una novela son casi siempre aquéllas que el autor ignora y sólo viene a conocerlas cuando la crítica se fija en ellas. Yo, cuando termino un libro, quedo como si acabase de salir de un ensueño. No sé si he hecho algo que vale la pena o si he hecho una tontería. No puedo contestar a las preguntas. No sé nada... Espero. El artista creador de belleza es el más inconsciente de los productores. Esto no es nuevo: es una verdad vieja como el mundo. Platón, hablando de los poetas, afirmó que dicen las cosas más hermosas sin saber por qué las dicen. El vulgo ha pretendido decir esto mismo en un refrán: 'el poeta nace y no se hace'. La razón, la inteligencia y la lectura pueden formar grandes escritores, inimitables escritores, dignos de admiración, Pero no serán nunca con tales elementos novelistas, dramaturgos o poetas. Para esto es preciso que intervenga lo subconsciente como factor principal: la

---

adivinación misteriosa, el presentimiento, los elementos afectivos, que son las más de las veces diametralmente opuestos a los elementos intelectuales. Claro está que no hay que abusar de esta doctrina y, con excusa de la soberanía que ejerce lo subconsciente en una obra de arte, prescindir de la razón y del estudio. Todo debe aprovecharse y armonizarse. Tampoco puede admitirse que, con pretexto de dejarse arrastrar por las fuerzas inconscientes, se digan majaderías y disparates.

Para terminar, querido amigo, ahí va una afirmación perogrullesca y que, sin embargo, es digna de largas reflexiones. Para escribir novelas hay que haber nacido novelista. Y nacer novelista es llevar dentro el instinto que hace adivinar el alma de las cosas asir el detalle saliente que evoca la imagen justa, poseer la fuerza de sugestión necesaria para que el lector tome como realidad lo que es obra de pura fantasía. El que carezca de este poder, por grandes que sean su talento y su ilustración, producirá un libro interesante, correcto y hasta hermoso cuando pretenda escribir una novela; pero no escribirá nunca una novela” (Alborg 1999, p. 473, n. 48).

<sup>16</sup> Juan Luis Alborg indica que la primera entrega de *La barraca* apareció el 6 de noviembre en *El Pueblo* y diez días después se publicó en volumen por Fernando Fe en Madrid (*ap.*, 1999, p. 469).

<sup>17</sup> Se ha de hacer referencia a los momentos inmediatamente anteriores a la publicación de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que importan en aras de la correcta comprensión de la novela y del compromiso político que supuso para Blasco Ibáñez: El 12 de febrero de 1915 Vicente Blasco Ibáñez fue invitado como escritor español a una recepción de hermandad latina, que tuvo lugar en la Sorbona. Fue un acto de propaganda francófila en el que se trataba de dar a la guerra un sentido de unión del arco mediterráneo frente a la invasión prusiana. Blasco Ibáñez pronunció un trascendental discurso ante los políticos y militares franceses, a los que manifestó la admiración que sentía por su país. Pero la intervención de Blasco tuvo

---

consecuencias políticas porque España mantenía oficialmente una posición de neutralidad, y no era adecuado que hablara como si fuera su representante político. Azorín, en un artículo publicado en el *ABC*, atacó duramente a Blasco, y éste le replicó en carta dirigida al director del periódico, Torcuato Luca de Tena. A pesar de ello todavía intervino en otro mitin celebrado en París, en el que fijó la posición de los republicanos españoles<sup>17</sup>, en cuyo nombre habla proclamando que todos aquellos que luchan en España por la libertad son partidarios de Francia que representa la defensa del ideal republicano en Europa.

Para contrarrestar la propaganda germanófila, que actuaba en España con toda libertad, decidió Blasco hacer a su país un viaje, que “casi le cuesta la vida”, según recoge León Roca: “España se hallaba dividida en dos bloques monolíticos: los francófilos, en el que figuraban los elementos *avanzados*, y los germanófilos, constituido por los amantes de la tradición y del orden a la prusiana. La prensa germanófila calificó el viaje de Blasco ‘como un intento de arrastrar a España a la lucha al lado de Francia y de Inglaterra,’ y, como consecuencia, el ‘Gobierno prohibió a Blasco toda comunicación directa con el público en cualquier forma que fuese’. Blasco se dirigió a Valencia, ‘donde la inmensa mayoría de los habitantes favorecían la causa aliada. Pero el gran mitin organizado por los amigos del novelista fue rotundamente prohibido por las autoridades, y Blasco tuvo que salir rumbo a Barcelona’. Los germanófilos de esta ciudad organizaron una gran manifestación hostil para esperar a Blasco en el muelle; el jefe de la policía barcelonesa subió al buque y rogó a Blasco que se mantuviera en él hasta que la fuerza pública disolviera la manifestación. Pero Blasco no hizo caso y cruzó Barcelona, camino de su hospedaje, en medio de un tumulto que a punto estuvo de costarle la vida y que fue difícilmente contenido por un destacamento de la Guardia Civil” (1978, p. 444). Al dejar Barcelona -apostilla León Roca- podía decir Blasco Ibañez “que por primera vez había tenido de su parte a los guardias civiles, a quienes hasta entonces sólo había conocido en sus periodos de persecución” (*ibid.*, p. 449).

---

La pesadumbre y decepción de Blasco tras estas difíciles jornadas fue tal que decidió regresar a París. El gobierno francés se había retirado a Burdeos y regresó a París tras la batalla del Marne, y fue entonces cuando el presidente de la República, Mr. Poincaré, gran lector y admirador de los libros de Blasco -recordemos que sus novelas eran utilizadas como texto de español en todos los Liceos franceses-, lo llamó para darle las gracias por su espontánea contribución a la causa aliada “en los primeros y más difíciles momentos de la guerra, cuando el porvenir se mostraba oscuro, incierto, y bastaban los dedos de una mano para contar en el extranjero a los que sostenían franca y decididamente a los aliados”, según afirma el propio Blasco en nota preliminar de su novela (*O.C. s./f.*, vol. II, p. 797), y le brindó la oportunidad de visitar el frente, pero no como articulista, sino como novelista. Esto le permitió conocer todo el escenario de la gran batalla “cuando aún estaban recientes las huellas de este choque gigantesco” (*ibid.*, p. 798), tras ello, decidió a escribir la novela.

El recuerdo de los sucesos de España y la visión directa de la guerra estimuló la perceptividad de Blasco para escribir la novela de la guerra, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, con la que había de conquistar popularidad internacional. “El aspecto de París, desierto, abandonado, le conmueve hasta el punto de considerar aquella soledad como la muerte de toda la civilización. Si el Arco de Triunfo está solo, si los bulevares están desiertos, es que sobre el cielo se cierne la amenaza de algo monstruoso que va a pisotear la obra refinada de la civilización. Ese monstruo no puede ser otra cosa que la barbarie nórdica con su elemento preciso: la guerra. Y con la guerra viene la muerte, el hambre, la sed y la peste: los cuatro azotes de la humanidad, los cuatro jinetes de Apocalipsis”. “Nunca -refiere Blasco- escribí en peores condiciones”. En un París casi deshabitado, privado de todo, cuando los alemanes estaban a las puertas de París, Blasco Ibáñez creó febrilmente *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en cuatro meses, entre noviembre de 1915 y febrero de 1916. El 16 de marzo

---

comenzó *El Heraldo de Madrid* a publicar la novela en folletón, y poco tiempo después se publicó el libro (*ap.*, Alborg 1999, pp. 740-741).

<sup>18</sup> “Blasco es un escritor nacido para lo epopéyico y, naturalmente, en ‘la gran guerra’ -no hay otra denominación más justa- ha encontrado el cuadro que su pluma audaz necesitaba para correr con libertad y sin que nada la limitara y la hiciera amoldarse a proporciones señaladas por la extensión del lienzo. [...] Mucho se ha escrito sobre el mayor azote sufrido por la humanidad desde que el hombre sabe de el hombre; pero todo ello no pasa de ser detallista. El vate, el Hugo -aun más grande que el autor de los *Castigos*-, no ha hablado todavía. Los franceses, ese pueblo artista que se preocupa, entre los gases asfixiantes, de caer bellamente y de oír la voz que cante su heroísmo, aun torturado por el dolor más lacerante, no ha escuchado todavía su poeta. ¿No habrá aún nacido para dar sombra de laureles a su gran Patria? ¿Habrá perecido en las trincheras, muerto por un profesor ‘boche’? La más grande acción militar de los siglos, ¿quedará huérfana del altísimo poeta que debe cantarla para que los hombres venideros sepan de ella, no por la historia, sino por la palabra divina del arte? Si tal sucediera, la Justicia no resplandecería en toda su plenitud el día del triunfo. La obra más bella del pueblo francés necesita ser consagrada por las musas” (Altamira [1916] 1921, p. 126).

<sup>19</sup> Víctor Hugo que “no ha hablado todavía”, además, “hasta ahora, las obras dedicadas a la guerra son, en su mayoría, obras de información, obras de escritores más o menos relacionados con el arte, pero limitadas a parcelas del gran teatro ya a hechos menudos -con ser muy grandes- de los infinitos realizados en el extenso campo de la guerra” (Altamira [1916] 1921, p. 126).

<sup>20</sup> “En los primeros capítulos de la novela nos presenta el autor a sus personajes principales: Desnoyers, padre, Desnoyers, hijo, y es ascendiente de éste por línea materna, el viejo Madariaga, tipo de leyenda y nombre representativo de nuestros colonizadores de América. El



---

viejo Centauro, poseedor de leguas de terreno, de miles de cabezas de ganado, de cientos de hombres y de un montón de millones de pesos, es el fundador de un montón de millones y el origen de la familia Desnoyers, que da fin en las trincheras donde muere Julio, nieto de un español, hijo de un francés y nacido en la Argentina. [...] Desnoyers, el viejo, trabaja como un héroe en la estancia de Madariaga, hombre que cuando una peste sembraba sus prados de vacas muertas, se decía: ‘¿Qué hacer? Sin tales desgracias esta tierra sería un paraíso... Ahora lo que importa es salvar los cueros.’ [...] Desnoyers trabaja y trabaja sin descanso, mientras que su hijo, educado como un gaucho por su abuelo, apenas salido de la infancia, hacía vida de hombre gustador de todos los vicios en la capital. [...] Seducido Desnoyers por su familia, y dueño de un capital inmenso, se establece en París viviendo a lo grande. Julio sigue su vida de señorito ocioso y rico, cosa para él hacendera pues para que lo gastara en divertirse, su abuelo le había dejado un espléndido legado. Desnoyers se encuentra en su patria sólo y aislado, aun más extranjero que su familia nacida en la Argentina, pues para ésta es grata la vida parisina mientras que a él, hombre de trabajo; le pesa el tiempo ocioso y envidia su antigua vida de amasador de millones, no por avaricia, sino por amor al oficio al que consagró su vida. [...] La vida transcurría así, para el padre en calma chicha, días monótonos; para el hijo entre mujeres y placeres. El padre le hubiera querido un artista, pero Julio, en la sociedad frívola en que vive, sólo ha llegado a adquirir un título, el de consumado maestro de tango. Parecerá poco este grado extra-académico conquistado por el joven argentino; pero ello no es grano de anís, pues a él le vale el ser considerado por una infinidad de damas como un ser altísimo, cuya conquista es más preciada que el mayor de los dones. Llegar a ser discípulo de Desnoyers, fue como poner una pica en Flandes y Desnoyers gozaba del apogeo de la gloria, gloria de bailarín, pero gloria al fin, gloria muy dulce y verdadero paraíso mahometano, tan mahometano que a Argensola, el íntimo de Desnoyers, le hacía decir dirigiéndose a su amigo con melancolía: ‘Te estás matando. Bailas demasiado.’ [...] La vida

---

transcurría así para los Desnoyers, cuando surgió la guerra. [...] Para el viejo Desnoyers comienza entonces una serie de angustias, porque tiene contraída una deuda con su patria. En el 70, enemigo del Imperio, había emigrado. Entonces creía que la patria es la tierra que nos sustenta; pero al ver el movimiento producido por la guerra y cómo sus conciudadanos acuden en auxilio de la Francia en peligro, siente penas muy hondas por hallarse inútil para servir a la gran madre. Da su dinero, da sus automóviles y daría de buena gana la sangre de su hijo. Pero Julio es argentino, es un extranjero [...]" (Altamira [1916] 1921, pp. 127-130).

<sup>21</sup> "Mi amistad con Alas empezó en 1886, con motivo de publicarse en una revista de Barcelona (*La Ilustración Ibérica*) mi primer libro titulado *El realismo y la literatura contemporánea*. Alas colaboraba en la dicha *Ilustración*, y leyó mis capítulos. De ahí que preguntase al Director de aquella, quién era yo; con la particularidad de que mi firma le parecía ser un pseudónimo. El Director le disuadió de esa hipótesis y me envió a mí la carta de Alas. Yo estaba ya en Madrid, y trabajando para ser Doctor en Derecho con profesores como Giner de los Ríos, Azcárate y otros. Escribí a don Leopoldo contándole mi situación, mis aficiones y la vocación que me apuntaba de entrar en el profesorado. Me contestó en seguida; y he ahí como se originaron nuestra amistad y nuestra correspondencia hasta que llegué a Oviedo" (1949, p. 12). Rafael Altamira publica, en 1949, *Tierras y hombres de Asturias* y en él muestra su queja por no poder ofrecer más que un artículo sobre el insigne asturiano, pero: "[...] estoy seguro de que antes de 1898 y, principalmente en aquellos años de mi vida como estudiante en la Universidad de Valencia (es decir cuando yo escribía sobre las novelas y las críticas de Palacio Valdés y de otros literatos), escribí también sobre los artículos y libros de Alas [...]" (*op. cit.*, p. 11).

<sup>22</sup> "[...] porque Leopoldo Alas, profesor universitario, fue un verdadero maestro, un educador de singulares dotes y de acción intensa sobre la juventud. [...] Procedía con ellos [con sus alumnos] como con los autores a quienes zarandeaba en sus críticas, empleando un rigor que,

---

en el fondo, era amoroso y siempre podía ser saludable. Presentábalos el retrato de su propia ignorancia, de su carencia de reflexión, de su falta de personalidad pensante, para provocar en ellos una reacción enérgica que los sacase del pantano; y para ello, no los conducía sólo por los caminos particulares de la filosofía jurídica, ni utilizaba únicamente los temas de este género, sino que les perseguía en todas las manifestaciones de su vulgaridad y de su incultura, desde la sintaxis de sus expresiones habladas, hasta el desconocimiento de nombres gloriosos y de libros inmortales que ningún intelectual debe ignorar, excitando así en ellos, con la vergüenza de no saber tales cosas, la noble aspiración de aprenderlas. ¡Cuántos días la hora de clase se pasaba en hablar del *Quijote*, de los dramas de Calderón, de los diálogos platónicos, de los poemas homéricos, de tantas otras cosas grandes, profundamente educativas, de la historia intelectual humana! Y así iba formando de nuevo aquellos espíritus, abriéndoles horizontes, excitándoles al ejercicio de la propia razón, *preparándolos* para entender lo que el programa oficial exige que se les embuta, mal o bien, en un curso universitario. [...] Ocioso es decir que, dado su sistema, Alas empleaba ordinariamente el diálogo como medio de comunicación con sus alumnos; y a fe que no se conoce otro medio más propio para penetrar en el espíritu ajeno, y para trabajar en disciplinas filosóficas. Hablando, hablando, Leopoldo deducía de sus jóvenes oyentes todo lo que ellos podían dar de sí en el orden de la actividad intelectual; y en esto conseguía maravillas [...]. Se comprende bien que, con esta gimnasia intelectual, discretamente dirigida, sus alumnos saliesen sabiendo, tal vez, menos ‘puntos del programa’ que los de otras clases; pero salían, positivamente, educados, despierta en ellos la curiosidad de la ciencia y aptos para encaminarse en cualquier orden de investigación. Los catedráticos que recibíamos esa herencia la notábamos al punto; [...]. No se limitó a su cátedra de filosofía del Derecho la obra educativa de Leopoldo Alas” (Altamira 1907, p. 94).

---

<sup>23</sup> Hondamente preocupado por el problema de la enseñanza, formó parte de la renovación pedagógica inicial que fundó la Extensión Universitaria de Oviedo con el fin de vincular al pueblo con la Universidad, aportó, además, sus famosas lecciones sobre *Filosofía contemporánea*: “el gran público pudo darse cuenta de ella en aquel *Folleto literario* en que reimprimió su discurso ‘de apertura’ referente a la educación utilitaria. [...] Ciertamente, las ideas hoy dominantes en el mundo pedagógico no son siempre las que Alas defendió en aquel escrito, sobradamente *clásico*, humanista, [...]. Leopoldo fue paladín de la Extensión universitaria, es decir, de la difusión popular de la enseñanza superior, de la comunicación íntima entre la Universidad y el pueblo. Su participación en este movimiento es poco conocida y vale la pena recordarla. El desastre político de 1898 evitó en todos nosotros el deseo de hacer algo para salir de la terrible crisis que sufría el espíritu nacional, y sobre todo para poner remedio a los vicios que la habían traído. Aprovechando la circunstancia de estar yo encargado el año aquel del discurso de apertura, propuse como uno de los medios con que podía contribuir el profesorado, el de la Extensión, que años antes había preconizado en general mi compañero Aniceto Sela. Leopoldo Alas leyó el discurso (casi nunca asistía a la apertura), y en el primer claustro que celebramos abogó ardientemente por que aquella proposición pasase a realidad sin pérdida de tiempo. Así fue. El día 11 de octubre se constituyó la comisión encargada de formular las bases de ejecución y el programa; en los primeros de noviembre presentó su proyecto al claustro general y el 24 se dio la primera conferencia. De este modo pactó Alas -como diría Costa- la nueva institución de cultura que aún vive y progresa. Pero no se limitó a esto. En aquel mismo curso, dio Leopoldo sus admirables y famosas lecciones sobre *Filosofía contemporánea*, que consagraron una de las últimas y más interesantes direcciones de su pensamiento y en que vertió lo más personal y jugoso de él” (Altamira 1907, pp. 97-99).

<sup>24</sup> Su *Epistolario* fue editado en 1941 por Adolfo Alas, Madrid, ediciones Escorial

---

<sup>25</sup> “Porque contra lo que el vulgo creía y muchos enemigos de Alas proclamaban, Leopoldo, lejos de ser duro de corazón, era altamente humanitario y caritativo, sentía como suyas, y muy en lo íntimo del alma, las tristezas ajenas, y simpatizaba viva, sinceramente, con los pobres, los desheredados, los enfermos. Díganlo los obreros de Asturias y los necesitados, a quienes socorría amorosamente... . [...] Pero *Clarín*, que daba limosnas, no limitaba a esto su caridad, y antes bien se preocupaba, sobre todo, por los aspectos intelectuales de esta virtud, reaccionando contra el olvido en que los suelen poner ‘el materialismo histórico’ y otros sensualismos de nuestra época. Por eso combatió tan reciamente a muchos socialistas y clamó por la limosna espiritual, enalteciendo las necesidades ideales de los proletarios” (Altamira 1907, p. 87).

<sup>26</sup> “Las conferencias dadas en la Universidad de Oviedo fueron, en este sentido, más interesantes que las del Ateneo de Madrid, a juzgar por los extractos de éstas que conocemos y más interesantes todavía sus lecciones de cátedra... [...] No era orador, pero gustaba más que muchos grandes oradores. Su palabra correcta, animada, ingeniosa y decidora siempre, llegaba en ciertos momentos -caldeada por la convicción, henchida por la idea e iluminada por la poesía de aquel espíritu que sentía ‘el alma de las cosas’- a una superior elocuencia verdaderamente avasalladora, superior mil veces (porque era espontánea y sincera) a la estudiada de algunos discursadores que, antes de soltar prenda, ven hasta dónde les conviene soltarla y aderezan el discurso con exaltaciones fingidas (*ibid.*, pp. 86-88).

<sup>27</sup> “calificado incluso de degeneración por ciertos filósofos” (Altamira 1949, p. 87).

<sup>28</sup> “El programa en este sentido se halla, casi todo, en el artículo dedicado al discurso de don Víctor Ordóñez sobre *La unidad católica* (*La España Moderna*, 1889)” (1949, p. 88).

<sup>29</sup> Leopoldo Alas escribió a Rafael Altamira una carta fechada en Oviedo el 16-X-1893 en la que daba cuenta de la próxima publicación de sus *Paliques* y de la necesidad monetaria que lo impelía a su publicación, además promete a Rafael Altamira que leerá sus cuentos con

---

atención y le agradece la forma en que había anunciado en la prensa la aparición de *Señor*: “Mi querido amigo: He visto con mucho gusto letra de V. después de tanto tiempo de no comunicarnos nuestras ideas. [...] He visto sus cuentos de Vd. pero en ocasiones en que no podía detenerme a leerlos. De todas maneras, siguiendo mis costumbres, que obedece a un criterio, nada le diría a Vd. de mi opinión tratándose de trabajos que Vd. destina a formar un libro. Ni para bien ni para mal quiero yo que mi juicio pueda influir en la suerte de un libro antes de nacer. ¡Hay tantos ejemplos que Vd. recordará, de juicios de críticos que valían mucho más que yo, que después el público *casó* hasta hacerlos ridículos! [...] Después que Vd. publique el libro de sus cuentos es claro que los leeré y juzgaré con mucho gusto. [...] Gracias por la cariñosa forma en que Vds. han anunciado mi *Señor*, colección de cuentos. [...] Dentro de poco publicaré en Victoriano Suárez [...] *Palique*, colección de versitos y paliques. [...] Todo esto lo hago yo por el dinero. Si fuera mío publicaría mucho menos y de otra manera. [...]”. En el libro de Gómez Carrillo, *Sensaciones de arte*, publicado en París, hay una conversación con Zola en que éste se muestra muy agradecido a España y a sus traductores; alaba a Oller, menciona a D<sup>a</sup> Emilia, recuerda a Galdós y dice que Clarín es uno de los críticos que mejor le han estudiado en Europa. Vaya esto... por los insultos del P. Blanco, por ejemplo” (VV. AA. 1987, p. 51).

<sup>30</sup> “*Los Paliques* constituyen un género mixto. No todos son literarios. Muchos pueden clasificarse en el grupo del derecho o de la filosofía. Otros tocan temas políticos y pedagógicos. Lo ligero y familiar de su estilo, su incoherencia buscada y el tono personal que más que ningún otro escrito de *Clarín* tienen, han motivado que no pocos lectores y críticos menosprecien ese género, inventado por Alas y que sólo él pudo hacer triunfar. Ese juicio, en los términos absolutos en que suele formularse, es injusto. [...] En primer término, hay que distinguir varias clases de *Paliques*. Los de polémica personalísima y muchos de los de pura y efímera actualidad (así como otros escritos en forma casi noticieril o de gacetilla), pueden

---

sin inconveniente y aun deben ser excluidos de una colección seleccionada. Pero éstos aparte, queda suficiente número de ellos que, no obstante su brevedad, tienen tanto o más interés que los *Solos*. Quienes hayan leído las *Conversaciones* de Goethe con Eckerman o el *Diario* de los Goncourt, recordarán cuánto fruto sazonado, riquísimo, se mezclan en aquellas páginas a las mil pequeñeces, perecederas y fútiles, que el complejo suceder de la vida trae consigo, y a veces agiganta con enorme exceso. Pues sin que yo pretenda establecer comparaciones, que serían altamente indiscretas, bien puedo decir que los *Paliques* se parece a los citados libros. Como ellos, contienen no pocas cosas de las más íntimas, de las más profundas, de las más originales del autor. Son nota sueltas, apuntes, ocurrencias del momento, que nada dicen al lector distraído, pero que llevan en sí el jugo todo de un espíritu pensador, la condición sugestiva de lo que tiene fuerza *intelectual*... [...] Y lo mismo cabe decir de las *Revistas mínimas*, especie de *Paliques* con que Alas colaboró por mucho tiempo en el diario *La Publicidad*, de Barcelona” (Altamira 1907, p. 14).

<sup>31</sup> Los personajes femeninos de *La Regenta* también merecieron sus observaciones en “La mujer en las novelas de Pérez Galdós” en el que alude a: “Este tipo, reforzado y multiplicado en la realidad por efecto de una literatura desequilibrada y picaresca que de Francia ha irradiado a todos los países latinos, tiene también admirables representantes en *La Regenta* de Leopoldo Alas, y merece en todos sentidos -artística y socialmente- un cuidadoso estudio. En él señalase e grave peligro de cierto intelectualismo superficial y malsano, de que reviste a la mujer una educación aparatosa y extranjerizada, muy en uso, que junta elementos tradicionales de pura apariencia con novedades pegadiza, admitidas por indiscreta concesión a lo moderno, sin pensar bien en sus efectos” (Altamira 1907, p. 12).

<sup>32</sup> Pereda falleció en 1906, sirva esto para datar el artículo en fecha aproximada.

<sup>33</sup> Tiene que decirse que la existencia de una Generación del 98 como grupo coherente ha sido negada por algunos incluyendo a Pío Baroja

---

<sup>34</sup> Rafael Altamira indica en nota al pie que: “El presente artículo se publicó en la *Revista crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispano-americanas*. En ella hay muchos otros artículos de crítica que no se coleccionan en este volumen” (1921, p. 131).





BIBLIOTECA VIRTUAL

CAPÍTULO 5.

LA POESÍA.



Los contemporáneos de Campoamor le tuvieron por gran poeta; hoy al leerle nos cuesta trabajo adivinar qué méritos justificaban aquella apreciación. No es que creamos, como cierto historiador actual de nuestra literatura y como tantos críticos optimistas, que nuestro criterio es el acertado y erróneo el de aquellos que nos precedieron y a quienes con presunción inútil pretendemos corregir; sabe Dios lo que pensarán de nosotros y de nuestro criterio literario las gentes que vengan después (Cernuda [1957] 1975, p. 308).

#### 5.1. Ramón de Campoamor<sup>1</sup>.

La literatura de nuestro siglo XIX abunda como en ninguna otra etapa en literatos que, habiendo conquistado una considerable popularidad<sup>2</sup>, han caído después en total abandono e incluso en el mayor de los menosprecios. Quizá ninguno, sin embargo, ha conocido tan dramático cambio de fortuna como el creador de las *Doloras*. En 1905 decía Rafael Altamira:

Terminemos ahora advirtiendo el fenómeno interesante que en la vida artística de Campoamor se ha producido, a saber: que durante más de cincuenta años fuera este poeta aplaudido sin interrupción y sin que nadie se atreviera a pronunciar, respecto a él, la palabra decadencia. [...] Tratándose de un pueblo como el nuestro, que más que el ateniense se cansa de llamar al justo, justo, y al sabio, sabio, ¿se quiere prueba más palmaria de la gloria de Campoamor, triunfante de todo olvido y de toda indiferencia? (1905, p. 191).

Estas palabras, pronunciadas en 1905, no advertían lo que ocurriría después (el ocaso total del lírico). Pero el olvido casi nunca es definitivo, y sobre la fama empañada del poeta parecen apuntar en nuestros días algunos destellos de luz, que podrían alumbrar su resurrección, al menos, en parte. La presencia de artículos de Rafael Altamira sobre Ramón de Campoamor se data, en sus libros misceláneos, en *Psicología y literatura*<sup>3</sup>, 1905, y *Tierras y hombres de Asturias*<sup>4</sup>, 1949.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Frente a posturas críticas más o menos positivas sobre Ramón de Campoamor como la de Rafael Altamira, Azorín, Joan Maragall o Gómez de Baquero, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre la reacción anticampoamoriana se trazó con la pluma de César Barja, Valvueda Prat, C. Rivas Cherif, Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Pedro Salinas y José M<sup>a</sup> de Cossío (que luego modificó su opinión en *Cincuenta años de poesía española*). Ha sido a partir de la década de los cincuenta cuando Vicente Gaos, Luis Cernuda, José Luis Cano, Carlos Murciano y han revisado la obra de un autor que genera estas encontradas pasiones literarias y críticas<sup>5</sup>. Aunque Campoamor no careció en vida de enemigos, es cierto que gozó gran fama y prestigio como poeta, no sólo entre los lectores populares sino también entre la crítica más rigurosa; bien conocida es la expresión de Leopoldo Alas que decía tener en Campoamor a uno de los dos poetas y medio y tenía España (el otro era Núñez de Arce, y el medio Manuel del Palacio), además, le tributaron aprobación Pardo Bazán, Valera, Francisco de Paula Canalejas, Blanco García, entre los muchos que podrían mencionarse (*ap.*, Alborg 1982, p. 851).

Rafael Altamira<sup>6</sup> recogió datos de la juventud y el ambiente en el que vivió para tratar de explicar el genio creador “del que es considerado entre las generaciones del XIX [...] el gran poeta español del Romanticismo” (1949, p. 135), Ramón de Campoamor<sup>7</sup>. Con ello,

el crítico alicantino trataba de aproximarse a “la psicología del poeta que representaba a una época” en la que la política y la literatura inflamaban la sociedad.

Ramón de Campoamor llegó a Madrid en 1837 para emprender una carrera civil. La literatura de un lado y la política de otro, representaban sus intereses más inmediatos. Rafael Altamira traza el ambiente de la época en que Campoamor llegó a la Corte de las Españas: el Romanticismo estaba en pleno esplendor, el nacimiento del Ateneo y del Liceo crearon los foros de discusión de los que Madrid carecía y que fueron el marco de apasionadas conversaciones y punto de referencia obligado para los jóvenes entusiastas de la acción política y literaria. Una y otra eran tan intensas, por entonces, que fácilmente habían de apasionar a hombres como Ramón de Campoamor: En literatura, el Romanticismo imperaba triunfalmente. Dos años antes, en 1835, se había estrenado el *Don Álvaro*. En 1836, *El Trovador*. En 1837, el público madrileño aplaudía *Los amantes de Teruel* y el *Carlos II*, de Gil y Zárate. Martínez de la Rosa dejaba su clasicismo y se unía, moderadamente, a la nueva escuela, que en la lírica brillaba con los nombres del Duque de Rivas, Espronceda, Gil, Pastor Díaz Mora, Escosura, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y otros. Zorrilla acababa de revelarse en la tumba de *Fígaro* (1837). El Ateneo discutía los principios románticos en las memorables sesiones de 1838 y 1839. El famoso Liceo<sup>8</sup> abría sus puertas por primera vez (1837), congregando a la juventud literaria (*ap.*, 1905, 168).

Ramón de Campoamor frecuentó las tertulias literarias, caldeando su imaginación de artista en aquella atmósfera de entusiasmo que arrastraba a la acción y rozaba las más grandes exageraciones. Su guía y compañero más asiduo fue Espronceda. Uno de los periódicos en que publicó sus primeros versos fue el *No me olvides*, (cuyos cuatro primeros tomos había editado en Londres, al calor de biográficas la emigración, D. José J. de Mora, y en 1837 reanudaba en Madrid D. Jacinto de Salas y Quiroga<sup>9</sup>) (*ap.*, *ibid.*)

Todo parecía conspirar a que Ramón de Campoamor saliese “un furibundo romántico” (*ap., ibid.*, 169). Porque “su natural equilibrado, plácido y tranquilo -cuya raíz tal vez estaba en una fortaleza y sanidad físicas inquebrantables- se sobrepuso a todas las sollicitaciones del medio” (*ibid.*, p. 170). Pero el “medio” no fue determinante para el poeta vallisoletano, sino que su poesía, como su carácter, era equilibrada, plácida, tranquila y fuerte (*ap., ibid.*).

Rafael Altamira no señaló los elementos literarios que lo llevaron a definirlo “como el gran poeta del Romanticismo”. No hizo referencia al Realismo ni al Naturalismo ni siquiera a la teoría poética de Ramón de Campoamor aplicada a sus versos. Sin embargo indicó que su poesía era fiel reflejo de los gustos de su época:

Las discusiones que produjo y los desprecios que algunos críticos del presente siglo han propalado, no pueden borrar el hecho de que las generaciones del XIX, masculinas y femeninas (éstas, sobre todo), consideraran a Ramón de Campoamor como el gran poeta español del Romanticismo, más o menos superior o inferior que Zorrilla. Su caso es idéntico al de Echegaray. Lo que uno y otro fueron en la historia de la literatura *en su época* y para la España de entonces, es un hecho imborrable. Si no nos gusta ahora, es culpa de sus contemporáneos, si se pudiese ser culpable de tener un criterio en cosa tan variable como la literatura (1949, p. 135).

La obra del poeta asturiano le hacía figurar “entre los escritores españoles que más simpáticos me fueron, hasta que la revolución literaria llamada *realista* (Zola y otros

contemporáneos suyos) y las reacciones que produjo, me condujeron por otros caminos” (*ibid.*, p. 140).

Rafael Altamira lo había calificado como romántico, pero había observado la búsqueda del autor en lo anodino -como tema lírico- y, también, en lo cotidiano que plasmó en su poesía: “[...] nos ha regalado el alma con sublimes bellezas de arte, evocadoras, muy a menudo, de grandes alegrías y tristezas de nuestra propia vida, arrinconadas en lo oscuro de la intimidad individual, e ignorantes de su gran fuerza estética que el artista supo ver y presentarnos como en un espejo y admirablemente realizadas” (1905, p. 166). Así lo ha visto D. L. Shaw indica que “lo que separa a Ramón de Campoamor de los románticos no es el tema, sino el estilo y el tono con que lo trata. [...] como reacción contra la verbosidad romántica, la forma aguda y condensada, sentenciosa y epigramática de las *Doloras* y las *Humoradas*. ([1973] 1978, pp. 109-110).

El primer volumen de poesías que publicó Ramón de Campoamor fue *Ternezas y flores* (1840). En su madurez, decía no estimarlo mucho, pero Juan Valera lo elogió con admiración<sup>10</sup> (1961, p. 54); y José M<sup>a</sup> de Cossío lo valora como libro “auténticamente poético” (1960, p. 284). En general, según dice Cossío, *Ternezas y flores* “tiene un marcado tono romántico, pero se percibe en varias de las composiciones un espíritu distinto del exaltado y pasional de los poetas de aquella escuela, una personalidad dotada de un equilibrio difícil en el torbellino de la poesía de los jóvenes de aquellos años” (1960, p. 287).

Rafael Altamira señalaba las fuentes de Ramón de Campoamor en *Ternezas y flores* que “tienen en general un corte *clásico* que desorienta”. Aparecen ecos de la poesía del siglo XVIII: “No sin razón se ha dicho que recordaba a Meléndez por la dulzura, el sentimiento y el dejo bucólico. [...] El *No sé qué*, parece inspirado en un artículo de Feijoo” (1905, p. 168).

El ascendiente de los poetas del Siglo de Oro indica se imprime en “las muy perceptibles influencias de lecturas de este tipo, que, naturalmente, habían de prolongar sus ecos en la imaginación del joven” (*ibid.*). Elementos románticos se muestran en *Mi harén en Andalucía* en el que “asoma un elemento puramente exterior que parece venir de los románticos, tan aficionados a la consabidas sultanas” (*ibid.*). La representación de la realidad aparece singularmente en “la única muestra de amor al terruño que se encuentra en el libro, es la poesía *Al río Navia*; y con razón la tienen en mucho los asturianos, pues no volvió a repetirse en las demás obras del autor, si no es en breves e incidentales alusiones. Lo que a menudo se ve entre líneas de algunos poemas (y también de algunas *Doloras*), es el recuerdo muy sentido del hogar en que se deslizó la niñez del gran artista” (*ibid.*). La originalidad de Ramón de Campoamor sólo aparece “una vez en este libro, y es cuando canta, con frase briosa, arrebatada, el triunfo de D. Diego de León en Belascoaín” (*ibid.*)

El volumen *Ayes del alma*<sup>11</sup> (1842) es para Rafael Altamira una obra de transición y depuración hacia el personal estilo de Ramón de Campoamor. Los temas tratados son heterogéneos. En él aparecen poesías políticas como las dos odas dedicadas a la Reina María Cristina, la primera de ellas tan apasionada como la citada de Belascoaín. Otras eróticas y sentimentales, como las de *Ternezas y flores*. Junto a ellas aparecen “sonetos, madrigales y composiciones de otros géneros que resueltamente anuncian la nueva manera de Ramón de Campoamor, no sólo en lo que toca al fondo, más bien a la forma, en la frase enteramente personal, lacónica, enérgica: Muchas de este grupo han pasado a ser tan populares como las de los mejores tiempos del poeta sirvan de ejemplo las tituladas *La conciencia* y *Lo más cómodo*”.(1905, p. 171).

En esta obra aparecieron los primeros ensayos de poemas simbólicos de tesis plenamente filosófica que Ramón de Campoamor no dejó de cultivar. Rafael Altamira

observa en ellos la influencia de Dante y, sobre todo, el de la escuela romántica que había puesto de moda este género de poesía: “Véanse, en prueba de lo que afirmamos, *El alma en pena* y la fantasía *El Juicio final*” (*ibid.*).

Ramón de Campoamor se mostraba ligeramente innovador -dice Rafael Altamira- dos años más tarde, en 1842. Las *Fábulas* nos dan el primer diseño del Ramón de Campoamor original, “del *Campoamor tendencioso*<sup>12</sup> de las *Doloras* y los *Pequeños poemas*; pero sin la experiencia picaresca que tan característica había de serle luego” (1905, p. 172). Comparte la misma opinión José M<sup>a</sup> de Cossío<sup>13</sup> (1960, p. 300).

El éxito de las *Doloras* comenzó en 1845, fecha de las primeras composiciones de este tipo. Designadas por el poeta -dice Rafael Altamira- con un nombre que sonaba extraño. Se publicaron en varios periódicos, principalmente en *El Heraldo* de Madrid. La primera colección de ellas, con prólogo del mismo Ramón de Campoamor, no salió a la luz hasta 1846 (impresión de Madoz y Sagastí)<sup>14</sup> (1905, p. 172). Ramón de Campoamor, a la vez que revolucionaba el mundo literario, “metíase por los senderos espinosos de la política<sup>15</sup>, acentuando aquel sentido anti-progresista, mejor diríamos *anti-esparterista*, que era tan crudamente expresa en la primera oda a la Reina Regente. *La Historia de las Cortes reformadoras* (1845) fue la manifestación exterior del rumbo político<sup>16</sup>, que tomaba francamente el poeta<sup>17</sup>; quien años, después, mostróse arrepentido de la malquerencia con que trazó en aquel escrito, ingenioso y mordaz, las semblanzas de algunos personajes contemporáneos” (1905, p. 176).

La aparición de las *Doloras* suscitó cuestiones literarias, sociales, todas aquellas que suelen acompañar a cada novedad intelectual, de la que Rafael Altamira constata: “Se discutieron, por de pronto, el nombre y la clasificación genérica de tales composiciones. De



una cosa y otra habla el autor en la carta al Conde de Revillagigedo, que sirve de prefacio a la primera edición en volumen” (1905, p. 172).

Ramón de Campoamor explicó el origen y definición de las *Doloras* -según recoge Rafael Altamira-: “Hace tiempo que deseaba ensayarme en una clase de composiciones en las cuales, así como en una semilla van contenidas todas partes de un árbol, se reuniesen los principales atributos de la poesía, uniendo la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica.. Deben ser [las *Doloras*] unas composiciones ligeras en su forma, y en la cuales *indispensablemente* tiene que presidir un pensamiento filosófico [...] una composición poética en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica” (*ibid.*).

El crítico alicantino protestaba en su artículo sobre el hecho de que algunos quisieran averiguar -morbosamente- cuál era el motivo de inspiración del poeta al escribir y titular a sus composiciones *Doloras*. El propio Ramón de Campoamor había advertido de “cierta clase [de secretos] que hasta procuro yo olvidarlos para no darme razón de ello *ni aun a mí mismo*”. En el fondo -dice Rafael Altamira- viene a confesar que existen, y que la palabra *Dolora* procede de ellos directamente. No hay más que leer el final de la citada carta a Revillagigedo. Pero la crítica no se satisfizo, ni con la definición del poeta, ni con la justificación del hombre. Ramón de Campoamor legitimaba con el consabido origen sentimental, su indiscutible derecho a bautizar cosas que él creía nuevas, con apelativos nuevos (*ap., ibid.*, p. 174).

Rafael Altamira reseñó cómo en su momento se le objetaba a Ramón de Campoamor que las *Doloras* tenían precedentes en la literatura europea y en la nacional. Citaba al efecto el juicio crítico de Laverde Ruiz, a la décima edición, en la que se evocaba como fuentes de las *Doloras* a Heine, Byron, Goethe, Carolina Coronado, el Marqués de Molins y Eulogio

Florentino Sanz. Todos ellos autores de poesías en que “brillan todas las propiedades de la *Dolora*”. Ramón de Campoamor contestó a estas observaciones (en la repetida carta a Revillagigedo), reconociendo que, efectivamente, antes que él otros autores habían escrito poesías que “por su concepto y por su expresión pertenecen a esta clase de composiciones. Pero que a él le correspondía la iniciativa en reducir a *sistema* un género que otros habían ensayado ‘inconexa e incidentalmente’. Y en rigor, aparte el sistema, la *Dolora* campoamoriana es tan personal, que no puede confundirse con ninguna otra” (1905, p. 176). El afán de las clasificaciones siguió, no obstante, atormentando a los críticos, y menudearon los intentos de definición, no sólo en los periódicos, sino en los mismos prólogos de las varias ediciones de *Doloras* (*ap., ibid.*).

Lo cierto es que para Rafael Altamira, la *Dolora* no era una creación exclusivamente original y que existía en nuestra literatura una fuente para ella: “Verdad es que Campoamor no inventó el género. Desde las Cortes de Cádiz menudearon en nuestra literatura política libros semejante, algunos donosísimos; y si ninguno puede tomarse seriamente como fuente histórica, todos sirven para ilustrar y colorear con gran viveza el conocimiento de la vida social de aquellos tiempos duros, pero fortificantes” (1905, p. 176).

En cuanto al aspecto moral de las *Doloras*, Rafael Altamira no realizó ningún comentario destacado (quizá porque le restaba importancia). Desapasionadamente especuló sobre el acoso, por parte de una crítica desnortada, al autor de una novedad literaria: “amontonando sobre [las *Doloras*] todos esos dicterios apasionados que el vulgo intelectual resucita cada vez que surge algo nuevo y desusado en literatura; los mismos dicterios con que se pretendió anatematizar primero el Romanticismo, más tarde el Naturalismo, y hoy día las corrientes que, *grosso modo*, son llamadas Modernistas. En el prólogo de la tercera edición, todavía habla el Sr. Hurtado del ‘grito de horror o de zozobra’, del ‘espanto’ que promovieron

las nuevas creaciones de Ramón de Campoamor” (1905, p. 177). José M<sup>a</sup> Cossío indica que el aspecto moral o filosófico de la *Dolora* se convierten con gran frecuencia, aun sin proponérselo el poeta, en símbolos, de donde resulta que aunque el tema de las *Doloras* haya sido extraído de la realidad, desaparece de ellas todo realismo y hasta las apariencias realistas (ap., 1960, p. 303). Este juicio viene a confirmar la opinión, aparentemente paradójica, de Vicente Gaos “de que Campoamor no es un realista, sino un idealista, enemigo de todo empirismo -un antirrealista, de hecho-, que desea trascender la realidad concreta para alzarse al mundo de las ideas, lo único consistente, puesto que las cosas en sí mismas carecen de significación” (*ibid.*, 1955, p. 22).

En 1864 Ramón de Campoamor publicó la primera edición de sus *Pequeños poemas*. También entonces encontró censores para el título con que bautizaba aquellas composiciones que él anunciaba como un género nuevo. Parece ser que lo de “pequeño poema” sonaba a galicismo, y así se le reprochó a Ramón de Campoamor, sugiriéndole el diminutivo español “poemita”. Pero la invención, galicista o no, fue una decisión justificada por el autor: “Como a mí se me pide hasta la razón de los títulos de mis obras -respondió Ramón de Campoamor-, se me ha censurado mucho porque no he llamado *Poemita* a los *Pequeños poemas*. No los he llamado poemitas porque el diminutivo da a estas obrillas un carácter de candor infantil de que carecen” (1949, p. 89). Ramón de Campoamor -tal y como indica José M<sup>a</sup> de Cossío- tenía razón, ya que el diminutivo no hubiera sido adecuado al carácter de estas composiciones, que sólo son pequeños en cuanto a su extensión -e incluso, respecto a esto, muy relativamente- pero no lo eran en cuanto a la importancia que su autor les daba- (ap., 1960, p. 306).

Rafael Altamira señalaba en cuanto a la técnica y la expresión literaria utilizadas en los *Pequeños poemas* que sus dos novedades principales eran el realismo en la composición y el prosaísmo en el lenguaje (ap., 1905, p. 183). Con ello, el poeta asturiano introducía un

elemento desestimado por la literatura anterior al siglo XIX: la utilización como a materia artística las íntimas pequeñas cosas que son piedra angular que explica o describe el comportamiento del individuo:

Tienen en efecto, ambos grupos de composiciones [*Doloras* y *Pequeños poemas*] las mismas cualidades de fondo; la misma psicología picaresca, unas veces, profundamente sentimental; otras, el mismo fin tendencioso, aunque aplicado, no a cuestiones ontológicas, sino a problemas de la vida humana, individual y social, a reconditeces del alma, conflictos y contradicciones de la conducta; y en todo ello, levantando siempre a la esfera poética lo humilde, lo escondido, lo *pequeño*, que suele ser en la vida de cada cual lo más grande, y que la literatura parece haber desdeñado hasta el siglo XIX, en que los concurrentes esfuerzos del Romanticismo, del Realismo inglés y alemán y del Naturalismo, lo han elevado a la categoría indiscutible de materia artística (1905, pp. 182).

A juicio de Ramón de Campoamor, “los *Pequeños poemas* eran ‘*doloras* amplificadas’”. Pero Rafael Altamira señaló la diferencia existente entre ambas composiciones estaba en la forma, porque en los segundos desaparece el carácter abstracto que el autor imprime en la mayoría de las *Doloras*.

Los *Pequeños poemas* revisten una forma concreta, dramática, que a veces es pura apariencia tras la cual sigue latiendo el lirismo, a veces llega a romper con éste y penetra en géneros de poesía más objetivos, en los que el autor, no sólo refleja su sentimiento y sus ideas, sino que plasma caracteres ajenos, concibe una acción y mueve a los personajes como en un

poema épico. La ejecución en ellos es “más amplia, flexible y llena de colorido”. Pero sus dos novedades: el realismo en la composición y el prosaísmo en el lenguaje, promovieron, en su tiempo, polémicas tan activas como las que suscitaron las *Doloras* (ap., 1905, pp. 182-183).

Cada uno de los *Pequeños poemas* necesitaría -apostilla Rafael Altamira- un estudio especial por su idea y por su forma. Esta creación de Ramón de Campoamor es más débil ante los ojos de la crítica. Encierra pensamientos, frases, caracteres o escenas de belleza magnífica. En ellos se ve, con mucha más frecuencia que en las *Doloras*, el Ramón de Campoamor sincero, sentido, el corazón del poeta abierto a todas las emociones hondas, a todos los sentimientos dulces y humanos, que nos consuela de la sequedad abstracta del trascendentalismo o de la amargura de la experiencia (ap., *ibid.*, p. 184).

Rafael Altamira destaca “a título de preferencias personales (no me atrevo a decir de superioridad indiscutible), *El tren expreso*, *Los grandes problemas*, *Los buenos y los sabios*, *La lira rota* y *Los amores de una santa*” (*ibid.*).

Leopoldo Alas había dicho sobre *Los amores de una santa* que “jamás hizo Campoamor hablar al amor puro y casi platónico con más verdad y más fuerza”. *Los amores de una santa* son una de las obras que según Rafael Altamira “mejor sintetizan el ingenio de Ramón de Campoamor en todas sus manifestaciones características: la sentencia moral y la observación psicológicas formuladas con frase precisa, rápida y severa; el escepticismo circunstancial que se funde en un optimismo profundo, y el arte de la pasión fuerte”<sup>18</sup> (*ibid.*, p. 186).

En 1885 Ramón de Campoamor publicó un volumen de poesías, muy reducidas, a las que denominó *Humoradas*, cuyo nombre -como sospechaba el autor- volvió a suscitar

polémica entre los críticos, de hecho parecía difícil que una palabra tan vaga acogiera la gran diversidad de su contenido. Rafael Altamira destacó la novedad que supusieron en el período de la poesía de la Restauración (*ap.*, 1905, p. 159).

Antes de publicar *El licenciado Torralba*, y de poner fin a la serie de *Pequeños poemas*, Ramón de Campoamor sorprendió a sus lectores con otra novedad de su inagotable ingenio: las *Humoradas*. Especie de recortes sobrantes de *Doloras* y *Poemas*, que el propio autor definió diciendo que eran “pensamientos adolorados que, por carecer de forma dramática, no deben incluirse entre las *Doloras*”<sup>19</sup> (1905, p. 87).

Las únicas novedades que hay en las “*Humoradas* (voz que, según el mismo autor, deriva gramatical y psicológicamente de *humorismo*) son el nombre y el hecho de presentarlas independientes unas de otras, en formas de pareados, cuartetos, y todo lo más estrofas de seis versos (v. gr., la CLXXXIV), endecasílabos las más de las veces o variados en silva, combinación más que ninguna otra preferida por el poeta; pues por lo demás, de cualquiera de los poemas -tanto de los simbólicos como de los *Pequeños*, y de ellos con más abundancia que de las *Doloras*- se pueden extraer infinidad de *Humoradas*. [...] A ellas se pueden incorporar, por la brevedad de su desarrollo y lo concreto de su pensamiento, los *Cantares*, que en muchas ediciones acompañan a las *Doloras* y que el autor escribió en número no escaso (ciento treinta y tres, amorosos, epigramáticos y filosófico-morales, según la última colección publicada). En ellos se encuentran algunas de las ocurrencias y observaciones más felices de Campoamor” (Altamira 1905, p. 187). José M<sup>a</sup> de Cossío opina que no constituyen lo más selecto en la obra de Ramón de Campoamor, pero lo que más les perjudica todavía es su número. La facilidad del poeta lo condujo a multiplicarlas, con lo cual multiplicó también sus fallos (*ap.*, 1960, p. 315).

Además de sus libros de poesía, Ramón de Campoamor escribió poemas épicos como fueron *Colón*, *El drama universal* y *El licenciado Torralba*. Volvió a los poemas largos y de tesis en 1851.

*Colón* fue considerado por Rafael Altamira “un libro desigual, sembrado de pasajes hermosísimos, que habla de muchas más cosas de las que naturalmente parece evocar su título” (1905, p. 178). Ésta es la única (y ambigua) referencia que el crítico alicantino dedicó a esta composición.

*El drama universal* fue considerado como un nuevo poema de tesis que repetía las elucubraciones metafísicas de Ramón de Campoamor. Superior a *Colón* en el asunto general que plantea, pero desigual y de pesada lectura a ratos. La factura e inspiración de algunos de sus episodios es considerada perfecta por Rafael Altamira que cita como ejemplos “la escena VII de la jornada primera, en que Honorio (el protagonista) trata de infundir su alma en el cuerpo muerto del Emperador Carlos V; el relato de Florinda la Cava; la terrible tragedia de los venteros de Daimiel; el conmovedor drama de Pancho el indiano; el hermoso final de la escena XIV (jornada tercera)” (1905, p. 181). En ellas destacan cualidades de gran originalidad que más tarde se habrían de aplaudir en los *Pequeños poemas*” (ap., *ibid.*, p. 182).

Las fuentes del poeta vallisoletano que Rafael Altamira cita son las de Dante, Víctor Hugo y José de Espronceda (“por lo que toca al estilo y al movimiento de ciertos pasajes: v. gr., en el primero de los citados, la huida de los esqueletos”) (ap., *ibid.*)

*El licenciado Torralba* (1888) es una obra de la que Rafael Altamira opinaba que con ella el autor volvía “a su trillado camino del símbolo, a la manera usada en *El drama*

*universal*” (1905, p. 186). Negaba la similitud que la crítica vio entre esta obra y el *Fausto*. Alegando los substratos comunes que subsisten en las culturas europeas, incluida la española, defendiendo la originalidad de Ramón de Campoamor que “no pudo pensar al escribir *El licenciado* en volver sobre la leyenda del Doctor alemán” (*ibid.*). *El licenciado* “tiene paisajes abstractos, como todos los poemas simbólicos del autor; pero junto a ellos ofrece también otros de una fuerza pictórica, de una energía concreta de pensamiento tan grandes, que recuerdan los mejores trozos de las obras de la edad civil. Léase, por ejemplo, el canto VIII, y, particularmente, la descripción del *auto de fe*” (*ibid.*).

Según afirma el crítico alicantino, Ramón de Campoamor desdobló su atención hacia la poesía y la filosofía a partir de 1836. Tanto la poesía como la filosofía se convirtieron en una “especie de válvula del excesivo intelectualismo de Campoamor, que, al caer de lleno sobre la poesía la hubiese ahogado, como de hecho amenaza con ahogarla en algunas composiciones, según advirtió, con su perspicacia de gran poeta, Ruiz Aguilera” (1905 p. 179).

Fruto de la mezcla de filosofía y poesía, pero con mayor componente de la primera, surgieron *Filosofía de las leyes*, *El Personalismo*, *Polémicas con la Democracia*, el discurso de entrada en la Academia Española y *Lo absoluto*

La obra *Filosofía de las leyes* (1846) es buen ejemplo del modo en que Ramón de Campoamor mezclaba lo filosófico con lo poético sin pudor alguno. El rigor filosófico se perdía en el mundo lírico-humorístico-irónico de su obra (*ibid.*, p. 178).

*El Personalismo*<sup>20</sup>, definido como “tratado de filosofía”, mantiene como principal característica el ataque de Ramón de Campoamor hacia sus críticos en lo tocante a la mezcla que realizaba en su obra de poesía y filosofía. *El Personalismo* mostraba otra cualidad que



“había de imprimir sello indeleble a los libros didácticos de Campoamor; el ser escritos más que para servir a la investigación científica, para defenderse de censura y ataques, para hablar de sí propio y sostener polémicas, unas veces de ingenio con quien merecía ser contrincante, y otras de indignación contra Zoilos a quienes nunca debió hacer caso el poeta” (*ibid.*, p. 179).

Mantuvo su alegato en favor de la mixtura en “el discurso de entrada en la Academia Española (1862), donosísima disertación en que el nuevo *inmortal*, de los pocos que merecen tal nombre, vino a sacudir la rutina y sosería de los actos académicos con la tesis de que ‘la Metafísica limpia, fija y da esplendor’” (*ibid.*).

Del mismo talante son las *Polémicas con la Democracia*, en la que “el poeta discutió, en su tono humorista de siempre, la ‘fórmula del Progreso’ de Castelar, Canalejas y otros periodistas avanzados” (*ibid.*).

*Lo absoluto* fue un volumen en el que se mantenía la amalgama poesía/filosofía. Para Rafael Altamira la primera actuaba en detrimento de la segunda, a pesar de los momentos de brillante ingenio que el poeta alcanzaba. Francisco Giner calificó las genialidades de esta obra como “*Doloras* en prosa” en las que aparecen “puntos de vista luminosos, sagaces observaciones, ideas interesantes, intuiciones profundas, que despiertan el ánimo a grave meditación; y a la claridad de esos destellos, verdaderamente geniales, halla el autor, a veces, verdades insignes, a las que parece increíble pueda llegarse por la inspiración y el sentimiento, que son (en nuestro sentir) las principales fuentes de esta obra” (*ibid.*, p. 180).

Marcelino Menéndez y Pelayo destacaba en su crítica el humorismo presente en esta obra y consideraba que éste debía ser más sutil y refinado si el poeta deseaba alcanzar el nivel filosófico que parecía pretender, porque: “su filosofía (la de Campoamor) es humorismo puro,

en que centellean algunas intuiciones felices, que demuestran que el espíritu del autor tenía alas para volar a las regiones ontológicas, si se hubiera sometido antes a la gimnasia dialéctica” (*ibid.*). Corrió el peligro -como así fue- de ser malentendido e incluso burdamente copiado: “Todo lo ridículo que había en el montón anónimo de aquellos filósofos improvisados, que tomaban la cáscara y arrojaban la nuez o ignoraban su existencia, lo vio bien Ramón de Campoamor y se burló de ello con donosura; pero ésto le hizo olvidar, más de una vez, la parte seria y respetable de aquel movimiento, que hoy acogen y ensalzan hombres tan poco sospechosos como el profesor Petrone, redactor de la *Rivista internazionale di Scienze sociali*, fundada bajo la protección de León XIII” (*ibid.*). En definitiva, la defensa que de sí mismo que realizó Ramón de Campoamor en esta obra lo llevó a “olvidarse de la parte seria” y baratear su obra. D. L. Shaw difiere de esta opinión ([1973] 1978, p. 110).

Aspecto de particular interés en la poesía campoamoriana es su carácter humorístico e irónico. Rafael Altamira advierte que el humor pudo ser perjudicial para su obra porque deformaba su calidad: “¡Tan inexacto es que el humorismo crítico de Ramón de Campoamor llegara a disolver ‘como el ácido’ -según pretende un biógrafo- las doctrinas que atacó! De ellas murió lo que debía morir; mas su parte verdaderamente fructífera e inmortal, ésa, no hay burlas que la maten” (*ibid.*). Quizá debamos sugerir que parece claro que el humor no ha sido nunca patrimonio de la gran poesía. Con el humor parece que sólo puede hacerse poesía menor, por muy aguda que sea la idea la nutra. En el caso de Ramón de Campoamor el humor pierde eficacia por la misma razón que debilita su obra: el exceso. Tal es así que el lector acaba confundiendo el humor negro del autor y se toma a broma igualmente la angustia que Ramón de Campoamor trata de imprimir en la obra. Al tomar a todo el mundo a broma, en ello se incluye el desengaño que muestra. Podríamos sugerir en favor de Ramón de Campoamor que algunas cosas aunque parezcan muy sabidas, no está de más que nos sean

recordadas de vez en cuando, aunque sean verdades puestas en alborgas, y no en sandalias manufacturadas con piel flor.

Vicente Gaos advierte que el humor y la ironía no son meros ingredientes que aparezcan ocasionalmente, sino componentes esenciales. Gaos supone que esta condición es causa de que sintamos la poesía de Ramón de Campoamor tan alejada del gusto actual, y cita sobre ello dos opiniones encontradas: “Juan Ramón Jiménez estimaba que ‘su verso era un verso plebeyo salvado por el humor’. Cernuda, por el contrario, juzgaba que ‘la ironía, que juega un papel tan importante en cuanto escribió Ramón de Campoamor, fue acaso lo que le perdió como poeta’” ([1955] 1971, p. 436). Creemos que la opinión de Vicente Gaos y Cernuda se aproxima bastante a la realidad actual con la que juzgamos su obra.

Con la ironía campoamoriana sucede algo parecido. La ironía sí puede inspirar una poesía elevada, pero ha de tener alta tensión y ejercerse con garra. Pero en Ramón de Campoamor, por todas las razones dichas, en general, la ironía parece reblandecerse y degenerar en un humor más o menos travieso, que roba densidad a las ideas más audaces. La antítesis constante entre una intención que se pretende trascendental y una forma ligera y retozona apoyada en menudas anécdotas, acaba por convertirse en una actitud amanerada que embota el filo a la ironía. Leopoldo Alas, admirador de Ramón de Campoamor, como sabemos, lo definió con certera malicia cuando, a propósito de aquella peculiar combinación, dijo de él que le parecía un Schopenhauer jugando al trompo (*ap.*, Gaos [1955] 1971, p. 441).

La literatura de Ramón de Campoamor, podríamos concluir, que se circunscribe a ese momento del Realismo en que “las ideas sobrevuelan por encima de las cosas y les dan forma y vida a su imagen y semejanza. La realidad no deriva de sí misma, sino de una condición previa de carácter ideológico que busca conformar su existencia sobrenatural ejemplificándola

con actos de la vida” (Peña, 1986 p. 59). Como recuerda Vicente Gaos al analizar el soporte de su estética: “las ideas poéticas de Campoamor revelan una pasmosa organización: son la obra de un racionalista [...]. Si sólo dijéramos de Campoamor que es racionalista, no haríamos más que filiar uno de los rasgos que caracterizan en general al escritor realista. Pero su racionalismo es de muy especial índole. Es idealismo. Esta palabra es tan vaga que hay que precisarla en seguida. Y aunque la mejor manera de entender una cosa no sea concebida por oposición a otra, empezaré destacando el idealismo de Ramón de Campoamor como un antirrealismo. Es la vieja disputa entre Platón y Aristóteles sobre el ser de las cosas y el de las ideas, Ramón de Campoamor es decididamente platónico: lo primordial y de veras existente son las ideas” (Gaos [1955] 1971, p. 21). Sólo en éste contexto se pueden comprender las palabras de Rafael Altamira al calificarlo como “romántico” e “idealista”. Tal y como nos recuerda el filósofo Pedro Caba en su curioso libro *El Hombre Romántico*: “el idealismo es todavía racionalismo pero lleva al costado el pensamiento mágico moderno” (Caba 1952, p. 198). En Ramón de Campoamor ese idealismo se detiene en la especulación filosófica y moral. Es, sobre todo, el resultado de un positivismo de raíz burguesa que acepta el buen vivir como suma lección del conocimiento a partir del escepticismo de las ideas [...]. La aportación antirromántica de Campoamor consistió en un embate decidido al extremismo desde lo que él consideraba los justos medios. La poesía pierde así su tono declamatorio y vibrante para convertirse en un arte amable, suavemente irónico y bien pensante, de fácil reflexión y digestión, pese a las increíbles acusaciones de jacobinismo que Campoamor sufrió en su día por parte de los que no toleraban el menor escepticismo” (Peña 1986, pp. 59-61).

Al llegar a este punto es ya imprescindible hacer un balance de la poesía de Ramón de Campoamor. Las opiniones expuestas nos dejan impresión de desconcierto. Porque resulta que a Ramón de Campoamor se le concede -y por exigentes críticos- el haber liberado a la poesía de taras que era preciso eliminar y de haber creado el nuevo idioma poético que era

indispensable, se le conceden elevados aciertos y se le declara precursor evidente de los más ilustres entre nuestros líricos modernos: Bécquer y Machado; a pesar de lo cual se le niega la condición de gran poeta y se tiene su obra, como de difícil reivindicación. ¿Qué es lo que fallar, pues, en Ramón de Campoamor? El prosaísmo y la vulgaridad son las dos acusaciones más comunes. Pero el caso es que la crítica no formula un claro y concreto análisis de las causas de ello, mientras que sustentan, a la vez que ni el Realismo, ni el prosaísmo son inconciliables con la poesía; en conjunto se admite, según hemos visto también, que Ramón de Campoamor se excedió en la dosis de prosa que suministró a sus versos.

BIBLIOTECA VIRTUAL

El pensamiento de Ramón de Campoamor como teórico de la poesía está reunido en su *Poética*<sup>21</sup>. En ella trata sobre el plagio que el poeta “cree legítimo cuando el que plagia lo hace con arte y embelleciendo lo que de otro toma: teoría ésta dirigida a contestar a los que le acusaron de plagiar a Victor Hugo, Michelet y otros autores” (*ibid.*, p. 189). La rima, sobre la que sostiene “la licitud artística de mezclar alguna vez asonantes y consonantes, género de licencia que varios críticos le habían censurado” (*ibid.*). En las relaciones entre el fondo y la forma declara “preferente y superior el primero en la obra poética, aunque por otra parte reconoce el valor sustantivo que la segunda tiene<sup>22</sup>” (*ibid.*). También trata sobre el lenguaje poético y reflexiona en torno a la concisión de la frase (*ibid.*, p. 189).

En torno a la *Poética* y la valoración de la lírica de Ramón de Campoamor Rafael Altamira mantiene que: “En suma, y a pesar de muchas ideas verdaderas, de muchas intuiciones felices y rasgos de ingenio, cabe decir de Campoamor lo que de muchos otros literatos ilustres se ha dicho: que vale más en sus creaciones que en sus teorías” (*ibid.*, p. 190). Opinión contraria mantiene Vicente Gaos que traza en su libro el examen de Campoamor como teórico de la poesía, no como lírico. Al primero le confiere los mejores elogios: “De Luzán acá -escribe sobre la teoría poética de Campoamor- no sé de escritor

alguno, Bécquer incluido, que haya pensado acerca del fenómeno poético con la originalidad, el vigor y el tino con que lo hizo Campoamor... Con las ideas poéticas de Campoamor se podía, se debía, haber hecho poesía auténtica. Y, efectivamente, se ha hecho, sólo que no por Campoamor mismo, sino por otros poetas que vinieron después” (Gaos [1955] 1971 p. 186). Para Rafael Altamira las “teorías estéticas a que D. Ramón fue aficionado [...] siempre vinieron tras de una novedad de arte, para justificarla” (1905, p. 183).

Pero al Campoamor poeta, Vicente Gaos lo califica con el juicio negativo que ya es tradicional: “El estudio o revisión que Campoamor no habrá de dar por resultado el de revalorizar su poesía, poco susceptible de revaloración” ([1955], 1971, p. 186). También Luis Cernuda, declara idéntico juicio: “Los contemporáneos de Campoamor -comenta- le tuvieron por un gran poeta; hoy al leerle, nos cuesta trabajo adivinar qué méritos justificaban aquella apreciación” ([1957] 1975, p. 308). Y José Luis Cano, apostillando el libro de Vicente Gaos, corrobora: “Es un feliz intento de reivindicar no al Campoamor poeta, que tiene difícil reivindicación, sino al Campoamor teórico y meditador de la poesía” (1960, p. 63). Los tres críticos mantienen una postura -en general- negativa hacia la lírica campoamoriana, a pesar de reconocer sus aciertos poéticos y tratar de comprender y descubrir la razón del éxito obtenido entre sus contemporáneos.

Rafael Altamira sugería el análisis del lenguaje<sup>23</sup> en el Realismo porque en él destacaba el genio poético de Campoamor: “[...] lo admirable en este nuevo empeño del poeta es la fuerza enorme que, en medio de su sencillez -y a pesar de los mismos prosaísmos que la afean de vez en cuando-, tiene la dicción sobria, ajustada, precisa, en que encierra el pensamiento, singularmente cuando, con una inesperada observación de penetrante psicología, hiere de súbito el ánimo del lector, terminando felizmente un trozo descriptivo o un relato en apariencia insignificante y vulgar. Y es que Campoamor era un poeta muy reflexivo, un

verdadero artista que sabía preparar hábilmente su obra, que estudiaba los efectos y que, guiado por maravillosas intuiciones, sabía llegar, lima en mano, a la hermosa *facilidad*, tan difícil para los que todo lo fían a los no domados impulsos de la inspiración desprovista de cultura y de buen gusto” (1905, p. 184).

La novedad en cuanto a la concepción del estilo es relativa según demuestra Rafael Altamira al considerar que esta utilización del lenguaje llano o coloquial fue conquista del Romanticismo sobre el Neoclasicismo, y que a él le reportó el sorprendente éxito de aproximar la poesía a la gran mayoría del público lector: “Pretendía Campoamor, y así lo defiende en su *Poética* (que es, en efecto, suya especialísima), que el verso y la prosa se diferencian tan sólo en la medida y el ritmo, pudiendo emplearse en ambos, indistintamente, el mismo vocabulario y giros iguales. En efecto: la llaneza en la dicción es característica de los *Poemas*, debiendo advertirse que, con esto, no hace el autor más que aplicar (a muy larga distancia de las primitivas influencias que pesaron sobre él) una de las conquistas más ruidosas que logró el Romanticismo sobre la altisonancia pseudoclásica. Recuérdese si no los del *mouchoir* de Víctor Hugo. Novedad semejante, que envuelve un gravísimo peligro en manos inhábiles, y que, aun en las del mismo Campoamor, produjo ciertos deslices -no siempre involuntarios, sino a veces, sistemáticos,- fue por lo común para él motivo de triunfos increíbles que, a menudo, desorientan al poco experto con aparentes negligencias, y que siempre tienen la inapreciable condición de conquistar al gran público, que suele cansarse de los conceptismos, retruécanos y abstracciones, más frecuentes en las *Doloras*” (*ibid.*, p. 183).

En lo tocante al lenguaje poético, Luis Cernuda recuerda la referencia hecha por Rafael Altamira en torno al Neoclasicismo y al Romanticismo, para exaltar el valor de la reforma del lenguaje poético realizado por Ramón de Campoamor. Su capacidad para

desvestirlo de los ropajes ampulosos del Romanticismo y su evolución lingüística y poética en las *Doloras*<sup>24</sup>.

Para Vicente Gaos Ramón de Campoamor tiene del estilo un concepto plenamente moderno. Aunque a veces, ocasionalmente, emplea esta palabra en el vulgar sentido de lenguaje o de forma externa. Cuando precisa su pensamiento afirma inequívocamente que, para él, el estilo es todo aquello que individualiza la obra de arte, todo lo que la define como unidad singular. El estilo, pues, de un autor no depende sólo de las palabras, ni del asunto, ni de la intención, sino de la particular fusión que logren todas estas cosas en el poema. De aquí la afirmación que gusta de repetir: una obra de arte es una composición, un conjunto, es decir, algo que debe ser considerado desde dentro, como una estructura cerrada, como un organismo dotado de una naturaleza peculiar. Ese mismo sentido de totalidad expresa esta sentencia, que estimamos particularmente afortunada: “El estilo en poesía es el modo intelectual de andar un hombre por el Parnaso” (*ap.*, Gaos [1955] 1971, p. 122).

No puede ya extrañarnos que Ramón de Campoamor llegue a conclusiones absolutamente válidas en nuestros días, y que hubieron de representar entre sus contemporáneos un pensamiento audaz y, por eso mismo, no siempre bien entendido; como por ejemplo la importancia de los mismos elementos métricos del poema -metro, ritmo, rima- que poseen un valor semántico y que no son meros adornos musicales para engalanar el contenido poético: “[...] por suerte de las letras, el estilo no es cuestión de tropos, sino de fluido eléctrico” (*ibid.*, p. 126).

Los aprehendimientos teóricos válidos que le conceden los diversos críticos, a pesar de que su obra poética les merezca mayor, menor o nula estima, nos permitirá concluir que los posibles fallos de Ramón de Campoamor no proceden, en absoluto de que hubiera olvidado sus principios, sino que posiblemente no sabía hacer su poesía de otro modo, o bien, como



afirma Rafael Altamira más arriba que sus teorías poéticas eran posteriores a sus composiciones poéticas, de manera que de la práctica poética se derivaba la teoría, y no al contrario. El tiempo hizo su trabajo atemperando poetas que han hecho posible su poética, como Antonio Machado o prosistas como Azorín (recordemos sus *primores de lo vulgar*) por citar unos ejemplos casuales.

Suele tenerse a Campoamor por un poeta prosaico, materialista, burgués, reflejo de la sociedad y la filosofía positivista de su tiempo, representante inequívoco de la lírica en la época realista, es decir, en la menos adecuada para el cultivo de la verdadera poesía. Se le tiene además por un poeta “de ideas”, cultivador, en consecuencia, de un arte de tesis, docente o didáctico, en el que el autor parece proponerse la exposición de ciertas máximas morales, extraídas por añadidura de la experiencia diaria más vulgar. Pero una cultura alcanza su plenitud -según Campoamor- cuando queda plasmada en arte literario, pero entendiendo que la forma superior de éste es la poesía. Tal y como recoge Vicente Gaos ([1955] 1971, p. 99) poetizar para Campoamor es realizar continuos actos de transcendencia: transcender lo meramente subjetivo y personal, transcender el arte por el arte para llegar a la idea, transcender la idea hasta convertirla en imagen. De todo lo expuesto se podría inducir que el arte en la poesía es aquel que es capaz de que el lector se proyecte en lo escrito de manera que pueda causar emoción y/o reflexión, o ambas a la vez. Un poema que no es capaz de hacer pensar al lector en su belleza técnica o en su contenido, sería, pues, un poema vacío o insustancial. Si a la belleza se le une la idea, que sea capaz de comunicar con el lector, el éxito sería pleno para el poeta, pues habría cumplido la misión del arte: revelar emoción al lector -intelectual o sensorial- y ese es el objetivo de Ramón de Campoamor: “yo soy apasionado, no de lo que se llama *arte docente*, sino del *arte por la idea*, o, lo que es lo mismo del *arte transcendental*. [...] En el arte no hay más que dos géneros, el sustancial y el

insustancial”. Junto a ello la certera apreciación de Vicente Gaos: “yo soy partidario del arte trascendental”, del que va más allá, es decir, al más “acá” del lector (*ap.*, *ibid.*).



NOTAS.



---

<sup>1</sup> En el artículo “Campoamor”, Rafael Altamira ofrece una amplia bibliografía sobre Ramón de Campoamor (*ap.*, 1905 pp. 164-165).

<sup>2</sup> Sobre Ramón de Campoamor se vertieron críticas y se realizaron estudios de todo tipo: “[...] algunas de la cuales se han discutido mucho en vida del autor: v. gr., las cualidades de su psicología; su sentido tendencioso; sus creencias, particularmente religiosas, su *horacismo*; las manifestaciones pesimistas que algunos creen ver; el mismo carácter especial de su *humorismo*, que según él era lo que le distinguía como poeta; la contradicción que parece existir entre el hecho de que Campoamor sea el poeta preferido de la mujeres, y la mediana opinión que respecto de ellas suele expresar en sus versos: éstas y otras más, serán estudiadas por pluma más experta, o quedarán para otra ocasión propicia” (Altamira 1905, pp. 190-191).

---

<sup>3</sup> El estudio comparativo de ambos artículos ofrece al lector algunas novedades biográficas que aquí se reseñan: “Voy a [...] decir de Campoamor los que sus biógrafos no han podido decir, porque se refiere a una parte de la biografía (que conocí a través de personas de mi familia) en los tiempos de la juventud de quien (bien pronto, en su propia vida) había de señalarse como un gran literato y filósofo. [...] entre los libros que yo leí, en plena adolescencia, figuraron ya obras de don Ramón. A los citados allí añadiré una colección de *Doloras* que guardaba escondida una hermana de mi madre y que, andando el tiempo, me confió de vez en cuando para que lo leyese. [...] Pero lo más interesante que voy a decir aquí y que produjo como efecto general que Campoamor fuese uno de mis poetas favoritos durante muchos años, es la relación amistosa de él con un tío mío (marido de la hermana mayor de mi madre, que vivió muchos años en Madrid y al fin fundó en Alicante) y con otro tío de que hablaré después. El primero era de origen francés. Su apellido era Proyet [...] un hombre de gran cultura, como lo probaba su biblioteca que en gran parte vino a ser mía y que contenía libros en francés y en castellano [...]. Mi tío Proyet fue amigo particular de Campoamor, como ya dije. Ambos fueron políticos, aunque creo que mi tío con más seriedad que don Ramón, y en una ocasión se juntaron en Alicante (hacia el año en que Campoamor se casó con una señorita de una familia que vivió en parte en Chile y que mantuvo relaciones de orden comercial con otra familia española peninsular residente en Alicante: los Rivero). [...] El encuentro en esta capital se produjo siendo Gobernador de ella (entonces se llamaban *Jefes políticos*) Campoamor, y alguna anécdota suya en la función gubernativa está narrada en mis *Cartas de hombres*. Tal vez también en algún otro libro. A Campoamor lo trasladaron para un puesto superior a Madrid (si mi memoria no me engaña) y le sucedió en Alicante mi tío Proyet, cuya señora (mi citada tía María) me contó muchas cosas que casi todas he olvidado. [...]” (Altamira 1944, p. 139).

---

<sup>4</sup> Rafael Altamira aporta la bibliografía de que dispuso para la creación de su artículo “Campoamor” (1905) con leves modificaciones que aquí se reproducen: “*Biografías y semblanzas*. De Emilia Pardo Bazán, en la colección de *Personajes ilustres*, editada por la *España Moderna* (1893); de Alejandro Pidal, en el tomo I de las *Obras completas* de Campoamor; en la misma casa editorial antes citada de Sánchez Pérez, y en las de González Serrano (reproducida en la edición de Luis Tasso) de Acevedo Huelves (en la edición de *Poesías escogidas* que se imprimió en Barcelona (1887), de Canella, quien fue muy amigo de Don Ramón y otros más. [...] *Estudios*. Prólogos de las ediciones 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup> de las *Doloras*, escritos por A. Hurtado, R. de Federico, Ruiz de Aguilera y Laverde Ruiz. Don M. Rayón dio unas *Notas sobre las Doloras* en 1864, que se reprodujeron en varias ediciones (por ejemplo la 16<sup>a</sup> en 1882). Severo Catalina escribió un Prólogo para el poema *Colón* y sobre esta misma obra se publicó una colección especial en que colaboraron ocho críticos y poetas españoles. D. Francisco Giner de los Ríos trató de *Una Dolora en prosa* que corresponde a *Lo Absoluto*, de Campoamor (1865), monografía que se repitió en los *Estudios de literatura y arte*, 2<sup>a</sup> edición (1876). [...] Don Juan Valera, muy amigo y discutidor del poeta, sobre todo en materias de Filosofía, dio en un periódico americano, cuyo título desconozco, un buen estudio que se publicó en la edición de Baudry y en los *Estudios críticos de Literatura*, (Madrid, 1864). Uno de nuestros críticos del siglo XIX, Revilla, escribió un *Boceto literario* de Campoamor en las *Obras* que publicó el Ateneo de Madrid y, antes, en la *Revista contemporánea*. Otro crítico, pero francés (Hubbard) habló de Don Ramón en su *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne* (París, 1870); Palacio Valdés, en *Nuevo viaje al Parnaso. Poetas contemporáneos* (1879, página 39 y siguientes); Leopoldo Alas, en *Los pequeños poemas* ( en *Solos de Clarín*), *La lírica y el Naturalismo* (en *La literatura* en 1881), *Los amores de una santa* (en *Nueva campaña*), *La Poética* de Campoamor ( en *Sermón perdido* y en *Museum*), *El ideismo* (en *Sermón perdido*) y *Entre bobos anda el juego*

---

(sobre la *Polémica* entre el poeta y Valera). Leo Quesnel, artículo publicado en la *Revue politique et littéraire (Revue bleue)*. Doris de Tannerberg, *La poésie castillane contemporaine* (18889, páginas de 121 a 157). El Padre Blanco García, en *Historia de la literatura española en el siglo XIX*, tomo II. Peseux-Richaud, estudio publicado en la *Revue hispanique* (París, 1894, volumen I, páginas 236-257). Fitzmaurice-Kelly, en *A History of Spanish Literature* (1896, páginas 383 a 386) y otros muchos estudios de escritores españoles, polacos y de varios países europeos. Con motivo de la muerte de Campoamor (1901) se han publicado otros artículos. [...] Por lo que a mí toca, escribí un largo estudio de conjunto que no recuerdo donde se publicó la primera vez y que se encontrará en las páginas 164 a 191 de mi libro *Psicología y literatura* (245 páginas), editado en Barcelona. *Biblioteca de escritores contemporáneos*, sin fecha” (Altamira 1949, pp. 133-134).

<sup>5</sup> Incluso Rubén Darío, en su juventud, tuvo por Ramón de Campoamor una valiosa estima y recibió de él profundo influjo; de su admiración es testimonio la conocida décima que le dedicó -“Ése del cabello cano / como la piel del armiño [...]”- y la visita que en 1892 le hizo a su casa, apenas llegado a Madrid. No obstante, fue el mismo movimiento modernista, que abanderaba Rubén, el que trajo el rechazo de la poesía campoamoriana, confirmado por los del 98 de modo seco y radical.

Al llegar a la Generación del 27, Ramón de Campoamor “es ya una figura definitivamente olvidada y enterrada. Su Realismo y prosaísmo burgueses representan exactamente todo lo contrario de lo que los poetas de esa generación persiguen, siguiendo a Juan Ramón: la poesía pura, que busca ante todo la belleza del poema y desdeña la anécdota, el argumento de la poesía. Todo el entusiasmo que sienten por Bécquer se trueca en desdén y desprecio por Campoamor” (Cano 1960, p. 67). Durante este tiempo de negación, que se extiende, como veremos, hasta la década del cincuenta, pueden señalarse algunas excepciones.

---

Azorín había arremetido duramente contra Campoamor en un pasaje de *La voluntad*, pero rectificó más tarde su juicio: primero en un artículo de 1914 (recogido en 1929 en su libro *Leyendo a los poetas*); después, en un capítulo de *Clásicos y modernos* (1919), expresamente dedicado a Campoamor y, con posterioridad, en otros artículos dados a la prensa. Joan Maragall, lo elogió en sus escritos, hasta el punto de calificarlo de “el poeta más denso, más substancioso, de España; el poeta que ha tenido en la España contemporánea un sentimiento más completo de la realidad poética de la vida” (Cano 1960, p. 66). Gómez de Baquero, en su libro *Pen Club. Los poetas*, escribió sobre Campoamor juicios que encierran los motivos de su posible reivindicación: “Tributemos a Campoamor -dice- el homenaje justo de reconocer en él a un renovador, a un precursor, a un ingenio que presintió las nuevas formas y los ritmos futuros. Campoamor fue un precursor de la mudanza. Quiso dar flexibilidad a la rima, naturalidad y sencillez al lenguaje poético, hacer a la Musas ciudadanas de nuestro tiempo en vez de Númenes lejanos. Pretendió sacar a la poesía del escenario y acercarla a la vida; descalzarla del coturno solemne y ponerle la sandalia ligera que le diese un paso ágil y un nuevo compás” (Cano 1960, p. 67).

Estas posturas más o menos débilmente positivas tuvieron su oposición en lo que Vicente Gaos ha calificado de “reacción anticampoamoriana” a cargo de una serie de críticos, que vinieron a trazar la intolerante actitud de la generación del 27. Entre ellos hay que mencionar especialmente a César Barja, a Valbuena Prat, e incluso a C. Rivas Cherif, el editor para Clásicos Castellanos de las *Poesías* de Campoamor, que no silencia, sin embargo, el exiguo mérito que le merece. En nota al pie señala Juan Luis Alborg que: “Mucho menos lo disimula todavía Félix Ros, el nuevo prologuista que se buscó para una segunda edición de 1966. En un verdadero bosque de notas, que ocupa quince veces más que extensión que el texto, Felix Ros recoge todos los trapillos que pueden dejar en ridículo a Campoamor” (1982, p. 850, nota 318). A éstos aún habría que añadir a Ortega y Gasset, a Eugenio d’Ors, a Pedro

---

Salinas -dictamen, por lo demás que viniendo de un poeta eminente del 27 no puede sorprendernos-, y a José María de Cossío en unas primeras apreciaciones sobre Campoamor en su libro *Poesía española. Notas de asedio*, modificadas posteriormente, como veremos.

Pero en la década del cincuenta, empieza lo que, si bien no puede determinarse como una “vuelta a Campoamor” y ni siquiera de plena reivindicación, al menos, supone ya una apreciación más comprensiva de su significado y una reflexión mucho menos tópica y excluyente. A la cabeza de los críticos que inician esta labor debe situarse a Vicente Gaos cuya primera manifestación fue un artículo de 1955 (incorporado años más tarde a su libro *Temas y problemas de la literatura española*, titulado *Campoamor precursor de T. S. Eliot*, y anticipo de su libro *La poética de Campoamor*, publicado en aquella misma fecha y reeditado en 1969 con un “Apéndice sobre poesía española contemporánea” (Gaos 1971, pp. 435-442).

En 1957 Luis Cernuda abre su libro *Estudios sobre poesía española contemporánea* con un estudio sobre Campoamor (1975, pp. 291-483). Entre los comentarios diversos que provocó el libro de Gaos debe destacarse el citado de José Luis Cano, “Revisión de Campoamor”, incorporado a su volumen *Poesía española del siglo XX*.

Es de justicia apuntar que ya con anterioridad Dámaso Alonso, había llamado la atención a la crítica campoamoriana, denunciando la miopía de unos juicios metódicamente negativos: “No estamos aún -dice- preparados para hacer justicia a Campoamor. La reacción, primero violenta, después despectiva y al fin de mera ignorancia, contraria a él alcanza ya a tres generaciones. Espero que llegará un día en que se reconozca cuán original fue su posición dentro del siglo XIX español, cuán desigual fue la lucha entre su propósito (el poema filosófico en tres dimensiones: mínima, normal y larga) y los medios estilísticos que supo o pudo allegar para ello” (1965, p. 79). Otros poetas o críticos han sugerido la misma



---

prudencia, como Vicente Aleixandre en su discurso sobre *Algunos caracteres de la nueva poesía española* (1955).

En *La letra y el instante. Anotaciones a la actualidad cultural* (1967) de Guillermo Díaz Plaja que expone en varias ocasiones, de modo tangencial a veces, pero no por eso menos significativas: en *El reverso de la belleza* de 1956; “El chaqueteo de los estetas” de 1961 y en “Materia y poesía” de 1963, comentarios incluidos en el volumen *La letra y el instante. Anotaciones a la actualidad cultural* (1967). Es especial interés el excelente artículo de Carlos Murciano, “Campoamor sobre el tapete” (1962), que glosa, a su vez, los tres primeros estudios mencionados, así como diversas estimaciones de Díaz-Plaja. puede leerse una afirmación como la siguiente: “A lo que más se parecen muchos poemas recientes de Jorge Guillén es -¿quién lo hubiera dicho?- a Campoamor” (1967). Un ahondamiento más detenido sobre la poesía de Campoamor en estos últimos años se debe a José María de Cossío, que le ha dedicado un amplio capítulo en su libro *Cincuenta años de poesía española*.

<sup>6</sup> Relata la trayectoria vital del poeta: su precocidad del poeta para componer, la crisis de fe de 1835, plena de angustias, dudas y vacilaciones, que relató en su obra *El personalismo*. Su aspiración a entrar en la Compañía de Jesús que no se consumó. Según indica Juan Luis Alborg, “[...] la entrevista a que fue sometido en la Residencia de la Compañía en Torrejón de Ardoz le desagradó de tal manera, que desistió de su proyecto. Estudió luego medicina, pero la dejó al concluir el segundo curso por sugerencia de uno de sus mismos profesores que le aconsejó dedicarse a la literatura, y emprendió después la carrera de Leyes, que, por aburrirle tanto como la Anatomía abandonó también al poco tiempo. Por fin, como dice Pardo Bazán, ‘dio vado a su vocación natural, las letras, y se abrió camino uniéndose al ejercicio de todos los españoles útiles y de muchos inútiles: la política’” (1982, p. 846).

<sup>7</sup> Para una biografía de Campoamor más extensa, *cf.*, Emilia Pardo Bazán, “Campoamor. Estudio biográfico”, en *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 28, abril de 1893; reproducido en el

---

volumen *Retratos y apuntes literarios*, y en *Obras Completas*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1314-1338.

<sup>8</sup> “El Liceo artístico y Literario le publicó en 1840 su primer volumen de poesías, *Ternezas y flores*; y según cuenta con gracejo el propio autor, hizo su primer acto de presencia aquel mismo año en la vida política dedicando unos versos a la reina Cristina con motivo de su destierro del país” (Alborg 1982, pp. 846-847)

<sup>9</sup> Según indica Rafael Altamira en nota al pie: “La primera revista en que Campoamor publicó versos fue (según me dice mi erudito compañero Canella) la bisemanal que fundaron en 1837 el propio D. Ramón, Rubí y otros amigos que duró poco.” (Altamira 1905, p. 169).

<sup>10</sup> “También Valera se ocupó muchas veces de Campoamor, pero parece que su opinión real, manifestada en cartas y conversaciones privadas, difería -en parte al menos- de la que dio públicamente” (*vid.*, Bermejo Marcos 1968, p. 169)

<sup>11</sup> Rafael Altamira realizó la siguiente puntualización a pie de página: “Esta edición de 1847 comprende, con el título de *Obras poéticas*, las poesías publicadas en 1849 (*Terneza y flores*), *Ayes del alma*, *Fábulas* y algunas *Doloras* (impresión y librería de ‘La publicidad’). Al reimprimir este libro años después, Campoamor suprimió las *Doloras* para incorporarlas a la colección general de éstas, como se lee luego en el proemio que han reproducido todos los editores (1905, p. 171).

<sup>12</sup> El subrayado es mío.

<sup>13</sup> José M<sup>a</sup> de Cossío advierte que en las *Fábulas* de Ramón de Campoamor “están prefigurados y ya con sus caracteres esenciales, los tres géneros que han de ser cultivados por el poeta y han de darle personalidad y renombre. En el apólogo adivinó Ramón de Campoamor que se contenía lo que vino a considerar esencial en su poesía, es decir, una acción susceptible de tener alcance universal como expresión de una idea y la importancia filosófica que fue siempre su preocupación esencial” (1960, p. 299).

---

<sup>14</sup> Juan Luis Alborg indica que Ramón de Campoamor publicó la primera edición de sus *Doloras* en 1846, la segunda al año siguiente (*ap.*, 1982, p. 871). Según informa José M<sup>a</sup> de Cossío, al publicarse en 1902 las *Obras completas* del poeta, se habían editado más de treinta veces. El número de las composiciones fue también aumentando hasta llegar a la cifra de doscientas veintitrés. El éxito de la obra es épico en la poesía española (*ap.*, 1960, p. 300).

<sup>15</sup> “Estas y otras manifestaciones que en el periodismo político hizo Campoamor lo encasillaron definitivamente en el partido moderado, que lo encumbró conforme a sus merecimientos; y aunque por los sitios que ocupó antes y después del periodo revolucionario de 1868 a 1874, siempre fiel a los principios de su agrupación y a la dinastía borbónica, la política pareció no ser ingrata con el gran talento que se le rendía, al cabo hizo una de las suyas y trató a Campoamor, en ocasión memorable, como el jumento de Juan, el *Los buenos y los sabios*, a su confiado dueño. Claro es que aludo a la ocasión en que el Claustro de nuestra Universidad quiso tener por senador al ilustre poeta, y el encasillado ministerio se opuso a ello. [...] Pero este aspecto de la vida de Campoamor interesa poco para lo que de él importa decir. Consolémonos pensando que D. Ramón supo reírse de las pequeñeces de la política, como lo prueban sus semblanzas de Cánovas y de Sagasta y su famosa contestación a quien le preguntó por dónde era diputado: ‘Soy diputado por Romero Robledo’. Y todavía cabe afirmar que, a pesar de ciertas convicciones arraigadas, no creyó mucho en la política misma, contándose más bien en el número de aquellos escépticos (como el mismo D. Antonio Cánovas) que, sin embargo, no dejaron nunca de ser políticos. Después de todo, la filiación de Campoamor en el partido moderando no fue sino consecuencia, más bien que de dictados intelectuales, de impulsos de puro sentimiento que no razona; y así, abominó de la democracia por horror a la vulgaridad de la plebe y a los desórdenes revolucionarios, y abrazó la teoría de la aristocracia intelectual que definiera Donoso Cortés, con un argumento justificante de sus gustos refinados y de la idealidad de su espíritu, que creyó, y en ello hubo

---

de equivocarse, que sólo hay vulgo abajo, y que todos los que parecen escogidos pueden ser dignos compañeros de un alma grande. Y que con su moderantismo no le pasaba de la corteza en muchas cosas, lo demuestran su conducta como Gobernador de Castellón, cuando contestaba al Ministro: ‘aquí hay paz porque no hay soldados’; su benevolencia con los conspiradores; su horror a las imposiciones autoritarias; sus consejos de clemencia a María Cristina; su repugnancia del absolutismo, bien manifiesta en la poesía a D. Diego León; y, en fin, su amor a los humildes y a los débiles y sus terribles anatemas contra la guerra, es decir, contra la fuerza bruta, de que son ejemplo *Los buenos y los sabios* y *La insurrección del agua*. Con todo esto y todo, Campoamor fue un valiente, un hombre de verdadero valor cívico, y en ello también se diferenció de no pocos de los que politiquean. Bien lo demostró en su serenidad pasmosa cuando la insurrección de 1854 en Valencia, y en el desafío con el general Topete (1863). [...] Pero lo que más importa tener en cuenta para nuestro propósito, es que los azares y ocupaciones de la política no distrajeran a Campoamor de la literatura” (Altamira 1905, pp. 172-177)

<sup>16</sup> Rafael Altamira advierte en nota al pie que: “Fue redactor de *El Correo Nacional* desde 1841 y luego de *El Heraldo* (1842-1854), de cuyas colecciones convendría exhumar algunos artículos políticos y literarios, fáciles de conocer aunque no llevan firma y son característicos de una época de Campoamor. La *Historia de las Cortes* (tomo I, único publicado) consta de dos partes y un epílogo o conclusión. La segunda es la que contiene las semblanzas de Castro, Pacheco, Alcalá Galiano, Donoso, Pastor Díaz y otros diputados” (Altamira 1905, p. 175)

<sup>17</sup> En nota a pie de página, Rafael Altamira anota que: “El único discurso político de Campoamor, fue el que pronunció en Cortes, en 1857, acerca de la libertad de imprenta.” (1905, p. 177).

---

<sup>18</sup> Rafael Altamira remite al estudio que sobre este poema realizó Clarín en “La lírica y el Naturalismo” (1905, p. 185).

<sup>19</sup> Rafael Altamira remite en nota al pie al *Prólogo* de Campoamor a las *Humoradas*. (Ap., Altamira 1905, p. 187).

<sup>20</sup> *El Personalismo* apareció según D. L. Shaw en 1835, fecha distante a la aportada por Rafael Altamira que lo fecha en 1856. Posteriormente vuelve a repetir que “De la misma época que *El Personalismo* (1856 y 1857) son las *Polémicas con la Democracia*”.

<sup>21</sup> Aunque ya se había ocupado de las ideas estéticas en diversos trabajos anteriores y posteriores: “[...] la *Poética*, cuya primera edición se publicó en 1883 y la segunda (muy aumentada y corregida) en 1890. No fue ésta la única vez que Campoamor escribió de cuestiones estéticas y preceptivas [...] Hemos citado ya su carta al Conde de Revillagigedo, con motivo de las *Doloras*. Bastantes años después, puso el mismo autor prólogo a una colección de *Pequeños poemas* (la de Enghlis y Gras, 1879), dando auténtica interpretación a la teoría de este género y discutiendo, a la vez, las críticas que le eran contrarias. Lo mismo hizo al publicarse en folleto aparte *Los amores de una santa* y en la primera colección de *Humoradas*. La *Poética* es, en cierto modo, un resumen de estos ensayos; pero adolece, todavía más que ellos, de ese tono personal que imprimía Campoamor a sus producciones didácticas, atento, más que a la exposición de doctrina, a la defensa de sus obras y opiniones y al ataque de los críticos que osaron hallarles defectos. Por estas causas, la *Poética* abunda en paradojas y en contradicciones, y muy a menudo suele no decir lo que indican los epígrafes de sus capítulos. Véase en prueba de ello el segundo, cuyo título es *El arte supremo sería escribir como piensa todo el mundo*, y que ni por un momento trata esta cuestión, sino otras de índole muy diferente y de interés puramente personal. [...] como si quisiera llevarse de frente y a un tiempo el cultivo de todos los géneros por él mismo usados, escribió también en el último periodo de su vida libros filosóficos y políticos, análogos a los de la primera época:

---

tales son *El ideísmo* (1883), nueva exposición de la metafísica campoamorina, ingeniosa como todas las suyas; la polémica con D. Juan Valera acerca de la *Metafísica y poesía*, que, a muchos años de distancia, renueva, con igual donosura y chispear del talento, aquel humorismo y aquellas intuiciones brillantes de *Lo absoluto*; y, en fin, la maliciosa y saladísima semblanza de Cánovas (1884, reproducida en la colección de *Personajes ilustres de La España Moderna*)” (1905, pp. 182,187-188). Rafael Altamira remite a la lectura de los dos artículos de Clarín sobre la *Poética* (*vid.*, Altamira 1905, p. 189). Indica, además, en nota al pie que: “Los artículos de Campoamor y de Valera que forman este libro, se publicaron con anterioridad en el periódico *El Día* y en *La España Moderna* (1889-90)” (Altamira, 1905, p. 188).

<sup>22</sup> Rafael Altamira señala que “Estas cuestiones las examina con detención Clarín en su *Museum*” (Altamira 1905, p. 189).

<sup>23</sup> Rafael Altamira señalaba en 1905 que la cuestión del Realismo había perdido gran parte de su interés en aquellas fechas sobre todo en lo que a poesía se refiriese, consciente de la importancia del artículo de Leopoldo Alas “La lírica y el Naturalismo” en el que se aventan estas cuestiones remite a él para la mejor comprensión del fenómeno poético en aquel tiempo (*ap.*, 1905, p. 183).

<sup>24</sup> Reproducimos las palabras de Luis Cernuda : “Lo que realizaron los neoclásicos ahí está y ya hemos aludido a su escaso valor; los románticos pueden burlarse de sus antecesores y del pastor Clasiquino, pero fracasaron igualmente. Fue Campoamor, mediado del siglo XIX, quien advirtió cuál era el punto capital de la cuestión: la reforma del lenguaje poético [... ] Campoamor ha pasado de ser para nosotros, aunque no se le lea (porque supongo que hoy nadie lo lee), el poeta prosaico por excelencia, y su expresión y lenguaje por ejemplo de vulgaridad. Sin embargo, al juzgarle así se olvida su mérito principal: haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje preconcebidamente poético. Es una tarea que debe realizarse

---

continuamente, pues si no el lenguaje se anquilosa, resultando ineficaz y aun perjudicial para todo intento de expresión poética... En eso consiste el valor histórico de Campoamor, en haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje supuestamente poético que utilizaron neoclásicos y románticos. Éstos se desprendieron del anticuado formulario expresivo compuesto por el culteranismo, pero si los primeros lo sustituyeron con uno falso y raquítico, los segundos lo sustituyeron con otro falso y desmesurado. El problema seguía en pie. Compárese, por ejemplo, el lenguaje y estilo usado por Campoamor en *Ternezas y flores* (1840) y el usado luego en sus *Doloras y Humoradas*; en la colección primera todavía habla unas veces como un poeta neoclásico... y otras como un romántico [...] En las *Doloras* (1846) pronto se advierte cómo las frases hechas, las asociaciones establecidas de palabras, las palabras favoritas de escuelas anteriores, han desaparecido: el lenguaje es directo y simple, la expresión coloquial... Dígase lo que se quiera de Campoamor como poeta; no por eso debe dejar de reconocerse la deuda que nuestra poesía tiene con él por haber desnudado el lenguaje de todo el oropel viejo, de toda la fraseología falsa que lo ataba. No puede, al menos, negársele el valor que tiene como antecedente de Bécquer [...] Hizo Campoamor tabla rasa del obstáculo principal que todo poeta encuentra frente a sí: una lengua poética envejecida [...] Compárese las parabas de Wordsworth con estas entresacadas de la *Poética* de Campoamor: ‘Cuánto más popular y cuánto más nacional sería nuestra poesía si en vez de la elocución artificiosa de Herrera se hubiera cultivado este lenguaje natural de Jorge Manrique’. (En las *Coplas* de Manrique tenemos, en efecto, el ejemplo perfecto en nuestra lírica de lenguaje hablado [...] Recordemos también de pasada que Machado, quien tiene ciertos puntos de contacto con Campoamor, admira igualmente a Manrique) [...]. Con dotes idénticas a las que poseyó pero siendo además un poeta, no sé si decir que pudo dejar una obra equivalente a la de Browning. ¿Verdad que esas figuraciones son ociosas?; contentémonos con ciertos poemillas suyos del género sentencioso-irónico, que están bastante bien. En ocasiones parecen

---

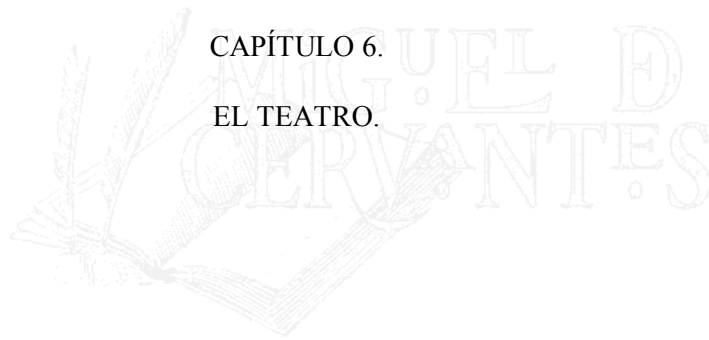
anticipo de *Greguerías*; de ellos, pasando por Augusto Ferrán, que escribe poemillas lírico sentenciosos, llegamos a Machado quien deliberadamente evoca en algunos de sus versos gnómicos el recuerdo de Campoamor [...] Campoamor fue un poeta raro entre nosotros; a veces se diría un poeta inglés (en lo posible) de la época victoriana, y acaso eso sea lo que sin proponérmelo haya suscitado en mi memoria el recuerdo y la comparación con ciertos poetas ingleses de dicha época, aunque algún desplante a la española, que en él se observa en ocasiones, dificulta la comparación. Conviene releerle a cierta altura de la vida (Campoamor nunca parece haber sido joven) para aprender a tolerarle por los menos; y entonces tal vez comencemos a dudar cuando composiciones más cercanas en el tiempo, como la *Marcha triunfal*, de Darío, nos parecen ya muertas, si en cambio otras más distantes, como *¡Quién supiera escribir!*, de Campoamor, no guardan todavía algún rescoldo vivo" ([1957] 1975, pp. 310-315).



BIBLIOTECA VIRTUAL

CAPÍTULO 6.

EL TEATRO.



### 6.1. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

Hacia el año 1900, el costumbrismo, que en el período de Mesonero Romanos y Fernán Caballero había comenzado con la intención de amparar a los españoles de toda preocupación o curiosidad ideológica inócua, había derivado en lo que era una diversión inocua. En los escenarios, este hecho iba unido íntimamente a la comedia musical, y más concretamente al llamado “género chico”, que había alcanzado una enorme notoriedad y éxito hacia finales del siglo XIX, con obras como *La Gran Vía* (1894) y *La verbena de la Paloma*, del mismo año, todavía más famosa. El deleite del público español se entregaba más a su fervor patriótico que a la añoranza de unos tiempos mejores que manifestaban Marquina y Pemán. Casi todos los dramaturgos de esta época habían tenido alguna intervención ocasional en este género híbrido. Dicenta, Marquina, incluso Benavente, escribieron libretos para obras musicales. Otro grupo de escritores se inspiró directamente en el mundo del “género chico” (y en el de la zarzuela en tres actos, de la que derivaba el “género chico”) con el propósito de hacer obras más trascendentes y a veces más sensatas o serias que las que ofrecía el teatro musical (*ap.*, Ruiz Ramón 1986, pp. 48-50).

Una corriente nueva apareció frente a la “mediocridad del género chico” (*ap.*, Brown 1985, pp. 202-203), cuyos autores más innovadores -dice Rafael Altamira- fueron los hermanos Álvarez Quintero. “Al final del período se produjo una reacción de los mismos autores contra el género chico, quienes habían querido volver a la comedia antigua, al sainete y el entremés, realistas, sí, pero fecundados por más altos ideales. La representación quizá más genuina (por lo mismo que su teatro versa sobre costumbres andaluzas), y desde luego la más saliente y la más pura desde el punto de vista del arte, de esta corriente novísima, corresponde a los hermanos Álvarez Quintero, quienes, a mi juicio, han llegado con *Las flores* a un grado de sentimiento poético verdaderamente nuevo y exquisito” (1905, p. 158).

Aspecto en el que coincide con Leopoldo Alas en *Las máscaras*<sup>1</sup> (1913-1929, pp. 622-649) y Francisco Ruiz Ramón (1986, p. 50). La esencia del “género chico” era su mezcla de una representación humorística de tipos populares (en la venerable tradición de los “pasos” y “entremeses”) y el panorama costumbrista de una región o ciudad como representación pintoresca de la que los españoles podían sentirse ciertamente orgullosos.

El teatro de vanguardia ofrecía en 1907 un panorama desolador, tanto en la forma de expresión como en los temas que trataban. Los espectadores que no podían menos que salir desalentados y abatidos de la función teatral. El mérito de la dramaturgia de los hermanos Álvarez Quintero estaba en que abordaba los mismos temas que los autores virulentos o los trágicos pero sin herir la sensibilidad del público, como en *Las flores*, *Los Galeotes*, *El centenario*, *Malvaloca* y otras obras semejantes (*ap.*, 1907, p. 65).

Frente a las manifestaciones literarias de las nuevas generaciones, y las seudorreligiosas de la “mojigatera novísima, que tienen una nota tan uniformemente triste, gris y apocada, que con dificultad se sustrae a ella el ánimo, aun de los substancialmente alegres” (*ibid.*, p. 55). Obras como *Mañana de sol* muestran la habilidad artística de los hermanos Álvarez Quintero que aciertan en las “universales fuentes de la poesía” que suelen pasar inadvertidas “para los autores modernos, afanosos de *novedad y originalidad*” (*ibid.*). Esta obra, definida como “paso de comedia”, por su tema que “es la delicia de revivir los recuerdos, de complacernos evadiéndonos en ellos”, lo que “nos convierte en amables muchos momentos de la existencia, aun después de llegada la edad de los ‘tristes desengaños’” (*ibid.*, p. 56). El mérito que reconoce en *Mañana de sol* es, sobre todo, “el poder de la ilusión” que los hermanos Álvarez saben transmitir al público.

Semejantes características se dan en *El genio alegre* “ regalo de ese nuevo auxilio en la tarea de iluminar el alma humana y de barrer de ella la tristeza deprimente” (*ibid.*, p. 66). *El genio alegre* transmite entusiasmo al público en una obra en la que los autores muestran el lado tumultuoso y juvenil de la alegría en la acción teatral. Para Rafael Altamira, es probable “que en el teatro no sea viable otra manifestación, en forma que ‘llegue’ al público y le despierte el estado de ánimo que los autores desean provocar” (*ibid.*, p. 64).

*El genio alegre* es una comedia intencionada, aunque más lírica que la profundamente humana y educativa *El niño prodigio* (ap., *ibid.*, p. 62). Esta obra es considerada por Gonzalo Torrente Ballester como representativa de la Andalucía rosa en la que “el hastío y amoríos, soltería y chismes, encomio de la alegría y astucia de la mujeres, bondad y comadreo, y, por fin, triunfo final de la felicidad o graduación de la tristeza en los casos excepcionales. En cualquier caso, todo cuanto pueda aplanar demasiado el paisaje de un pueblo que ríe y canta quedará escondido o anestesiado” (1957, pp. 140-155), opinión en la que coincide con José Monleón (1969, p. 10). Esta pieza teatral evoca la temática de *La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés.

En opinión de Rafael Altamira a los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero no se les concede el valor literario que poseen porque los asuntos que tratan son distintos a los que expone dramaturgia moderna. El plano en que se mueve el teatro de los hermanos Álvarez Quintero tiene la intención de llegar al espectador a través de la mordacidad presente en sus obras que “es el plano en que viven *Las flores*, *Los Galeotes*, *El centenario*, *Malvaloca* y otras obras semejantes” (1921, p. 89).

La “aguda y fiel observación de tipos y costumbres” que señala Rafael Altamira (1921, p. 81) del teatro quinteriano es considerada por Ramón Pérez de Ayala<sup>2</sup>, una

percepción sentimental de la realidad humana, ausente de crítica, visión pintoresca, observación al detalle típico y al hecho diferencial, huida de lo problemático, sentido de la moral optimista y superficial que ignora todo lo que no es agradable y, en consecuencia, deliberada ceguera a cualquier angustia de carácter social (*ap.*, 1966, pp. 642, 644 y 646). Frente a esta opinión, escribe Rafael Altamira que el teatro de los hermanos Álvarez Quintero destaca por el “ingenio variadísimo para los enredos y situaciones; gracia inagotable para los chistes; donosura y limpieza troncal castellanas en el decir todo; delicadeza y ternura en las escenas de pasión...” (1921, p. 81). Esta percepción de la desenvoltura y gracejo del diálogo, de las situaciones y la maestría técnica en la construcción de la pieza teatral, es compartida por Gonzalo Torrente Ballester<sup>3</sup> (1957, pp. 150-151).

Rafael Altamira creía que el teatro debía ser utilizado como instrumento de la clase intelectual dirigente para enseñar y divertir al público como último objetivo. Es lo que él llamaba: “[...] la fuerza de sugestión que tienen las *ideas* dominantes sobre el carácter de la mayoría de los hombres. [...] llevar la alegría [a la sociedad] me parece ser el fin último a que deben aspirar los que ponen al servicio de la redención de todos el arma de la enseñanza y de la dirección intelectual. El profundo sentido educador de los *settlements* ingleses con que se inició la llamada Extensión universitaria, está en eso; y por ello se les vio comenzar su empresa acudiendo al Arte, que es uno de los grandes despertadores de la alegría del espíritu [...]” (1907, p. 65). Estos objetivos se consiguen con el teatro de los hermanos Álvarez Quintero, porque “su teatro está basado: “[...] en un teorema filosófico o psicológico de tanta trascendencia como los que han dado fama a Ibsen o a Benavente. Y no borro ninguno de los dos nombres citados, porque afirmo con toda convicción que no hacen pensar menos que *Casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo*, o *Los intereses creados*, *El centenario*, *El genio alegre*, *Malvaloca* o *el amor que pasa*” (Altamira 1921, p. 82).

La diferencia sustancial del teatro de los hermanos Álvarez Quintero, frente al de Ibsen o Benavente, está en la forma, no en el fondo. En los segundos “esta forma es intensamente dramática o trágica, dura y cortante en la expresión. Son ambos, en cuanto intensifican la gravedad de los conflictos de sus personajes, descendientes directos de los románticos en un de la corrientes de esta escuela. En los hermanos Álvarez Quintero hay, por el contrario, una serenidad (a veces surcada por un poco de sentimentalismo, pero en el género dulce, no en exaltado), tras de la cual pueden ojos inexpertos, o el público distraído, no percibir el drama o la preocupación ideal; pero que, verdaderamente, ni los ahogan ni los debilitan. Es cuestión de genio” (1921, p. 82).

Si las obras de calidad excelente poseen diferentes lecturas, su valor educativo será tanto mayor si que el crítico literario instrumentaliza su erudición para hacerlas accesibles a los lectores o espectadores, con el fin de que “el público que cada día más y en todas partes ha de aplaudir la comedia de los hermanos Álvarez Quintero, recoja esa enseñanza que la mayoría no ha de ir a buscar a los libros doctrinales” (1921, p. 86). Con ello “los insignes escritores sevillanos habrán realizado, [de este modo] para la educación intelectual de nuestro país, una buena obra” (*ibid.*). El lema de Rafael Altamira parece ser la necesidad de llegar al público a través de la adaptación en registro diastrático vulgar (Lázaro Carreter [1953]1981, p. 412) o propaganda de los temas de las obras, que no haciendo obras cuya base sea el vulgarismo.

El teatro de los hermanos Álvarez Quintero<sup>4</sup> no es sólo teatro de costumbres y gracias andaluzas, como lo demuestra la obra *Así se escribe la Historia*, donde el quicio del problema está en las preguntas que surgen en torno a qué se considera Historia, y cuya única solución está en la depuración que de ella hace el tiempo y los historiadores: “eso mismo dice el personaje de la comedia a quien está confiada lo que se llamó en preceptiva antigua ‘la

moraleja'. El desquite de la Historia contra el escepticismo de los contemporáneos, está en el mañana: un mañana más o menos próximo pero seguro” (1921, p. 86).

El problema de España fue sentido intensamente por Rafael Altamira, quien desde postulados distintos a otros coetáneos suyos, defendía un renacimiento ideal de nuestro país dentro y fuera de nuestras fronteras. En *El duque de Él* y *La calumniada* encontró referentes válidos para su forma de pensar.

El mérito que Rafael Altamira atribuye a *El duque de Él* estriba en la perfecta captación de la realidad social de la vida andaluza de comienzos de siglo XIX. Se retrata, por un lado, su ignorancia y fetichismo y, por otra, el deseo latente de los personajes representativos por conocer y crear una España nueva. En este sentido se relaciona con la “literatura patriótica que ha comenzado a producirse en España principalmente en el Teatro” (1921, p. 90). La pieza teatral “vale lo que uno de los más expresivos *Episodios nacionales* de Pérez Galdós” (*ibid.*).

Rafael Altamira rebatió a los críticos para quienes *El duque de Él*: “[...] es algo nuevo y extravagante en el teatro de los hermanos Álvarez Quintero. No lo creo yo así, si se mira los elementos fundamentales de la comedia estrenada. Ni aún la intención descriptiva de una época, [...] es la primera tentativa de los hermanos Álvarez Quintero. Basta recordar aquel admirable acto II de *La flor de la vida*, progenitor de la comedia de anoche, para advertir que los autores no inventan ahora un nuevo camino en su arte” (*ibid.*, p. 89).

La actitud de los espectadores durante la función fue heterogénea, una parte del público pasó la noche entretenido y el resto quedó desorientado. Tal vez este público ha sido influido por quienes, “bajo la capa de un elogio, ocultan el deseo de recluir a los hermanos

Álvarez Quintero en una forma de dramaturgia aparentemente inferior o, cuando menos, arte fácil. Tal vez ha nacido de la superficialidad de una gran parte del público” (*ibid*, p. 85).

En el argumento de *La calumniada*, los hermanos Álvarez Quintero pusieron frente a frente para expresar este conflicto a: “[...] uno de esos españoles descastados que, a título de modernistas, maldicen de su patria ante públicos extraños (uno de esos a quienes yo aludía en mi artículo ‘El español fuera de España’) y un hispanista extranjero (¿norteamericano?) estudioso de nuestro pasado y nuestro presente, enamorado del pueblo y de la tierra de España, e indignado por las censuras injustas que a uno y otra dirigen quienes no los conocen o fingen no conocerlos. [...] El público madrileño ha comprendido la verdad de lo que reflejan en su obra los hermanos Álvarez Quintero, y cada día más (a medida que es más público y acude con más libertad de espíritu) aplaude y subraya la intención patriótica de la obra [...] hay quien se asustan de que yo pida una intensificación, con programa determinado oficialmente, de la educación patriótica de nuestros jóvenes. Vean mis lectores *La calumniada* y luego me dirán si no es necesario este remedio” ([1919] 1921, pp. 94-95 y 97).

*La calumniada*, nombre simbólico de una España rota que hay que reconstruir y alzar al lugar que le corresponde, es el tema de la obra de los hermanos Álvarez Quintero en la que Rafael Altamira vio un espejo de su criterio: la educación de la juventud en la defensa de España o sentimiento patriótico como solución a la grave crisis por la que el pueblo español atravesaba..

## 6.2. Benito Pérez Galdós<sup>5</sup>.

No deja de ser curioso y revelador a la vez que el esfuerzo verdaderamente renovador le venga al teatro decimonónico de un novelista precisamente y de un novelista tan grande



como Benito Pérez Galdós (1843-1920). Sus cualidades como novelista, condicionan al autor teatral, porque el autor canario estaba acostumbrado a ver al público más lejos, con sus convencionalismos y dogmatismos, y, por otra parte, él mismo se encontraba al margen de la tradición y del ambiente teatral. Benito Pérez Galdós había superado ya su primera época, en que predominaba la tesis, y la madurez que alcanzó en los años noventa le permitió volver al teatro, que fue su primera vocación, con una actitud mental verdaderamente renovadora, que se nos muestran más dramáticas que propiamente teatrales. Precisamente el origen y los hábitos de novelista de Benito Pérez Galdós han servido para poner reparos a su teatro, aunque la crítica moderna, ha comenzado a tratar de profundizar en sus dramas como tales dramas, distinguiendo la intención literaria de Benito Pérez Galdós al componerlos, del mero hecho de haberse publicado antes novelas suyas con el mismo título de los dramas.

Los dramas de Benito Pérez Galdós, apoyados en la experiencia previa de sus novelas habladas (*Realidad*, 1889, *El abuelo*, 1897, *Casandra*, 1905), se fraguan en el diálogo debido a la capacidad de concentración del autor que convierte el gran monodialogo, que diría Unamuno, en diálogo y que da lugar a unos caracteres que se perfilan y completan “en sí o para sí, a otros o en otros”, pero libre de excesos dramáticos. El peligro está en creer que el drama es sólo diálogo. Pero el propósito de Benito Pérez Galdós fue hacer sitio a la verdad, al estudio psicológico, a la descripción de caracteres, a los pormenores de la vida, buscando no un verismo, sino la realidad misma por encima de la red de los convencionalismos sociales, morales o religiosos. Se trata de hacer un drama serio, de ideas, con influjo y trascendencia social, para atacar la mentira, la hipocresía y la apariencia.

Rafael Altamira señala a Benito Pérez Galdós como el revolucionario que trae la renovación ideal del teatro (que continúa en *La loca de la casa*, *Los condenados*, *Voluntad*, etc.) con novedades en los procedimientos, más realistas y sinceros que en sus predecesores.

El teatro de Benito Pérez Galdós se inició como teatro de tesis en cuestiones morales, pero evolucionó hacia cuestiones españolas<sup>6</sup>. A esta segunda manera pertenecen *Doña Perfecta*, *La fiera* y *Electra*, dramas ya realistas, ya simbólicos, en que la lucha político-religiosa que ha desangrado a España durante un siglo y amenaza con trastornos quizá mayores, constituye el asunto principal. *Alma y vida*, que renuevan el simbolismo de *Los condenados*, aborda otros problemas no menos graves y señala la nota más aguda en el radicalismo social e ideal de Benito Pérez Galdós (*ap.*, 1905 pp. 155-156).

El teatro galdosiano hizo subir a los escenarios españoles un “universo de realidades vivas” que discordaba enérgicamente con la restringida y acostumbrada problemática y con la penuria de pensamiento del teatro decimonónico fin de siglo. La dramaturgia de Benito Pérez Galdós representó la renovación de la temática teatral y una subida del nivel de contenido del drama español. Aparecieron personajes y conflictos en los que la realidad tuvo una mayor importancia. Benito Pérez Galdós marcaba nuevos rumbos teatrales frente a otros autores que como Ángel Guimerá no ofrecían ningún elemento inédito y moderno (*ap.*, Altamira [1920] 1921, p. 74).

En 1902, en el prólogo a su drama *Alma y vida*, rebatiendo el dictamen que los críticos tenían del teatro como síntesis (concepto puramente externo) escribió Benito Pérez Galdós: “Síntesis es, ciertamente, el teatro; pero no seamos tan sintéticos que se nos vean los sesos. Demos espacio a la verdad, a la psicología, a la construcción de los caracteres singularmente, a los necesarios pormenores que describen la vida siempre dentro de límites prudentes” (Ruiz Ramón 1986, p. 365).

Desde 1892 en que estrenó la adaptación teatral de su novela *Realidad*, obra con la que se inició el ciclo dramático galdosiano, Benito Pérez Galdós escribió una veintena de

dramas, de los cuales siete (*Realidad*, *La loca de la casa*, *El abuelo*, *Casandra*, *Gerona*, *Zaragoza* y *Doña Perfecta*) fueron adaptaciones de novelas. Ramón Pérez de Ayala, simpatizante incondicional del teatro galdosiano, escribía: “Don Benito Pérez Galdós llega a un antro (el teatro coetáneo) poblado de sombras y de ficciones, desde el universo de realidades vivas que la luz acusa de bulto. Él dice: ‘Aquí no se ve. Que abran más la puerta’. Y los de dentro dicen: ‘Con esa luz cruda no se ve. Que cierren la puerta’” (1966, p. 33).

Uno de los puntos discordantes en la crítica es la influencia o preponderancia de la novelística de Benito Pérez Galdós sobre sus creaciones dramáticas.<sup>R</sup> Es cierto que de una mayor riqueza de pensamiento y de una presencia evidente de lo real no se deriva una mayor perfección y nivel del género dramático.

Rafael Altamira defendía la pericia del autor canario en la composición de sus obras teatrales, puesto que antes de lanzarse al teatro, Benito Pérez Galdós había concebido y escrito algunas novelas en forma dramática. Una de ellas *Realidad* (segunda parte de *La Incógnita*) fue su primera obra escénica algunos años después de publicarse el volumen. Lo mismo ocurre con *El Abuelo*. Es lógico que con este antecedente, ambos sean de lo mejor que Benito Pérez Galdós llevó al teatro” ([1920]1921, p. 75).

Sus condiciones de dramaturgo quedaron justificadas en *La loca de la casa* que pertenece a la flor del teatro galdosiano y no posee precedente novelístico. Con *Realidad*, *El Abuelo* y *La loca de la casa* Benito Pérez Galdós ganó el derecho a figurar en la primera línea de las Letras españolas contemporáneas, como novelista y dramaturgo. Aunque hubiera quienes no atreviéndose “a regatearle sus excelencias como novelista, le discutieron las de dramaturgo” ([1920]1921, p. 75). Ejemplo de ello es *Realidad*, drama admirable, “que el día del estreno entusiasmó a un hombre tan poco fácil de arrastrar a ligerezas de gusto artístico

como Menéndez y Pelayo” (*ibid.*, p. 76). Francisco Ruiz Ramón<sup>7</sup> no comparte la opinión de Rafael Altamira sobre la calidad de la dramaturgia de Benito Pérez Galdós (1986, p. 366).

Rafael Altamira ejemplificaba en *El Abuelo* la calidad de Benito Pérez Galdós como dramaturgo: “Las excelencias de *El abuelo* son, si se quiere, todavía mayores, teatralmente considerada la obra. El tipo del *león de Albrit* -que alguien ha calificado de Lear moderno- es de un relieve que sólo los grandes dramaturgos alcanza; y el drama que en el espíritu de aquel desarrolla el contraste de sus ideas sobre el honor con la realidad de exigencias más positivas de vivir, llega, al final de la obra a una altura que sólo alcanza a veces, en momentos solemnes de la acción escénica, algunos escritores” ([1920]1921, pp. 75-76).

Francisco Ruiz Ramón rebate la opinión de Rafael Altamira aseverando que en *El abuelo*, lo que Benito Pérez Galdós había hecho “no era más que una versión reducida de la novela dialogada”. Porque “los personajes galdosianos no *se hacen* con su palabra y por su palabra, sino que nos dan la impresión de estar ya hechos antes de que el telón se levante, de estar puestos allí en la escena para servir una tesis que el autor quiere demostrar [...]. La falta de adecuación entre el carácter del personaje y su finalidad en la obra dramática (*El abuelo*, por ejemplo) y la entidad del conflicto” (1986, p. 369). Esta razón justificaría la frialdad que la crítica contemporánea subraya en algunos dramas galdosianos. Sin embargo, líneas después reconoce que “los críticos han destacado unánimemente *El abuelo* (1904) como la obra cumbre de Galdós dramaturgo” (*ibid.*) y aporta razones sobre su excelencia como obra teatral. En *El abuelo* Benito Pérez Galdós crea un personaje de impresionante fuerza dramática: el viejo conde de Albrit. Y es ese personaje y no el conflicto, lo importante. Lo fundamental en este drama es la figura gigante de don Rodrigo de Arista-Podestá, conde de Albrit, que se yergue muy por encima de cuantas figuras dramáticas pueblan los escenarios españoles del siglo XIX. Junto a él crea Galdós otro personaje, espléndido de humanidad

grotesca y enternecedora, a la vez, el mínimo y magnífico don Pío Coronado, héroe de la bondad absoluta (*ap.*, Ruiz Ramón 1986, pp. 369-370). Rafael Altamira y Francisco Ruiz Ramón coinciden en que *El abuelo* es, como teatro, una de las dos mejores creaciones galdosianas, la otra es *Cassandra*.

Rafael Altamira realizó tres críticas consecutivas y diferentes a *Realidad*, junto con el artículo *Orozco y Juan Lanás* que aparecieron recogidos en *De historia y arte* en 1898.

Con el artículo homónimo a *Realidad* decía realizar “ la crónica del éxito. De ella resulta un gran triunfo para el señor Galdós, y no sé si decir que una gran esperanza para el teatro, como influencia” (1898, p. 288). El estreno de *Realidad* en 1882 fue “un rayo de luz, un soplo de esperanza en la noche y estancamiento de nuestra literatura teatral. El impulso dado entonces -aunque parezca ahora algo obscurecido y olvidado- sigue hondamente produciendo sus efectos, no obstante algunas vacilaciones, que yo no aplaudo, del propio Galdós” (*ibid.*, p. 275). La obra poseía verdaderas condiciones dramáticas, porque no había perdido su frescura con la adaptación de la novela al teatro: “Quizá se debe esto [...] a que la novela misma la concibió el autor como drama” (*ibid.*, p. 285).

En cuanto al acto tercero se contradice cuando afirma que “gustó muchísimo [...] porque es una maravilla de gracia, de movimiento, de experiencia y observación mundanas, de intención y naturalidad en el lenguaje” (*ibid.*, p. 285), y más abajo indicar que “para el drama, el acto tercero [...] sobra. Otras cosas cabría suprimir, en gracia a la unidad de la impresión que, no lo olvidemos, se impone en el teatro.” (1898, p. 286).

Otro defecto de los defectos que anota es “un poco de exceso en la extensión de la obra, y la equivocada consideración de que un episodio puede ser bastante para llenar un acto

sin que se produzca cierta solución de continuidad en la marcha *dramática* de la acción... y en el interés de los oyentes” (*ibid.*). Para Ruiz Ramón el acto que sobra es “todo el primer acto con sus apartes, sus monólogos y sus diálogos del salón repletos de críticas al gobierno y denuncias de las estructuras contemporáneas, de galanterías y alusiones, es un modelo de diálogo antidramático, regido por la ley de la dispersión” (Ruiz Ramón 1986, p. 369).

Rafael Altamira desvela la semejanza entre teatro y vida en el comentario sobre el personaje de Orozco: “Así como en la vida, ocurre en el drama. Todo: el adulterio de Augusta, las luchas morales de Federico, su suicidio, se dirigen a un mismo fin: a revelar en plena luz el carácter de Orozco, en aquella nota [...], de profunda y divina filosofía, con que termina la obra y que hace pensar en Ibsen” (1898, p. 294).

Algunos críticos observaron en Orozco “(el verdadero protagonista del *drama nuevo* que allí se plantea) es un Juan Lanás, tonto y ridículo” (*ibid.*, p. 297). Este juicio fue desestimado por su inexactitud, “porque el acto quinto de la obra es el que equilibra la atención y trae el verdadero punto de vista, la nueva idea que aporta *Realidad* y que se centra en drama de Orozco y Augusta, drama de pura psicología, como dicen algunos, latente desde el primer momento, pero cuyo estallido franco deja ver una amargura inmensa, una soledad más grande, [...] porque tiene como fondo la sublimidad moral de Orozco y el dolor inconfesable e impenitente del corazón de Augusta, cuya pesadumbre no se aliviará jamás con el descargo del adulterio cometido” (*ibid.*, pp. 292-293).

Lo importante en la dramaturgia de Benito Pérez Galdós es la iniciativa realista en la composición y en el lenguaje (desprovisto de convencionalismos abstractos y secos). El contenido del argumento lo considera indicador de un nuevo camino de sinceridad artística, realidad en la observación y pensamiento transcendente. Aquella transcendencia que José

Echegaray alcanzó en *O locura o santidad* y de la cual “lo hicieron retroceder los repulgos *positivistas* del público, que sigue la última moda filosófica”. Señala, además, que el estreno de *Realidad* gozó del aplauso del público joven: “Séame lícito creer que no sólo aplaudía al autor de los *Episodios nacionales* y las *Novelas españolas contemporáneas*, sino también, y en mucho, al ideal que anima y ensancha el drama” (1898, p. 295).

En cuanto a los personajes de la dramaturgia de Benito Pérez Galdós, en general, y de *La loca de la casa* en particular, Rafael Altamira consideraba que destacaba el hallazgo en esta obra de “la nota de paternidad que quebranta al fin la voluntad de Cruz” (1898, p. 309). Este aspecto no halló más que mofa en el público que “no entendió en absoluto la importancia del carácter de Cruz [...] prueba mi afirmación el hecho de que riera muchas de las cosas que dice aquél y que no tienen, en la obra, intención alguna de chiste” (*ibid.*, p. 310).

Atendamos a la visión que de Cruz ofrece Rafael Altamira al que considera que “un prototipo del individualismo egoísta a lo Spencer... pero sin la cultura de Spencer. No es un hombre sin principios, como él dice, pero sí un hombre tosco [...] tiene también fibras delicadas en el espíritu [...] a pesar de que en ellos era ‘poco menos que un animal doméstico’” (1898, pp. 306-312). Aunque para Francisco Ruiz Ramón “¿Cómo no sonreír de la tipificación poco inteligente de muchos personajes, comenzando por el bruto materialista Cruz, de *La loca de la casa*, que causa ‘horror’ a Gabriela y a la misma Victoria?” (*ibid.*).

En oposición al carácter de Cruz, Benito Pérez Galdós presentó un personaje, Victoria que no estaba a la altura de las intenciones del dramaturgo. Se trataba en opinión, del crítico alicantino, de un prototipo de mujer que no era el adecuado antagonista de Cruz. El temperamento de Victoria es desequilibrado: soñador, aventurero, exaltado en lo religioso (aunque nada místico), dulce en el trato, enérgico en las decisiones y muy vulgar respecto al

ideal económico. En frente de Cruz, tan caracterizado en este último aspecto, Victoria no representa nada. Su frase del socialismo nivelador del acto tercero no es más que una frase, que no se manifiesta en sus acciones (*ap.*, 1898, pp. 306-312). Francisco Ruiz Ramón recuerda que la evolución del personaje de Victoria no llega a convertirse en verdadero conflicto dramático frente a Cruz. No se trata de la pugna del bien y el mal porque éstos no están representados en los personajes (*ap.*, 1986, p. 368). La tremenda lucha que parecía inevitable, queda en mero choque externo sin trascendencia. He aquí el error de Galdós. Otro de los defectos de la obra es que ninguno de los personajes secundarios alcanza el relieve adecuado (*ap.*, 1898, pp. 306-312).

La modernidad de la obra teatral de Benito Pérez Galdós era evidente para el crítico alicantino, el cual consideraba que si el teatro había de salvarse sería tomando la dirección que señala Benito Pérez Galdós. Destaca la capacidad teatral del autor canario para la creación de comedias en las que “más se enseña con la risa que con la máscara trágica” (*ibid.*, p. 312).

Después del estreno de *La loca de la casa*, Rafael Altamira tuvo abandonadas por un tiempo las tareas críticas, y por eso no figuran escritos acerca de *La de San Quintín*, *Los Condenados* y demás obras posteriores (*ap.*, 1898, p. 275). Años después, con la inauguración de la temporada teatral de 1920 en la que tres obras de Benito Pérez Galdós estaban en cartel, aprovechó para defenderlo de los críticos que cuestionaban su calidad como dramaturgo, aspecto que no era compartido por actores de prestigio como “Borrás, Morano, Calvo, etc., creyentes en las condiciones de Galdós como dramaturgo y que han acabado por imponerle” ([1920] 1921, p. 76).

Las adaptaciones teatrales de *Marianela* realizadas por los hermanos Álvarez Qintero en 1916 dio pie a Rafael Altamira para hablar de la existencia de una minoría de público “capaz de admirar las obras delicadas”, aunque el peligro que existe de que fracasen existe siempre y



es grandísimo” (1921, p. 51). De ahí que denominase éxito al “triunfo” de una obra en la que “el público aplaudía y lloraba a la vez” (*ibid.*). Hace hincapié en que los espectadores “están completamente estragados y desorientados por el teatro moderno, o pueril, o sensual, o aparatoso, o, en el mejor de los casos, violento y de emociones fuertes y externas” (*ibid.*) Rafael Altamira lanzaba su ironía contra aquellos “*espíritus fuertes*, escépticos a fuerza de ser egoístas, y darwinistas sociales a fuerza de adorar el éxito venga como viniere” (*ibid.*) que criticaron la representación de *Marianela*. Esta obra fue publicada como novela en 1878 y su adaptación al teatro se realizó treinta y ocho años después, lo cual es indicativo de la vigencia de Benito Pérez Galdós.

La novela de Benito Pérez Galdós, *El audaz. Historia de un radical de antaño*, fue adaptada para el teatro por Jacinto Benavente. Dicha adaptación no recogió una buena crítica por parte de Rafael Altamira: “Yo no creo (la verdad sea dicha) que gane nada la novela de Galdós con pasar al teatro. Algunos críticos apuntan que la adaptación ha sido hecha con poco arte, con demasiada fidelidad al desarrollo que la acción tiene en el libro [...]. La condición psicológica del protagonista de *El Audaz* y el drama sentimental e ideológico que en su espíritu se produce, ofrecen grandes dificultades para lograr que en la escena no resulten, más de una vez, ilógicos o desconcertantes los cambios” (*ibid.*, p. 62).

La obra merece una atención que no es de índole dramática, sino simbólica y cuyo trasunto es la preocupante realidad política y social de España. Un aviso para navegantes del que Jacinto Benavente parecía no haberse percatado. Esta obra invita al público a relacionar el tema que desarrolla:

[...] con el estado actual de nuestro país. [...] dada la profunda agitación espiritual que conmueve todas nuestras capas sociales; dada la posición de violencia en que se ha colocado o tienden a colocarse muchos de los elementos de nuestra vida nacional; dada la desilusión que a muchos a ganado, respecto de nuestros resortes y nuestra organización gubernamental; dada, en fin la ineficacia absoluta de todos los caminos realizados [...] las predicaciones de *El Audaz* suenan como algo de ahora, como protestas y avisos que se dirigen a los hombres de hoy y a los problemas más palpitante; y el drama entero, como un drama revolucionario, ofrecido en espectáculo a un pueblo que, espiritualmente al menos, está en plena revolución. Y yo me pregunto: Jacinto Benavente, ultraconservador, ¿vio ésto al refundir la novela galdosiana?. Si no lo vio antes, ¿ha sentido ahora la misma impresión que la mayoría del público? Y si vio aquello o siente esto ¿cómo él, precisamente él, mantiene en la escena del Español una obra como *El Audaz*? He ahí un problema de psicología benaventina que sugiere muchas reflexiones. A no ser que Benavente sea tan pesimista respecto de nuestro presente y nuestro futuro, que estime no haber peligro de ningún género en que se ofrezca a los espectadores españoles un excitante del calibre de *El Audaz* (*ibid.*, pp. 63-64).

Es significativo señalar que durante el periodo 1919-1930, Rafael Altamira desempeñaba su cargo como miembro del Tribunal de la Haya.

### 6.3. José Echegaray.

José Echegaray ha mantenido hasta hoy, a pesar de su falta de vigencia indiscutible, un valor documental, y hasta polémico, que a otros autores de la Alta Comedia no han conseguido conservar. En principio los manuales de literatura suelen considerarlo fuera del género, acaso por su estilo neorromántico, mientras que los estudiosos más acreditados del teatro (Ruiz Ramón 1986) lo menosprecian radicalmente, como representante de un teatro absolutamente trasnochado, plagado de gritos e interjecciones. La crítica actual parece seguir todavía sin digerir la aparición de este caso, más o menos extraño, y no hace más que confirmar sus defectos y afirmar que es el máximo representante de la decadencia teatral de España en el final de siglo. La concesión del premio Nobel, en 1904, también parece extraña. Pero hoy carecen de sentido las críticas amargas contra José de Echegaray y habría que tratar de comprenderlo. La verdad es que su teatro se entiende sólo como fruto lógico de la evolución del teatro a lo largo de todo el siglo. Sin embargo, quizá se deba considerar tan desproporcionado el éxito de que gozó en vida, como la repulsa que, desde la Generación del 98, viene padeciendo.

En la obra miscelánea que constituye *Mi primera campaña* el teatro ocupaba su lugar con “El teatro español y la crítica portuguesa” en el que Rafael Altamira comenta o rebate, según sea el caso, a Coelho de Carvalho. La revista ilustrada portuguesa *O Occidente* había publicado su artículo *Viajes* que trataba sobre teatro español y “nos da a todos, público, actores y autores, eso que en la jerga crítica se llama *un palo* mayúsculo” ([1888] 1893, p. 164). El escritor portugués decía “grandes verdades” ejerciendo “una libertad crítica que harta falta nos hace aquí” (*ibid.*, p. 166).

El artículo de Coelho de Carvalho relata la visita realizada por éste al Teatro Español durante estreno de *Piensa mal y acertarás* de José Echegaray. Parece ser que cuando el portugués examinó la obra, el público y los actores, se preguntaba si “[...] será éste el estado

del teatro de España o sólo es la representación de esta comedia [...]. Es el estado del teatro en España; porque la comedia, que es mala desde el punto de vista del arte, como producción y como obra filosófica es, no obstante, excelente para el público al cual se destinó y que la aplaudía” (*ibid.*, pp. 168-169). El crítico portugués acertaba -según Rafael Altamira- con uno de los problemas del teatro de la época: su carácter retórico, enfático, “mezcla de reminiscencias de abundancia oriental en la forma y de vaga metafísica sensualista en la idea” (*ibid.*).

Rafael Altamira rechazaba lo apresurado y superficial del juicio del crítico portugués que se permitía afirmar que el teatro moderno no podía penetrar en España debido al gusto y carácter del público español. Público que no considera capaz de alcanzar “el espíritu moderno de análisis positivo de las costumbres y de representación viva y natural de los caracteres” y en el caso de que sí llegara a introducirse, el fenómeno sería transitorio, “porque no siendo producto natural del medio social, su influencia habría de ser efímera, pues nada puede alterar en el público las cualidades que le son opuestas, y que, adquiridas por causas tan variadas, se han ido haciendo, por la sucesión hereditaria de cuatro siglos, congénitos en la raza” (*ibid.*, p. 169). Rafael Altamira respondió a esta crítica racista señalando a Coelho de Carvalho que “Nada autoriza sentencia tan decisiva y condenación tan radical; sabemos muy poco aún de esas cosas de temperamentos y de psicologías de raza, y es aventurada y temeraria toda conclusión que se dé como definitiva” (*ibid.*).

Se aprecia en Rafael Altamira la veta regeneracionista. Su deseo de que mejoren los gustos del público: “¿no es un aviso saludable a los que, teniendo en sus manos la dirección del gusto artístico, nada hacen por variarle el rumbo y orientarlo, desde la cuna de las generaciones, hacia el norte verdadero de la dramática real y humana?” (*ibid.*).

*El hijo de hierro y el hijo de carne*, no gustó nada al respetable. Rafael Altamira se pregunta cuál es la causa del cambio de actitud del público. El autor había utilizado los ingredientes habituales de su teatro, es decir, “volvía a ser el romántico de siempre” (*ibid.*, p. 171). El crítico alicantino lo disculpaba del fracaso de *El hijo de hierro y el hijo de carne* porque el descalabro de una obra no quiere decir que esté José Echegaray esté acabado. A pesar del talento que le reconoce Rafael Altamira, José Echegaray estaba en decadencia y este hecho era *vox populi* (*ap.*, *ibid.*, p. 173).

La excesiva producción teatral de José Echegaray perjudicó la calidad de su obra - dice Rafael Altamira-, sin embargo, lo cierto es que *Piensa mal y acertarás* fue aplaudida por el público, mientras que *El hijo de hierro y el hijo de carne* fue un fracaso entre los espectadores (*ap.*, *ibid.*).

El teatro de Echegaray estaba desplazado del mundo en que se agitaba el público y causa de la apatía de los espectadores. El talento del autor atenuó, al principio, este hecho pero “la magia ha desaparecido hoy, y el público (me siento llevado a creerlo) no calla ante la decadencia de D. José Echegaray, sino ante la muerte de la ilusión que un tiempo le tuvo cautivo [...]. El público se va a toda prisa, aunque tal vez no tiene plena conciencia de ello. Busca su teatro propio; murmura del convencionalismo, aunque ceda a él con frecuencia; quiere en la escena la lucha real y viva de su tiempo”<sup>8</sup> (*ibid.*, p. 175). La intuición de Rafael Altamira es acertada cuando afirma en 1888 que: “Echegaray va en camino de ser una figura brillante de nuestra historia literaria, pero una figura que no encarna con el sentido artístico de su época, ni con la vida del pueblo que le admira”<sup>9</sup> (*ibid.*, p. 177).

El público empezaba a cansarse de la repetición de la misma nota, de los mismos procedimientos, usados constantemente y carentes de interés del teatro de José Echegaray (*ap.*,

Altamira [1902] 1905, p. 154). Pese a ello, el autor se resistía a pasar de moda, por eso “tantea géneros diversos, inicia corrientes al parecer desusadas y se asimila y procura reflejar las influencias del teatro extranjero que más privan en el mundo. *Un crítico incipiente* (1891) y *Mariana* (1892), marcan el principio de esta nueva fase de Echegaray que más tarde se completó con *El hijo de don Juan* y que a última hora parece haber abandonado para volver a su manera primitiva” (*ibid.*, p. 155).

El artículo “Echegaray” es la necrológica del autor teatral que “ha estremecido a España entera; y en medio de la hueca algarabía que la retórica produce siempre en estos casos a cuenta de la sinceridad, se percibe la vibración de un sentimiento colectivo, de una conciencia más o menos clara de que la patria ha perdido algo grande” (Altamira [1916] 1921, p. 101).

Rafael Altamira recuerda la concesión del premio Nobel a José Echegaray, que consideró justo, oportuno y prestigioso para España, pero:

[...] un grupo de escritores, jóvenes más o menos modernos, de los que pretendían entonces monopolizar la regeneración de nuestra patria abominando de todo lo anterior a ellos, levantó una ruidosa protesta contra Echegaray, declarando que no era merecedor del premio. [...] Fue aquel un momento dolorosísimo de nuestra vida interna; pero fue corto, y la reacción se produjo con tanta vehemencia, que ahogó por completo todas las voces contrarias y produjo el homenaje de marzo de 1905” (*ibid.*, p. 102).

José Echegaray era por entonces uno de los literatos más conocidos en Europa del Norte, sus obras se habían traducido y representado en Europa y poseía una fama que había pasado las fronteras y que se había ratificado en otros países. Pero no correspondía en 1904 a los gustos del público o de los literatos españoles. Ciertamente, había una gran diferencia entre su dramaturgia y la de los que en 1904 eran estimados en Europa como maestros e innovadores del género. Sin duda, la dramaturgia de José Echegaray tiene defectos. Pero su mayor acierto fue la ductilidad con que tanteó diversos géneros e inició corrientes desusadas, asimilándolas y procurando reflejar las influencias del teatro extranjero de mayor éxito. Esa ductilidad es prueba de energía y frescura de espíritu que no suelen poseer todos los que aspiran a influir en la vida intelectual de un pueblo (*ibid.*, p. 106).

Resulta evidente que el juicio establecido por Rafael Altamira no dista demasiado de la opinión de la crítica contemporánea. De un lado, el éxito y favor del público por la figura y la obra del autor teatral. De otro la influencia en José Benavente del teatro de Ibsen con pinceladas naturalistas, manifiesto en *El hijo de don Juan*. Junto a ello, el ocaso de su estrella entre el público como autor teatral y la gran diferencia entre su dramaturgia y la de los que en 1904 eran estimados en Europa como maestros e innovadores del género. No podemos evitar aludir a los que Rafael Altamira llama “un grupo de escritores, jóvenes más o menos modernos, de los que pretendían entonces monopolizar la regeneración de nuestra patria abominando de todo lo anterior a ellos” ([1916] 1921, p. 106), es decir, la tan traída y llevada Generación del 98

6.4. Notas breves: *El Alcalde de Zalamea*. Los *Sainetes* de Ramón de la Cruz. Las comedias de evasión. Leopoldo Alas. Ramón de Campoamor.

La modernidad de la obra de Pedro Calderón fue defendida por Rafael Altamira en su artículo “*El Alcalde de Zalamea*” que puso al descubierto un aspecto que la crítica no había atendido hasta ese momento: el verdadero conflicto de esta obra no es pasional, sino problema un problema jurídico, que se sobrepone al primero y lo relega a segundo término en el desarrollo de la acción. Pues el conflicto se produce entre la jurisdicción o fuero privilegiado de la milicia y la jurisdicción municipal y ordinaria. Eso fue lo que Calderón quiso mostrar en su obra (*ap.*, [1918] 1921, p. 15).

Para demostrar esta tesis se apoya en la repetida expresión hacia la condición plebeya que se mantiene en el drama. El militarismo como sentimiento de clase social superior, se evidencia en cada momento. La lucha que personifica Pedro Crespo es la que hoy llamaríamos “derechos individuales” de los villanos frente al desprecio que de ellos hacen los soldados y el capitán que los manda. Pedro Crespo es la voz del fuero civil y común, del derecho de todos los hombres, que protesta de la presunción de superioridad y del abuso de poder de otros hombres. *El alcalde de Zalamea* sigue siendo un monumento de la psicología española, decidida siempre a mantener la igualdad democrática y los fueros de la justicia (*ap.*, *ibid.*, pp. 16-18). De ahí la actualidad de *El alcalde de Zalamea* que sigue siendo una lección no sólo de historia, sino de ética.

En el artículo “El sainete español” recogió la noticia de la fiesta realizada por la Asociación de la Prensa en torno al sainete español y aprovechó su artículo para recorrer la obra de Ramón de la Cruz.

El sainete es considerado por Rafael Altamira como una forma teatral de importante significación en la historia de la dramaturgia española. Sirvió para encarnar, junto con el realismo, algunas cualidades críticas del espíritu crítico hispánico que no encajaban en otros



género dramáticos. A pesar de ello, lo cómico impregnó las obras de los grandes autores de sainetes<sup>10</sup> (*ap.*, [1906] 1921 p. 39).

El teatro de don Ramón de la Cruz es de “una riqueza exuberante” (*ibid.*, p. 41) para Rafael Altamira. Clasificó los sainetes en dos grupos y atendió a dos inéditos.

Los costumbristas (de los que dice citar los más conocidos): *La casa de los linajes* o *Las bellas vecinas* (uno de los sainetes de mayor gracia y penetrante realismo madrileño, tan vivo hoy como en el siglo XVIII), *La función completa*, *Los panderos*, *La casa de Tócame Roque*, (*ibid.*). Todos ellos revelan la nota costumbrista y donosa del gran sainetero matritense (*ibid.*).

El segundo grupo de sainetes es el denominado de “crítica social”, cuyo carácter es singularmente educativo (educación de las mujeres, de los nobles, de todas las clases sociales en general). *La maestra de niñas* critica la mala educación de la nobleza. *Los propósitos de las mujeres* reseñó la inconsistencia de su tesis pedagógica, el tiempo la ha sumido en el desinterés, aunque conserve “bastante frescura para gustar y hacer reír al público” (*ibid.*, p. 42).

Los dos sainetes inéditos *El adorno del Nacimiento* y *La Civilización* poseen “gracia e interés”. El primero vuelve a incidir sobre la mala educación de los niños de las clases altas. El segundo es contradictorio en cuanto a las teorías reformistas defendidas por el Clavijo en *El pensador*. Lo que realmente ataca Ramón de la Cruz no es el ideal educativo de los hombres que se preocupaban de este problema (influidos por las doctrinas de Locke, Rousseau y demás pedagogos del pensamiento de la época, sino la falsa apariencia de civilización representada por las modas afrancesadas en el vestir, en la conducta social, etc.

Además, la crítica a los abades enamorados aparece en esta obra al igual que en *El caballero Don Chisme* y *El médico de la locura* (ap., *ibid.*, pp. 45-46).

Con las comedias de evasión se cumple el hecho de que en los momentos más agudos de crisis, las gentes se entregan con mayor entusiasmo a la diversión, a todo aquello que evade de la realidad. En el caso de España “nadie puede negar que el año 1919 termina aquí en medio de una intensa preocupación social y política” ([1919] 1921, p. 157). Paradójicamente, España, “que es hoy uno de los pueblos de Europa más ricos, más productores y en que el movimiento mercantil es más favorable, ofrece al mismo tiempo el espectáculo de una profunda perturbación política y de un desconcierto social peligroso. Se diría que la prosperidad se nos ha indigestado” (*ibid.*).

La novedad que ofrece este tipo de teatro no reside precisamente en la magia, sino en el infantilismo de los argumentos que se basan en cuentos de niños o comienzan por pedir que se las escuche con corazón de infante. Como algunas de ellas “tienen arte y divierten, los adultos se dejan arrastrar por su seducción y las ven con delicia” (*ibid.*, p. 159). Así, se estaban representando *Las garras del demonio* en el teatro Cervantes. *La Cenicienta*, en el Español. *Y va de cuento...* en el teatro de la Princesa. Otra obra análoga, “cuyo título no recuerdo ahora, en Apolo y hasta en el Cómico, con Loreto Prado hay su poquito de magia” (*ibid.*).

Si además de disposición general que los espectadores encuentran en las obras citadas, tienen éstas algo de arte en su fábula, en su lenguaje, en su presentación escénica, el éxito está asegurado. Ése es el caso de algunas de las comedias estrenadas. Precisamente, la base de cuentos en que se asientan les garantiza el aplauso del público. El cuento no es sólo cosa sólo de niños, y cuanto más antiguo es “más cantidad de poesía y de idealidad encierra

para la masa humana y aun para los espíritus henchidos de cultura, que ven en aquellos relatos un fondo de creencias y de filosofía suficiente para encubrir su candidez” (*ibid.*).

Y así, “en esta paradoja de almas tristes y atormentadas por toda clase de temores y a la vez encantadas con esos espectáculos ingenuos, se va a terminar en España 1919. ¿No habrá, en esa misma contradicción, una enseñanza optimista? Yo no creo que todo sea en nosotros, como dicen los pesimistas, inconsciencia, desconocimiento de los peligros y ‘ciudades alegres y confiadas’. Hay que calar más hondo en el alma de los pueblos” (*ibid.*, p. 160).

El teatro de Leopoldo Alas fue saludado por nuestro crítico cuando presentó *Teresa*, “tan injustamente rechazada por un público prevenido, que iba dispuesto a no escuchar ni la primera escena” (Altamira 1949, p. 126). En su juventud, Leopoldo Alas escribió una considerable cantidad de versos y obras teatrales, algunas de las cuales llegaron a representarse en círculos ovetenses, según nos declaraba Palacio Valdés en *La novela de un novelista*, al decir que en un ateneo estudiantil de Oviedo se representó *El cerco de Zamora*, escrita por Leopoldo Alas (*ap.*, *ibid.*).

Como Benito Pérez Galdós, como Pedro Antonio de Alarcón o el mismo José M<sup>a</sup> de Pereda, la actividad literaria juvenil de Leopoldo Alas se dirigía hacia el teatro. Aunque, sería la novela el género que los consagraría.

La afición dramática no decayó en Leopoldo Alas. El veinte de marzo de 1895 estrenaba en el teatro Español de Madrid su “ensayo dramático en un acto y en prosa” *Teresa*, que constituye un verdadero intento de renovar la caduca escena española. Pero la obra fue

un fracaso, y aunque Leopoldo Alas afirmó que volvería a las tablas, sus proyectos se quedaron, en eso, en meros deseos.

El “ensayo” pretendía llevar a la escena española la realidad contemporánea y presentar conflictos auténticos de seres humanos de carne y hueso que sustituyeran a las figuras artificiosas y huecas del teatro declamatorio en boga; pretendía sustituir el verso hueco y vacío por una prosa llana y conversacional. Pero el intento no fructificó y, como Benito Pérez Galdós, no logró innovar el teatro español, aunque este sí consiguió el éxito, mientras Leopoldo Alas fracasó estrepitosamente.

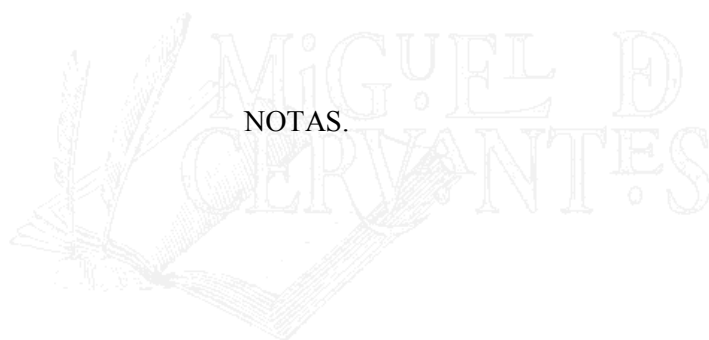
Rafael Altamira no desestimaba el trabajo de Leopoldo Alas como autor dramático. Para la inmensa mayoría del público, *Teresa* y *La millonaria* eran, en la literatura de Leopoldo Alas, meros episodios, quizá tributos pagados al mismo afán que llevó al teatro a Benito Pérez Galdós. Sin embargo, Leopoldo Alas fue, antes que nada, autor dramático<sup>11</sup>. Para el Rafael Altamira, cabía creer que su fama y sus admirables cualidades de crítico, hicieran olvidar o desconocer, por mucho tiempo, sus méritos como novelista y como filósofo. Pero de su teatro, ¿cómo aventurar nada? -se pregunta-. La muerte colocó el punto y final al interrogante que algunos de sus íntimos habíamos puesto en este problema de la vida intelectual de Leopoldo Alas (*ap.*, 1907 pp. 88-91).

Sobre el teatro de Ramón de Campoamor, Rafael Altamira indicaba que varias de sus producciones teatrales llegaron a representarse y fueron aplaudidas, como la titulada *Cuerdos y locos*. Pero, en general, tanto éstas como las demás que escribió (*El honor, Guerra a la guerra, El palacio de la verdad, Dies irae y Glorias humanas*) se caracterizan por ser más líricas que dramáticas (1905, p. 180). Una de sus obras teatrales, la titulada “*Así se escribe*

*la Historia*, que se estrenó en Madrid en 1875 ó 1876 (Teatro-Circo de la Plaza del Rey), no ha llegado a imprimirse que yo sepa” (*ibid.*).



BIBLIOTECA VIRTUAL



---

<sup>1</sup> Leopoldo Alas señala en *Las Máscaras* “Traen [los Quintero] una nota nueva, rica, original, fresca, espontánea, graciosa y sencilla muy española; de un realismo poético y sin mezcal de afectación ni atrevimiento inmorales. Tanto valen que vencen al público por el camino más peligroso, huyendo de servirle el mal gusto adquirido; dejando el torpe interés del argumento folletinesco o melodramático por el que despierta la viva pintura de la vida ordinaria en sus rasgos y momentos expresivos y sugestivos” (1913-1929, p. 625).

<sup>2</sup> En 1916, Ramón Pérez de Ayala hizo la crítica de la “fórmula naturalista de la observación y la imitación” en una serie de artículos que llegaban a las siguientes conclusiones sobre el teatro de los Quintero: 1) “La preponderancia del ambiente, su excesiva gravitación, empequeñece a los personajes, los hace degenerar en entes pasivos, los sujeta a la condición de tipos, ligeramente diferenciados entre sí por accidentes pintorescos [...]. Todos piensan que sienten y aun hablan por manera idéntica. Oyendo a uno se les oye a todos, si no fuera por el accidente casual que es el estribillo, bordoncillo o exclamación de que cada cual se sirve [...]. Los personajes innúmeros que pululan en la obra quinteriana -personajes vivientes, que no desangradas y pálidas ficciones de una imaginación estéril- son criaturas en quienes el acervo espiritual de *afectos*, *sentimientos* e *ideas* jamás rebasa el nivel de lo común y acostumbrado, antes, por el contrario, está en todas ellas metido y allanado por el mismo rasero y en todas ellas se nos parece como fruto uniforme y consecuencia indefectible del ambiente o contorno en que se mueven, así del ambiente local, familiar e íntimo (*afectos*), como del más vasto ambiente nacional e histórico (*ideas* y *sentimientos*)” (1966, pp. 642 y 644). 2) “[...] en el teatro quinteriano hay buena y variada copia de pintorescos tipos, acaso algún temperamento, pero no caracteres” (*ibid.*, p. 644). 3) “En el teatro de los Quintero se encuentran ‘contrariedades, pero no conflictos’” (*ibid.*, p. 646).

---

<sup>3</sup> “Los hermanos Álvarez Quintero [...] son los más consumados constructores de comedias de nuestro teatro moderno. Hay actos que son verdaderamente prodigiosos de movimiento, hay comedias enteras que fluyen suaves y vivas, sin nada forzado, sin una entrada convencional, sin una palabra de más. Poseían el sentido de la acción y del diálogo, aunque no hubiera acción y el diálogo fuera puro espejismo [...] tuvieron más oficio que nadie; muchas veces su teatro no es más que eso, oficio” (Torrente Ballester 1957, pp. 150-151).

<sup>4</sup> Rafael Altamira remite al lector al Prólogo realizado por él al volumen del *Teatro* de los hermanos Quintero publicado por la Colección Iberia de Londres (Dent e hijos, editores). Además, sugiere la consulta de los artículos incluidos en *Cosas del día* y de la carta acerca de *Las Flores* que figura en algunas ediciones de esta obra (1921).

<sup>5</sup> Mis relaciones personales con Galdós empezaron al propio tiempo que hacía el su entrada en la escena. [...] Fue por la noche, el día antes del estreno de *Realidad* [...]. El tranvía nos llevó a Leopoldo Alas y a mí, hasta la casita del paseo de Santa Engracia en que vivía Galdós por entonces[...]. Después de un rato de charla, salimos los tres en dirección al teatro. Hicimos la larga caminata a pie, porque Galdós no gusta del tranvía[...]. El estreno fue un triunfo[...] y Menéndez Pelayo (que por especial privilegio concedido al gran novelista, había asistido), me saludó con las siguientes palabras que escuché con tanta fruición como si para mí fuera: “- ¡Qué hermoso es esto!”. ¡Y era verdad!. [...] No nos hemos vuelto a ver hasta el otro día en escena, durante el ensayo de *La loca de la casa*.

<sup>6</sup> A la dramática de Benito Pérez Galdós “la denominación que más le conviene es la de *realismo trascendental*, frente al arte de prestidigitación de Echegaray la falta de hondura y vigor de los melodramas moralizantes de final de siglo”. Dentro de cada uno de estos dos apartados, se sitúan dos temas, que hacen un total de cuatro. Los dos temas pertenecientes al primer apartado, el de la separación, son la verdad y la libertad. En el primero entran los dramas que buscan el “descubrimiento de la verdad profunda frente a los engaños de la



---

opinión, a fin de alcanzar una purificación”, y que son seis: *Un joven de provecho* (¿1867?), *Realidad* (1892), *La de San Quintín* (1894), *Los condenados* (1896), *El abuelo* (1904), y *Bárbara* (1905). En el segundo, los dramas que pretenden “la preservación de la libertad de acción frente a los abusos de la intolerancia, a fin de asegurar la posibilidad de obrar útilmente”, y que son siete: *Doña Perfecta* (1896), *La fiera* (1896), *Electra* (1901), *Mariucha* (1903), *Zaragoza* (1907), *Cassandra* (1910) y *Antón Caballero* (1921). Los otros dos temas, los pertenecientes al segundo apartado, el de la conciliación son: “la voluntad” y “la caridad”. En el primero se incluyen los dramas que se refieren a “la proyección de la *voluntad* o poder material en consonancia con el espíritu con el espíritu, a fin de ennoblecer el impulso” y que son cinco: *La loca de la casa* (1893), *Gerona* (1893), *Voluntad* (1895), *Alma y vida* (1902) y *Amor y ciencia* (1905). Y en el segundo se sitúan los dramas que pretenden “el ejercicio de la caridad en armonía con la justicia, a fin de lograr la edificación”, que son seis: *Pedro Minio* (1908), *Celia en los infiernos* (1913), *Alceste* (1914), *Sor Simona* (1915), *El tacaño Salomón* (1916) y *Santa Juana de Castilla* (1918) (Sobejano 1970 p. 50).

<sup>7</sup> Francisco Ruiz Ramón argumenta que: “Galdós dramaturgo no sabe romper con Galdós novelista. Su *escritura* de dramaturgo está siempre interferida por su *escritura de novelista*. La transposición o reflejo de la realidad es radicalmente distinta en la novela y en el drama. En Galdós tal diferencia es sólo externa, pero nunca interna. No se trata sólo de que sus dramas sean poco teatrales, en el sentido vulgar de esta palabra, tan desgraciadamente utilizada por empresarios y críticos, aún hoy día, cosa que no tendría demasiada importancia, y a lo que el propio Benito Pérez Galdós dio cumplida respuesta en sus prólogos a *Los condenados* (1894) y *Alma y vida* (1902), ni tampoco se trata de que sus piezas adaptadas de novelas pasen procedimientos novelescos. Se trata de que la estructura de la pieza teatral es en Benito Pérez Galdós una estructura esencialmente novelesca. Esos ‘necesarios pormenores que describen la vida’ son demasiado tupidos y demasiado descriptivos y atentan contra el

---

ritmo propiamente dramático, dando excesiva cabida a lo que es accidental en el drama. Los diálogos de los personajes galdosianos rompen, casi constantemente, la economía dramática propia de la pieza teatral, sin hacer avanzar internamente la acción. Los personajes dialogan como si tuvieran todo el tiempo por delante, el posible moroso de la novela, donde todos los pormenores son posibles. Los conceptos, ideas y sentimientos que expresan la psicología de los personajes se reitera a lo largo del drama, sin que descubran nada dramáticamente esencial. Escenas enteras son un puro parloteo, todo lo interesante que se quiera, pero marginal al conflicto dramático y demorador de la acción. En cambio en otras escenas que son fundamentales para la expresión del conflicto, y que nada tienen de marginal, los personajes dicen demasiadas cosas, cosas que los aleja de la situación en que están viviendo, que son dramáticamente innecesarias. Esa falta de economía del diálogo, esa técnica dilatoria de la palabra, llena de meandros, de avances y retrocesos, de excursos, paréntesis y digresiones, procede de la técnica novelesca del diálogo, en la que Benito Pérez Galdós es maestro indiscutible. Pero lo que en la novela era acertado es desacertado en el drama, género por excelencia de la esencialidad y la intensidad. Benito Pérez Galdós no supo acomodarse a la visión esencializadora del drama, y permaneció fiel a la óptica extensiva de la novela. Tenía razón Leopoldo Alas cuando escribía: ‘Este autor, novelista ante todo, ha querido escribir para el teatro, y hasta hoy no ha hecho más que llevar a la escena, más o menos cambiadas, ideas novelescas, planes de novela’” (1986, p. 366).

<sup>8</sup> La obra no citada por Rafael Altamira podría ser *O locura o santidad* (1877), o bien, *El gran galeoto* (1881).

<sup>9</sup> En nota al pie Rafael Altamira indica que “Esto no podría decirse, en absoluto, después de *Un crítico incipiente* y alguna otra obra.”

<sup>10</sup> Rafael Altamira señala que aquí la palabra *sainete* “se toma en una acepción muy amplia, comprensiva de todas las formas que ha tenido esta clase de composiciones, desde su primitiva

---

aparición en los momentos iniciales del teatro profano, hasta nuestros días. En esa evolución recibió nombres muy distintos, el último de los cuales es el que hoy mantiene, heredado directamente del siglo XVIII” (Altamira [1906] 1921, p. 39)

<sup>11</sup> Rafael Altamira evoca conversaciones y recuerdos compartidos con Leopoldo Alas “recordábamos aquellos años de adolescencia en que Leopoldo era, ante todo y sobre todo, autor dramático, con una soltura, una fecundidad, un poder inventivo asombrosos. El teatro casero, en que todos pusimos algún día nuestras ilusiones, no fue para él un puro aprendizaje de declamación, un recreo imitativo del teatro grande; no se contentó con armar telones y aprender papeles... de otro. Creaba, creaba sin cesar, imponiendo *su repertorio* a los amiguitos, siendo, en una pieza, autor, director y cómico, seguro entonces de que aquella era su vocación, su obra de toda la vida. [...] No lo fue. Pero la vena dramática seguía existiendo, riquísima, en el espíritu de Leopoldo, aguardando el momento de su explotación. Él no lo ignoraba; al contrario, hacía por que no se perdiese, y en los momentos de íntimo coloquio consigo mismo, cuando buceaba en las profundidades de su conciencia y meditaba en los problemas propios, siempre tenía halagos para su afición de niño, dialogando con ella, gozándose en el recuerdo de lo que fue y en la esperanza de lo que podía ser, apaciguando sus impacencias y prometiéndoles nuevas expansiones. Y cuando, en el seno de la verdadera amistad, Leopoldo pensaba en alta voz, se confesaba con aquella sincerísima introspección que hacía tan interesantes sus conversaciones, solía volver a su pasión de niño, relatando los juegos teatrales en que derramó toda la lozanía de su imaginación primeriza. [...] Nunca olvidaré una de esas conversaciones, que en mi memoria se junta a otro hecho gratisimo de mi vida. Fue el día antes del estreno de *Realidad. Clarín* y yo fuimos a ver a don Benito. Quería Leopoldo presentarme al insigne autor de *Nazarín*. Y mientras el tranvía de Hortaleza subía perezosamente la cuesta de Santa Bárbara, tuvo Alas una de aquellas confesiones y me habló de *su* teatro, del pasado, cuya luz brillaba perpetuamente en su espíritu. Y habló también de

---

volver a él, de terminar su *evolución* literaria en el mismo punto de partida. [...] No tuvo tiempo. Pero los que sabiendo esto vuelvan ahora a leer las críticas teatrales de Leopoldo, las antiguas, las de los *Solos de Clarín*, hallarán sin duda el por qué de la honda penetración de aquellos artículos y del calor de vida que por ellos circula, animando la consabida *frialdad* del análisis” (1907, pp. 88-91).



BIBLIOTECA VIRTUAL



Rafael Altamira se relacionó con las corrientes intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX que tan buenos frutos dieron. La figura de Marcelino Menéndez Pelayo alumbró la época de Juan Valera, Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán, Manuel de la Revilla y en el apartado denominado crítica erudita y crítica periódica se hallaban Francisco Rodríguez Marín, Emilio Cotarelo, Antonio Rubió y Lluch, Adolfo Bonilla y San Martín, José de Perojo, Manuel Cañete, Antonio de Valbuena, José Yxart, Emilio Bobadilla (Fray Candil), Luis Bonafoux y Rafael Altamira (*ap.*, Zuleta 1974, pp. 111-112) del cual destaca: “[...] su orientación integradora del krausismo y el positivismo, su búsqueda de una interpretación más objetiva y científica y sus ideas sobre la función moral del arte, coincide con las grandes preocupaciones de esta etapa” (*ibid.*, p. 113).

Pese al enfrentamiento que Marcelino Menéndez y Pelayo mantuvo con krausistas e institucionistas, Rafael Altamira lo reconoce como una influencia en “método de investigaciones concretas, en el de sus grandes concepciones de conjunto, y con el ejemplo - que ratificaba el de Costa-, de sus amplias y vividas (*sic.*) estructuras de exposición histórica” (VV. AA. 1987, p. 52). Y, además, la relación intelectual con ambientes distintos a la ILE, lo llevaron a elaborar su propio criterio: “Yo he permanecido siempre fiel a las primeras influencias de mi vida: el republicanismo de don José y de Castelar, Soler, Azcárate y Salmerón, y sobre todo, Giner. Eso es lo que sigo siendo, sustancialmente, aunque quizá representó la extrema izquierda de la Institución en materia política, social y creencias religiosas. [...] Pero mi largo e íntimo contacto con las derechas (intelectuales, en política nunca) y principalmente Menéndez y Pelayo, me quitó la ortodoxia de amén y un poco del desprecio íntimo (nunca confesado, pero evidente) con que en la I. se mira a los heterodoxos suyos y a los de la derecha. Eso ha salvado mi personalidad” (*ibid.*, p. 44)

Cuando en 1858 se instauró en el poder La Unión Liberal de O'Donell, también se abrió el frente de la burguesía radical y liberal con las actividades emprendidas por Francisco Pi y Margall, Fernando Garrido y prolongadas por los krausistas. *El ideal de la Humanidad para la vida* (1860) de Julián Sanz del Río pretendía configurar un nuevo estilo de vida y de pensar que irritó a los tradicionalistas. Esa nueva forma de ver el mundo, de vivir y de pensar, se podía obtener con un metódico proyecto educativo en el que se fundieran la conducta y la ética del individuo (cuyo sumatorio es la sociedad), y cuyo resultado sería la conquista de la libertad de pensamiento -unida por naturaleza al laicismo y al conocimiento racional-, que, a su vez, derivaría en la capacidad para resolver los problemas que España tenía planteados.

Rafael Altamira quedaría dentro del ámbito krausista, pero manteniendo su propia identidad, porque no todos los krausistas ofrecieron una obra ensayística importante ya que: “[...] la implantación del krausismo por Sanz del Río dio al traste, por exclusión con la posibilidad de que fructificara debidamente y a su tiempo en lengua española la crítica y la teoría de los grandes maestros alemanes. Como explica Elías de Tejada: ‘el krausismo mató toda posibilidad de hegelianizarnos precisamente por el parecido que entre los dos sistemas hay. Hubiérase tratado de Kant, de Schelling, de Fichte o de cualquier otro idealista de menos relieve y las posibilidades se hubieran conservado por entero’” (Aullón de Aro 1984 b, p. 27). No se debe olvidar que Rafael Altamira tradujo los *Discursos a la nación alemana* de Fichte en 1898, que es “una de las fuentes fundamentales de todo el nacionalismo europeo de origen romántico; índice muy claro de la orientación ideológica que mueve a todo el grupo (del 98) que tuvo su origen en aquella época” (Abellán 1996, p. 25). Los críticos krausistas como Francisco de Paula Canalejas, Manuel de la Revilla, Urbano González y, junto a ellos, “nombres tales como Ortega Munilla, Francisco Fernández y González, el joven Armando Palacio Valdés, teórico de la novela en el prólogo de *La hermana San Sulpicio*, o José Yxart,

Altamira y Federico Balart, por citar unos pocos que fueron bien conocidos en su tiempo y tienen indudable valor” (Aullón de Aro 1984 b, pp. 58-59), coincide en ello con Rafael Asín Vergara (1990, pp. XI-XVII).

La Historia era para los krausistas la consecución de una Idea en el tiempo, y ellos trabajaron para conseguir su ideal pedagógico que vio la luz en 1876 cuando se fundó la Institución Libre de Enseñanza y a la que Rafael Altamira se incorporó diez años después, en 1886. Allí realizó sus estudios de doctorado con Gumersindo Azcárate, siendo su mentor Francisco Giner de los Ríos. En esta época trabajó en el bufete de Nicolás Salmerón, otro destacado krausista. El compromiso activo de Rafael Altamira se refleja en su labor como secretario segundo del Museo Pedagógico Nacional, dirigido por Manuel Bartolomé Cossío, puesto que desempeñó desde 1888 a 1910. También en 1888 se incorporó al *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. En 1907 se fundó la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones científicas, con la que colaboró a través del Centro de Estudios Históricos, donde dirigió el seminario permanente “Metodología histórica. Historia de España Contemporánea y de la Colonización española”, y donde coincidió con otros directores de sus respectivas especialidades como, entre otros, Eduardo Hinojosa, Ramón Menéndez Pidal, José Ortega y Gasset, Tomás Navarro Tomás. En la ILE conoció a Joaquín Costa.

Tanto en Joaquín Costa como en Rafael Altamira se advierte un hondo interés por cambiar y mejorar España, por regenerarla, y de ello se deriva el interés que ambos tienen para la Historia de la Literatura, pues se dieron cuenta de que lo que España necesitaba no era una regeneración moral (la cual es bastante relativa, según los tiempos que corran), sino una renovación político-social. Su amistad y colaboración surgió a través del que fuera maestro de ambos: Francisco Giner de los Ríos, quien a través de la ILE intentaba rehacer nuestro país “desde abajo” y “desde el principio”.



En la obra de Joaquín Costa se evidencia la importancia del positivismo para el progreso material. Su espíritu de republicano convencido y de activista político, cuyo mensaje se dirigía fundamentalmente hacia la pequeña burguesía urbana y rural, fue seguido por los estudiosos de los “males de la patria”: Lucas Mallada, Ricardo Macías Picavea, Damián Isern y Luis Morote. En este ámbito se han de situar a los noventayochistas Ángel Ganivet y su *Idearium español* (1898), el Miguel de Unamuno de *En torno al casticismo* (1895) (*vid.*, Tuñón de Lara 1974 y Mainer 1974), y también el Rafael Altamira de *De historia y arte. Estudios críticos* (1898), o de *Psicología del pueblo español* ([1898] 1902).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Joaquín Costa consiguió que “Los Tres” (Azorín, Baroja y Maeztu) aceptaran la misión social del escritor y publicaran un manifiesto que seguía las líneas de pensamiento de Costa, uno de los frutos de esta relación fue *Juventud*, en la que también colaboró Rafael Altamira, como Miguel de Unamuno, Giner de los Ríos, Cajal, Dorado Montero, Besteiro, el propio Costa, es decir, lo más distinguido de la “intelligentsia” progresista, como indica Shaw (1978).

La regeneración de España, como se ha dicho, pasaba por el diagnóstico de sus males, y por el deseo de una elite de desarrollar la potencialidad del pueblo español. Potencialidad que debía ser impulsada desde la creación de la libertad de cátedra, el estrechamiento de relaciones entre la Universidad y la sociedad con la que ésta coexistía. Consideraban, además, que la institución universitaria debía de satisfacer las necesidades de la sociedad española. La realización de este plan implicaba distintas actuaciones, como la difusión cultural a través de la creación de ediciones asequibles al público, el desarrollo de planes que erradicaran el analfabetismo, la necesidad de traducciones tanto de los clásicos como de autores de otras lenguas. Es aquí donde se ha de hallar la vinculación activa de Rafael Altamira con el regeneracionismo.

En nuestro trabajo se ha advertido la intensa propaganda y actividad regeneracionista que Rafael Altamira desarrolló a lo largo de su vida. Tradujo del catalán *L'Escanyapobres* de Narcís Oller en 1897, para acercarlo al público castellano parlante. En 1898 en el discurso inaugural del curso de la Universidad de Oviedo, leyó “El patriotismo y la Universidad” que tenía como objetivo animar a los jóvenes a la acción regeneradora, a ese “renacimiento ideal” que animaba Costa, a través de un nuevo orden político y administrativo, y, que, por supuesto, recibió el aplauso de Joaquín Costa. Publicó *De historia y arte* (1898), en el que dice así: “Para un español que se preocupe seriamente por el porvenir de la patria, no puede haber otro tema, que más solicite su atención, y en él ha de parar al cabo, cualquiera que sea el propósito que guíe su pluma. En este respecto, nada hay inútil (aun la más humilde labor del espíritu) en el estado actual de nuestro pensamiento y de nuestra educación. Hacen de tal manera falta la buena intención, la advertencia rigurosa, la sugestión continua, el grito de alarma constante para arrancar a la mayoría de la desatención en que se halla respecto de los más graves problemas, los que más importan a la regeneración nacional, que hasta el más pequeño [...] fruto de los que trabajan en aquel sentido, importa, creo yo, recogerlo y lanzarlo, sin preocupación ninguna subjetiva, a la circulación pública” (1998, pp. VII-VIII). En 1900 fundó la Cámara Agrícola de Asturias (hecho que alegró enormemente a Joaquín Costa porque pensaba que con este acto se manifestaba el apoyo explícito de la Universidad de Oviedo a la Unión Nacional, cosa que no era tal).

La admiración e influencia entre Joaquín Costa y Rafael Altamira fue mutua, hasta el punto de que el alicantino reconoció públicamente el ascendiente que había recibido de Joaquín Costa, al que dedicó *Cuestiones modernas de Historia* (1904), que el aragonés agradeció enormemente. Conviene no olvidar que fueron hombres como Costa y Altamira quienes iniciaron la investigación histórica buscando en los restos arqueológicos, las

inscripciones, las costumbres y la tradición oral la esencia de la Historia. Por otra parte, y en el campo de la literatura, Costa elogiaba las dotes literarias de Rafael Altamira en *Cuentos de Levante*, así como su conocimiento sobre la literatura, hasta el punto de llamarlo “ministro de Letras extranjeras” (Cheyne 1992, p. 17). El perfil de la trayectoria vital de Rafael Altamira evidencia la identidad con Joaquín Costa: gran historiador y jurista, hombre activo y comprometido, desde todos los puntos de vista posibles, con el proceso educativo, es la evidencia de su preocupación por España, a la que ama por encima de todo.

La intención doctrinal y propagandística, prácticamente, no abandonó a Rafael Altamira a lo largo de su producción crítica. Ejemplo de ello es *De historia y arte*, resultado del propósito que mantuvo -con absoluta constancia- de formar e informar a los lectores invitándolos a la reflexión. Su crítica literaria señala el camino de la propaganda de las ideas krausistas y regeneracionistas (*vid., cfr.* Altamira 1898, pp. VII-VIII) como medio para regenerar la sociedad, difusión que había de realizarse desde cualquier ámbito. *De historia y arte* es, sin duda, una de las obras que contiene una mayor intensidad propagandística, y prototipo de la fuerza con la que el autor vivía su compromiso con una sociedad para la que desea un futuro mejor, que él sabe que se puede obtener trabajando con tesón, porque: “Hay muchos hombres que valen más que sus obras, aunque de haber algunos cuyas obras -es decir, cuyos libros- valen más que los propios autores” (*ibid.*, p. 274).

En el periódico, el crítico tiene la tribuna perfecta para instruir a la sociedad española y divulgar -a través de la crítica literaria- los conocimientos que la ilustren, atendiendo a las ideas que transmiten las obras literarias, más que a su forma (*ibid.*). En *Arte y realidad* volvió a reiterar que lo que le interesaba realmente era captar el fondo y significación social de los libros, así como expresar públicamente todo aquello que le suscite algún tipo de reflexión. Es por ello que dice que “alguna de mis críticas son más bien glosas” (1921, p. 8). Aludiendo

a este término afirma que el término crítica que se utiliza es una denominación extranjera que aquí ha venido denominándose ensayo (*ap.*, [1925] 1929, p. 8)

Rafael Altamira buscaba en su crítica la relación que mantiene el creador y la obra de arte, la obra literaria y la sociedad de la cual es fruto. Quizá sea esto un peculiar espiritualismo o psicologismo (*ap.*, 1893, p. 20) que aparece de forma manifiesta en su producción. Así se consigue ofrecer al lector “[...] elementos de una historia literaria contemporánea , o por lo menos de algunos de sus capítulos más interesantes” (Altamira 1907, p. 4)

Si uno de sus objetivos es deleitar al lector, a ello contribuyen los cuentos o las notas de viaje que rompen el tono monitorio y la aridez de “la doctrina aunque sea literaria” (1893, p. s.n.). Este rasgo es común a todos los libros que se han estudiado, así como se ha evidenciado que sus libros son recopilaciones de artículos y cuentos publicados previamente en la prensa, aunque se advirtió un cambio radical en *Cartas de hombres*, libro en el que se abandonó la propaganda de ideas sustituyéndola por “el resultado de su experiencia de la vida” (1944, p. VII), en la que se retrataron los “estados íntimos de alma” de su generación y sólo de una clase social “aquella a la que pertenezco y conozco” y que identifica con “base de realidad psicológica”, puesto que el autor se limitaba a dar forma literaria a esa realidad, presentándola de forma “novelesca o semi-teatral” (*ap.*, 1944, pp. VII-XIV), quedando la posibilidad de que los problemas planteados fueran entendidos por las generaciones futuras, como eternos que son en la naturaleza humana.

La clasificación temática de los ciento noventa y siete artículos que componen la obra de Rafael Altamira arrojan la conclusión numérica de que dedicó sesenta y siete a la intención

deleitosa, y ciento treinta a la intención didáctica, predominio, por tanto, de *docere* sobre *delectare*.

Rafael Altamira señala que para explicar la influencia y el valor de la “literatura moderna” hay que recurrir al análisis, no sólo del elemento realista sino del resto de los que la caracterizan, algunos de los cuales pertenecen al “denostado romanticismo” (*ap.*, 1893, p. 3). Entre los caracteres de esta literatura aparecen: los protagonistas pueden pertenecer a la clase baja o a la burguesía, la utilización del lenguaje específico de los personajes de baja extracción social (decoro lingüístico) de procedencia romántica y que reafirmado en el realismo, el pesimismo ante la situación social, la utilización del tema erótico-pornográfico en dudosa relación con el tema amoroso, el determinismo del ambiente social y natural sobre el personaje, la creciente influencia del análisis psicológico (que se evidencia en su conducta y en el tipo de lenguaje que utilizan), y la incorporación de lo lírico a lo épico lírico en la novela.

En el realismo -dice- perviven “formas románticas, otras tendencias que enriquecían al naturalismo, y las específicas de éste” (*ibid.*, pp. 1-8). Las “formas románticas” se evidencian -dice- en el desprecio por la erudición de los nuevos literatos (*ap.*, 1905, p. 82).

Lo verdaderamente nuevo, que aporta el naturalismo, es la verdad experimental, la verdad de los hechos en que se expresa el alma del hombre (*ap.*, 1893, p. 43).

La problemática social del momento se refleja en la incorporación de los marginados como protagonistas. Con ellos la burguesía y el pueblo suben a escena (*ap. ibid.*, p. 23) y Rafael Altamira lo ejemplifica en *La Regenta* de Leopoldo Alas. El protagonista es, ahora, un hombre cualquiera como señala Pattison en 1965 (*ap.*, p. 128). A ello se añade la utilización del lenguaje específico de los personajes de baja extracción social (decoro lingüístico), que procede del romanticismo y que se reafirma en el realismo (1905, p. 202), como indica Rafael Lapesa (*ap.*, 1984, p. 441)

El pesimismo existencial o angustia vital procede -dice- del romanticismo (*ap.*, 1893 p. 39). Pero en 1905 señala que la novela refleja “la grave crisis de conciencia que agitaba a la sociedad [...] llevando consigo el anhelo de reposo” (p. 49). Tema que no es nuevo en la literatura y que se reconoce en el *Beatus ille* horaciano y, que, junto al amor puede que sea el tema que mayormente ha ocupado a los literatos de todas las épocas (*ap.*, 1905, p. 51). La utilización del “tema del reposo” en la literatura actual tendría una de sus explicaciones en las características psicológicas del intelectual (*cf.* , 1905, p. 51), lo más razonable -dice- es realizar un estudio comparativo que ponga al descubierto en qué se parecen y en qué se diferencian la aspiración al reposo de hoy y la de otros tiempos. En la literatura moderna, la angustia no viene determinada por la desasosiego que produce el pecado, sino por “el choque con el mundo y sus imperfecciones, la preocupación por los temas insolubles” (*ibid.*, p. 57) con el hombre actual; aunque éste enfrentamiento sea fruto de la eterna insatisfacción humana que se evidencia en los “autores modernos”, pero que se hace extensiva a todas las épocas y a todos los hombres (*cf. ibid.*, pp. 60-61) y, que, en definitiva es el impulsor del hombre.

El reflejo del “desasosiego por el que atraviesa la sociedad europea” (1893, p. 85), no tiene por qué identificarse con la abundante novela pornográfica de la época (*ap.*, *ibid.*). Pero el problema está en decidir si el tema del amor se identifica con el tema erótico-pornográfico de la narrativa naturalista. Respecto a ello polemizó con Emilia Pardo Bazán, que acabó cediendo a los argumentos de Rafael Altamira, que abogaba por el tratamiento del amor como un problema transcendental (*ap.*, 1898, pp. 319-320), cosa que la autora gallega no llevaba a la práctica de sus novelas, aunque asintiese a la idea (*ap.*, *ibid.*, p. 320). No sería honesto obviar que Rafael Altamira antepone en importancia literaria los temas sociales a los amorosos (cuando no se ahondaba en ellos). Propuso la educación como remedio a la

desviación literaria del público que identificaba el amor con lo erótico-pornográfico (*ap.*, *ibid.*, pp. 323-324).

Rafael Altamira considera que el determinismo del ambiente social y natural sobre el personaje es captación y expresión de la percepción del mundo real que rodea al hombre, y, por tanto, avance de la literatura moderna respecto a la de épocas anteriores (*ap.*, 1893, pp. 24-25). Elogió la creciente influencia del análisis psicológico, su reflejo en la conducta y en el lenguaje utilizado por los personajes, que según afirma procede de la “influencia de Ibsen y Bourget en España, concretamente, en Benito Pérez Galdós (*ap.*, 1907, p. 209).

Por último, la fusión de lo épico con lo lírico en la novela fue advertido por Rafael Altamira en 1905, siendo estudiada posteriormente (en cuanto a la novela española) por Darío Villanueva (1983). También, se adelantó a Henri Bonnet (1951), al establecer la relación entre la novela y lo lírico que se muestra en la autobiografía. Y, coincide con Pedro Salinas (1970) en que el lirismo presta intensidad a la obra literaria (*ap.*, 1905, p. 139). Considera, y así lo hace notar, que el tema del dolor físico no ha sido tratado por la literatura naturalista, ni por la de otras épocas que pudieran haberlo hecho (*ap.* 1905, p. 62).

Los novelistas reflejan en sus obras, no sólo su personal “estado del alma”, sino el que a Rafael Altamira le resulta mucho más importante: el de su generación, que encuentra su eco en el público lector de la época, que las convierten en éxitos (independientemente de que sobrevivan al paso del tiempo o no lo hagan) (*ap.*, 1898, p. 224). Señaló tres niveles, elementos o factores en su composición: estilo, tema y factor social. Es este último el que determina el “estado del alma” de una época en una obra literaria (*ap.*, *ibid.*, pp. 228-229), porque la visión del mundo de ésta aparece reflejada en los tipos que se encuentran en sus obras (*ibid.*). Atendiendo a ello, comparaba al héroe del romanticismo con el de el realismo y

el naturalismo. De los segundos afirma que son depravados, egoístas, fríos y cobardes, personajes que no se rebelan, y, lo que es peor, no dudan. Su inacción se debe a la desconfianza que tienen en sí mismos para superar la adversidad. Es un “estado del alma” que denomina: “enfermedad de la voluntad: el desfallecimiento de ánimo”, “enfermedad del intelectualismo egoísta” (*ibid.*, p. 244). También denominados como “anarquistas de levita” (*ibid.*, p. 243) que han olvidado la vieja cita de Fausto: “en el principio fue la acción” (*ibid.*, 237). Realizando su proyección personal identifica a los jóvenes protagonistas de las novelas con los jóvenes españoles: si estos jóvenes carecen de autoestima, cómo va a ser posible que sean capaces de pensar en unir sus fuerzas para dar a España la regeneración que necesita (*ap.*, *ibid.*, pp. 237-239). Otros personajes novelísticos optan por la regeneración interior, que puede tener resultados positivos, o bien, acabar en suicidio (*ap.*, *ibid.*, p. 244).

Pero, le queda la esperanza de futuro que es esa nueva generación que nace del propio seno del intelectualismo, que tiene su origen en el análisis de la realidad sustantiva del individuo, que se preocupa por los problemas sociales, que busca cambiar la sociedad, siendo consciente de sus propias fuerzas (*ap.*, 1905 p. 246). La pregunta es “¿saldrá algo sano, positivo, de este movimiento? He aquí la pregunta que está en todos los labios... La respuesta quizá la den las novelas de comienzos del siglo XX” (*ibid.*, p. 247).

De lo dicho anteriormente se puede inducir que Rafael Altamira “toma la literatura como el primer medio de conocimiento del mundo” (Aullón de Aro 1984, p. 58) siguiendo la pauta establecida por Francisco Giner de los Ríos. Años más tarde, en 1905, afirmaba que: “El infeliz que se fía para conocer las cosas de lo que dicen los libros, es hombre al agua, sin salvación posible. El libro no le presenta la realidad, sino un conocimiento ya hecho por inteligencia ajena y, por tanto, sometido a todos los errores posibles” (1905, p. 82).



Desde 1893 hasta 1921 desarrolló un tipo de crítica literaria cuyo afán era el deseo de que ésta tuviera como fundamento la técnica científica, que distinguiese -como géneros periodísticos distintos- la crítica literaria del reporterismo literario. Este tipo de crítica literaria atribuye al enjuiciador literario la labor de guía capaz de orientar intelectualmente a las masas, además de educar su gusto, se desarrolló hasta la publicación de *Arte y realidad* en 1921, momento en el que Rafael Altamira dio muestra de su evolución hacia la observación de la obra literaria como reflejo del alma del autor, hacia el significado social de la obra y vuelve la mirada a su interior: el de un hombre que sabe vibrar con la belleza y cuyas escritos denominó “glosas”.

En 1898 discernió el objeto de estudio del crítico literario, así como sus características. Se decantó por “el género en que mejor calidad pueda ofrecer el crítico” (1898, p. 251), es decir, especialización del ensayista, junto con la capacidad para sentir la belleza y expresarla en sus juicios con la honradez que excluye cualquier servilismo editorial o social. Estos atributos le confieren el papel de digno guía social. Pero su opinión sobre estas formulaciones cambió en 1949 cuando afirmaba que el crítico “no es más que un lector, cuya diferencia con los otros consiste en poseer una cultura especial literaria que le capacita para formar una cierta opinión de carácter técnico” (1949, p. 115).

En opinión de nuestro crítico la obra de arte se fundamentaba en la inspiración (*ap.*, 1898, p. 273), a la que se subordinaba la técnica (*ap.*, 1898, pp. 33-34 y 1905, p. 23), siguiendo en ello a la crítica romántica (*ap.*, Aullón de Haro 1983, pp. 19-37). Afirmación que mantuvo, también, en las opiniones que vertió sobre el tema en 1944 (*vid.*, pp. 255-263). Identificó la inspiración con un “estado mental del escritor” (*ibid.*, 1898) en un momento dado. También la denominó “*temperamento*, [...] una fuerza irracional que arrastra al escritor” (1905, p. 27), y cuyo ejemplo es Zola (*ibid.*).

La comunión entre el autor y el público -dice-, no dependen, únicamente de la obra en sí, sino de la proyección personal que el lector realiza sobre la obra, convirtiéndola en “su novela íntima [...] interpretando a su manera lo que éste dice” (1905, p. 28). Esta afirmación nos puede hacer pensar que Rafael Altamira estaba hablando de lo que hoy se denomina lector co-textual y de la pragmática del texto (*vid., cfr.*, Petöfi y García Berrio, 1978).

Rafael Altamira se trazó el objetivo de no especular sobre abstracciones en torno a lo verdadero (*ap.*, 1893, p. 227). No lo consiguió, provocando la crítica de Azorín que rebatió sus opiniones y señaló la falta de concreción de sus ideas respecto a lo verdadero y su imitación en el arte (*ap.*, [1896] 1947, p. 132). Consideró que lo bello y lo bueno es “todo lo que haga vibrar en nosotros las fibras de la emoción con eso que llamamos belleza y que no sabemos a punto fijo en qué consiste” (1905, p. 9), para señalar, más adelante, que “la belleza es emoción estética ante la visión de lo real, evocada por el escritor a la manera especialísima que el arte consiente” (*ibid.*, p. 127), emoción que fue denominada “fuerza” por Menéndez y Pelayo, refiriéndose a Benito Pérez Galdós (*ibid.*). En ese mismo artículo se contradice, argumentando sobre la indiferencia del factor verdad en las obras de arte (*ap.*, *ibid.*, p. 132). En 1944 añadió que: “cuántas veces el arte que más cerca está de la realidad, no es *poesía*, sino miseria humana” (*ibid.*, p. 176).

Enfrenta el problema de la educación de los “hombres nuevos” y el fin del arte, sobre lo que señala que “es lo cierto que la mayoría de los libros castos son inmorales, y que su lectura contribuye a sostener muchos de los vicios y de las pasiones de los hombres” (1907, p. 209). Ésto hace sumamente difícil “hallar un libro de poesía, de teatro, de novela que pueda ponerse sin recelo en manos de un niño o de un adolescente a quien pretendéis educar en

firme” (*ibid.*, p. 210), porque la literatura amena está nutrida de “ideas viejas” (*ibid.*) que impiden la aparición del “hombre nuevo”.

Se puede concluir que Rafael Altamira considera que la novela es el instrumento social que debe divertir y, al mismo tiempo, elevar “el pensamiento del lector” (1893, p. 56). Este difícil equilibrio -considera- lo consiguen los grandes autores como Tolstoy o Benito Pérez Galdós, en cuyas novelas “se alcanza el grado ideal [porque] tienen *alma*, *soul*, como dice, graciosamente, Clarín”, o “miga” como enuncia el propio Rafael Altamira (*ap.*, *ibid.*, p. 139).

La literatura española durante la Regencia aporta la perspectiva y la síntesis literaria del periodo 1885-1902. Rafael Altamira desglosó cuatro tramos, novela, teatro, poesía y periodismo y publicaciones clásicas (dejó pendiente el análisis de la crítica literaria por exceder los límites del trabajo que se había propuesto). Destacan entre sus apreciaciones la calificación de “indolente” a este periodo literario, porque “Cuando soplaron vientos de tormenta sobre España [...] pudo creerse que el alma nacional se estremecería hasta lo más profundo y reflejaría sus dolores y sus indignaciones en la literatura. No fue así, bien lo sabemos [...] Los poetas, los novelistas, los dramaturgos, sobrecogidos por la enorme pesadumbre de la desgracia, faltos de fe en el porvenir, desconfiando de la patria misma, callaron casi todos” ([1902] 1905, pp. 137-138). En cuanto a géneros y autores representativos, sobresalen las excelentes novelas de Leopoldo Alas y Benito Pérez Galdós en este periodo. El teatro viene acompañado por los nombres de José Echegaray, Ángel Guimerá, Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente, José Dicenta y los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. A ellos se une el trabajo realizado por el “Teatro libre” catalán y las reposiciones de los clásicos. En la poesía destaca la figura de Ramón de Campoamor y los intentos de innovación del lenguaje poético por la “gente nueva” (*ap.*, *ibid.*, p. 160). Rafael Altamira destaca el auge del periodismo (que mejoró su calidad) durante esta época. Esta

interesante visión de conjunto expuesta por Rafael Altamira debe de ser desarrollada y estudiada en análisis específicos sobre el tema ya que supera los límites establecidos en este trabajo de investigación.

Entre los temas que desarrolla Rafael Altamira sobre la novelística de Benito Pérez Galdós destaca, por su extensión, la relación entre historia y novela y su proyección en los *Episodios nacionales*: el valor de lo anecdótico como fuente de la historia, la significación del sujeto popular como fuente y raíz de la misma, la búsqueda de la realidad como “representación viva del alma española”. Ello se une al valor simbólico de algunos de sus personajes masculinos y femeninos -muestras de los hombres y mujeres coetáneos-. El pesimismo nacional que se manifestó a partir de 1898, evidenciando la “realidad psicológica de nuestra vida moderna”, la esperanza de una España nueva y futura manifestada en *Cassandra* (con la que Rafael Altamira se identifica) y, por último, los aspectos literarios que relacionan a Benito Pérez Galdós con Balzac y Dickens.

Rafael Altamira observaba que Benito Pérez Galdós era consciente de sus talento como historiador, de modo que utilizaba esta aptitud en su novelística como medio para aprehender el pasado y reconstruirlo vívidamente (1905), coincidiendo en ello con Álvaro de Albornoz (1943), Hinterhäuser (1963), Casaldueiro (1970) y Gogorza Fletcher (1973). Rodríguez Puértolas matiza que Benito Pérez Galdós muestra todo lo español, pero desde el punto de vista liberal-burgués primero y radical antiburgués y republicano después (*ap.*, 1979).

Los *Episodios nacionales* constituyen un auténtico programa de “educación nacional”, como había indicado el propio Benito Pérez Galdós (Antón Olmet y García Carraffa, 1912), Azorín (Rogers 1979), Leopoldo Alas (*ibid.*) y Rafael Altamira (1905) que

incluye, en este sentido, la novela *Casandra* en la que destaca el optimismo de Benito Pérez Galdós en la visión de la España futura simbolizada en esta obra (*ap.*, 1907, pp. 39-40).

Junto con el carácter histórico-educativo impreso a su obra, sugiere que Benito Pérez Galdós estaba atraído por la “representación viva del alma española” en la que el pueblo es el verdadero motor de la Historia, textualmente: “el sujeto popular como verdadera raíz de la Historia” (1906, p. 198). Así, la obra de Benito Pérez Galdós es necesaria para “llegar a conocer nuestra psicología moderna” (1905, p. 66), coincidiendo en ello con Vicente Lloréns (1970) y Rodríguez Puértolas (1992). Menciona que para “encontrar algo que se pueda poner en esto cerca de Benito Pérez Galdós hay que pensar, v. gr., en algunos libros de Baroja” (*ibid.*, p. 67).

Las relaciones generales de Historia y Novela, portadora esta última de ideología en Benito Pérez Galdós, han sido tratadas por Casaldueiro (1970) y Eagleton (1978). Rafael Altamira evidencia esta relación en el artículo *La de los tristes destinos* (1907) dedicado a este episodio nacional. Para Rafael Altamira, cada vez más, Benito Pérez Galdós dejaba paso al historiador en detrimento del fabulador, hecho que atribuyó a su reingreso en la política activa (*ap.*, 1907, p. 32).

Rafael Altamira señaló el carácter épico de los *Episodios nacionales* en 1907. A ello se debe añadir el estudio de los personajes históricamente simbólicos en los artículos “Prim” (1907) y “Marianela” (1921). Críticos como Hinterhäuser (1963) y Rodríguez Puértolas (1975) han tratado este aspecto.

En la obra de Benito Pérez Galdós, tanto en los *Episodios nacionales*, incluso en *Fortunata y Jacinta*, se advierte -dice- la influencia ideológica norteamericana, junto con el pesimismo de la sociedad española de fin de siglo (*ap.*, 1907, p. 32).

La mujer como tema específico es una “condición de la literatura galdosiana de las más relevantes” (1907, p. 9). La excelencia del tratamiento “del alma femenina” aparece en *La Fontana de Oro*. Frente a los bosquejos de la primera serie de los *Episodios Nacionales*, la segunda serie recupera “la penetración analítica” (*ibid.*, p. 11) galdosiana. Benito Pérez Galdós había estudiado, excelentemente, a la mujer fanática en *Doña Perfecta*, pero las tres figuras maestras de la narrativa galdosiana son -dice Rafael Altamira- “Camila de *Lo prohibido*, Fortunata de *Fortunata y Jacinta* y Augusta de *Realidad*” (*ibid.*, p. 12). Junto a ellas, se agrupan en el mundo literario galdosiano espíritus femeninos como el de Marianela, Benina, Gloria y Tormento (*ibid.*, p. 14).

Las semejanzas entre Benito Pérez Galdós y Dickens fueron advertidas por Rafael Altamira en 1898, y estudiadas por Hinterhäuser (1966), Montesinos (1980) y Rogers (1979). Las diferencias con Balzac “iniciadas por Clarín” fueron retomadas por Rafael Altamira en ([1919]1921).

La faceta crítica de Armando Palacio Valdés fue comparada con la de Leopoldo Alas por Rafael Altamira, que advirtió el tono satírico y caricaturizador de ésta en torno a la “educación y las costumbres modernas” (1921, p. 110). Características afines a la crítica de Leopoldo Alas, aunque éste tenía “más látigo y menos *humour*” (1921, p. 111).

Armando Palacio Valdés fue un ejemplo de éxito de público y de crítica hasta la Guerra Civil española en que empezaron a aparecer críticas despectivas insospechadas en vida del escritor (*ap.*, Alborg 1999, p. 15), Rafael Altamira señala el inicio del postergamiento de Palacio Valdés a 1921, y contra el cual, argumentaba su éxito en Europa y en EE. UU. (*ap.*, *ibid.*, p. 112). Por otra parte, nuestro autor señala que Fitzmaurice Kelly le concedió “casi la apariencia de jefe de la escuela naturalista española” (*ibid.*, p. 112), porque el crítico

anglosajón se dejó “arrastrar demasiado por la significación de *La espuma* y *La fe*, novelas que son un episodio nada más (la primera, sobre todo) en la obra de nuestro autor” (*ibid.*). Rafael Altamira no compartía esta opinión de Fitzmaurice Kelly sobre Armando Palacio Valdés.

La crítica olvida al “gran paisajista” que fue Palacio Valdés -dice Rafael Altamira-, pero esta cualidad ha sido apuntada por Guadalupe Gómez-Ferrer (1983). El “fondo satírico de sus cuadros de costumbres [...] unido a la delicadeza con que sabe sentir la poesía del hogar, de la vida en familia, y la del campo” (Altamira 1921, p. 109), enlazado con el humor que sabe imprimir a su obra, ha sido comentado en ese mismo sentido por Alborg (1999) y Dendle (1995). Este humor satírico fue calificado por Rafael Altamira como lo mejor y más moderno de Palacio Valdés (*ap., ibid.*, pp. 112-114), al que se añade el tratamiento de temas sociales que le hará ocupar un lugar en “*Los heterodoxos* [...] al lado de los combatientes por la libertad, la justicia y la cultura” (*ap., ibid.*, p. 115).

Rafael Altamira destacaba en *Riverita* que la unidad de acción proporcionada -únicamente- por el protagonista y el carácter episódico de la novela eran lo mejor de ésta (*ap.*, [1886] 1949, pp. 103-105). Rafael Altamira, señala “dos faltas sensibles” en *Riverita*: “que no es nuevo [“la evocación del perfume campestre del *Idilio de un enfermo*”]; y que al final resulta un tanto romántico, y a todas luces forzado, difícil de creer y de sentir” ([1888] 1949, p.108). Sin embargo, las apunta como méritos en [1888] 1949, haciendo caso omiso de lo afirmado en 1886. La cualidad más destacada de la novelística de Palacio es -dice Rafael Altamira- “el sentimiento” ([1888] 1949, p. 108).

*El cuarto poder* es, para Rafael Altamira, la novela que “me gusta menos” si se la compara con “sus hermanas mayores” ([1888] 1949, p. 107). Para Rafael Altamira la novela

“decae mucho” (*ibid.*) en la segunda parte, compartiendo argumentos con Mariano Baquero Goyanes (1971).

*La hermana San Sulpicio* fue calificada por el crítico alicantino como “novela de costumbres andaluzas” cuyas virtudes y tópicos ensalzó ([1889] 1949 pp. 112-114). Rafael Altamira destaca la importancia de la ciudad de Sevilla. Sólo hay un aspecto desdeñable en la novela -dice Rafael Altamira-, la utilización de algunas frases o palabras groseras “que hacen muy mal efecto” (*ibid.*, p. 113).

*La fe*, novela considerada deficiente por la crítica del momento (*ap.*, 1949, p. 122). Rafael Altamira opinaba que: “*La fe* de Armando Palacio es una novela que parece escrita por un extranjero. Esto, en el sentido en que lo digo, es un elogio. Es *La fe* algo nuevo por completo en España. El mismo Benito Pérez Galdós, que tantas veces trató de asuntos religiosos en sus obras, no ha ido nunca por este camino, ni aun en *Ángel Guerra*, donde el análisis de un espíritu llevado a los ensueños ideales por un amor puro y noble nos acerca a la poesía de los más elevados sentimientos. El P. Gil, de Palacio, pasando de la fe hereditaria y sugerida por la educación, a la duda y hasta al escepticismo relativo deliberados y reflexivos, y después llegando a la fe nueva, original, suya, inefable, incommunicable, musical, poética, es una figura interesantísima, en absoluto nueva en la literatura española” (1892, pp. 374-376).

También Leopoldo Alas defendió la novela de Palacio Valdés fundándose en la sinceridad que el personaje expone en su evolución religiosa (*ap.*, *ibid.*, p. 374), argumento del que Rafael Altamira disiente al considerar que el corte ameno de la novela se convierte en anomalía estructural al tratar la crisis vital del personaje, porque -dice- es inverosímil una crisis de fe de tal calado en un sacerdote que carece de base intelectual (*ap.*, 1949, p. 114), matizando, y contradiciéndose, en páginas posteriores en las que afirma que “se puede considerar verosímil en un espíritu sencillo” (*ibid.*, p. 117). Armando Palacio Valdés rebatía



este razonamiento señalando que “la certeza es un estado mental que pocas veces se produce en virtud de un razonamiento” (1959, p. 1.263).

En cuanto al aspecto formal, Rafael Altamira destacaba las descripciones de la vida rural, tan exactas -dice- como las de *La madre naturaleza* o *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán. Las escenas cómicas “se resienten de alguna exageración, aunque son “lo más deleitoso del genio satírico que Valdés nos ha dado” (1949, pp. 117-118).

En 1924 aparece la reseña “La hija de Natalia” sobre la novela homónima de Palacio Valdés, de la que “un crítico anónimo [ha dicho] que era una novela política, fracasada o estrangulada, quizá por escrúpulos del autor” ([1924] 1949, p. 119). Sobre este aspecto, Rafael Altamira argumentaba que Palacio Valdés nunca quiso escribir “una novela de costumbres parlamentarias” (*ibid.*, p. 10), además trae a colación la entrevista que había mantenido con el autor en la que éste le había declarado que la obra había sido concebida como una “novela de amor” (*ibid.*) que sabe crear -dice Rafael Altamira- una “impresión de sosiego y de esfuerzo, de bondad, que deja en el lector [...] y le hace cerrar el libro con el espíritu edificado, es de la misma consoladora índole que provoca aquella otra obra de Palacio Valdés, *La alegría del capitán Ribot*, que será siempre uno de sus mayores títulos de gloria literaria... y moral” (*ibid.*, p.120).

Para Rafael Altamira, Armando Palacio Valdés es un novelista cuya obra estaba destinada a perdurar (*ap.*, *ibid.*, pp. 119-121), aunque los tiempos actuales no han dado la razón a Rafael Altamira, su aserto debería haber sido acertado por la calidad de la obra de Armando Palacio Valdés, injustamente olvidada.

El crítico alicantino advirtió en 1899 la importancia de Vicente Blasco Ibáñez para la literatura ([1899] 1921, p. 125), pese a los vacíos, que le atribuye, como literato: la carencia

de estudio psicológico en sus personajes, y, sobre todo, que “no se preocupa poco ni mucho de lo que vulgarmente se llama estilo” (1905, p. 14), pese a ello era, y es, un autor de enorme éxito de público porque “llega a las masas” ([1916] 1921, p. 125), afirmación en la que coincide con Blanco Aguinaga, quien afirma que Vicente Blasco Ibáñez “se sigue leyendo pese a quien pese” (1978, p. 176).

Las características de la obra de Vicente Blasco Ibáñez fueron aportadas por Rafael Altamira en el artículo bicéfalo “Blasco Ibáñez, novelista” ([1899]1921, pp. 122-124), en cuya segunda parte (que carece de fecha explícita) se desarrollan todos los rasgos literarios del autor valenciano, que coinciden (generosa y curiosamente) con la carta dirigida por Blasco Ibáñez a Julio Cejador en 1918, en las opiniones que vierte Blasco Ibáñez sobre sus influencias, su concepción del realismo, de la novela, la técnica novelística, la inspiración, su instinto para “adivinar el alma de las cosas, asir el detalle saliente que evoca la imagen justa, poseer la fuerza de sugestión necesaria para que el lector tome como realidad lo que es obra de pura fantasía” (Cejador [1918] 1972, pp. 471-478).

Vicente Blasco Ibáñez utilizó cada capítulo de su experiencia para llevarlo a la literatura, retrató la vida que había vivido y observado entre las gentes de su ciudad, utilizando la entrada del pueblo en toda la amplitud de la novela, hasta convertirlo en su protagonista, en personaje colectivo, sin por ello olvidar las individualidades inherentes al género (*ap.*, Bosch (1970), sin olvidar que el novelista es también político y diputado, con una ideología política que proyecta en sus novelas con enorme habilidad artística (*ap.*, Fabri 1977, p. 87). Características que fueron apuntadas por Rafael Altamira cuando analizó *Arroz y tartana* (*vid.*, [1899] 1921, p. 116). Los rasgos sobresalientes de *Flor de mayo*, relato de costumbres marineras, en el que aparece una marcada poesía, junto al vigor descriptivo, fidelidad y riqueza de color de las escenas marítimas (*ap.*, *ibid.*, pp. 116-117), muestran el

valor de su novela como documento, y la relación entre el lugar donde escribe y el objeto sobre el que escribe, revelando su propia región de forma tan completa como nadie había hecho con la suya. Rafael Altamira sólo anota sobre *La barraca* que es “la obra más perfecta del novelista valenciano” ([1899] 1921, p. 119).

Los *Cuentos valencianos*, son una muestra más de cómo Vicente Blasco Ibáñez va de la vida a la literatura, como indica Rafael Altamira (*ibid.*). Por lo demás, los comentarios del crítico alicantino son breves: de “Dimòni” y “La cencerrada” dice que “son cuadros de la vida rural” (*ibid.*). “¡Cosas de hombres!” y “Guapeza valenciana” son cuentos “excelentes” (*ibid.*). “La caperuzza”, cuento de “psicología común humana” (*ibid.*). “La corrección” le pareció un “relato tendencioso que recuerda el espíritu de ‘El indulto’ de la Pardo Bazán” ([1899] 1921, p. 119). Rafael Altamira indica sobre “El femater” que es “ligeramente romántico, de cierta inconsistencia que hace pensar en los dibujos hechos de memoria o por oídas” ([1899] 1921, p. 119). El crítico alicantino señala las excelencias de “La apuesta del ‘esparrelló’”. Se ha de advertir la disparidad de opiniones en cuanto al número de cuentos que componen el volumen de *Cuentos valencianos* (*vid.*, Altamira ([1899] 1921, p. 119), Juan Luis Alborg 1999, p. 830 y 836, Baquero Goyanes 1949, p. 588).

*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* es la última novela comentada por Rafael Altamira de la que habla con el entusiasmo de quien comparte los argumentos aliadófilos del autor ([1916] 1921, p. 127), novela en que se describe “la gran epopeya; la epopeya que hace sentir a un personaje de Blasco, al ver como en el dolor se engrandece Francia: ‘Cuando termine la guerra, los hombres serán mejores y entonces podrán hacer grandes cosas’” ([1899] 1921, p. 129).

Rafael Altamira vincula, de modo explícito, el nexo de unión entre la crítica literaria de Leopoldo Alas y la originalidad de su producción literaria (1949, p. 82), porque de ella se deriva su percepción para penetrar en “el alma de las cosas” (*ibid.*): “[...] llevó *Clarín* las mismas condiciones de fina observación, de penetración honda de la realidad y de sólida cultura literaria y filosófica, que brillan en sus críticas: a todas las cuales se añade, por razón de género, una ternura delicada, un sentimentalismo templado que tiene todas las excelencias del buen romanticismo (el de Balzac, verbigracia) y ninguna de las exageraciones de aquella literatura” (1907, p. 86). Es de destacar la apreciación de Rafael Altamira sobre *La Regenta* “[...] en la historia de la novelística española, hay que saltar a Leopoldo Alas, cuya *Regenta* es, en efecto un libro de formidable solidez artística, porque aun estimando mucho los méritos de *La Regenta*, creo superiores a ellas alguna novelas de Galdós, el más novelista de todos nuestros escritores modernos [...] Sin que falten en sus novelas y cuentos notas admirables, profundas, del más universal interés humano, escribió muchas de sus más hermosas páginas movido por la observación y la emoción de la vida y el paisaje de Asturias. *La Regenta*, que es la novela de Oviedo en los primeros años de la Restauración; *¡Adiós, cordera!*, que descubre uno de los senos más delicados del alma aldeana; *Boroña*, que es la elegía de muchos indianos; *Cuervo*, y otras y otras páginas de su fecunda producción novelística, lo vinculan eternamente con Asturias” (1949, pp. 11-12).

La originalidad de la crítica literaria de Leopoldo Alas fue señalada por nuestro crítico (1907, p. 82 y 1949, p. 86), coincidiendo en sus rasgos más sobresalientes con especialistas tan autorizados como Sergio Béser (1968, p. 87) y Gonzalo Sobejano (1981, p. 11).

No fue José M<sup>a</sup> de Pereda uno de los novelistas analizados con mayor extensión por Rafael Altamira. Sin embargo, destacó como cualidad predominante de este escritor su costumbrismo y el valor intenso que le concede a la Naturaleza no sólo como medio en el que

se desenvuelve *Peñas arriba* sino como uno de los protagonistas de la novela calificada de “*naturalista*, dándole a la palabra otro significado del que tuvo con Zola y los suyos” (1907, pp. 71-73). Destacó la opinión de Marcelino Menéndez Pelayo (con la que se identifica), en la que la Naturaleza se transforma en el “símbolo” al que aspira a regresar todo ser humano decepcionado por un mundo falso e hipócrita que produce el hastío característico de esta época (*ap., ibid.*).

Para D. L. Shaw, el tipo de literatura que emergió representaba una variante del *bildungsroman*, a mitad de camino entre la novela de ideas y la novela psicológica. Entre las características principales podemos mencionar: “el abandono del despliegue equilibrado de personajes en favor de la preponderancia de una sola figura central; la falta de interés por lo argumental en el relato y la sustitución de los incidentes por conversaciones y discusiones; el papel secundario que se asigna al interés amoroso, que nunca significa una solución emocional para el problema del héroe, y la renovación consciente del estilo narrativo” (Shaw, p. 232).

Características perfectamente aplicables a *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* desde el punto de vista de Rafael Altamira, que destacaba en Ángel Ganivet una extensa cultura, un agudo y original ingenio del autor de *Los trabajos...* El instinto del arte puro radica -dice- en este joven novelista, que sabe acertar a exponer, con estilo ocurrente, suelto y desmitificador, los temas que le preocupan: “las *ideas*, las cuestiones sociales, políticas, educativas, problemas todos de fondo que hoy preocupan a los hombres ilustrados -y especialmente a los españoles de *buena voluntad*-” (1921, p. 131). Por lo tanto, nos hallamos ante una novela de ideas con elementos psicológicos como se citaba arriba, y cuya lectura recomienda a “aquella parte de la juventud española no doblegada por el pesimismo” (*ibid.*, p. 134) para estimular en ellos la “acción ideal” que Gonzalo Sobejano advierte en *Pío Cid* (*ap.*, 1967, p. 273)

El análisis de la obra de Ramón de Campoamor comienza por los primeros libros del poeta. En *Ternezas y flores*, señaló algunas de las fuentes de su poesía, así como el tono romántico (*ap.*, 1905, p. 166), que también apunta José M<sup>a</sup> de Cossío (1960, p. 287). Menciona la aparición en *Ternezas y flores* de los primeros ensayos de poemas simbólicos de tesis plenamente filosófica que Campoamor no cesó nunca de cultivar (*ap.*, Altamira 1905, p. 166).

*Ayes del alma* se convierte en un libro de depuración del estilo, de la forma en que escribe, y que avanza hacia el estilo personal del autor (*ap.*, *ibid.*, pp. 171-172), frente a ello Juan Luis Alborg piensa que se trata de una imitación de los clásicos en la que Campoamor tropieza huyendo del romanticismo (*ap.*, 1982, pp. 870-871).

Las *Fábulas* dan muestra, en palabras de Rafael Altamira, del Campoamor “tendencioso” (1905, p. 172), prefigurado en sus caracteres poéticos personales (adviértase este matiz frente al calificativo de romántico que cita en 1949), la tendenciosidad de su poesía fue analizada posteriormente por José M<sup>a</sup> Cossío (*ap.*, 1960, p. 299).

La publicación de las *Doloras* -y su éxito- llevó a la crítica a un controvertido debate sobre su definición y originalidad (*ap.* Altamira 1905, p. 172) a la que hubo de contestar Ramón de Campoamor. Para Rafael Altamira tienen su precedente en la literatura política de época de las Cortes de Cádiz (*ap.*, 1905, p. 176). No se pronuncia en cuanto al valor ético de la citada composición porque el tema moral o educativo de las mismas fue tratado tendenciosamente por la crítica (*ap.*, *ibid.*, p. 177).

Los *Pequeños poemas* también fueron cuestionados: en cuanto a su nombre y en cuanto a su contenido. El crítico alicantino indica que Ramón de Campoamor les dio este nombre por la intensidad de su contenido y brevedad de su expresión. La novedad que introdujeron en la poesía fue su realismo (*ap.*, 1905, p. 177 y Béser 1968, p. 199) y el lenguaje prosaico, además, señalaba que la mayor diferencia entre dolora y pequeño poema estaba en la forma abstracta de la primera (*ibid.*).

El realismo de Campoamor es su mayor mérito y se halla en haber sabido elevar a materia poética lo cotidiano, lo pequeño, lo vulgar (*ap.*, 1905, pp. 182-183).

Las *Humoradas* sólo tienen -dice- como novedad el hecho mismo de su nombre (derivado de humor, según Ramón de Campoamor) y de presentarlas independientes unas de otras en forma de pareados, cuartetos, etc. Por lo demás son “especie de recortes sobrantes de *Doloras*” aunque en ellas se encuentren algunas rasgos de ingenio del mejor Ramón de Campoamor (*ap.*, Altamira 1905, p. 187 y *ap.*, Cossío 1960, p. 315).

Los poemas épicos *Colón*, *El drama universal*, *El licenciado Torralba* son “de tesis” y de desigual valor aunque de buena factura según Rafael Altamira (*ap.*, 1905, p. 178), en los que se repiten “las elucubraciones metafísicas de Campoamor” junto con la utilización del símbolo en sus paisajes abstractos, a estos elementos hay que añadir el brillo y la fuerza descriptiva de algunos de sus pasajes que evoca sus mejores composiciones y en las que no falta la energía de pensamiento característica del poeta en la que coinciden Rafael Altamira (*ap.*, 1905, p. 178 y Vicente Gaos (*ap.*, [1955] 1971, p. 182). Ambos críticos han hablado del carácter “idealista” de la poesía de Ramón de Campoamor (Altamira 1905, p. 180 y Gaos[1955] 1971, p. 437).

*Filosofía de las leyes, El Personalismo, Polémicas con la Democracia*, el discurso de entrada en la Academia Española y *Lo absoluto* surgieron como fruto de la mezcla de filosofía y poesía, pero con mayor componente de la primera. Lo filosófico se mezclaba con lo poético sin pudor alguno de tal forma que el rigor filosófico se perdía en el mundo lírico-humorístico-irónico de su obra (ap., Shaw [1973] 1978, p. 110). El humor y la ironía no parecen ser meros ingredientes que aparezcan ocasionalmente, sino componentes esenciales de su poesía (ap., Gaos [1955] 1971, p. 436). Rafael Altamira indica que el humor pudo ser perjudicial para su obra ya que deformaba su calidad (ap., 1905, p. 180).

BIBLIOTECA VIRTUAL

La teoría poética de Ramón de Campoamor fue recogida en su *Poética*, sobre la cual Rafael Altamira opinaba que estaba hecha a la medida de la poesía que publicaba con el fin de justificar sus novedades y defenderse de los ataques de la crítica, a su parecer era mejor poeta que teórico (ap., 1905, pp. 189-190), aunque la crítica actual afirma lo contrario como Gaos ([1955] 1971, p. 186), Cernuda [1957] 1975, p. 308) y José Luis Cano (1960, p. 63).

En cuanto al teatro, Rafael Altamira trató en su crítica a los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Benito Pérez Galdós y José Echegaray, además, recogió una serie de breves artículos en torno a *El alcalde de Zalamea*, los *Sainetes* de Ramón de la Cruz y las comedias de evasión, a las que se añaden los comentarios realizados sobre el teatro de Leopoldo Alas y el de Ramón de Campoamor.

Los hermanos Quintero renovaron el sainete finisecular del que procedían puliéndolo temática y estilísticamente hasta sustituirlo por “el limpio cuadro de costumbres andaluzas” (ap., Ruiz Ramón 1986, p. 50), en el que -dice Rafael Altamira- se buscaba divertir al público, pero “fecundándolo por más altos ideales” (ap., 1905, p. 158)



El teatro debía ser utilizado como instrumento de la clase intelectual dirigente para enseñar y divertir al público como principales objetivos. Y los autores teatrales debían crear obras que enseñasen y deleitasen al público, mientras que el crítico teatral asumiría la función de recoger la enseñanza vertida -que nadie buscaría en libros de erudición- y la mostraría al público. Si funciona la simbiosis entre autores y críticos, el autor habrá realizado, para la educación intelectual de nuestro país, una buena obra -dice Rafael Altamira-. Su lema parece ser la necesidad de llegar al público a través de la adaptación en registro diestrático vulgar (Lázaro Carreter [1953] 1981, p. 412) de las obras teatrales y que ello sirviera para divulgar, es decir, hacer llegar a la gran mayoría de la sociedad española las ideas que la renueven. El objetivo es hacer llegar a gran mayoría de individuos los conocimientos políticos y morales que se tiene intención de propagar.

El problema de España fue sentido con profundo dolor por Rafael Altamira. Defendió un renacimiento ideal de nuestro país dentro y fuera de nuestras fronteras, que lo llevó a ver en *El duque de É1* y en *La calumniada* los referentes válidos de sus hipótesis sobre la reconstrucción de España (*ap.*, 1921 p. 90).

*El duque de É1* posee -dice- el mérito de captar la realidad social de la vida andaluza de comienzos de siglo XIX, quedando retratada, por un lado, su ignorancia y fetichismo y, por otra, el deseo latente de los personajes representativos de conocer una España nueva. *La calumniada*, nombre simbólico de una España rota que hay que reconstruir y alzar al lugar que le corresponde es el tema de la obra de los Quintero en la que Rafael Altamira vio un espejo de su criterio, la educación de la juventud en la defensa de España o sentimiento patriótico (*ap.*, 1921, p. 93). Los fines enunciados se consiguieron, según Rafael Altamira, en obras como *Mañana de Sol*, que en opinión de Gonzalo Torrente Ballester es “representativa

de la Andalucía rosa” (1957, p. 140), y *El genio alegre* que para José Monleón forma “parte de nuestros valores más decadentes e inmovilizadores” (1969, p. 10).

El valor de la dramaturgia de los hermano Álvarez Quintero se asentaba, por un lado, en la desdramatización de los problemas de España a través del humor, y de otro, en el elemento patriótico, la defensa de España contra las calumnias de sus enemigos. De ello se infería que “[...] la dramaturgia de los ilustres escritores sevillanos [era] una de las expresiones más altas y más finas de nuestra literatura moderna” (1921, p. 93). Ejemplo de ello era *La calumniada*, nombre simbólico de una España rota que había que reconstruir y alzar al lugar que le correspondía, este es el tema de la obra de los Quintero en la que Rafael Altamira vio un espejo de su criterio, la educación de la juventud en la defensa de España o sentimiento patriótico como solución a la grave crisis por la que el pueblo español atravesaba. (ap., 1921, pp. 94-95 y 97).

La “aguda y fiel observación de tipos y costumbres” (Altamira 1921, p. 81) del teatro quinteriano era, para Ramón Pérez de Ayala, la percepción sentimental de la realidad humana, ausencia de crítica, visión pintoresca, observación del detalle típico y al hecho diferencial, huida de lo problemático, sentido de la moral optimista y superficial que ignora todo lo que no es agradable y, en consecuencia, deliberada ceguera a cualquier angustia de carácter social (ap., 1966, pp. 642, 644 y 646). A lo que Rafael Altamira alega que a los hermanos Álvarez Quintero no se les concedió el valor literario que poseían porque eran distintos al “programa dominante en la dramaturgia moderna” (*ibid.*, p. 89). El interés de su teatro se fundamenta - dice- en los temas universales que utiliza, que recuerdan las mejores obras de Ibsen y Benavente. La diferencia entre ambas concepciones dramáticas está basada en la expresión “intensamente dramática o trágica, y dura y cortante”, el primero, mientras que en los Quintero hay serenidad y un cierto sentimentalismo dulce capaz de subyugar al público poco

letrado, transmitiéndole sin angustias el fondo o asunto objeto de la obra “el drama o la preocupación ideal” (*ap., ibid.*, p. 82). De otro lado, Rafael Altamira (*ibid.*, p. 81) comparte opinión con Gonzalo Torrente Ballester que los considera “los más consumados constructores de comedias de nuestro teatro” (1957, pp. 150-151)

Las obras de Benito Pérez Galdós, comentadas por Rafael Altamira, fueron: *Alma y vida*, *El abuelo*, *Realidad*, *La loca de la casa*, las adaptaciones: *Marianela* y *El Audaz: Historia de un radical de antaño*. Benito Pérez Galdós es el autor teatral más estudiado por Rafael Altamira. Destaca la renovación ideal del teatro dadas las técnicas realistas que utiliza (*ap.*, [1902] 1905, pp. 155-156). El teatro de Galdós, que se había iniciado como teatro de tesis en cuestiones morales, evolucionó hacia los temas españoles que siempre lo preocuparon. Dramas realistas, simbólicos, en que la lucha político-religiosa constituye el asunto principal. De ellos *Alma y vida* es el apunte más acerado en el radicalismo social e ideal de Benito Pérez Galdós. Señala con *El abuelo* a un Benito Pérez Galdós, dramaturgo, “como un revolucionario y trayendo, en efecto, una renovación ideal (que se continúa en *La loca de la casa*, *Los condenados*, *Voluntad*, etc.). Esta obra abrió el debate que hoy continúa en torno a la influencia o primacía de la novelística de Benito Pérez Galdós sobre sus obras teatrales”. Para Rafael Altamira *El Abuelo* había sido concebido como novela dialogada de la que se deriva su forma dramática (*ibid.*, pp. 75-76). Francisco Ruiz Ramón opina que Benito Pérez Galdós es prisionero de su técnica novelística cuando crea obras teatrales. Sin embargo, y tras esta discrepancia, ambos destacan las excelentes cualidades de esta obra (*ibid.*, p. 366).

En la obra *Realidad*, el crítico alicantino vuelve a repetir que con las obras teatrales de Benito Pérez Galdós se renueva la escena española, aunque nota como defectos de la obra un cierto exceso en su extensión y el hecho de que en el acto tercero no se produzca la

continuidad adecuada de la acción dramática (*ap.*, 1898, pp. 285-288). Señala cierta semejanza entre Benito Pérez Galdós e Ibsen con esta obra (*ibid.*, p. 294).

Las adaptaciones de *Marianela*, realizada por los hermanos Álvarez Quintero, y de *El audaz. Historia de un radical de antaño*, por Jacinto Benavente, tuvieron su eco en Rafael Altamira. Respecto a la primera consideraba que era una adaptación excelente, aunque el público se hallaba en 1916 desorientado por el estado del teatro (*ap.*, 1921, p. 51). La realizada por Jacinto Benavente sobre *El audaz* no resultó convincente porque “la novela no ganaba nada con su paso al teatro”, salvo que la temática de la obra haga pensar al espectador las relaciones que se establecen entre la realidad y la virtualidad de la obra, muy preocupantes en aquellos momentos de 1921 (*ap.*, *ibid.*, p. 62).

La crítica teatral de Rafael Altamira atiende a dos obras de José Echegaray: *Piensa mal y acertarás*, y *El hijo de hierro y el hijo de carne*, creaciones poco relevantes del autor y sobre las cuales no hay apenas análisis. En 1893, Rafael Altamira indicaba que Echegaray no pasaría a la historia del teatro como el autor que reflejaba el sentido artístico de su época ([1888] 1893, p. 166). También de esta fecha es el juicio en el que afirma que el teatro de Echegaray estaba alejado de la sensibilidad del público (*ibid.*). La necrológica aparecida en *Arte y realidad* alude a la fama de Echegaray en Europa donde sus obras se habían representado y traducido ([1916] 1921, p. 106). Además se cita a los escritores “jóvenes más o menos modernos, de los que pretendían entonces monopolizar la regeneración de nuestra patria abominando de todo lo anterior a ellos” que realizaron la campaña en contra de Echegaray (*ibid.*).

Entre los denominados por Sergio Béser “literatos de la Restauración” (1968, p. 13) podría sugerirse la inclusión de Rafael Altamira<sup>1</sup>. Aplicando la teoría de Cavaignac y

Renouard a los literatos de la Restauración, dividió a los escritores españoles de la época en cuatro grupos. Los viejos, que conocemos como la generación romántica. Los hombres maduros, que habían preparado o dirigido la revolución y más tarde restauraron la monarquía (a éstos podríamos calificarlos de generación de 1868). Los jóvenes que fueron espectadores conscientes del acontecimiento o desempeñaron un papel activo en él, aunque sin llegar a dirigirlo, quienes equivaldrían a la generación de la Restauración. Por último, los niños que no pudieron intervenir ni comprender el acontecimiento, pero para los que éste pasó a ser parte de sus recuerdos personales, formarían el grupo de más edad de la Generación del 98 (*ap.*, Beser 1968, pp. 13-59) al que se uniría el ilustre polígrafo alicantino<sup>2</sup>.

Rafael Altamira nacido en 1866<sup>3</sup>, estuvo muy próximo a los que nacieron en la década de los cincuenta (a los que se denomina como generación de 1868 (Jiménez Fraud, 1973 y J. I. Ferreras [1973] 1980) y así se evidencia en las relaciones que mantuvo con Leopoldo Alas (1852), Santiago Ramón y Cajal (1852), Emilia Pardo Bazán (1851), Armando Palacio Valdés (1853), Marcelino Menéndez y Pelayo (1856) o Manuel Bartolomé Cossío (1857). Sintió como maestro a Francisco Giner de los Ríos, prendió y colaboró con Joaquín Costa, quienes le doblaban la edad. Como señala José Carlos Mainer:

Esa inédita ‘generación de los sesenta’, a cuyo final surge Altamira, no tuvo la orientación literaria que marcó el destino de sus cercanos sucesores<sup>4</sup>. Fue una promoción más autodisciplinada y menos dada a las rupturas que, sin embargo, se entregó con fe y denuedo a un ámbito intelectual de erudición, crítica estética, pedagogía y ciencia. Pero sobre todo, a lo que cabría llamar ‘crítica general’ (1987, p. 143).

Lo cierto es que entre 1890 y 1900, aproximadamente, en el contexto socio-político, empezó a hacer acto controvertido de presencia intelectual en España y en Hispanoamérica una “gente nueva”<sup>5</sup>, así se los nombraban entonces, que, nacidos todos entre 1860 y 1875, pretendieron transformar radicalmente y por caminos diversos la cultura recibida. Hablamos, más o menos cronológicamente, de Salvador Rueda, Gutiérrez Nájera, Alejandro Sawa, Julián del Casal, Miguel de Unamuno, José Asunción Silva, Ángel Ganivet, Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Rubén Darío, Rodó, Pío Baroja, Azorín, Antonio y Manuel Machado y varios más tal vez de no menor importancia. A todos ellos los vincula, obviamente, la edad, la lengua en que escriben, la acometida contra la retórica anterior, y a ciertas ideas tradicionales y -por primera vez en la historia de las relaciones intelectuales entre España y América-, un cierto reconocimiento o respeto mutuo derivado tanto del trato personal como del hecho de que los hispanoamericanos llegaron a publicar en España (libros, artículos, prólogos), y que algunos españoles colaboraran en periódicos de Hispanoamérica y otros -pocos- cruzaran el océano (Salvador Rueda, Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán, Ramiro de Maeztu...). Las fechas que enmarcan, precisamente, la época en que la “gente nueva” se inicia y madura, vienen dadas por las grandes huelgas de 1890 y 1902 y por la baja de agresividad que sigue inmediatamente, culmina en la huelga general de 1917. La lucha de clases que se aceleró durante la Restauración venía de lejos (*ap.*, Alborg 1999, pp 484-520).

En estos tiempos actuales de la crítica, casi toda ella coincide en que no basta una fecha de nacimiento para pertenecer a un grupo o generación. El caso es que Rafael Altamira no sólo es coetáneo de los citados, sino que participa con ellos una y otra vez en las empresas de toma de postura “generacional”, comparte con ellos la preocupación por un mismo hecho histórico, al que aporta ideas<sup>6</sup> y soluciones<sup>7</sup>. Conviene recordar aquí la publicación de *Reposo*<sup>8</sup> en 1903 por Rafael Altamira.

Luis Sánchez Granjel ofrece una denominación cronológica para sustituir la cifra epónima del 98: la llama “promoción literaria de la Regencia”. Incluida entre dos fechas, que encierran el episodio que nos ocupa con suficiente precisión y amplitud al mismo tiempo: la muerte de Alfonso XII, en 1885, y la mayoría de edad de Alfonso XIII, en 1902. Este periodo de casi quince años, que giran en torno a la fecha del “desastre”, vive y escribe, una multitud de escritores de las más diversas estéticas, y de ideas políticas de todas las tendencias, que fueron afectados por los sucesos de la época, desde aquellos que tomaron parte en el proceso de forma intensa, hasta los que ignoraron o se desentendieron del asunto (*ap.*, 1966, pp. 99-123), y que coincide con la tercera fase de la literatura española “durante la Restauración” de la que habla, precisamente, Rafael Altamira (1905, p. 163).

El nombre que da fecha a la generación puede ser discutible porque tan sólo fue el episodio final de una etapa que venía moldeándose desde hacía dos o tres décadas y que, por lo tanto no era imprevisible (Rafael Altamira habla de ello en “Libros de viajes norteamericanos referentes a España”, “Hispanólogos e Hispanófilos”, publicados en *Arte y realidad* en 1898<sup>9</sup>). Por lo tanto, el concepto del 98 no es una masa pétreo inamovible, sino más bien un cuerpo informe y voluble, como se puede advertir tras el estudio de Rafael Altamira sobre “La literatura durante la Regencia” en el que habla de “los literatos de la restauración”, que da una vuelta más de tuerca al nombre propuesto por Luis Sánchez Granjel de “promoción literaria de la Regencia” (*vid.*, 1966, pp. 99-123).

Rafael Altamira ha sido silenciado en casi todos los ámbitos de la crítica literaria. Contemporáneo de Miguel de Unamuno, de Azorín, de Pío Baroja, de Ramiro de Maeztu ..., participó con todos ellos, una y otra vez, en las empresas de toma de postura generacional - desde su propia óptica-. Tal vez, como dijo Leopoldo Alas fuera un “discípulo del krausismo sólo que... póstumo”. Rafael Altamira no se sentía “de los nuevos”, en cuanto a actitudes

estéticas, pero sí en cuanto a la preocupación que sintió por los problemas de España. Hombre de acción política, educativa y social, estaba decidido a propagar su ideario entre la masa del pueblo español y siempre receló de los demagogos que no aportaban soluciones o sugerencias a los problemas ante los que España se debatía. Rafael Altamira trabajó, con intensa pasión, por una sociedad española nueva, siendo uno de sus instrumentos la crítica literaria convertida en vehículo didáctico y de propaganda de ideas, en definitiva, literatura comprometida con su tiempo y con las generaciones futuras.





BIBLIOTECA VIRTUAL



NOTAS.

---

<sup>1</sup> Rafael Altamira acuñó, en 1902, el término “Literatura durante la Regencia (1885-1902”. Señalaba para la novela el “periodo de restauración [...] que se dibujaba en los últimos meses de la Regencia” (1905, p. 150), es decir, los meses anteriores al 17 de mayo de 1902, fecha en que Alfonso XIII inicia su reinado poniendo fin a la regencia de su madre M<sup>a</sup> Cristina (*ap.*, Jover, Gómez -Ferrer y Fusi 2001, p. 511). El año de 1902 es una fecha importante para la novela española. En 1902 se publican tres obras muy significativas para lo que después se ha dado en llamar Generación del 98: *Camino de perfección* de Pío Baroja, *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno, *La voluntad* de Azorín y el comienzo de la *Sonatas* de Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán (1902-1905). Bien es cierto que para que haya literatura tiene que haber unos hombres cuya actividad se centre en este periodo y estas obras no fueron publicadas en 1898 sino en 1902.

<sup>2</sup> En la conferencia que ofreció en 1925 titulada “Alicante y mi autobiografía” publicada por el diario alicantino *El día* el 30 de diciembre de ese mismo año. Rafael Altamira señalaba que: “El segundo [recuerdo] es más preciso y detallado. Es el de la llegada a Alicante del rey Amadeo, del rey caballeroso y digno que prefirió abdicar a prestarse a vergonzosas combinaciones políticas y engañar al pueblo. Entrada triunfal, penachos blancos, animación, alegría... Después, saltan mis recuerdos a otro momento de la historia de España: la proclamación de la República. Y esto, lo vi así. Una vieja criada... vuelve un día de la calle diciendo que no sabía cómo fue ni se lo explicaba bien, pero un conocido y popular cojo de la plaza, al enterarse de la proclamación de la República, fue tal la emoción que sufrió, que tiró las muletas y comenzó a andar y saltar de gusto. Y esta fe en el ideal, tan grande que llega hasta a producir estos portentos no la he olvidado nunca... El otro recuerdo es trágico. En mi azotea de la calle de San Pascual, mirando al fondo de la calle, voces, milicianos que van por

---

los fusiles, rumores y esto que se oye: Están a tiros los milicianos con las tropas... Luego otros momentos: patrullas, partidas, barricadas, y al frente de ellos, José Charques [...]. Después de ésto, un salto grande. Movimientos en el puerto, de fragatas a la vista, detención de milicianos; y, en Campello, espera terrible del combate, ruidos, rumores, como el humo de la tragedia... Y por fin estos recuerdos terminan con la entrada del regimiento de Albuera. Y la alegría que entonces me parecía excesiva, ahora la comprendo, la veo bien... porque era la entrada de la paz, el término de las guerras civiles en España” (Altamira 1925).

<sup>3</sup> La infancia y adolescencia de Rafael Altamira transcurrió marcada por los acontecimientos de 1868 en Alicante y los comienzos del reinado de Alfonso XII (1874-1885). Nació el 10 de febrero de 1866 en el seno de una familia de la burguesía media que disfrutaba de algunas rentas, de una finca de recreo en Campello, de una biblioteca particular reducida pero interesante, ampliada con las que poseían sus tíos (*ap.*, Altamira, 31-12-1925) que resultaron decisivas durante su educación inicial. Por indicación de su padre estudió inglés y francés que lo posibilitaba para leer en lengua original muchas de estas obras. Como se puede observar es un marco privilegiado, para la época, el de Rafael Altamira: acceso a la lectura e instrucción musical. Todo ello unido a la inexistencia de problemas económicos en su familia y un contexto social singular: la ciudad de Alicante, provinciana y cosmopolita, que aglutinaba un marco agradable con los requisitos necesarios para, como él mismo recuerda en sus novelas y cuentos. El centro educativo más importante estaba reducido al Instituto de Enseñanza Media, al que estaban adscritos diversos colegios privados. Cursó el bachillerato en el Colegio de San José, donde tuvo como compañeros que destacaron en la España contemporánea como Carlos Arniches, Joaquín Dicenta o Heliodoro Guillén, según escribiría más tarde, sin embargo, aunque no recibió una educación u orientación intelectual que lo fascinara, mostró su aprecio por profesores como Manuel Ausó y Blas de Loma Corradi. Al ambiente socio-cultural de Alicante en este tiempo no le faltaba interés, con personalidades como Eleuterio Maisonnave,

---

que ocupaba un cargo de primer orden en la política y promovía en la ciudad un ambiente claramente propicio a las ideas republicanas: la masonería y algunas tertulias culturales se mostraban activas. Se publicaba prensa variada y abundante y llegaban con facilidad publicaciones españolas y extranjeras (ap., Ríos Carratalá 1987, Gutiérrez Lloret 1989 y Requena Sáez 1991). Todo ello fue absorbido por el joven Rafael Altamira, quien aunque recibió una educación cristiana al uso, conocía el espíritu de tolerancia mantenido por ciertos sectores de la burguesía de la ciudad. De ahí que recordara con insistencia, años más tarde, tanto los acontecimientos de la época como las lecturas que comenzaba a realizar. Cuando marchó a la Universidad de Valencia ya contaba con un buen bagaje literario (Walter Scott, Dumas (padre), Julio Verne, Sue, Mayne Reid, Stevenson, Gustavo Aymard, J.F, Cooper...): “Leí (con trabajo, lo confieso) *El Quijote*, con más interés *Gil Blas* [...]. Es curioso el hecho de que el primer libro que compré con mi dinero propio (el de los aguinaldos) fuese una edición popular de *Riconete y Cortadillo* cuya lectura me encantó [...]. Ya al final del bachillerato mi padre me dio a leer los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós. ¡Qué descubrimiento!. Pronto iba a dar sus frutos. [...] y obras de más horizonte como las de Figuiet y las astronómicas de Flammarion. Concluí por abordar (a los 14 y 15 años) el *Origen de las especies* de Darwin para la que, naturalmente, me faltaba preparación”. Por otra parte, había adquirido cierta experiencia con sus publicaciones y lecturas de la prensa alicantina: “No hay para qué decir que en los años de mi Bachillerato no me limité a leer. Escribí, como casi todos mis compañeros de edad. Mi entusiasmo por escribir fuese, incluso, tan grande que durante cuatro años publiqué (es una manera de decir bien poco exacta) en un solo ejemplar manuscrito de mi mano una Revista titulada *La Ilustración Alicantina* que contenía cuentos, novelas, poesías, relatos de actualidades y algunos artículos de historia y de ciencias, la mayor parte de ello de mi producción personal (salvo las poesías, porque nunca he sabido pensar en verso). *La Ilustración* fue, durante poco tiempo, acompañada de una especie

---

de suplemento político y satírico, de cuyo título no me acuerdo ahora y que también salía de mi pluma en el doble concepto de la frase. Debo añadir que en materia política mis lecturas corrientes fueron por entonces *El Imparcial*, *El Liberal* (que le sustituyó en mi casa), *El Globo*. Recuerdo bien, sin embargo, que en los tres periódicos me interesaban más que las discusiones políticas los suplementos y artículos literarios. No se me ha borrado aún la impresión que me hicieron los de un Sr. Davell que escribía en *El Globo* la crítica de libros nuevos y de estrenos teatrales. Añado a eso, naturalmente, los artículos de Castelar” (VV.AA. 1987, p. 8).

Culminados sus estudios de bachillerato, Rafael Altamira se trasladó a Valencia en 1881 (a los quince años) para estudiar Derecho y, en esta ciudad viviría hasta 1886. Su disciplina intelectual le permitió admirables resultados. En un ágil desarrollo intelectual realizó trabajos ambiciosos como los artículos sobre “El realismo y la literatura contemporánea” publicados en la *Ilustración Ibérica* de Barcelona (1886) y una *Introducción a la Historia de la Humanidad*, de ciento noventa y tres páginas, también manuscrita, en la que se plasmaba su visión de los temas históricos. Desarrollaría en esos años las tendencias políticas y sociales vitalistas a la moda: agnosticismo, anticlericalismo y antimonarquía.

En cuanto a las influencias ideológicas y políticas que recibió en este periodo y que marcaron su evolución posterior, hay que señalar en primer lugar el krausismo que le llegó por dos vías: libros y profesores. Fueron pocos los profesores a los que realmente admiró y que desplegaron algún tipo de influencia sobre él como es el caso de Eduardo Soler Pérez. Sus amistades y, sobre todo, el influjo de Eduardo Soler lo pusieron en el camino de la Institución Libre de Enseñanza una vez obtenida su licenciatura en Derecho. Los orígenes liberales de Rafael Altamira se evidencian tanto en su vida como en su obra, puesto que componen un todo bastante encajado que se interpreta mejor si miramos el contexto social en que se desenvuelve su niñez y primera juventud: los personajes y las corrientes culturales e

---

ideológicas con las que se halló y que contribuyeron a formarlo; casi desde su infancia las diferentes situaciones se trabaron de un modo casi lógico, para alcanzar a explicar su línea ideológica y su coherencia y compromiso vital con España (*ap.*, Asín Vergara 1987, pp. XI-XVII).

<sup>4</sup> Cuando se utiliza como único dato de filiación el año de nacimiento, se obtienen los siguientes resultados: Entre 1864 y 1875 nacieron las siguientes personalidades: Miguel de Unamuno (1864-1936), Ángel Ganivet (1865-1898), Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán (1866-1936), Jacinto Benavente (1866-1957), Rafael Altamira (1866-1951), Carlos Arniches (1866-1943), Rubén Darío (1867-1916), Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), Serafín Álvarez Quintero (1871-1938), Pío Baroja (1872-1956), Joaquín Álvarez Quintero (1873-1944), Azorín (1873-1967), Manuel Machado (1874-1947), Ramiro de Maeztu (1874-1936), Antonio Machado (1875-1939). Para todos ellos la Revolución de 1868 será, o bien un recuerdo infantil, o bien un relato contado por otros.

<sup>5</sup> En aquel ámbito de ratificación burguesa y de lucha de la España de la Restauración, los intelectuales jóvenes de origen pequeño burgués se debieron sentir inclinados hacia lo que Anselmo Lorenzo llamaba “el proletariado militante” (Blanco Aguinaga 1979, p. 97). Y, así fue, la “gente nueva” de España, es decir, los intelectuales pequeño burgueses nacidos entre 1860 y 1875, sin que se pueda diferenciar claramente a unos de otros en sus iniciales trabajos públicos, tenían como preocupación central la “cuestión social”. Las obras primerizas de todos ellos, tanto los que han perdurado como figuras consagradas como quienes ha sido olvidados por la Historia, respondieron reiteradamente a las inquietudes políticas. Los hubo, incluso entre los del 98, que ni siquiera hicieron literatura en estos primeros años (Miguel de Unamuno, Maeztu, Azorín mismo). Pero, en todo caso, lo distintivo de “la gente nueva” española de los años 1890 y 1900 fue que no disociaron la literatura de la lucha contra la

---

sociedad burguesa, a la que llamaron por su nombre: capitalismo. Es lo que podríamos denominar una literatura de combate.

La pública evidencia de vacío de “arte” en aquella España (de lo que, en consonancia con Clarín, se quejaba Rubén Darío), es decir, la escasez de puros “hombres de letras” ha de entenderse en esta joven generación como la condensación de sus rebeldes energías intelectuales en otros asuntos, como fue la situación político-social. Es notable, por ejemplo, que entre los que luego fueron llamados “Generación del 98” sólo Valle-Inclán parecía consagrarse en esos primeros años tan sólo a la literatura. En cambio, desde diversas perspectivas, con mayor o menor claridad o seriedad, todos, desde Jacinto Benavente a Alejandro Sawa, se aplicaron a la crítica socio-política del sistema reinante.

Fueran o no literatos, España estaba dividida entre los que estaban a favor del cambio desde dentro del sistema y desde de él pretendían actuar (Monarquía o República; Cánovas o Sagasta) y los que se oponían al sistema (anarquistas o socialistas). Lo cierto era que casi todos los intelectuales jóvenes de entonces en España, toda la “gente nueva” a la que se ha calificado generalmente de modernista o noventayochista, se encuentra en esta última categoría. La conexión entre esta “gente nueva” y la clase obrera, campesina o industrial, se alcanzaba, en lo posible, a través de los periódicos y revistas afines o los de las organizaciones obreras; así como por el contacto directo o indirecto con los personajes consagrados a la lucha de clases: Francisco Pi y Margall al principio, Pablo Iglesias, Francisco Ferrer y Guardia, Jaime Vera, Federico Urales, Anselmo Lorenzo, Morato, etc. (*ap.*, Blanco Aguinaga 1979, pp. 197-199). En cualquier caso, la relación y, posible influencia, entre intelectuales y proletariado no era absolutamente directa.

En 1921 Ortega y Gasset en su *España invertebrada* hacía referencia al desmoronamiento definitivo del sistema de la Restauración a partir de 1917. Aunque José Ortega deploraba la división en compartimentos estancos, estaba lejos de ser un demócrata,

---

pues el remedio que proponía era que los sectores en conflicto abandonaran sus intereses y dejara que el grupo al que pertenecía el escritor -los intelectuales- dirigiera las vidas de todos. Esta idea desplegó un acerado y perseverante atractivo sobre los escritores españoles hasta 1931 e incluso más allá de esta fecha. No sólo ensayistas como Ortega y Gasset y Ramiro de Maeztu, sino también escritores de creación como Miguel de Unamuno y Pérez de Ayala, dedicaron gran parte de su tiempo y de su trabajo a ejercitar una actividad política que tenía como objetivo inmediato cambiar con su influencia a la opinión pública y encauzar los acontecimientos políticos, suponiendo -ingenuamente- que ellos iban a ser los arquitectos reconocidos, unánimemente y por aclamación, de una nueva España.

El precepto común del que partían era la urgencia necesaria de homogeneizar el proceso histórico español con el europeo, es decir, europeizar España y, en resumidas cuentas, ejecutar la revolución burguesa todavía pendiente tras el fracaso de la Gloriosa de 1868 (a la que Miguel de Unamuno aludió con desprecio en su famoso volumen *En torno al casticismo*, 1895, publicado como tal en 1902). Fue quizás el alavés Ramiro de Maeztu (1875-1936) quien mejor formuló ese deseo en las páginas de *Hacia otra España* (1899), recogiendo en ese sentido no solamente las sugerencias de Joaquín Costa (a quien dedicaría en 1911 su volumen *Lo que debemos a Costa*), sino también haciendo hincapié en la inania gubernamental, denunciando con vehemencia la miseria moral de la clase media y el abuso secular que padecían las clases más humildes. Poco a poco se afianzó la idea de una España dual, escindida ente las fuerzas del progreso civil y la hosca masa del reaccionarismo, por debajo de la cuales el pueblo vivía al margen de la historia -en la “intrahistoria”, como diría Miguel de Unamuno en *Paz en la guerra*-, y, de esa forma, nació la tradición liberal y nacionalista que se enlaza a través de los años con el quehacer de varias promociones quienes fueron los que el historiador Jaime Vicens Vives (1974) ha llamado la “generación acumulativa del 98”.



---

Desde luego, no tardó en haber conflictos entre la “gente nueva” como, por ejemplo, cuando desde una u otra ortodoxia se les acusaba de su “bohemia revolucionaria” de ser poco formales o consecuentes con su pensamiento político (por ejemplo, las ofensivas del socialismo organizado a *El País*; el desorden y conflictos internos de *Germinal*). Pero con el tiempo, ciertamente los más famosos, abandonaron tarde o temprano su pensamiento revolucionario: desviándose hacia el esteticismo subjetivista que tomaba posiciones nihilistas anarquizantes (Alejandro Sawa, Benavente, Valle-Inclán), o se decantaban sin tapujos hacia el bloque reaccionario (Azorín, Manuel Machado), o por el subjetivismo -que sin abandonar las aflicciones- era ya más nacional que “social”, empotrándose en el regeneracionismo existencialista y angustiado que caracteriza a los del 98 en su madurez (Miguel de Unamuno, Machado, Baroja). Hubo incluso quien llegó más tarde al fascismo (Maeztu). A partir del hecho, de esta “desbandada” hacia el individualismo se ha insistido, precisamente, en que no existió tal Generación del 98; pero hasta Pío Baroja -que fue de los que más lo negaron- reconoció que, durante unos años, todos ellos “coincidieron” en amistad y trabajos comunes (aunque dijo que no sabe por qué, y que tal vez fuera accidental).

Lo menos importante en lo que nos ocupa es la fecha , 1898, como tampoco importa el nombre de “Generación del 98”. Lo verdaderamente revelador es que entre 1890 y 1900 apareció en España un grupo de intelectuales jóvenes, de “gente nueva” drásticamente opuesta al sistema reinante y que, su visión del mundo, incluso estética, estaba impregnada de política dada su voluntad de participación en la lucha de clase contra la nueva burguesía. Todo esto es, evidentemente, algo “moderno”. Para Blanco Aguinaga estos “pequeños burgueses enemigos de la burguesía, los del 98 en su juventud (o si se prefiere, sencillamente, la ‘gente nueva’ de España a fin de siglo) forman un grupo rebelde cuya noción de lo que es el tan traído y llevado ‘problema de España’ no tiene nada que ver con lo que se nos ha mitificado

---

como tal. El problema de España era para ellos, sencillamente, el de la lucha de clases” (1979, p. 204).

Lo cierto es que, en cualquier caso, lo que se seguía rechazando era la estructura parlamentaria vigente desde 1875 (“el panorama de fantasmas”, del que habló Ortega) con sus dos partidos turnantes y con su forma real de poder -que continuaba siendo el caciquismo-: ya en 1901 Joaquín Costa había dirigido desde el Ateneo madrileño una memoria titulada *Oligarquía y caciquismo como forma actual de gobierno en España* que fue advertida por las mayores personalidades políticas e intelectuales del país. En realidad, como era de esperar, los hechos baratearon las expectativas, tanto en los caóticos años que median entre 1917 y 1923 como después de 1931.

El final al desbarajuste parlamentario llegó, pero no por obra de los intelectuales, sino por el golpe de estado militar que impuso la Dictadura del general Primo de Rivera desde 1923 a 1930. Inevitablemente, buena parte de los escritores y artistas se opusieron a su gobierno y al de quien juzgaron su cómplice, el rey Alfonso XIII. Pero Primo de Rivera fue relativamente benigno, y su manera de gobernar situó a sus oponentes intelectuales en una posición más bien insólita. Mientras ellos consideraban odiosa su tiranía y en la mayor parte de los casos hacían todo lo posible para derrocarla, pensando en el establecimiento de una república, el dictador, dentro de unos límites considerablemente amplios, les permitió exponer esta actitud, aunque a veces las injurias reiteradas y manifiestas contra su persona lo movieron a tomar coléricas represalias: como la destitución de Miguel de Unamuno de su cargo de rector de la Universidad de Salamanca y confinado en las islas Canarias en 1924 por sus feroces ataques al general; la obra de Valle-Inclán *La hija del capitán*, que contenía una durísima sátira del ejército, fue recogida por la policía cuando se publicó en 1927, y Valle-Inclán encarcelado en 1929. Pero ni Miguel de Unamuno ni Valle-Inclán cambiaron demasiado su actitud respecto al general. Para la literatura fue más importante el hecho de

---

que, si bien Primo de Rivera reaccionó ante lo que consideraba ofensivo para su honor personal o militar, intervino muy poco en la considerable libertad artística que ya existía antes de su golpe de estado. Las actitudes oficiales acerca del control de las artes por motivos políticos, morales o religiosos fueron de gran tolerancia, si se comparan con lo ocurrido en la España de finales del XIX, o en la España posterior a 1939.

Con el tiempo, cada uno por motivos en apariencia personales, fueron abandonando esta lucha y pasaron a ser la vanguardia -pesimista, escéptica- de la burguesía liberal que, entrado el siglo, aunque todavía tenía que luchar contra fuerzas reaccionarias, ya empezaba a ver como enemigo a la creciente clase obrera. Así, la burguesía progresista se reforzaba en la España a fines de siglo; pero de manera vacilante, según se reveló de forma trágica durante la Segunda República. Con ella flaquearon los que al entrar en su madurez fueron sus intelectuales orgánicos, los hombres del 98: siempre defensores de la libertad y antitradicionalistas; pero escépticos, demasiado tornasolados por un subjetivismo que, tarde o temprano, terminaba en el pesimismo y en el rechazo de la historia. A pesar de sus disparidades de estilos -personales y literarios-, a pesar incluso de sus discrepancias personales, formaban, pues, claramente, una generación y como tal se les reconoce ya oficialmente, por ejemplo, con el advenimiento de la Segunda República. Pero sólo Valle-Inclán y Antonio Machado, aunque de modo desigual, consiguieron estar a la altura de los tiempos que cambiaban (*ap.*, Blanco Aguinaga 1979, pp. 197-205).

Como se apuntaba más arriba, el hecho social más caracterizador de la vida literaria en este periodo fue la llamativa aparición del término y condición de “intelectual”<sup>5</sup>, en opinión de G. G. Brown “-desde las contiendas platónicas, en la prensa, en torno a la guerra europea- vino a designar colectivamente a escritores o a profesionales de la erudición que compartían su actividad específica con la manifestación de opiniones y actitudes políticas, normalmente al margen de partidos concretos y como respuesta común a los conflictos que sacudieron el

---

armazón entero del país: el desastre colonial de 1898; el impacto de las ideologías proletarias (Miguel de Unamuno militó en el socialismo; Azorín y Maeztu en el anarquismo); la campaña contra Maura (1909) y la conjunción republicano-socialista que presidieron Pablo Iglesias y Benito Pérez Galdós; la crisis de 1917; la oposición a la Dictadura; la acogida y rectificación de la segunda República, etc. Parece ser que en 1913, cuando Ortega y Gasset fundó la Liga para la Educación Política Española, la actividad de los intelectuales agrupados en torno a él, alcanzaron su periodo más significativo (también en 1913 Azorín acuñó el término Generación del 98). A este momento pertenece -aparte de la ya mencionada *España invertebrada* (1921)- el importante volumen de Ramón Pérez de Ayala *Política y toros* (1920) o los numerosos artículos de Manuel Azaña hoy incorporados al tomo primero de sus *Obras completas* (México, 1966)” (1985, p. 19).

En este sentido conviene señalar la importancia aglutinadora de una serie de revistas y periódicos que representaron este espíritu de elite renovadora (o de *intelligentsia*, por utilizar el término consagrado) en los campos y actitudes más diversas: revistas socialdemócratas de fin de siglo como fueron *Germinal* (1897), *Vida Nueva* (1898) o *Alma Española* (1903), todas ellas tan efímeras como el diario *El Globo* que acogió a buena parte de los intelectuales del 98; revistas ácratas como la barcelonesa *La Revista Blanca*; periódicos liberales como *El Imparcial*, *Heraldo de Madrid* y *El Liberal*, agrupados en el famoso “trust” (1905), etc. De 1915 a 1921 se publicó el semanario *España* -fundado por Ortega y Gasset, dirigido por Luis Araquistáin y Manuel Azaña-, crisol fundamental de la nueva actitud intelectual, al igual que lo fuera más tarde otra creación orteguiana, el diario *El Sol* (1917), que reunió las mejores firmas del país; en 1923 nació la *Revista de Occidente*, con exclusivo carácter de orientación cultural; y en 1927, *La Gaceta Literaria*, de Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre, plenamente dedicada a la difusión de las formas vanguardistas en todas las artes; bastante posteriores y progresivamente politizadas fueron publicaciones como *Nueva España*

---

y *Octubre*, mientras *Cruz y Raya* (1934) intentó ser -en manos de José Bergamín, Eugenio Imaz, etc.- la respuesta del catolicismo progresista la programa político republicano.

Por otra parte, Leopoldo Alas, por ejemplo, llamaba modernos o modernistas a todos los “nuevos” (y vinculó a los españoles que así denominaba con algo imprecisamente funesto que procedía de América). Los españoles “nuevos” parecen dividirse en pro y anti-modernistas, en tanto que los “nuevos” hispanoamericanos parecen ser todos “modernistas” en un impreciso sentido que tendría que ver con su voluntad esteticista. Esta división que parece separar tanto actitudes como continentes frente a la realidad, se fue agudizando con el tiempo y con las polémicas internas. Al aparecer la etiqueta “Generación del 98” ya entrado el siglo XX, la división parecerá decisiva y llevará al planteamiento tradicional del problema: modernismo contra 98, planteamiento polemizado desde tiempo atrás, y frente al que se ha propuesto una ampliación del concepto de “modernismo” que se pretende incluya a todos los que, en España y América, iniciaron su obra entre 1890 y 1900 y que entre nosotros incluiría a un “modernista” con ribetes noventayochistas y populista como Manuel Machado (1874-1947). Esta ampliación peca, sin embargo, de vaguedad en su definición de “modernismo”.

Es más que obvio que los escritores que suelen clasificarse como modernistas o como noventayochistas viven su juventud y primera madurez en el centro de una época que va, digamos, de 1875 a 1914, es decir, la época de la gran “Paz” imperial europea hasta su primer conflicto armado interno. Y es también claro que la confusión acerca de si son o no la misma cosa 98 y modernismo responde a que, según hemos dicho, unos y otros conviven y co-producen a partir de los años noventa del siglo pasado. No hay, pues, duda con respecto al hecho de que los llamados modernistas y los llamados noventayochistas son escritores de una misma época en la cual, al parecer, comparten los mismos problemas y una actitud más o menos semejante ante los valores heredados. La “gente nueva” de España y de América en el último cuarto del siglo XIX, o sea, en pleno enriquecimiento de sus burguesías nacionales

---

dependientes (oligárquicas o no), se lanzó al ataque de los valores burgueses de manera similar a la de los artistas europeos de la vanguardia que se había iniciado en Europa a mediados del siglo. Este ataque a los valores burgueses, que va desde el esteticismo de Gautier y Baudelaire, el antidemocratismo de Flaubert y el impresionismo pictórico, hasta el modernismo religioso y el cubismo, es el sello de la rebeldía cultural de la larga época que, en los centros del capitalismo europeo, va desde la primer fase de la llamada Segunda Revolución Industrial (1840-1880, aproximadamente) hasta la guerra en que estallan las contradicciones imperialistas (1914). La vida española e hispanoamericana del XIX se caracterizan por su entrada dependiente en esta problemática durante la segunda fase de esta Segunda Revolución Industrial (o sea, entre 1880 y 1914); época que coincide con la llamada “Gran Depresión”, que no afectó a la prosperidad de la burguesía, de ciertas capas obreras, ni de las oligarquías dependientes (muy al contrario); época que es, por tanto, a nivel de la inteligencia más culta de los dos continentes y de la plenitud burguesa del XIX, *La Belle Epoque*.

María Dolores Soriano Mollá señala que Ernesto Bark “identifica a la Gente Nueva no por la edad biológica, sino por la actitud rebelde contra lo establecido, contra el materialismo, el utilitarismo, el clericalismo, el sistema de valores burgueses y todo aquello que fuese portador de reminiscencias conservadoras” (1998 p. 241).

<sup>6</sup> Rafael Altamira trató de dar a conocer las raíces del problema, abordándolo desde distintos ángulos. Para alcanzar la mayor objetividad posible, recensionó el libro de S. T. Wallis: *Spain: her Institutions, Politics and Public men* (Boston, 1853), que le sirvió de base para el artículo “La cuestión de Cuba y los EE. UU. en 1850. (Datos y opinión de un viajero norteamericano)”. En él opinaba que el estudio realizado por Wallis era notable: “Por lo que toca al estudio de las instituciones políticas y sociales de nuestra patria, la obra de Mr. Wallis es la más completa que conozco en la literatura de ‘Viajes’ norteamericanos, siendo preciso

---

saltar hasta nuestros días (1889) para hallar en la de Mr. Curry, *Constitutional Government in Spain*, algo que se le parezca y, en parte, la sustituya” (Altamira 1898, p. 188).

Por aquella época se realizaban intentonas en Cuba a favor de la independencia, saliendo expediciones de los Estados Unidos. Algunas fueron abortadas por Estados Unidos, pero los recelos de España hacia la nación norteamericana no cesaban a pesar de las aparentes buenas relaciones entre los dos países.

Uno de los argumentos utilizados contra nuestro país por los norteamericanos fue el siguiente: “*España no tiene derecho a maravillarse si se pone en cuestión su honradez*”. EE.UU. afirmaba que España incumplía sus Tratados con Cuba. El estado norteamericano justificó, de este modo, su injustificable postura -y su doble moral- cuyo fin era adquirir la isla de Cuba por cualquier medio. Según enjuiciaba Rafael Altamira: “La paciencia del gobierno español fue excesiva” (*ibid.*, p. 189) con los EE.UU. y acabó en el desastre nacional de 1898. Porque el libro de: “Mr. Wallis prueba [...] que en 1850 la cuestión estaba planteada en los mismos términos que ahora” (*Ibid.*, p. 194).

Aunque la mayor parte del Imperio americano se había perdido a comienzos de siglo, no había dejado señales psicológicas, ya que las guerras civiles eran mantenidas entre los españoles de la Metrópoli y los de las colonias. Sin embargo, Cuba fue apartada de España por una pujante potencia extranjera despreciada por los españoles. Como ha resumido Raimond Carr: “La destrucción pública de la imagen de España como gran potencia convirtió la derrota en un desastre moral. La derrota acabó con la confianza ya minada por la depresión económica y por la confusión política” (1970, p. 373).

<sup>7</sup> Rafael Altamira tomó postura activa ante el conflicto que culminó con su viaje a América (1909-1910). Con él se suavizaron las relaciones e intercambios culturales entre España y lo que fueron sus colonias. Tras el viaje, Rafael Altamira fue llamado para la celebración de una conferencia con el Rey en la que debía explicar el origen, carácter, realización y consecuencias

---

de su viaje a América, junto con las sugerencias que Rafael Altamira considerara oportunas para sistematizar la obra -de reconstrucción de los lazos entre España y América- iniciada. De este modo, lo que comenzó sin el respaldo del Estado, pasó a tenerlo gracias al interés del Rey que: “[...] me dio encargo expreso de felicitar en su nombre a la Universidad por la iniciativa y el éxito del viaje, y reiteró su deseo de que la obra comenzada se continuase de la manera más práctica posible y con el necesario auxilio oficial”. Quedó concertada una segunda entrevista en la que estuvo presente el Ministro de Instrucción Pública, el cual prometió dar curso legislativo por medios de los oportunos proyectos de ley, Reales decretos y Reales órdenes (*ap.*, VV. AA. 1987, p. 126).

<sup>8</sup> Cuyo tema es semejante a *La voluntad* pero cuyo final invita a la acción y a la lucha no al quietismo inane. Se podría sugerir que es una respuesta a Azorín en cuanto a actitud de los personajes y de los autores se refiere.

<sup>9</sup> Juan Luis Alborg reproduce un folleto de Fernando M. Torner, *Ensayo de una crítica sobre la novela Cañas y barro de don Vicente Blasco Ibáñez*, Oviedo, 1903, que comienza así: “A partir de lo que ha sido llamado nuestro ‘desastre’ se ha despertado en el elemento más sano y reflexivo de la nación -exigua minoría desgraciadamente- un vivo deseo de penetrar en la psicología de nuestro pueblo, mostrando de relieve sus vicios y defectos a fin de ponerles remedio en cuanto esto sea posible. Representación de este movimiento de *introspección nacional* (en el cual habría que confiar si respondiese a un impulso de la *conciencia* colectiva, dormida o aún no formada en nuestra nación) son libros folletos y artículos de Macías Picavea, Ganivet, Costa, Altamira, Miguel de Unamuno, Sales y Ferré, Galdós, Sánchez Díaz, Maeztu, Blasco Ibáñez [...] todos ellos pertenecen a una brillante pléyade de escritores a quienes si quisiéramos darles un nombre genérico, ya que las clasificaciones están de moda, podríamos llamar escritores de *tendencia social*: todos ellos han puesto sus energías en desentrañar mediante el estudio del carácter nacional, las causas de nuestro derrumbamiento,



---

bien que en unos predomine la reflexión del pensador, bien que en otros se sobreponga el elemento intuitivo propio del artista, que también al poeta le importan en estos tiempos las ‘cosas de tejas abajo’ (Torner 1903, pp. 1-2. Los subrayados son del autor). Obsérvese -dice Juan Luis Alborg-, pues, cómo en esta fecha tan en la cuna de los sucesos, un oscuro comentarista tiene plena conciencia de la existencia de este grupo, formado con hombres de todas las tendencias políticas y sociales, lo mismo pensadores que artistas, dentro de cuya comunidad de preocupaciones no admite diferencias, y ente los cuales incluye a Rafael Altamira o Vicente Blasco con la mayor naturalidad. Es curiosa la preocupación de Torner, cuando aún no se habían creado los ‘motes’ noventayochistas, por encontrar un nombre común: escritores de tendencia social, que los define desde la vertiente más amplia y comprensiva. Aún quedaban lejos los ‘entomólogos clasificadores, dispuestos a montar su particularísimo cotarro’ (1999, pp. 488-489, n. 63).



BIBLIOTECA VIRTUAL



BIBLIOGRAFÍA.

ABBAGNANO, Nicolás. [1956] 1994. *Historia de la filosofía*, Barcelona, Hora, vol. III.

ABELLÁN, José Luis. 1996. “Introducción”, en Ángel GANIVET, *Idearium Español*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 15-33.

---- . 1991. *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 5 vols.

AGUDÍEZ, J. V. 1972. *Las novelas de Ángel Ganivet*, Nueva York, Las Américas Publishing Co.

ALARCOS LLORACH, Emilio. 1976. “Notas a *La Regenta*”, en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar.

ALAS, Adolfo. 1941. *Menéndez Pelayo, Unamuno, Palacio Valdés. Epistolario a Clarín*, Madrid, Ediciones Escorial.

ALAS, Leopoldo (Clarín). 1882. “La lírica y el naturalismo”, en *La literatura en 1881*, Madrid, Carlos del Hierro, pp. 160-182.

---- . 1887 . *Nueva campaña*, Madrid, Fernando de Fe.

---- . (s.f). “Prólogo”, en Rafael ALTAMIRA, *Mi primera campaña. Crítica y cuentos*, Madrid, Librería de José Jorro, págs. I-XII.

---- . [1884] 1963. *La Regenta*, José M<sup>a</sup> MARTÍNEZ CACHERO (ed.), Barcelona, Planeta

---- . [1884] 1981. *La Regenta*, Gonzalo SOBEJANO (ed.), Madrid, Clásicos Castalia.

---- . 1888. *Mis plagios, Folletos*, IV, Madrid, Fernando de Fe.

----. 1892. *Ensayos y Revistas*, Madrid, Enrique Rubiños.

----. 1913-1929. *Obras Completas*, Madrid, Renacimiento.

ALBERES, R. M. 1972. *Panoramas de las literaturas europeas*, Madrid, Alborak.

ALBEROLA, Armando (ed.). 1987. *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante.

ALBIAC, M<sup>a</sup> Dolores. 1984. “Regeneracionismo y literatura en la Revista *Cultura Española* (1906-1909)”, en *La España de la Restauración. Política, economía, legislación y cultura*, Madrid, Siglo XXI de España, pp. 121-142.

ALBORG, Juan Luis. 1982. “Ramón de Campoamor”, en *Historia de la Literatura Española. El Romanticismo*, Madrid, Gredos, vol. IV, pp. 846-881.

---- . 1996. *Historia de la literatura española. Realismo y Naturalismo. La novela*, Madrid, Gredos.

---- . 1999. *Historia de la Literatura Española. Realismo y Naturalismo. La novela. Parte tercera. De siglo a siglo. A. Palacio Valdés-V. Blasco Ibáñez*, Madrid, Gredos.

ALBORNOZ, Álvaro de. 1943. *La política internacional de España. Galdós o el optimismo liberal*, Buenos Aires, Patronato Hispano-Argentino.

ALONSO CORTÉS, Narciso. 1957. “El teatro español en el siglo XIX”, en *Historia General de las literaturas hispánicas*, t. IV, Barcelona, Barna, pp. 261-337.

ALONSO, Cecilio. 1985. *Intelectuales en crisis. Pío Baroja, militante radical (1905-1911)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.

ALONSO, Dámaso. 1956. *Menéndez Pelayo, crítico literario*, Madrid, Gredos.

---- . 1965. “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, pp. 49-95.

ALTAMIRA, Rafael. 1888 a. “Crónica”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 2ª época, nº 5, pp. 79-83.

---- 1888 b. “A propósito de los centenarios”, en *BILE*, 2ª época, junio, pp. 84-87.

---- 1893 a . *Mi primera campaña. (Crítica y cuentos)*, Madrid, Librería de José Jorro, con Prólogo de Leopoldo Alas (Clarín). Edición perteneciente a la Casa-

Museo Azorín de Monóvar. Con anotaciones y subrayados de Azorín. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1893 b. *Novelitas y cuentos*, Barcelona, Antonio López, un vol. en 8°. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1894. *Fatalidad*, en *Novelas*, Madrid, Est. Ricardo Fé, un vol. en 8°. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1895. *Cuentos de Levante. (Paisajes y escenas)*, Madrid, Est. Tip. Noviciado, Oficinas de la *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas*, un vol. en 8°. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1897. *Cuadros levantinos. Cuentos de amor y de tristeza*. Valencia. s.e. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1898. *De historia y arte (Estudios críticos)*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1903. *Reposo*, Barcelona, Henrich y Cía.

---- [1903] 1992. *Reposo*, en Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ (ed.), Instituto Juan-Gil Albert, Alicante. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1904. *Cuestiones modernas de Historia*, Madrid, D. Jorro, editor.

---- 1905. *Psicología y literatura*, Barcelona, Henrich y Cía, Biblioteca de Escritores Contemporáneos. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1907. *Cosas del día (Crónicas de literatura y arte)*, Valencia, F. Sempere y Cía. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1910. *Fantasías y recuerdos*, Alicante, Imp. Hijos de Vicente Costa, Un tomo en 4º. Con ilustraciones de Vicente Bañuls. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1914. *Cuestiones obreras*, Valencia, Prometeo. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1921a. *Arte y realidad*, Barcelona, Cervantes. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1921 b. *La nueva literatura pacifista. El Clerambault de Romain Rolland*, Publicaciones de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, editorial Reus, Madrid. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1921 c. *Ideario político*, Valencia, Prometeo. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1924. *La huella de España en América*, Madrid, Reus.



---- 1925. “Alicante y mi autobiografía”, *El día*, Alicante, 30 de diciembre de 1925. Conferencia dada en Alicante y publicada por este periódico.

---- [1925]. 1929 . *Estudios de crítica literaria y artística*, Madrid, Arte y Ciencia. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1944. *Cartas de hombres (1927-1941)*, Lisboa, *Livraria Luso-Espannola*. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1949. *Tierras y hombres de Asturias*, México, Revista Norte. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1956. *Los elementos de la civilización y del carácter españoles*, Buenos Aires, Losada.

---- 1978. “Leopoldo Alas (Fragmentos de un estudio)”, en José M<sup>a</sup> MARTÍNEZ CACHERO (ed.), *Leopoldo Alas “Clarín”*, Madrid, Taurus.

---- [1902] 1997. *Psicología del pueblo español*, en Rafael ASÍN VERGARA (introd.), Biblioteca Nueva, Madrid. Todas las citas referentes a esta obra seguirán esta edición.

---- 1998. *Cuentos de Levante y otros relatos breves*, en M<sup>a</sup> de los Ángeles AYALA edición, introducción y notas, Alicante, Fundación Rafael Altamira.

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. 1954. *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe.

ANDERSON IMBERT, E. 1960. *Crítica interna*, Madrid, Taurus.

ANÓNIMO. 1936. *Bibliografía de Altamira*, Madrid, Col. Bermejo. Es tirada aparte de la Colección de Estudios Históricos, Jurídicos, Pedagógicos y literarios. En Homenaje a Rafael Altamira.

ANTÓN DEL OLMET, Luis y TORRES BERNAL, José de. 1919. *Los grandes españoles*. Palacio Valdés, Madrid, Juan Pueyo.

ASENJO, Antonio. 1933. *La prensa madrileña a través de los siglos (Apuntes para su historia desde el año 1661 al de 1925)*, Madrid, Artes gráficas municipales.

ASÍN VERGARA, Rafael. 1987. “Aproximación intelectual e ideológica a Rafael Altamira”, en Francisco MORENO SÁEZ et alii, *Rafael Altamira (1866-1951)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Excma. Diputación Provincial de Alicante, pp. XI-XVII.

AULLÓN DE HARO, Pedro. 1984 a. “La construcción del pensamiento crítico-literario moderno”, en Pedro Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la Crítica Literaria Actual*, Madrid, Playor, pp. 9-77.

---- 1984 b. *El ensayo en los siglos XIX y XX*, Madrid, Playor.

AZAÑA, Manuel. [1923] 1966. “¡Todavía el 98!”, en *Obras completas*, México, Oasis.

----- *¡Todavía el 98!. Textos de Azaña sobre el 98*. 1997. Introducción de Santos JULIÁ, Biblioteca Nueva, Madrid.

AZCÁRATE, Pablo de. 1969. *Gumersindo de Azcárate. Estudio biográfico documental*, Madrid, Tecnos.

AZORÍN. 1893. “La crítica literaria en España”, en *Obras escogidas*, t. II, Miguel Ángel Lozano Marco (Coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 65-80.

---- 1917. *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja.

---- 1947. “Literatura. 1896”, en *Obras completas*, t. I, Madrid, Aguilar, pp. 215-239.

---- [1929] 1960. *Leyendo a los poetas*, en José Luis CANO, *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid, pp. 66-72.

---- [1940] 1983. *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe.

BAHAMONDE, Ángel. 1996. *España en democracia. El sexenio, 1868-1874*, Madrid, Historia 16.

BALSEIRO, J. A. 1977. *Novelistas españoles modernos*, Nueva York, Las Américas Publishing.

BAQUERO GOYANES, Mariano. 1949. *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C.

---- 1952. *Una novela de 'Clarín': Su único hijo*, Murcia, Publicaciones de la Universidad.

---- 1956. *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, Rialp.

---- 1958. *La novela española en la segunda mitad del siglo XIX*, en *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, vol. V. pp. 53-153.

---- 1971. *Tristán o el pesimismo*, Madrid, Narcea.

BARJA, C. 1935. *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, Victoriano Suárez.

---- 1964. *Libros y autores modernos*, New York, Las Américas Publishing.

BAROJA, Pío. 1976-1984. *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.

---- [1924] 1976. "Divagaciones apasionadas", en "Divagaciones de autocrítica", en "La supuesta generación de 1898", en *Obras Completas*, vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 491-502.

BATAILLON, Marcel. 1966. "Pour le centenaire de la naissance de Rafael Altamira", en *Bulletin Hispanique*, LXVIII Juillet-Décembre, pp. 354-356.

- BECARUD, Jean. 1964. *'La Regenta' de Clarín y la Restauración*, Madrid, Taurus.
- BERENGUER ALBERT, Isidro. 1958. *Bibliografía de la prensa periódica de Alicante y su provincia*, Alicante, Layetana.
- BERENGUER CARÍSOMO, Arturo. 1953. "Armando Palacio Valdés (Esbozo de su novelística)", en *Palacio Valdés. Homenaje en el primer centenario de su nacimiento*, Buenos Aires, Ateneo Jovellanos, pp. 47-73.
- BERKOWITZ, H. Ch. 1948. *Benito Pérez Galdós: Spanish Liberal Crisander*, Madison, Wisconsin, en Juan Luis ALBORG, *Historia de la Literatura Española. Realismo y Naturalismo. La novela. Parte tercera. De siglo a siglo. A. Palacio Valdés-V. Blasco Ibáñez*, 1999, Gredos.
- BERMEJO MARCOS, Manuel. 1968. *D. Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos.
- BERNAL, J.D. 1976. *Historia social de la ciencia*, Barcelona, Península.
- BESER, Sergio. 1968. *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos.
- BIBLIOTECA "GABRIEL MIRÓ". 1977. *Bibliografía alicantina y alicantinista*, Alicante, Such y Serra.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos. 1978. *Juventud del 98*, Madrid, Editorial Crítica

BLANCO AGUINAGA, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, ZAVALA, Carlos, Julio, Iris M.

1979. *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana)*, vol.: 2,  
Madrid, Castalia

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. [1893] 1998. *Cuentos valencianos*, Madrid, Alianza.

---- [1921] 1998. *El préstamo de la difunta y otros relatos*, edición de José Mas y  
M<sup>o</sup> Teresa Mateu, Madrid, Cátedra.

---- s./f. *Obras completas*, vols. I y II, Madrid, Aguilar.

BLASCO, Ricard. 1983. *La premsa del País Valencià (1790-1983)*, València, Institució  
Alfons El Magnanim, Excma. Diputació Provincial de València.

BONET, Laureano. 1972. *De Galdós a Robbe-Grillet*, Madrid, Taurus.

BONNET, Henri. 1951. *Roman et Poésie*, París, Librairie Nizet.

BOSCH, Rafael. 1967. “Galdós y la teoría de la novela de Lukács”, en *Anales Galdosianos*,  
II, pp. 169-184.

---- 1970. “Sociología y estética de Blasco Ibáñez”, vol., I, en *La novela española  
del siglo XX*, Nueva York, Las Américas Publishing, pp. 195-206.

BRAVO VILLASANTE, Carmen. 1959. *Biografía de D. Juan Valera*, Barcelona, Aedos.

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

BRIHUEGA, Jaime. 1979. *Manifiestos, proclamas y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)*, Madrid, Cátedra.

---- 1981. *La Vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra.

BRONISLAW DALBOR, Jhon. 1961. *The Short-Stories of Vicente Blasco Ibáñez*, Tesis Doctoral, presentada en la Universidad de Michigan, en Juan Luis ALBORG, *Historia de la Literatura Española. Realismo y Naturalismo. La novela. Parte tercera. De siglo a siglo. A. Palacio Valdés-V. Blasco Ibáñez*, 1999, Madrid, Gredos.

BROWN, G.G. 1974. "El siglo XX", en *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Ariel.

---- 1985. *Historia de la Literatura Española. El siglo XX. (Del 98 a la Guerra Civil)*, vol.: 6/1, edición revisada por José-Carlos MAINER, Barcelona, Ariel.

CABA, Pedro. 1952. *El hombre romántico*, Madrid, Colenda.

CACHO VIU, Vicente. 1962. *La Institución Libre de enseñanza. I. Orígenes y Etapa Universitaria (1860-1881)*, Madrid, Rialp.

CAMPOAMOR, Ramón de. 1949. *Obras poéticas*, Madrid, Aguilar.

---- 1966. *Poesías*, C. RIVAS CHERIF (ed.), Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe.

---- 1972. *Obras poéticas completas*, Jaime DUBÓN (ed.), Madrid, Aguilar.

CANO, José Luis. 1960. “Revisión de Campoamor”, en *Poesía Española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid, pp. 63-70.

CARR, Raimond. [1960] 1969. *España 1808-1939*, Barcelona, Ariel.

CASALDUERO, Joaquín. [1961] 1970. *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos.

---- Octubre 1970-Enero 1971. “Historia y novela”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 160-168.

CAUDET, Francisco. 1988. “La querella naturalista. España contra Francia”, en Ivan LISSORGUES (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos.

---- 1995. *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid,.

CEJADOR, Julio. [1918] 1972 . *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, ed. facsímil, Madrid, Gredos.



CERNUDA, Luis. [1957] 1975. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en *Prosa Completa*, Barcelona, pp. 307-315.

CIGES APARICIO, V. 1932. *Joaquín Costa, el gran fracasado*, Madrid, Espasa-Calpe.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. 1988. “El romanticismo como hipotexto en el realismo”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos.

CLAVERÍA, Carlos. 1945. *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, C.S.I.C.

COMELLAS, José Luis. 1989. “Los movimientos regeneracionistas (1898-1939)”, en *Historia breve de España contemporánea*, Madrid, Rialp.

COMÍN COLOMER, Eduardo. 1968. *Unamuno, libelista. Sus campañas contra Alfonso XIII y la Dictadura*, Colección Siglo Ilustrado, Vassallo de Mumbert, Madrid.

CORREA, Gustavo. 1962. *El simbolismo religioso en las novelas de Galdós*, Madrid, Gredos.

COSERIU, Eugenio. [1962] 1978. *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos.

COSSÍO, José M<sup>a</sup> de. 1934. *La vida literaria de Pereda, su historia y su crítica*, Santander, s.l.

---- 1960. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, s.l., 2 vols.

COSTA, J. [1902] 1969. *Oligarquía y caciquismo*, Madrid, Alianza.

CRUZ RUEDA, Ángel. 1949. *Armando Palacio Valdés. Su vida y su obra*, Madrid, S.A.E.T.A.

CHEYNE, G.J.G. 1966. "Altamira, corresponsal de Costa", en *Bulletin Hispanique*, LXVIII, Juillet-Decembre, pp. 357-364.

---- 1967. "La Unión Nacional: sus orígenes y fracaso", en *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, pp. 530-546..

---- 1972. *Joaquín Costa, el gran desconocido. Esbozo biográfico*, Barcelona, Ariel.

---- 1983. *El don del consejo. Epistolario de Joaquín Costa y Francisco Giner de los Ríos (1878-1910)*, Zaragoza, Guara.

---- 1992. *El renacimiento ideal: epistolario de Joaquín Costa y Rafael Altamira (1888-1911)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante.

CHURCHWARD, L.G. 1973. *La "intelligentsia" soviética*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente.

DARDÉ, Carlos. 1996. *La Restauración, 1875-1902. Alfonso XIII y la Regencia de María Cristina*, Madrid, Historia 16.

DARWIN, Charles. 1967. *El origen de las especies*, Barcelona, Bruguera.

DAY, Grove y KNOWLTON, Edgar. 1972. *Vicente Blasco Ibáñez*, New York, Twaine.

DAVIS, Guifford. 1954. "The Critical Reception of Naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*", en *Hispanic Review*, XXII, pp. 97-108.

DENDLE, Brian. 1990. "Los artículos de Armando Palacio Valdés en *ABC*", en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Oviedo, nº 44, pp. 233-279.

---- 1991. "Armando Palacio Valdés, The *Revista Europea*, and the Krausist Movement", en *Letras Peninsulares*, nº 4, pp. 25-33.

---- 1995. *Spain's forgotten novelist. Armando Palacio Valdés (1853-1938)*, Londres, Tamesis Books.

DÍAZ, Elías. 1973. *La filosofía social del krausismo español*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. 1966. *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa-Calpe.

---- 1956. *El reverso de la belleza*, Barcelona, Barna

---- (ed.). 1949-1968. “La novela española en la segunda mitad del siglo XIX”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. V, Barcelona, Barna.

---- [1961] 1967. *La letra y el instante. Anotaciones a la actualidad cultural*, Madrid, Editora Nacional.

---- 1973. *Ensayos sobre literatura y arte*, Madrid, Aguilar.

DÍEZ CANEDO, Enrique. s.f. “España y Galdós”, en *Conversaciones literarias*, Madrid, pp. 273-277.

EAGLETON, Terry. 1978. *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, Londres, Tamesis Books.

ECHEGARAY, José de. 1959. *Teatro escogido*, Madrid, Aguilar.

ENGELS, Friedrich. 1964. Carta a *Miss Harkness*, en Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, s.l.

EOFF, Sh. H. 1965. *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral.

ESLAVA GALÁN, J. -ROJANO ORTEGA, D. 1997. *La España del 98. El fin de una Era*, Madrid, EDAF.

FABBRI, Mauricio. 1977. “Per una rilettura dell’opera di Blasco Ibáñez”, en *Spicilego Moderno. Saggi e Ricerche di Letterature e Lingue Straniere*, Università di

Bologna, núm. 7, pp.: 85-104, en Juan Luis ALBORG, *Historia de la Literatura Española. Realismo y Naturalismo. La novela. Parte tercera. De siglo a siglo. A Palacio Valdés-V. Blasco Ibáñez*, Madrid, Gredos, 1999.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. 1927. “La prosa de los antepenúltimos”, *Revista de Occidente*, XVIII, Madrid.

---- 1952. *Vida y obra de Ángel Ganivet*, Madrid, *Revista de Occidente.*, Madrid.

FERRERAS, José Ignacio. 1972. *La novela por entregas 1840-1900 (Concentración obrera y economía editorial)*, Madrid, Taurus.

---- 1973 a. *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa.

---- 1973 b. *Los orígenes de la novela decimonónica. 1800-1830*, Madrid, Taurus.

---- 1973 c. *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, pp. 128-130, 140-147.

---- 1974. “La prosa en el siglo XIX”, en, José M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE (coord.), *Historia de la literatura española*, vol. III, pp. 59-132.

---- 1977. *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica, 1830-1870*, Madrid, Taurus.

---- 1980 a. *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

---- 1980 b. “Una estructura galdosiana de la novela histórica”, en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas, pp. 119-127.

FOX, Inman. 1975. “El año 1898 y el origen de los intelectuales”, en *La crisis de fin de siglo: Ideología y literatura*, Barcelona, Ariel.

---- 1988. *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe.

---- 1997. *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra.

FUENTES SORIANO, María Dolores. 1988. *La literatura en la prensa alicantina del siglo XIX 1840-1900*, s.n., s.l, 4 vols. (Xerocopia). Depositada en la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante.

GALLEGO MORELL, A. 1965. *Ángel Ganivet, el excéntrico del 98*, Granada, Albaicín.

---- 1971. “Estudios y textos ganivetianos”, en *Anejos de Revista de Literatura*, nº 32, Madrid, C.S.I.C.

GAOS, Vicente. 1959. “La poesía española en el siglo XIX”, en *Temas y problemas de la literatura española*, Madrid, Guadarrama

---- [1955] 1969. *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos.

---- [1955] 1971. “La poesía de Campoamor”, en *Claves de literatura española, I, Edad Media-Siglo XIX*, Madrid, Guadarrama, pp. 435-442.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. 1983. “Época contemporánea 1914-1939”, en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica.

GARCÍA DE NORA, E. 1973. *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, vol. I.

GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva. s.f. *El reinado de Alfonso XIII. La modernización fallida*, en Javier TUSELL (coord.), *Historia de España*, nº 25, Madrid, Historia 16.

GASCÓ CONTELL, Emilio. 1957. *Genio y figura de Blasco Ibáñez, agitador, aventurero y novelista*, Madrid, EDAF.

GINER DE LOS RÍOS, Francisco. s./f. “Carta a Ortega”, en *Revista de Occidente*, 2ª época, Madrid, pp. 125-133.

GOGORZA FLETCHER, Madeleine de. 1966. “Galdós in the Light of George Lukács ‘Historical novel’”, en *Anales Galdosianos*, I, pp. 101-105.

---- 1973. *The Spanish Historical Novel, 1870-1970. A Study of Ten Spanish Novelists, and their Treatment of the Episodios Nacionales*, Londres, Tamesis Books.

GÓMEZ-FERRER, Guadalupe. 1983. *Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.

GÓMEZ MOLLEDA, M<sup>a</sup> Dolores. 1966. *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, CSIC.

GONEAGA & LAGUNA. 1972. *Teatro español del siglo XIX: análisis de obras*, Madrid, Las Américas.

GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo. 1956. *Andalucía y los Quintero*, Madrid, Escelicer.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. 1985. "Pereda y el fin de siglo. (Entre modernismo y noventa y ocho)", en *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Instituto Cultural de Cantabria, pp. 223-259.

GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés. 1917. *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, Valencia, Editorial Cervantes.

GUERRERO ZAMORA, Juan. 1967. *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Flors.

GUILLÉN, Alberto. *La Linterna de Diógenes*, Madrid, Editorial América.

GULLÓN, Germán. 1976. *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus.



GULLÓN, Ricardo. 1949. "Clarín, crítico literario", *Revista de cultura y vida universitaria de Zaragoza*, Zaragoza, s.l.

---- 1966. *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos.

---- 1970. *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus.

GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana. 1989. *Republicanism en Alicante durante la Restauración*, Alicante, Excmo. Ayto. de Alicante.

HAUSER, Arnold. 1988. *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F. 1931. *Una vida pintoresca: Manuel Fernández y González*, Biblioteca Atlántico, Madrid,

HERRERO, Javier. 1966. *Ángel Ganivet, un iluminado*, Madrid, Gredos.

---- 1968. *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos.

HILT, Douglas. 1974. "Galdós: The Novelist As Historian", en *History Today*, XXIV, 5, pp. 315-325.

HINTENHAUSER, Hans. 1963. *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.

HIRCHERGER, Joannes. 1979. *Historia de la Filosofía*, Barcelona, Herder.

INMAN FOX, E. 1988. *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe.

---- 1990. “La Generación de 1898’ como concepto historiográfico”, en John P. GABRIELE (ed.), *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Madrid, pp. 23-38.

---- 1997. *La invención de España*, Madrid, Cátedra.

JAKOBSON, Roman. 1981. *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra.

JIMÉNEZ FRAUD, Alberto. 1973. *Juan Valera y la generación de 1868*, Madrid, Taurus.

JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, Antonio. 1973. *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente. Los orígenes*, Madrid, Taurus.

---- 1977. “Científicos de la Institución Libre de Enseñanza”, en *En el centenario de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Tecnos.

---- 1987. *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente. Periodo para universitario*, Madrid, Taurus, 2 vols.

JOVER, José M<sup>a</sup>, UBIETO, REGLÁ Y SECO. [1963] 1974. *Introducción a la Historia de España*, Barcelona, Teide.

JOVER ZAMORA, GÓMEZ-FERRER, FUSI AIZPÚRUA, José M<sup>a</sup>, Guadalupe, Juan Pablo. 2001. *España: Sociedad, Política y Civilización (siglos XIX-XX)*, edición a cargo de Isabel BELMONTE LÓPEZ, Madrid, Areté.

JOVER, José M<sup>a</sup>. 1976. “Conciencia burguesa y conciencia obrera en la España contemporánea”, en *Política, diplomacia y humanismo popular en la España del siglo XIX*, Madrid, Turner, pp. 45-82.

---- 1995. “Introducción a *La España de Alfonso XIII. El Estado y la política, 1902-1931*”, en *Historia de España Menéndez Pidal*, tomo XXXVIII, vol. I, Madrid, Espasa-Calpe.

JUST, Juli. 1990. *Blasco Ibáñez I València. Infància I joventud*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.

LACOSTA, Francisco C. 1968. “Galdós y Balzac”, en *Cuadernos Hispano-americanos*, 224-225, pp. 345-374.

LAÍN ENTRALGO, Pedro. 1944. *Menéndez y Pelayo*, Madrid, en D. L. SHAW. 1978. *Historia de la Literatura Española. El siglo XIX*, vol. 5, Barcelona, Ariel

---- 1977. *La generación del 98*, Madrid, Espasa-Calpe.

LAPESA, Rafael. 1984. *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos.

LÁZARO CARRETER, Fernando. [1953] 1981. *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos.

LIDA CLARA, E. 1968. “Galdós y los Episodios Nacionales: una historia del liberalismo español”, en *Anales Galdosianos*, III, pp. 61-77.

LISSORGUES, Yvan. 1988. *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos.

----y SOBEJANO, Gonzalo (eds.). 1989. *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX (Idealismo, Positivismo, Espiritualismo)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

LIVINGSTONE, León. s.f. . “Autobiografía y autofantasia en el querer ser”, en *Homenaje a Juan López Morillas*, Madrid, Castalia.

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. 1965. *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid.

LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis. 1977. *El naturalismo y España. Valera frente a Zola*, Madrid, Alhambra.

LÓPEZ MORILLAS, Juan. *Hacia el 98. Literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel.

---- 1980 a. *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.

---- 1980 b. “Las consecuencias de un desastre”, en, José-Carlos MAINER (ed.) *Modernismo y 98*, en Francisco RICO (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 6, Barcelona, Ed. Crítica, pp. 11-17.

---- [1973] 1986. *Krausismo: estética y literatura (Antología)*, Barcelona, Labor.

----1988. *Racionalismo pragmático. El pensamiento de Francisco Giner de los Ríos*, Madrid, Alianza.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel. 1998. “Introducción: Los ensayos de Azorín”, en *Obras escogidas*, t. II, M. Ángel LOZANO MARCO (Coord.), Madrid, Espasa-Calpe.

LLORENS, Vicente. 1968. “Galdós y la Burguesía”, en *Anales Galdosianos*, III, pp. 51-59.

---- . Octubre 1970-Enero 1971. “Historia y novela en Galdós”, en *Cuadernos Hispano-Americanos*, 250-252, pp. 73-82.

MACHADO, Antorio. ([1912-1917] 1980). *Campos de Castilla*, José Luis CANO (ed.), Madrid, Cátedra.

MAINER, José-Carlos. 1972. *Literatura y pequeña burguesía en España. Notas (1890-1950)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

---- (ed.). 1980. *Modernismo y 98*, en Francisco RICO, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica.

---- 1981. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra

---- 1987. “Rafael Altamira y la crítica literaria finisecular”, en Rafael ALBEROLA (ed.), *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, Excma. Diputación de Alicante.

MALAGÓN, Javier y ZAVALA, Silvio. 1986. *Rafael Altamira Crevea. El historiador y el hombre*, México, Univ. Autónoma de México. Instituto de Investigaciones jurídicas.

MARTÍNEZ CACHERO, José M<sup>a</sup>. 1967. “Rafael Altamira, crítico literario”, en *Homenaje a Rafael Altamira en su centenario (1866-1966)*, Oviedo, Universidad, pp. 11-22.

---- 1978. *Leopoldo Alas*, Madrid, Taurus.

MARTÍNEZ CUADRADO, M. 1979. *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alianza Universidad.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto. 1957. *José Echegaray*, Madrid, Easo.

MARTINO, P. 1967. *El naturalismo francés*, Buenos Aires, Huemul.

MATEO, León Esteban. 1978. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. Nómina bibliográfica (1877-1936)*, Valencia, Universidad de Valencia.

MAURICE, J. y SECO SERRANO, Carlos. 1977. *Joaquín Costa: crisis de la Restauración y populismo, 1875-1911*, Madrid, Siglo XXI.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1942. *Estudios y discursos de crítica literaria*, Madrid, Edición Nacional, IV vols.

---- 1948. *Historia de los Heterodoxos españoles*, Madrid, C.S.I.C., vol., VI.

MITTERAND, Henry. 1986. *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France.

---- 1956. *Estudios sobre la prosa del siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., pp. 179-237.

MOLERO PINTADO, Antonio. 2000. *La Institución Libre de Enseñanza. Un proyecto de reforma pedagógica*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MONLEÓN, José. 1969. “Martín Recuerda o la otra Andalucía”, en José MARTÍN RECUERDA, *Teatro*, Madrid, Taurus.

MONTESINOS, José F. 1957. *Valera o la ficción libre*, Madrid Gredos.

---- 1961. *Fernán Caballero: ensayo de justificación*, Méjico, Colegio de Méjico

---- 1968-1972. *Galdós*, Madrid, Castalia, 3 vols.

---- 1969. *Pereda o la novela idilio*, Madrid, Castalia.

---- 1972. *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia.

---- [1955] 1980. *Introducción a una historia de la novela en España en siglo XIX*, Madrid, Castalia.

---- [1963] 1980. *Galdós*, Madrid, Castalia, 3. vols.

MORENO SÁEZ (ed.). 1995 a. *La prensa en la Ciudad de Alicante. Desde sus orígenes hasta 1874*, vol. 1, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Excma. Diputación de Alicante.

---- 1995 b. *La prensa en la Ciudad de Alicante durante la Restauración (1875-1898)*, vol. II, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, Excma. Diputación de Alicante.

---- 1995 c. *La prensa en la Ciudad de Alicante durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)*, vol. 4, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Excma. Diputación de Alicante.

---- 1995 d. *La prensa en la Ciudad de Alicante durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)*, vol. IV, Alicante, Excma. Diputación de Alicante.

---- 1995 e. *La prensa en la provincia de Alicante durante la Segunda República (1931-1936)*, vol. 5, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Excelentísima Diputación de Alicante.



---- 1995 f. *La prensa en la Provincia de Alicante durante la Guerra civil (1936-1939)*, vol. 6, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Excma. Diputación de Alicante.

---- 1997. *Rafael Altamira Crevea (1866-1951)*, Valencia, Consell Valencià de Cultura.

MURCIANO, Carlos. 1962. "Campoamor, sobre el tapete", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 151. pp. 107-121.

NORA, Eugenio. 1963. *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos.

NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar. 1911. *Obras escogidas*, Barcelona Montaner y Simón.

NÚÑEZ DE VILLAVICENCIO, Laura. 1974. *La creatividad en el estilo de Leopoldo Alas 'Clarín'*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.

NÚÑEZ RUIZ, D. 1975. *La mentalidad positiva en España, desarrollo y crisis*, Madrid, Túcar.

OLEZA, Juan. 1976. *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello.

OLMEDO MORENO, M. 1965. *El pensamiento de Ángel Ganivet*, Madrid, Revista de Occidente.

OLMET, Luis Antón del, y GARCÍA CARRAFFA, Arturo. 1912. *Los grandes españoles. Galdós*, Madrid, Imp. Alrededor del Mundo.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel. 1903. *Ensayo y Catálogo de Periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imp. y Lit., de J. Palacios.

PALACIO VALDÉS, Armando. [1889] 1935 . *La hermana San Sulpicio*, Barcelona, Sopena.

---- 1959. *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.

PALACIOS LIS, Irene. 1986. *Rafael Altamira: un modelo de regeneracionismo educativo*, Alicante, C.A.P.A.

PARDO BAZÁN, Emilia. [1883]1970. *La cuestión palpitante*, Salamanca, Anaya.

---- 1973. *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

---- [1893] 1976. “Campoamor. Estudio biográfico”, en *Nuevo Teatro Crítico*, nº 28, abril de 1893; reproducido en el volumen *Retratos y apuntes literarios*, y en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, vol. III, pp. 1314-1338.

PASCUAL RODRÍGUEZ, Manuel. 1976. *Armando Palacio Valdés*, Madrid, SGEL.

PATTISON, Walter. 1965. *El Naturalismo Español. Historia externa de un movimiento*, Madrid, Gredos.

PEÑA, Pedro J. de la. 1986. *La poesía del siglo XIX. Estudio*, Valencia, Biblioteca de Filología.

PÉREZ DE AYALA, Ramón. 1966. 'Los hermanos Quintero', en "Las máscaras", en *Obras Completas*, III, Madrid Aguilar, pp. 622-649.

PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael. 1968. *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.

---- 1970. *El grupo 'Germinal': una clave del 98*. Madrid, Taurus.

PÉREZ GALDÓS, Benito. 1950. *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

PÉREZ GUTIÉRREZ, F. 1975. *El problema religioso en la generación de 1868 (Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, "Clarín", Pardo Bazán)*, Madrid, Taurus.

PÉREZ MINIK, Domingo. 1957. *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama.

PESEUX-RICHARD, H. 1918. "Armando Palacio Valdés", en *Revue Hispanique*, 42, pp. 305-380.

PETÖFI, Janos. GARCÍA BERRIO, A. 1978. *Lingüística del texto y Crítica literaria*, Madrid, Comunicación.

PITOLLET, C. 1921. *Blasco Ibáñez, sus novelas y la novela de su vida*, Valencia, Prometeo.

---- 1957. “Recuerdos de don armando Palacio Valdés”, en Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, nº 73, pp. 72-120.

PRELLEZO GARCÍA, José Manuel. 1967. *Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza*, Roma, LAS.

QUEVEDO, Francisco de. 1978. *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe.

RAMOS GASCÓN, Antonio. 1975. “La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la gente nueva”, en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Esplugas de Llobregat, Ariel, pp. 124-142.

---- 1983. “Prólogo”, en Leopoldo ALAS, *Pipá*, Madrid, Cátedra.

RAMOS PÉREZ, Vicente. 1965. *Literatura Alicantina (1839-1939). (Ensayo crítico y bio-bibliográfico)*, Madrid-Barcelona, Alfaguara.

---- 1968. *Rafael Altamira*, Madrid, Alfaguara.

---- 1978. *Altamira, Miró y otros escritores de Alicante*, Valencia, Centro de Cultura Valenciana.

---- 1987. *Palabra y pensamiento de Rafael Altamira*, Alicante, CAM.

RAMOS-GASCÓN, Antonio. 1975. “La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la gente nueva”, en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1992. *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.

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

REQUENA SÁEZ, M<sup>a</sup> del Corpus. 1991. *La obra literaria de Salvador Sellés*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

RICO GARCÍA, Manuel. 1888. 1830-1913. *Ensayo biográfico y bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia*, Alicante, folios manuscritos del 905 al 1.066, microfilm de la Excma. Diputación de Alicante. Los folios manuscritos recogen información de 1830 a 1913.

RICHMOND, Carolyn. 1979. “Prólogo”, en Leopoldo ALAS, *Su único hijo*, Madrid, Espasa-Calpe.

RÍO, Ángel del. 1969. *Estudios galdosianos*, New York, Las Américas.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. 1987. *Románticos y provincianos (La literatura en Alicante (1839-1886))*, Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante, CAPA.

---- 1988. “El naturalismo en un ámbito provinciano”, en Yvan LISSORGUES (editor), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Anthropos.

---- 1989. *La literatura en Alicante: De la Restauración al 98*, Alicante, Universidad de Alicante-CAPA.

---- 1995. “El cuento en Alicante. Rafael Altamira”, en *España Contemporánea*, tomo VIII, núm. 2 (otoño), pp. 89-100.

RÍOS, Laura de los. 1965. *Los cuentos de 'Clarín'. Proyección de una vida*, Madrid, Revista de Occidente.

RIQUER, Martín de, y VALVERDE, José M<sup>a</sup>. 1971. *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Planeta, vol. III.

ROBLES, Laureano. 1988. “Cartas de Altamira a Dorado Montero y Unamuno”, en Armando ALBEROLA (ed.), *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, pp. 71-126.

ROCA FRANQUESA, José M<sup>a</sup>. *Palacio Valdés. Técnica novelística y credo estético*, Oviedo, Gráficas Summa.

LEÓN ROCA, J.L. 1978. *Blasco Ibáñez y la Valencia de su tiempo*, Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. 1975. *Galdós: Burguesía y Revolución*, Madrid. Turnor.

---- 1979. "Introducción", en Benito PÉREZ GALDÓS, *El caballero encantado*, Madrid, Cátedra.

---- 1992. "Introducción", en Benito PÉREZ GALDÓS, *Trafalgar*, Madrid, Cátedra, pp. 11-68.

RODRÍGUEZ, J. 1990. "Rafael Altamira, novelista: la epopeya de un intelectual", en *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, pp. 253-273.

ROGERS, Douglas M. 1973. *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus.

---- (ed.). 1979. *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus.

ROMERO TOBAR, L. 1976. *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid-Barcelona, Fundación March-Ariel.

---- 1977. “La novela regeneracionista de la última década del siglo, en VV. AA. *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, en *Anejos a la Revista de Literatura*, nº 38, Madrid, C.S.I.C.

RUBIO CREMADES, Enrique. 1983. “Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX”, en *Anales de Literatura Española*, 2, Alicante, Universidad de Alicante.

---- 2001. *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid, Castalia.

RUIZ RAMÓN, Francisco. 1986. *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes a 1900)*, II vols., Madrid, Cátedra.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. 1943. “El teatro español del siglo XIX. Ciclo realista”, en *El teatro español: Historia y antología*, vol. VII, Madrid, Aguilar.

---- 1945. “Don Benito Pérez Galdós. Su vida y sus obras. Introducción”, en *Obras Completas*, Madrid.

SALINAS, Pedro. [1938] 1983. *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza.

SÁNCHEZ GRANJEL, Luis. 1959. *Panorama de la Generación del 98*, Madrid.

---- 1966. “La promoción literaria de la Regencia”, en *La generación literaria del 98*, Salamanca, pp. 99-123.



SCHRAMM, E. 1936. *Donoso Cortés*, Madrid.

SECO DE LUCENA PAREDES, L. 1962. *Juicio de Ángel Ganivet sobre su obra literaria*, Granada, Universidad.

SECO SERRANO, Carlos y TUSELL, Javier. 1995. *La España de Alfonso XIII. El estado y la política*, tomo XXXVIII, en MENÉNDEZ PIDAL-JOVER, *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe.

---- 1996. *La España de Alfonso XIII*, en José M<sup>a</sup> Jover Zamora, *Historia de España*, Madrid, Espasa-Calpe.

SECO SERRANO, Carlos. 1979. *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*, Madrid, Rialp.

SEOANE, M<sup>a</sup> Cruz, SÁIZ, M<sup>a</sup> Dolores. 1996. *Historia del periodismo en España. El siglo XX: 1898-1936*, vol. 3, Madrid, Alianza Editorial.

SEOANE, María Cruz. [1983] 1996. *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial.

SHAW, D. L. 1978. *Historia de la Literatura Española. El siglo XIX*, Barcelona, Ariel.

---- [1977] 1989. *La generación del 98*, Madrid, Cátedra.

SHOEMAKER, William H. 1962. *Los prólogos de Galdós*, México.

SOBEJANO, Gonzalo. 1970. "Razón y suceso de la dramática galdosiana", en *Anales Galdosianos*, Tejas, pp. 39-54.

---- 1976. *Novelistas Españoles de Postguerra*, I, en Rodolfo CARDONA (ed.), *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, pp. 47-64.

---- 1977. *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos.

---- 1981. "Prólogo", en Leopoldo ALAS, *La Regenta*, Madrid, Castalia, 2 vols.

SORIANO MOLLÁ, María Dolores. 1998. *Ernesto Bark. Un propagandista de la modernidad (1858-1924)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

STENDHAL (María Enrique Beyle Gagnon). [1883] 1991. *Rojo y negro*, Madrid, Edaf.

TIERNO GALVÁN, Enrique. 1961. *Costa y el regeneracionismo*, Barcelona, Barna.

---- 1977. "El prefascismo de Macías Picavea", en *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español*, Madrid, Tecnos, pp. 133-137.

TORRE, Guillermo de. 1974. *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 3 vols.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1957. *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. 1971. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos.

---- 1987. “Rafael Altamira en su tiempo: el marco cultural”, en Rafael ALBEROLA (ed.), *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante, Institutos de Estudios Juan Gil-Albert, Excma. Diputación de Alicante, págs. 17-27.

UBIETO, Antonio, REGLÁ, Juan, JOVER, José M<sup>a</sup>, SECO, Carlos. [1963] 1971. *Introducción a la Historia de España*, Barcelona, Teide.

VALBUENA PRAT, Ángel. 1956. *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer.

VALERA, Juan. [1860-1905] 1996. *El arte de la novela. Juan Valera*, edición, prólogo y notas de Adolfo SOTELO VÁZQUEZ, Barcelona, Lumen.

VARELA JÁCOME, Benito. 1973. *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, CSIC.

---- 1974. *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, Gerona, Aubí.

---- 1980. *Leopoldo Alas ‘Clarín’*, Madrid, Edaf.

VICENS VIVES, J. 1974. *Historia general moderna*, vol. III, Barcelona, Montaner y Simón.

VILLACORTA BAÑOS, F. 1980. *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1808-1931*, Madrid, Siglo XXI

VILLANUEVA, Darío. 1983. *La novela lírica*, Madrid, Taurus.

VV.AA. 1987. *Rafael Altamira. 1866-1951*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Excma. Diputación Provincial de Alicante.

VV. AA. 1990. *Bibliografía de la Ciudad de Alicante. 1490-1990. Quinto centenario de la Ciudad de Alicante*, Alicante, Didod.

VV. AA. 1996. *Shopenhauer y la creación literaria en España*, edición de Miguel Ángel LOZANO MARCO, en *Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, nº 12, serie monográfica nº 2, Alicante, Antar.

VV. AA. 1998. "El 98, a nueva luz", *Ínsula*, Enero.

WELLEK, René. 1959-1961. *Historia de la Crítica Literaria Moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 7 vols.

YXART, José. 1894-1896. "El arte escénico en España", *La Vanguardia*, Barcelona.

ZAMBRANO, María. 1959. *La España de Galdós*, Madrid, Taurus.

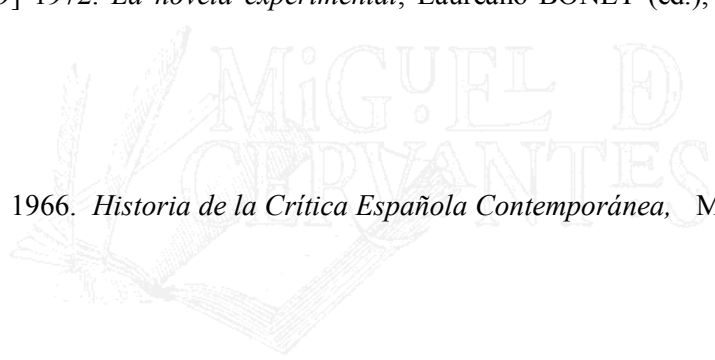
ZAVALA, Iris M. 1971. *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya.

---- 1982. "Apéndice: La prosa intelectual", en Iris M. ZAVALA (ed.), *Romanticismo y Realismo*, en Francisco RICO (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, pp. 663-670.

ZAVALA, PUÉRTOLAS, AGUINAGA. 1979. *Historia social de la literatura española*, vol. II, Madrid, Castalia.

ZOLA, Emilio. [1879] 1972. *La novela experimental*, Laureano BONET (ed.), Barcelona, Península.

ZULETA, Emilia de. 1966. *Historia de la Crítica Española Contemporánea*, Madrid, Gredos.



BIBLIOTECA VIRTUAL



APÉNDICE

La explicación a tan dilatado periodo durante el cual no hubo publicación alguna de carácter misceláneo tal vez se ha de buscar en la enorme actividad política y académica que Rafael Altamira desplegó durante esos años y en las que destacamos como más notorias:

1911.- Durante el reinado de Alfonso XIII (1902-1931) se creó la Dirección General de Primera Enseñanza el día 1 de enero de 1911 por el entonces Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Julio Burell. Se pretendía con esta medida paliar el elevado porcentaje de analfabetos existente entre la población española y al retraso en materia educativa en relación con otras naciones: “en la conciencia de todos los españoles está [...] que no tenemos Escuelas ni Maestros en el número y con las condiciones indispensables para que aquellas sean una verdad y la enseñanza algo fecundo en la dirección de los espíritus”. Se pretendía, igualmente, crear en el Ministerio de Instrucción “centros técnicos desligados de la política”, es decir, a mantener alejada la enseñanza de los vaivenes partidistas y poder así “realizar el ideal común presente y preparar con sosiego y madurez las nuevas formas que van elaborando la experiencia y las variadas aspiraciones de los tiempos”. A Rafael Altamira - que había sido nombrado en octubre de 1910 Inspector General de Enseñanza en comisión- se le ofreció el cargo, que aceptó por consejo de Francisco Giner de los Ríos (*ap.*, VV. AA. 1987, p. 133). Una carta de Francisco Giner a Rafael Altamira, fechada el 8-X-1910, le comunicaba que había hablado con Aniceto Sela y con Ricardo, aconsejándole que: “[...] cuanto por la necesidad de contar con tiempo para plantear con alguna solidez reformas cuyo comienzo apremia, pero que es difícil desenvolver de prisa y corriendo, parece casi una condición *sine qua non* que se diese al nuevo cargo una organización técnica inamovible por cierto número de años. [...] y de común acuerdo (incluso en cuanto a la persona) con los principales personajes de los tres partidos liberal, conservador y republicano, para respetar la reforma -sobre ciertas bases, como nosotros hemos pedido siempre en vano- a fin de que tanto

la situación personal de V. como su obra quedase tan claramente independiente de las crisis políticas y de los embates de la oposición como la de un catedrático o un ingeniero de caminos. [...] No creo que deba V. unir su suerte con partidos ni persona alguna, Burell, Canalejas, Moret, los liberales... nadie. Recuerdos cariñosos. Suyo Giner” (VV. AA. 1987, p. 133).

Una de las aportaciones de Rafael Altamira durante su mandato como Director General de Primera Enseñanza fue la Liga Cervantina Universal (que sugerimos como antecedente del actual Instituto Cervantes) -que presidió y cuyo secretario era Baldomero Vila- tarea de hispanistas cuyos dos principales fines eran “la creación de escuelas españolas en todo país donde existe un grupo de emigrantes nuestros y la afirmación del fondo español de cultura y sentido de vida, como elemento que integra la civilización de muchas naciones y que siempre ha de ser tenido en cuenta para la obra común humana”. La Liga recordaba que, mientras en España actuaban escuelas francesas, alemanas, inglesas y de otras nacionalidades para “instruir y educar a la niñez de sus respectivas colonias, salvándolas así de la absorción espiritual del país en que viven”. España no se había tomado postura ante el tema, aunque poseía importantísimos núcleos de población en Estados Unidos, Francia, Canadá, Argelia, etc. En los países “de habla cervantina” se hacía esencial la reeducación técnica o profesional de los emigrantes españoles, el “cultivo de la pureza de nuestro idioma y la difusión constante de nuestra literatura”. Se debía gestionar, en suma, una obligación nacional y humana, “ya que ante la Humanidad hemos de responder de la conservación de los que nos es propio y singular como elemento necesario para la civilización universal” (VV. AA. 1987, p. 138-142).

Domingo Martínez y Daniel Moya (investigadores del Cercle d'Estudis de San Vicente) han descubierto que Rafael Altamira fue nominado al Premio Nobel de la Paz y al



Premio Nobel de Literatura el 1 de enero de 1911. La propuesta partía de “el rector de la Universidad de Oviedo, Fermín Canella Secades. En la exposición de motivos se le presenta como ‘sabio literato’ solicitando para Altamira ‘tanto el Nobel de Literatura como el de la Paz’. Fermín Canella adjunta a la petición un resumen del libro *Mi viaje a América*”. En cuanto al Nobel de Literatura, se le presenta como “cultivador de las letras y propagador entusiasta de la paz y de la educación popular” (*Información*, 3 de junio de 2001, Alicante).

1912.- La actividad académica de Rafael Altamira no disminuyó pues asistió a dos importantes Congresos históricos celebrados en Londres y a la inauguración de un ciclo de conferencias en la Sorbona del Centro de Estudios Franco-hispánicos. Entre mayo y junio de 1912, junto a Sánchez Moguel y Vicente Vera, acudió al XVIII Congreso Internacional de Americanistas -fue elegido, en esa ocasión, miembro honorario del “Royal Societies Club”-. En octubre de 1912 se había inaugurado en Houston (Texas) el llamado “Rice Institute”, fundado por William Marsh Rice con el carácter de “Universidad de estudios liberales y técnicos”. Invitado por su presidente, el Dr. Edgar Odell Lovett, Rafael Altamira, asistió a sus fiestas inaugurales, y escribió, para leerlos en uno de sus actos, tres estudios, unidos entre sí por la naturaleza del tema. Éste había sido especialmente solicitado por el propio Dr. Lovett, quien solicitaba a Rafael Altamira que discurriese ante el Claustro y los invitados, acerca del problema de la Filosofía de la Historia y de su aplicación a la obra de España en América.

También en este año fue nominado al Premio Nóbel de Literatura, “el 16 de marzo de 1911” (sic.). De igual modo, fue propuesto por el rector de la Universidad de Oviedo, Fermín Canella Secades. “En la exposición de motivos Canella subraya la palabra ‘literatura’ y menciona sus sacrificios por la paz, añadiendo: ‘Tanto en un sentido como en otro (literato y pacifista) es bien conocido en España, como en las principales naciones de Europa y por toda

América'. Canella menciona también el libro de Altamira *Mi viaje a América* (Información, 3 de junio de 2001, Alicante)

1913.- Asistió en febrero de ese año a la inauguración de un ciclo de conferencias en la Sorbona, del Centro de Estudios Franco-hispánicos. El ciclo dio comienzo con una disertación de Rafael Altamira sobre “Los últimos progresos de la enseñanza pública en España”. En él insistió en apuntar cómo todos los partidos, tanto parlamentarios como situados al margen del sistema habían entendido en España la necesidad de amparar la renovación de la enseñanza y el desarrollo de facilidades de mejora intelectual de la comunidad educativa en expresiones concretas como la Junta de Ampliación de Estudios (*ap.*, VV. AA. 1987, pp. 144-145). Entre el 3 y el 9 de abril de 1913, se celebró el III congreso Internacional de Ciencias Históricas, al que asistieron figuras tan ilustres como Pirenne, Hinojosa, Trevelyan, Oncken, Maspero, Richardson, Adler, Hauser y Butler. Rafael Altamira, vicepresidente honorario del Congreso leyó una comunicación titulada “Algunos aspectos de la política colonial española” (*ibid.*, p. 146).

Rafael Altamira presentó su dimisión como Director General de Primera Enseñanza en septiembre de 1913. Más allá de supuestas razones, como la escasa o nula capacidad de convencer de Ruiz-Giménez, Ministro de Instrucción Pública, para defender determinados cambios que eran apoyados por los sectores más progresistas, o la disensión de Rafael Altamira ante una alteración de las estructuras docentes en Madrid hecha a sus espaldas). Parece ser que la verdadera razón de la dimisión tuvo su origen en que no consiguió la unanimidad y colaboración que estimaba necesaria para la reforma de la enseñanza, junto con la certidumbre de no haberse podido apartar de las discusiones políticas sobre su gestión. Durante el ejercicio de su cargo, los jesuitas y otras organizaciones católicas, como las Damas de los Intereses católicos y el Comité de Defensa Social de Barcelona, la prensa legitimista

(como el *Diario de Valencia*) y otros sectores de la extrema derecha española redoblaron las críticas contra lo que consideraban una legislación intransigente con las atribuciones a la Iglesia Católica en el terreno de la enseñanza. En el fondo, este plan iba dirigido contra la Institución Libre de Enseñanza en su conjunto y se apuraba cualquier ocasión (por ejemplo, el catálogo de obras incluidas con destino a las nuevas bibliotecas) para criticar a Rafael Altamira (*ibid.*, p. 147).

Un artículo de Ramiro de Maeztu, escrito el 16 de octubre en *Nuevo Mundo*, provocó una violenta polémica. Maeztu aseguraba que era justa la marcha de Rafael Altamira de la Dirección General por cuanto: “el señor Altamira ni es estimado, ni cuenta con la opinión de los pedagogos, de los maestros ni de los intelectuales de España: todo lo que ha hecho en la Dirección y fuera de ella no vale nada o es un desacierto; su reputación es usurpada y nadie le apoya” (*ibid.*). Francisco Moreno Sáez indica al respecto que “Al parecer, la reacción de Ramiro de Maeztu estuvo relacionada con la negativa de Altamira a conceder un traslado a su hermana María de Maeztu, profesora de la Escuela Normal de Cádiz, por cuanto -como le señalaba el Director a Ortega y Gasset, que le había escrito recomendándole el asunto- “*no le corresponde*” en el concurso convocado” (1997, pp. 65-66).

Frente a la airada postura de Ramiro de Maeztu, Rafael Altamira recibió la solidaridad de varias Asociaciones de Maestros, del periodista Antonio Zozaya (que, captando el fondo de la cuestión, aludía a la ojeriza de Maeztu por todo aquello que significase Democracia, Pueblo, Libertad, Fraternidad, Igualdad), del tipógrafo y periodista Juan José Morato (que elogiaba a Rafael Altamira y a todo el grupo de Oviedo por su labor en la Extensión Universitaria y en la educación del pueblo), de la profesora Magdalena S. Fuentes. Además se solidarizaron con él un nutrido grupo de intelectuales progresistas españoles, como Adolfo Buylla, Luis de Zulueta, Luis Simarro, Aniceto Sela, Manuel G. Morente, Enrique

Díaz Canedo, Ramón Carande, Ricardo Orueta, Juan Uña, Augusto Barci, F. de Castro, y desde el extranjero protestaron por el proceder de Maeztu varias personalidades universitarias como Seignobos, Cirot, Hauser, etc. A lo largo de su actividad como Director General de Primera Enseñanza, Rafael Altamira se había ocupado, con esmero, de obtener información de primera mano sobre la organización pedagógica de otros países europeos, en especial en materias como las escuelas al aire libre, las escuelas del trabajo y las destinadas a niños con deficiencias psíquicas. Cuando abandonó el cargo, Rafael Altamira continuó interesado en estas cuestiones como lo prueba su correspondencia, su constante actividad docente y el homenaje recibido como muestra de reconocimiento en febrero de 1931.

En las notas manuscritas destinadas a sus *Memorias*, señalaba que: “Detallar mis problemas espirituales en el periodo universitario y la influencia de algunos profesores (pocos) *ante Giner* y de algunas lecturas. [...] Precisar y explicar mi *política*, antes de la Dirección General, en ésta y durante la Senaduría, diciendo con sinceridad y humildad mis errores, pero también mi *independencia* política en todo momento. [...] Mis dos errores fueron: 1º Creer a Morote y a Romanones en cuanto a la posibilidad de realizar mi ideal pedagógico; 2º creer que don Alfonso era capaz de ejecutar lo que decía en 1910. Este segundo, me duró poquísimo; pero quizá influyó en Azcárate y Cossío” (VV. AA. 1987, p. 148).

1914.- Tras el cese en el cargo de Director General de Primera Enseñanza, prosiguió con sus ocupaciones en el medio universitario pero, cambiando de lugar: ejerció como catedrático en la recién creada cátedra de Instituciones Políticas y Civiles de América en la Universidad de Madrid. Cuando en 1914 el gobierno instituyó en la Universidad Central de Madrid una segunda Cátedra de Historia Americana “[...] que iniciara a los doctores en Derecho y en Ciencias históricas, en aquella doble labor de investigación y crítica de la historia interna americana. Y a este fin obedece la creación de la nueva asignatura ‘Historia de

las Instituciones políticas y civiles de América’, cuyo estudio es de libre elección del alumno y en igual carácter común a los doctorados de Derecho y Ciencias Históricas. [...] Por Real orden de 20 de julio de 1914, fue nombrado profesor de esta nueva signatura el excatedrático de la Universidad de Oviedo, Rafael Altamira y Crevea. [...] El señor Altamira al frente de su cátedra es el maestro especialista que sistemáticamente expone y razona: es el profesor que se identifica con su programa porque en él vacía todo el tesoro de sus experiencias logradas tras muchos años de estudio. Ante un reducido número de alumnos que le siguen con fe y entusiasmo, logra con ellos una compenetración absoluta, y así, unificados sus esfuerzos, laboran pacientemente una obra de preparación que en breve ha de producir excelentes resultados” (ibid., p. 164).

El cambio que se produjo en su trabajo forzó que fijara su domicilio en la capital y desde ella dirigió sus tareas durante los años en que Europa padeció la Gran Guerra. A lo largo todos estos acontecimientos la figura del profesor y del investigador nunca se dispó. En la cátedra de Madrid abordaba con especial atención los temas americanistas. Sus ideas las transmitió a través de congresos y publicaciones. Las investigaciones sobre historia y pedagogía continuaron, también, con no menos intensidad: libros y conferencias, algunas especialmente substanciales, evidencian la continuidad de una labor científica que era, a todas luces, sistemática.

Fue también en 1914 cuando Miguel de Unamuno fue destituido como Rector de la Universidad de Salamanca, un hecho, cuando menos vinculado tangencialmente a Rafael Altamira y que hubiera podido alterar la amistad entre ambos personajes. Los hechos ocurrieron siendo Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Sr. Bergamín. El expediente que se le hizo, aunque estaba firmado por el Sr. Bullón, estuvo redactado por Rafael Altamira; “[...] según se puede leer en el *Diario de las Sesiones de las Cortes*, martes,

10-XI-1914, en la página 2282 col. a. La interpelación al expediente fue realizada por Marcelino Domingo al Señor Ministro y en ésta se puede leer que: ‘Esté S.S. totalmente seguro, y puede verlo en el propio expediente, de que el acuerdo de la Dirección a que me refiero es del Sr. Altamira, y no le cabrá tampoco la menor duda de que el hecho fue merecedor de castigo cuando sepa que las personas que concurrieron al Consejo de Instrucción Pública para dar su dictamen eran los señores siguientes: Sanz de Escartín, Vicenti, Gómez de Baquero, Calvo, Hinojosa, Yeves, Bolívar, Rodríguez Carracido, Fernández Prida, Cortázar, Avilés y Flórez Posada. De suerte que la concurrencia de estos señores al Consejo para dar su dictamen significa que están representadas todas las tendencias, y quizás en mayoría las que tienen cierta significación más liberal y avanzada [...]’” (Robles 1987, p. 93). Laureano Robles tiene razones evidentes para cuestionar “cuáles fueron las relaciones que posteriormente tuvieron Miguel de Unamuno y Rafael Altamira, pero me temo, dada la diversidad de caracteres tan opuestos, que no debieron ser muy profundas” (*ibid.*, *op. cit.*). Laureano Robles, da cuenta de que no le fueron facilitadas, para su investigación, las cartas de Rafael Altamira a Unamuno por quienes las custodian en la Casa-Museo Miguel de Unamuno en Salamanca y, es por ello que se reproduce a continuación una amable carta de Miguel Unamuno a Rafael Altamira, fechada el 1 de marzo de 1919, en la que sí parece haber una buena relación entre ambos eruditos: “Sr. D. Rafael Altamira. [...] Le agradezco mucho a usted, mi buen amigo, su carta, a la que contesto con más puntualidad que desde algún tiempo suelo hacer. [...] Me parece muy bien el programa de la labor próxima de ese Comité, que me traza y de momento no se me ocurre nada que añadirle. Ni desgraciadamente puedo ahora colaborar en ninguno de sus puntos aunque algunos me interesan personal y hasta egoístamente. Pero no tengo el ánimo lo bastante sereno para ello. La lucha, y una lucha a la desesperada, me lo embarga. Tengo, con gran pesar, que abandonar ciertas labores de este tiempo de paz, porque mi tiempo es de guerra. [...] No, no podré ir a París en la segunda quincena de abril, pues aparte de mi firme decisión de no

aceptar, ni menos pedir licencia alguna de mis superiores jerárquicos -pues no es lícito aceptar favor de quienes niegan justicia- tengo que presentarme al Juzgado cada quince días ya que estoy sometido a dos procesos -y pronto a tres- en Valencia. Y Dios sabe si para esa fecha estaré ya condenado a cárcel! Sé, por lo demás, que si esto no cambia he de acabar pronto o emigrando de España o en presidio. ¡Y luego me oirán!. [...] Les deseo a ustedes, los de ese Comité, mis compañeros, el mejor éxito; quisiera ayudarles pero hoy soy un *outlaw* a quien la canalla política profesional ha envenenado el corazón y tengo que reservar mis fuerzas todas para defenderme aunque sea a dentelladas. Y si en alguna de ellas va veneno es el que ellos me han echado encima que se lo devuelvo. [...] Queda suyo amigo verdadero” (VV. AA. 1987, p. 196). De la lectura de la carta se infiere que la amistad de Rafael Altamira y de Miguel de Unamuno parece haber sido larga y leal, aunque en este aspecto quede mucho por investigar.

Volviendo al delicado momento político de 1914, a pesar de la neutralidad oficial mantenida por el Estado español en la Primera Guerra Mundial. La sociedad no era ajena, en absoluto, al conflicto, tanto por los efectos económicos tangibles desde el comienzo, como por las posturas partidistas que suscitaba. Hubo quienes desviaron sus preferencias hacia los imperios centrales (germanófilos), porque consideraban que esta postura era el único modo de asegurar el orden y la jerarquía, de este modo se enfrentaban a los aliadófilos, valedores del espíritu democrático liberal personificado en las potencias aliadas. Los intelectuales españoles se fraccionaron de forma evidente, debido a las continuas publicaciones y actos públicos en favor de una u otra actitud. Rafael Altamira se alineó con clara convicción en el bando aliadófilo, como Benito Pérez Galdós, Ramón y Cajal, Unamuno, Menéndez Pidal... y, en general, lo más ilustre de la ciencia y el arte. En consecuencia, Rafael Altamira publicó artículos y un libro sobre el asunto en 1914: *Cuestiones de Historia del Derecho y de legislación comparada. La Guerra actual y la opinión española*). Visitó Francia en 1916, e hizo propaganda aliadófila desde el Comité de Aproximación Franco-Español, creado a tal

efecto: “Para mejor proceder, el Comité español se dividió en secciones especializadas en los distintos órdenes de problemas que a la aproximación (*sic.*) puede interesar: problemas económicos, sociales, docentes, de intercambio literario, de bellas artes, etc. Hombres de tanto relieve entre nosotros como Azcárate (a quien la muerte nos arrebató demasiado pronto), Torres Quevedo, Picón, Menéndez Pidal, De Buen, Buylla, Benlliure, Bretón, Villegas, Blay, marqués de Valdeiglesias, Unamuno, Pedregal, Arenal, Posada, Bilbao, Gil y Morte, Zulueta (don José, Castro, Azaña y otros muchos, colaboraron en esas secciones y fueron redactando informes precisos y de orientación completamente práctica, que servían para dirigir nuestras gestiones en España o para sugerir las que habían de producirse cerca de los poderes públicos y de las entidades oficiales y privadas francesas” (*ibid.*, p. 161).

1916.- Rafael Altamira irrumpió en la política activa al ingresar en el partido liberal del Conde de Romanones en 1916, procedente del ala republicana. Debemos destacar lo que supuso para los republicanos el cambio de filas de Rafael Altamira. Así lo ilustra Alfredo Jara en *El Día* (10-I-1916): “Ya es vieja la noticia. Hace días, una mañana, en su correspondiente sección política, los diarios de esta corte anunciaron el hecho: Rafael Altamira había ingresado en el partido liberal que acaudilla el ilustre conde de Romanones. [...] Y claro es que al saberlo, se suscitaron vivos y múltiples comentarios. Unos apenas si creían en la veracidad de aquel suelto, otros se extrañaron de él y muchos nos alegramos cordialmente, porque con ello, a la vez que el partido liberal se vigoriza y fortifica con una personalidad tan prestigiosa y de tanto arraigo en la opinión, el señor Altamira se ponía en condiciones de ser útil a su país desde la *Gaceta*, continuando su plan de reformas de instrucción pública, coronando con la acción oficial su alta labor educadora. [...] Un periodista republicano dijo con melancólica expresión: ¡Qué le vamos a hacer! Otro prestigio que deserta, otro prestigio que se nos va... [...] Pero hubo quien rectificó con casi unánime asentimiento. No, es un prestigio que se afirma y consolida aún más. Antes, alejado de toda



acción política, su influencia sobre la marcha de los asuntos del Estado era bien escasa y débil, apenas si consistía en sugerencias harto ineficaces. Ahora ya puede tener una participación más directa e inmediata, puede también realizar mayor y más intensa obra, puede llevar a efecto su programa... [...]" (*ibid.*, p. 154). El golpe tampoco fue muy bien recibido por *La Unión Democrática*. Órgano oficial del Partido Republicano Progresista de la provincia de Alicante, que con fecha 22 de enero de 1916, dice: "A nosotros nos pareció oportuno comentar el acto atribuido al Sr. Altamira y lo hicimos con muy pocas palabras, y sin que en ninguna de ellas hubiese nada mortificante para nuestro ex-correligionario, de quien somos nosotros ahora sus adversarios francos y decididos, por exigirle así su cambio de política, ingresando en el partido liberal dinástico" (*ibid.*, p. 154). *El País*, Diario Republicano, publicaba el 24 de enero de 1916 el siguiente artículo que ilustra el desconcierto de los republicanos ante el abandono de sus filas por ilustres intelectuales hacia el liberalismo o el reformismo: "Los intelectuales se van, escribe Álvaro de Albornoz en uno de sus más hermosos artículos. [...] Recuerda sus estudios en la Universidad de Oviedo: Clarín, murió; Melquiades Álvarez y Posada, son reformistas. Altamira, liberal romanonista; Sela está retraído; sólo queda Buylla'. [...] Y se pregunta el insigne escritor republicano: '¿Qué ha pasado para que todos esos hombres, de entendimiento tan claro, de voluntad tan recta, nos hayan abandonado y se hayan ido al reformismo o al liberalismo? [...] Nuestro republicanismo intelectual y universitario se esfuerza en vano en comprender la evolución de los queridos maestros. ¿Se ha realizado, por ventura, la reforma constitucional imprescindible según el sabio Azcárate, para que la monarquía en España deje de ser un régimen social y se convierta en una institución política, transformándose de patrimonial en constitucional y parlamentaria? La libertad de cultos, la escuela neutra, el matrimonio civil, la secularización de los cementerios, todos estos viejos ideales de la revolución de Septiembre, ¿han sido llevados a las leyes? ¿Cabe esperar más de la agudeza y donosura de Romanones que de la ambición de Canalejas o de la generosa sensibilidad de Moret? [...] Pero los maestros se van. ¿Cómo no

experimentar una honda tristeza? Ellos nos hicieron románticos y sentimentales. Al verlos marchar, queremos decirles cariñosamente adiós. Toda nuestra juventud se agolpa en el recuerdo; los bellos e inolvidables tiempos escolares; las solemnes aperturas de curso y los apuros de los exámenes; las riñas y la sonrisa; los gritos y las carreras en días de revuelta; el aula en que explicaba Clarín y el patio de la Universidad en que nuestros compañeros se encaramaban sobre sus hombros para que excitásemos y soliviantáramos a los camaradas, y el altar sagrado de la cultura desde el que por vez primera se nos brindó, como la finalidad más alta de nuestra vida, el noble y generoso sacrificio, por la patria'. [...] Con pena hemos leído el admirable artículo de Álvaro de Albornoz" (*ibid.*, p. 153).

En su *Ideario Político* Rafael Altamira indicaba su personal concepto del político como servidor de la sociedad y de la política como compromiso: "Cuando algunos buenos amigos me dicen que no soy político y yo acepto su parecer añadiendo que, en efecto, no hago política, ni en mi tierra natal ni en las ajenas, ellos y yo entendemos referirnos a lo que vulgarmente se designa con la voz 'política' y realmente constituye tan sólo uno de los aspectos de esa manera de actividad y lucha que a tantos hombres arrastra y apasiona. [...] Pero ni ellos ni yo (yo a lo menos, de eso estoy seguro) queremos decir que soy ajeno a toda acción política, ni como escritor, en el terreno de la crítica y la propaganda, ni como ciudadano, en el cumplimiento de los deberes que como a tal me corresponden, ni siquiera como parlamentario (desde que lo soy), aportando aquel género de cooperación a las tareas de ese género que se aviene con mi manera de ser y con mi predilección por ciertos asuntos. [...] Me atreveré incluso a decir que una gran parte de mi actividad como escritor (especialmente como periodista) se viene aplicando, desde hace muchos años, a los asuntos políticos, interiores e internacionales; y que éstos últimos, en su aspecto americano y en otros que pertenecen a nuestras relaciones europeas y, recientemente, a las cuestiones planteadas por la

paz y por la Sociedad de Naciones, me vienen ocupando no poco, en forma no sólo teórica, sino práctica y de intervención personal” (*ibid.*, p. 153).

La Universidad de Valencia lo eligió como su representante en el Senado, en 1916, (el hecho se repitió en 1919 y 1923). Rafael Altamira fue senador englobado en el partido liberal que encabezaba Romanones aunque, ciertamente, participó en una medida escasísima en el juego interno del partido; pues se limitó a actuar como técnico en asuntos relacionados con la enseñanza. En cualquier caso la experiencia política, a juzgar por las anotaciones de nuestro autor en sus memorias, le resultó poco gratificante. La aproximación de Rafael Altamira a la postura de neutralidad de la corona respecto a la guerra se hizo patente con la publicación en enero de 1916 en *La Monarquía* de un artículo firmado por él: “Cuando la neutralidad, en una guerra tan compleja y cruenta como la presente, no es fruto de un egoísmo mezquino (y no lo es en España), tiene, entre otras, una función capitalísima que cumplir: la de poner al servicio de la piedad, en todos los momentos posibles, su privilegiada posición que le permite, de una parte, ser oída sin justo recelo por todos los combatientes, y de otra, mantener la serenidad frente a las desviaciones irreprimibles que toda lucha armada, con su cortejo de muertes, rencores y sacrificios a la suprema razón de vencer, produce en los espíritus mejor templados si en la lucha son elementos activos. [...] Esa función la puede cumplir España, y la ha cumplido; y a fuer de Jefe del Estado y supremo representante de la Nación, nadie la ha sentido más hondamente ni la ha procurado con más empeño que el Rey. [...] Por ello le debemos todos los españoles un homenaje que ningún corazón noble seguramente le ha de negar” (*ibid.*, p. 156).

En julio de 1916, Rafael Altamira elaboró un *Programa práctico y mínimo de Política Americanista* que intentó, sin éxito, presentar al conde de Romanones para su puesta en ejercicio. Entre otros aspectos incluidos en dicho *Programa* estaban la sistematización

diplomática y consular, asuntos relativos a los emigrantes, la defensa del idioma castellano, el intercambio científico, estabilizar y facilitar las comunicaciones, llegar a acuerdos comerciales con hispanoamérica, explotar la actividad comercial española con los mercados de la América latina, como ya lo estaban haciendo franceses, ingleses, alemanes y norteamericanos (*ap.*, *ibid.*, p. 167).

1917.- En su *Ideario Político* Rafael Altamira daba su parecer sobre la crisis de la monarquía constitucional y del partido liberal al que pertenecía: “La actitud de las clases mercantiles frente a los proyectos tributarios del gobierno, ¿qué otra cosa es sino egoísmo?. [...] Cuando todos sabemos cómo el pretexto de la guerra (simple pretexto en frecuentísimos casos) ha procurado ganancias exorbitantes a muchos vendedores, ¿cómo no ha de parecernos egoísta la negativa cerrada a sobrellevar con el resto de los ciudadanos las nuevas cargas que las necesidades generales imponen al Estado español? A pesar de todas las mejoras logradas con la ley de empleados, compárese la tributación que por utilidades van a pagar los que cobran de fondos públicos (sin posibilidad ninguna de ocultación ni de negativa al pago) con la que, relativamente a sus ganancias, pagarán muchos comerciantes e industriales, y dígame luego de qué lado está el perjuicio. Y si tras esa comparación se hace la indispensable entre los sueldos y el precio actual de las mercancías de absoluta necesidad para la alimentación, el vestido y la casa, aún saltará más a la vista quién es el perjudicado en las circunstancias actuales y quien cumple mejor los deberes de ciudadanía” ([1917]1921, p. 35).

La necesidad de renovación del partido liberal, al que pertenecía, fue vista de este modo por Rafael Altamira: “De día en día, pues, el partido liberal iba respondiendo menos a su título. Carecía de ideales, no sabía tomárselos a las oposiciones de la izquierda, y falto de preocupaciones elevadas, se consumía en pequeñeces de momento, sin horizonte, y en intrigas de carácter personal. Y como quien carece de ideales necesariamente es absorbido por el

medio, estadizo y conservador por esencia en todos los países, el partido liberal cada vez estaba más dominado por las derechas. Los mismos jefes o subjefes que en él parecían representar un matiz de mayor liberalismo, estaban acobardados, creyendo que aquí era imposible aplicar una política progresista; que era inútil luchar con los reaccionarios, y que las izquierdas carecían de fuerza fuera y dentro de los partidos dinásticos. [...] Tarde o temprano, pues, la modificación habría de producirse. Era preciso (para la monarquía indispensable) que hubiera una izquierda monárquica. El partido reformista pareció representarla. Pero la existencia de un partido que se llamaba liberal y no se sabía sino que no lo era, obstruía el camino para toda renovación. Muchos creían, además, que era en el seno del propio 'liberalismo' donde debería producirse el cambio. De una manera o de otra, el antiguo fusionismo tenía que desaparecer. Estaba deshecho interiormente, desprestigiado en la opinión general, desorientado e indisciplinado. Cualquier choque violento produciría la disgregación como causa ocasional. Ese choque lo han traído las cuestiones internacionales” (VV. AA. 1987, p. 156).

En el mismo año de 1917, Rafael Altamira publicaba en su artículo “Psicología política nacional” que: “Se habla ahora mucho de política nueva, de ‘renovación’ en los procedimientos de gobierno. ¿Qué renovación será posible si en cuanto, para acudir a ella, se roce (por muy discreto que sea el principio de justicia con que se haga) al menor de los intereses económicos creados a costa del esfuerzo de todos, y claro es, del sacrificio del consumidor, se va a tropezar con una barrera de dificultades que hagan imposible todo remedio? [...] Es preciso reaccionar contra ese estado de espíritu. Necesitamos recordar, con recuerdo vivo y candente, que las grandes crisis de los pueblos se han salvado con abnegaciones y sacrificios, no con mezquindades y tacañerías. La crisis actual no es sólo de la política estrictamente considerada, es decir, de la capacidad de tal o cual partido y de su programa especial: es crisis de todas las fuerzas nacionales, que sólo se puede vencer

poniendo todos a contribución lo más elevado y generoso de nuestra alma. [...] Cualquier gobierno fracasará apenas nacido si no da al país en seguida la sensación de que viene a aplicar una política y una administración austeras e implacables para todo abuso, hasta donde puede llegar la acción del estado; pero aunque así sea y se lo proponga, fracasará también si no recibe desde el primer día de la masa del país (descontados los fanáticos de siempre, que son perpetua negación para todo) la sensación de que está dispuesta a colaborar en la obra que, al fin y al cabo, es común, y que cada día, para ser más democrática, necesita ser más de todos, con la subordinación de los egoísmos pequeños y grandes a los intereses colectivos, al bienestar de los más, a la justicia de todos, a la equitativa carga de aquellas privaciones y dolores que están por encima de la voluntad humana, incapaz de vencerlos, cuando menos, en un plazo breve. [...] Si eso no ocurre, preparémonos a que fracasen los más generosos intentos. [...] Hagamos votos también por que eso que se pide a todos los españoles, sepan cumplirlo igualmente quienes de un modo más directo pueden influir en la resolución de la crisis política. Nunca ha habido más necesidad de subordinarlo todo a los principios más altos del gobierno de una nación; y esos principios, en la hora presente, tanto en lo relativo a la política exterior como a la internacional, están bien claros y explícitos para quien no tenga la vista empañada con el vaho de la mezquina satisfacción que puede haber en echarle la zancadilla hábilmente a un competidor, en desembarazarse de un contrario molesto o en aprovecharse de la preponderancia momentánea de quien tal vez dista un mundo de las propias convicciones” ([1917] 1921, pp. 36-37).

1918.- Rafael Altamira, en un artículo publicado en el *Diario Español* de La Habana, publicado en diciembre de 1918, exponía con claridad la cuestión nacionalista desde la postura afín a su partido (el de Romanones): “[...] La divergencia se produce en cuanto a las peticiones autonómicas que invocan el principio de soberanía nacional. A este género pertenecen la de los catalanistas y la de los vizcainos. Los primeros han jugado al equívoco

durante algunos años, pidiendo el reconocimiento de la ‘nacionalidad’ catalana, cuando en realidad lo que apetecían era el reconocimiento del ‘Estado’ nacional catalán; pero no se atrevían a pronunciar la palabra exacta. [...] Deshecho ya el equívoco, sabemos con claridad meridiana, que lo que quieren los catalanistas es el reconocimiento del Estado catalán. [...] Contra unas y otras aspiraciones reacciona la opinión de casi todo el resto de España, contraria desde luego al separatismo absoluto y recelosa de que la autonomía integral de los catalanistas, que ya por sí misma segrega del todo una parte considerable y sustancial de soberanía, decline pronto e inevitablemente, en una independencia absoluta, o, en el mejor de los caso posibles, en una posición análoga a la que constantemente tuvieron los Estados del Sur del Norte de América hasta la guerra de secesión. [...] Queda el segundo punto: ¿qué fuerza de opinión representan las peticiones de autonomía integral o de independencia, de catalanes y vizcainos? Según los catalanistas, ellos son sino la unanimidad, la mayoría inmensa de Cataluña. Pero de eso duda mucha gente en el resto de España. La determinación exacta de este punto ha de influir de un modo sustancial en la resolución del problema. Si sólo se trata de la opinión de un partido, y dentro de Cataluña existen masas importantes que piensan de otro modo, nos encontramos frente a uno de tantos casos del programa político que pugna por realizarse, pero que encuentra a su paso otros muchos programas. Ningún Gobierno, por amplio que sea su espíritu, tiene obligación, ni la ha tenido nunca, de acoger los programas de los demás partidos, sólo por el hecho de que se formulen con energía y habilidad. [...] Lo primero, pues, que el Gobierno actual -y los que le sucedan- necesita, es cerciorarse de la fuerza real de opinión que representa al catalanismo. Si, como muchos creen y dicen, no significa esa mayoría aplastante que los propios catalanistas suponen, su cualidad de peligro político, disminuye considerablemente. Queda en la categoría de un partido de oposición, como en el orden a la política general lo es v. gr. el liberal respecto del conservador y viceversa. [...] Pero si de la opinión favorable a la autonomía integral concebida como un problema de soberanía participa la inmensa mayoría del pueblo catalán (y lo mismo digo de

las Provincias Vascongadas), entonces se produciría un conflicto entre dos mayorías: aquella y la del resto de España, que, numéricamente, no se puede desconocer es más importante. [...] ¿Qué sucederá si la mayoría catalana no se conforma con el voto de la mayoría española, y se empeña, a pesar de él, en lograr su propósito? Propiamente lo que sucederá, nadie podría decirlo ahora, pero yo diré lo que preferiría que sucediese, y es que tomáramos por lema una frase completamente contraria a la que Cánovas pronunció un día con motivo de la cuestión antillana. Cánovas dijo entonces que sacrificaría, para retener la Soberanía de España en las Antillas, hasta ‘el último hombre y la última peseta’. España debe decir ahora, por humanidad, por conveniencia y por sentido de la realidad y del Derecho: ‘ni un hombre ni una peseta para retener o forzar a los que no quieren estar con nosotros’. Toda otra cosa sería una locura, y una locura inútil. Pero ¿quién se atreverá a ser tan pesimista?” (VV. AA. 1987, p. 157).

1919.- Fue senador por la Universidad de Valencia encuadrado en el partido liberal dinástico encabezado por Romanones. La grave crisis política fue recogida en “La situación política en 1919”, datado en la misma fecha y recogido en su *Ideario político* (1920) que, pese a su extensión, merece ser reproducido: “Aunque el mundo tiene cosas más graves a que atender que las que a nosotros nos ocurren, algo mira hacia España, y, en todo caso, a los españoles ha de importarles lo que a su patria se refiere. [...] Quizá parezca a muchos que con la crisis ministerial últimamente producida se han resuelto todos nuestros problemas. La vanidad de los triunfadores y el agradecimiento de los que han visto satisfecha la suya con puestos oficiales, títulos nobiliarios y grandes cruces, seguramente dirá lo mismo, engañando a sus sentimientos patrióticos, si es que los tienen. Mas, por desgracia, la realidad es muy otra. Las cosas están exactamente en la misma situación en que se hallaban cuando la gran crisis que trajo el infecundo gobierno nacional; o por mejor decir, están peor, porque el transcurso del tiempo agrava las cuestiones hondas que no se resuelven o atenúan. [...] Hago



las precedentes consideraciones y las que seguirán, con absoluto desinterés e independencia. Aunque pertenezco a uno de nuestros partidos políticos, del que ninguna merced he recibido, conservo la suficiente ecuanimidad para no ver los hechos sino a través del prisma de mi patriotismo; lo cual quiere decir que aprecio las faltas dondequiera que se encuentren y que estoy lejísimos del soberbio ‘Nosotros somos nosotros’, es decir, los únicos buenos. [...] La política española (y ya he dicho repetidas veces cómo no se puede juzgar la situación presente del país ‘sólo’ por la política) tiene desde hace años dos graves problemas que exceden en importancia a todos los que suponen las divisiones entre monárquicos y republicanos, conservadores y liberales, derechas e izquierdas. Esos son los que no han podido resolver ninguno de los gobiernos que se han sucedido desde la muerte de Canalejas, y los que ya está visto que no resolverá tampoco el ministerio actual. [...] El primero de esos problemas es la disgregación de los grandes partidos antiguos. Sólo quienes en ella vieron la posibilidad de llegar a ser ministros (única cosa que les movía y les sigue alentando) aplaudieron y empujaron la disgregación. Hicieron creer a las gentes que cada mañana esperan ver caer de las nubes al Mesías, que con disolverse las fuerzas políticas homogéneas, que permitían gobernar, seríamos los más dichosos de los hombres; y, en efecto, lo único demostrado ha sido que sin esas fuerzas homogéneas, portadoras de las grandes mayorías, no se ha podido gobernar. Hemos aumentado desmesuradamente la lista de los ministros nuevos, y no hemos podido desarrollar desde el poder ningún programa de gobierno. La interinidad de los ministerios se ha hecho crónica. [...] Con la irreflexiva presunción de que iban a terminar con eso, los señores que ahora mandan disolvieron las Cortes. Estaban firmemente convencidos de que la opinión pública les daría, en las nuevas elecciones, una mayoría aplastante. Muchos buenos patriotas deseaban que así fuese, para que, al fin hubiera un gobierno fuerte y duradero. [...] Pero las nuevas Cortes son exactamente iguales a las anteriores, y el gobierno no tiene en ellas ni siquiera ‘la más numerosa minoría de las derechas’. El problema era mucho más hondo, y continúa sin resolver; es decir, que ninguno de los grupos de las actuales

Cámaras podrá gobernar con seguridad y con programa propio. En cuanto a programa, tendrá que claudicar a cada momento para no descontentar a los otros grupos (incluso los más afines); y en cuanto a la estabilidad, queda a merced de los enojos de las otras minorías. [...]

¿De qué proviene esto? [...] En términos generales, la política es en todos los países del mundo el campo en que se refugian y sacian todas las ambiciones y, por tanto, todos los egoísmos. No en balde se dice que la política 'no tiene entrañas'. Pero hay periodos en que esos egoísmos y ambiciones se exageran y se sobreponen a las luchas de ideas. Estamos en uno de esos periodos [...] A mi entender, hay varias causas de ello: el agotamiento del programa en algunos partidos, que, a su vez, borra las diferencias que antes les separaban de otros; el fracaso consiguiente de los gobiernos que se suceden sin desarrollar ninguna política fundamental; las dificultades producidas por la guerra, que es muy cómodo y fácil achacar a los gobernantes aunque están sobre la voluntad y la inteligencia de ellos, y que sirven muy bien para desprestigiar al enemigo; la aparición de personalidades políticas que, no cabiendo en los cuadros antiguos y sintiendo una desahogada ambición de mando, no poseían otro medio para satisfacerla que el de destruir las organizaciones que hubieran tenido que entrar, como todo el mundo, por el grado inferior, para luego subir más o menos de prisa, según los propios merecimientos; y, en fin, el ansia de volver al mando y de restaurar su prestigio que experimentaban gentes desde hace años desterradas de poder con más o menos justicia, pero dispuestas a lograr el desquite fuese cual fuese la coyuntura. [...] De ahí la formación de grupos y grupitos; la dislocación de todos los partidos de derecha y de izquierda; las obstrucciones parlamentarias sin ninguna razón ni fundamento doctrinal; la precipitación en aprovechar todas las oportunidades para hacerse valer y entrar con todos sin reparo alguno. [...] Y eso es lo que persiste y lo que persistirá tal vez por mucho tiempo. Cuando menos, es seguro que no lo remediarán gobiernos de minorías insignificantes o conjunciones que únicamente sirvan para satisfacer ambiciones o para legalizar cuestiones muy singulares y casi adjetivas. Sólo un gran renacer de ideales; una formación de programas nuevos y

substanciosos a impulsos de ese renacer; un manifiesto desprecio social por las vanidades personales, sacrificándolas si no quieren sacrificar a ellas, podrán resolver la situación. Pero eso pide, precisamente, acentuar las diferencias, señalar hondamente los límites de la doctrina, radicalizar sus términos en cada dirección, derecha o izquierda, en vez de fundir términos, declarar la indiferencia respecto de problemas graves de política o contestar, parodiando la escena de *Tartarin sur les Alpes*: ‘¿Monárquicos, republicanos, derechas, izquierdas? - De Calatorao’ o cualquier otro nombre que permite jugar a todos los juegos. [...] El segundo de los problemas a que me referí antes, es uno de los señalados en mi artículo ‘La crisis de la libertad’<sup>1</sup>. También en esto estamos como estábamos. Pese a todas las negativas, sigue mandando sobre los gobiernos una fuerza que sólo existe para ser mandada. Y la prueba que sigue, cada poco, amenazando desde su prensa con resoluciones temerosas. Uno tras otro, los partidos dinásticos (las extremas izquierdas ya se supone) han ido declarando que no volverán a gobernar sin que ese equívoco de nuestra política presente desaparezca. Es de desear que esos partidos sean fieles a sus declaraciones; y con ello, cuando venga la próxima crisis, se nieguen a darle solución mientras no se les garantice que van a ser ellos solos, con su única responsabilidad, quienes gobiernen. Si así ocurre, ese problema se resolverá al fin, para bien de todos. Pero si los partidos a quienes me refiero hacen lo propio que el del señor Maura, es decir, doblegarse ante la presión ajena no obstante haber lanzado bravatas contra ella ( y ese doblegarse explica en mucho la subida al poder del actual gobierno), entonces el problema continuará embarazando el camino de nuestra política y agravándose más cada día, para mal de todo. Tal es la realidad de las cosas en el momento actual. Todo lo demás es leve y vencible, al lado de esto” ([1919] 1921, pp. 100-103).

1920.- En el periodo de entreguerras se consolidó su prestigio internacional. Fue nombrado, por una Real Orden de 9 de octubre de 1920, delegado del Gobierno conservador español en la Comisión de Minas, con sede en París, para resolver el litigio en que se

enfrentaban, España y Francia debido a los intereses de ambas naciones en las Minas de Marruecos. En este cargo se mantuvo durante casi dos años y desde él se aproximó a otros juristas que se afanaban en la posibilidad de creación de la Sociedad de Naciones. También, se sumó al Comité Hispano-Belga, creado en 1920, cuyo presidente era el Duque de Alba y del cual Rafael Altamira era vocal, sus ocupaciones eran semejantes al Hispano-Francés y su tarea principal fue prestar auxilio para la rehabilitación de la Biblioteca de la Universidad de Lovaina y colaborar en la organización de las relaciones culturales entre ambos países. Al incorporarse Estrasburgo a Francia como resultado de la guerra mundial, se creó allí una Universidad en cuyos actos de inauguración se emplazó un Congreso Internacional de Estudiantes, al que asistió Rafael Altamira, como ilustre aliadófilo.

El Congreso de Juventudes Hispano-Americanas tuvo como referente el de Estudiantes de Estrasburgo y tenía como objetivo poner en contacto los ideales hispanistas de la juventud de estas naciones. La comisión Organizadora creada en 1920 estaba presidida por el Marqués de Figueroa, y de ella fue vicepresidente Rafael Altamira. Una serie de problemas impidieron su celebración, que Rafael Altamira consideraba de suma importancia. Viendo en ello una incorrección del gobierno, decidió renunciar al cargo como muestra evidente de su disgusto ante las circunstancias.

Varias corporaciones internacionales estaban trabajando, ya durante la guerra, con el propósito de crear una Sociedad Internacional que estuviese capacitada para mediar en los conflictos entre naciones y esquivar, así, la posibilidad de una nueva guerra. Empleando las sesiones de que se disponía con ocasión del Tratado de Versalles y antes de su firma, hubo una reunión en París, durante los meses de enero y febrero de 1919, trasladándose ésta después a Londres y por último, en el mes de diciembre, a Bruselas, donde se celebró un Congreso para concretar las bases de la futura Sociedad de Naciones. En este Congreso de

Bruselas se definieron los objetivos de lo que habría de ser el Tribunal de Justicia Internacional. Para la redacción de sus estatutos, se nombró un Comité de juristas entre los que estaba Rafael Altamira. Los consejos tuvieron lugar en el palacio de la Paz de la Haya en 1920. El grupo inicial de doce juristas quedó reducido a diez y entre el quince de junio y tres de julio, se dictaron los Estatutos, que constaban de 62 artículos. Tras el examen y reforma de los mismos en la Sociedad de Naciones, se aprobó el proyecto el 11 de diciembre de 1920 (*ap.*, VV.AA. 1987, pp. 170-172).

1921.- En septiembre de 1921, la Asamblea de la Sociedad de Naciones designó a los once Jueces Titulares, que comenzarían sus trabajos en enero de 1922. Rafael Altamira trabajó en el grupo redactor de Estatutos y fue elegido Juez del Tribunal, siendo reelegido para el mismo cargo en 1930, con derecho a permanecer hasta 1946, hecho que quedaría malogrado por la invasión nazi de Europa occidental. Sin embargo, en sus notas manuscritas y con fecha de agosto de 1928, Rafael Altamira afirmaba que: “Si en septiembre de 1921 yo hubiera podido creer que el Tribunal de J. I. no podría llegar a establecer nuevos principios de Derecho Internacional, no hubiera aceptado el puesto. Fue esa esperanza la que me movió a aceptar una derivación profunda en mi vida intelectual, porque veía bien que el estado de la Humanidad en aquel momento pedía que se hicieran pesar de aquel lado los mayores esfuerzos posibles. [...] Otra cosa es hasta dónde el Tribunal podrá renovar el Derecho Internacional porque eso depende de muchos factores y al fin y al cabo lo que principalmente vale en la vida es la intención y el esfuerzo. [...] Y claro que cuando digo renovar pienso no en una creación original e insospechada en el momento actual, sino en primer término, la realización, en términos de jurisprudencia, de las nuevas ideas que ya existían en 1921, aparte los hallazgos verdaderamente nuevos que surgieron de las nuevas cuestiones que la situación de postguerra había de ir planteando” (*ibid.*, p. 180).

A pesar del enorme trabajo que implicaba su pertenencia al Tribunal, Rafael Altamira no abandonó su cátedra de Madrid. Alternaba ambas funciones sin alivios ni descansos intermedios, impartiendo sus clases con regularidad. En esta época condujo sus escritos hacia dos nuevos campos: el derecho internacional y el pacifismo, que compartían su tiempo con los temas habituales relacionados con el americanismo, la historia, el derecho y su afición a la literatura y la crítica literaria. El aplauso y prestigio alcanzado con sus trabajos fomentó la iniciativa de publicar sus *Obras Completas*, cuya preparación inició en 1929 con la Compañía Iberoamericana de Publicaciones. Esta editorial quebró y, en una segunda fase, se iniciaron conversaciones con la Editorial Aguilar en 1935 para lo cual se aprovecharon algunos de los tomos de anteriores ediciones. Estas *Obras Completas*, que no llegaron a publicarse en su totalidad comprendían más de setenta volúmenes, agrupados en series, y varias de ellas fueron traducidas al inglés, francés, italiano y holandés (*ibid.*, p. 182).

1923.- Senador por la Universidad de Valencia. Golpe de estado de Miguel Primo de Rivera (*ibid.*, p. 184)

1927.- En septiembre de 1927, Rafael Altamira -que había realizado su viaje a América en 1909-1910- fue nombrado Presidente del Congreso de Hispanistas que había de tener lugar en Sevilla coincidiendo con la Exposición Iberoamericana de 1929. El proyectó se estructuró en su totalidad pero el Congreso no se celebró lo que derivó en la dimisión de Rafael Altamira como senador por la Universidad de Valencia (*ibid.*, p. 185).

Otra de las actividades realizadas por Rafael Altamira en 1927, fue aceptar el encargo de la editorial CIAP (Compañía Iberoamericana de Publicaciones) de asumir la dirección de la importante obra colectiva (en la que trabajaba también José M<sup>a</sup> Ots) Colección de Documentos inéditos para la historia de Hispano-América. Dada la imposibilidad de publicar

los millones de documentos conservados, Rafael Altamira se inclinó por el criterio de prestar mayor atención a la investigaciones más apremiantes (*ibid.*).

Rafael Altamira no dejó de lado su interés por la mejora de la enseñanza en España y asumía con gusto poder propagar su ideales pedagógicos allá donde fuese requerido. Así, en el mes de abril de 1927 la Escuela Normal de Albacete celebró el centenario de Pestalozzi, el pedagogo suizo del siglo XVII que estaba convencido del poder de la educación para solucionar los problemas de la sociedad, con una serie de actos englobados dentro de lo que se denominó *El Glosario Pestalozziano*, y que culminaron con la intervención de Rafael Altamira.

Después de visitar la Normal y a algunas escuelas de la ciudad, se celebró la clausura de la conmemoración en el salón de actos del Ateneo, donde Rafael Altamira pronunció una conferencia que glosaba la figura y la obra de Pestalozzi. Dijo que la vida de los hombres que han traído algo a la Humanidad suele cristalizar en conclusiones, traducándose al espíritu en fórmulas, con lo cual pierde su valor; y que Pestalozzi fue, precisamente, lo contrario: la resistencia a la inmovilidad del pensamiento, porque fue uno de aquellos hombres que angustiados por la miseria de su pueblo, aspiraba a crear una sociedad mejor. Por ello, entendía que la educación era lo que transformaba a los pueblos. Así, la obra del maestro no empezaba y acababa en la escuela, sino que era eminentemente social. Preocupado por estas reflexiones, Pestalozzi concluyó, que no es posible la labor educativa si, previamente, no se conoce al niño, lo que, consecuentemente, lo llevó a fundar la psicología pedagógica. Sobre estos principios, el objetivo del maestro no debe ser que los alumnos lo sigan al pie de la letra, sino que anime a los estudiantes a buscar por sí mismos las soluciones a cada uno de los problemas que la vida le plantea. En este sentido, los libros de texto y los contenidos de las lecciones debían de ser algo secundario, y el maestro tendría que atender, sobre todo, a la

personalidad que se estaba desarrollando y para fecundar con su experiencia el espíritu del niño que estaba formándose.

Con su intervención, Rafael Altamira corroboraba, apoyándose en Pestalozzi, muchos de los supuestos de su metodología pedagógica. La labor de colaboración de Rafael Altamira con los docentes no se limitó a la palabra, como así aparece en *El Epítome de Historia de España*, publicado en 1927, que fue un libro de consejos para profesores y maestros, y estaba en línea con la preocupación pedagógica de Rafael Altamira y de la Real Academia de la Historia sobre los problemas de la enseñanza en los distintos grados no universitarios (*ap., ibid.*, p. 189).

En la línea de lo anterior, y siguiendo sus objetivos de difusión de ideas por todo el país, en febrero de 1928 Rafael Altamira publicó en el semanario *Idella* de Elda (Alicante) el artículo “Justicia y Escuela” que merece ser reproducido: “Las leyes *no bastan* para prevenir toda injusticia, para librarnos de ella, ni aun para castigarla. Hay otro resorte más fuerte, en el que pensamos poco, o, a lo menos, por cuya fortaleza no procuramos con bastante ahínco, creyendo que todo depende de *garantías exteriores*. Este resorte es la pureza jurídica de nuestra intención, nuestro sentido moral y de derecho, única cosa que nos hará justos en todos nuestros actos (alcance a ellos o no el poder restrictivo o director de las leyes) y que garantizará de veras, en la práctica la justicia para los otros. [...] Por eso, a la vez que pedimos -y no debemos cejar en pedir, con toda energía- de los Poderes públicos el reconocimiento y el amparo de nuestro derecho, ya en leyes nuevas, ya en el cumplimiento riguroso de las existentes y en el castigo de las transgresiones a estas, hemos de pensar en *educar* nuestro propio sentido del derecho, en hacernos nosotros mismos, individualmente, cada vez más justos para con los demás *en todos los momentos de la vida*: porque las leyes no pueden ser eficaces en un ambiente social acostumbrado a lo injusto y tolerante con él. Y



cuenta que en materia de justicia no hay cosa pequeña. Por despreciar las pequeñeces del derecho, llegan a dominar y a sernos familiares las grandes. [...] En virtud de todo esto, quienes soñamos con una Humanidad mejor que la presente y ponemos los medios que a nuestro alcance se hallan para lograr su pronto advenimiento, tenemos empeño tan grande en fomentar los medios de educación de las masas, y por eso creemos que la escuela pública, absolutamente gratuita y educativa, debe ser una de las reclamaciones persistentes en todo programa de reformas sociales”.

La enorme actividad que desarrolló durante este periodo, engendró en su persona un indiscutible prestigio internacional y una evidente autoridad científica en nuestro país, que coincidió con la convulsa situación de la sociedad española, estremecida por serias disputas sociales y una aguda crisis del sistema político. Las Universidades de Burdeos y París lo investieron doctor *honoris causa*, en España la Academia de la Historia lo acogió como miembro de número y desde América intelectuales e instituciones solicitaban de él trabajos y orientación científica. En la política, sin embargo, los sinsabores fueron más patentes, y terminó por rehusar la reelección como senador. La figura del intelectual y del jurista se sobrepuso, con claridad meridiana a cualquier otra posible connotación y, sobre todo, a todo intento que lo inmiscuyese en las disputas políticas del país (*ap.*, VV. AA. 1987, pp. 173-174 y 190-196).

En este periodo Rafael Altamira publicó los siguientes títulos referidos a la crítica literaria que son objeto de nuestro trabajo: *Arte y Realidad* (1921), *La nueva literatura pacifista* (1921) y *Estudios de crítica literaria y artística* ([1925]1929).