

## «CLARIN» Y SUS IDEAS SOBRE LA NOVELA (\*)

POR

EMILIO CLOCCHIATTI

CAPITULO III

### CONCEPCION DEL ARTE NOVELESCO

La vida de Clarín es un combate incesante contra todas las formas insinceras de que gusta revestirse el espíritu. Acaso sea la sinceridad su nota personal más característica, por ello no deja nunca de señalar, con profunda seriedad interior, los males casi incurables del alma de su época, en la que se confundían las aspiraciones más puras con seudoproductos espirituales. No fustiga la religión, el amor, la ciencia, el idealismo, sino el seudomisticismo, el platonismo equívoco, la pedantería y la ignorancia, lo quimérico. Tampoco están en lo cierto quienes conciben al escritor asturiano como hombre profundamente sereno y equilibrado, es cierto que tiende a ese equilibrio interior, pero no sin sentirse atemo-

---

(\*) En el número anterior de esta REVISTA se insertaron los capítulos I y II del presente trabajo. En nuestro próximo número ofreceremos los capítulos V y VI, con los que se concluye su publicación.

rizado por vacilaciones, remordimientos y pesadillas. Bajo su estilo burlesco de muchos momentos, se adivina el sufrimiento íntimo, la desesperanza y la tristeza casi increíble. Fué hombre superior a casi todos los de su época por sus hondas preocupaciones sociales, artísticas y religiosas, por su inadaptación a un medio deprimente.

Para analizar las ideas críticas y estéticas de *Clarín* sobre la novela, es necesario antes hablar de su concepto de algún sentimiento humano. Como siempre, será el hombre quien explique al escritor, y no al contrario. No son muchos los testimonios que poseemos de este ideario de *Clarín*, pero sí suficientes para poder abarcarlo en sus líneas generales.

¿Qué pensaba, por ejemplo, respecto del amor? Oigamos sus palabras de 1896; dice que en su juventud fué «uno de los más puros rumiantes de amor platónico» (82). El platonismo de *Clarín* resulta una fuerza poderosa en sus años mozos, entonces, la adoración a la mujer llenaba todo su espíritu y lo teñía de un suave idealismo. Este es otro dato que apoya la moralidad concienzuda de su alma: «Si en la juventud hubiese sido poeta, en el fondo de mis obras se habría visto siempre una idea capital: el amor, el amor de amores, como dice Valera, el de la mujer, aunque tal vez muy platónico» (83). Pero, desde un principio, le repugna considerar la esencia de lo erótico como algo inescrutable y vago: «No admito que el amor sea una cosa ilegislable, inefable, indefinible. No admito el amor con pasión. El amor de una mujer debe estar siempre supereditado a otras muchas cosas que son más grandes» (84). Como siempre, Alas intenta ver todas las cosas con absoluta pureza y claridad, conoce de antemano los peligros del misticismo amoroso y la concupiscencia del ensueño erótico. No comprende—según dice—

---

(82) *Cuentos morales*, Madrid, 1896, prólogo, p. VII.

(83) *Ob. cit.*, p. VII.

(84) Carta a su amigo José Quevedo, recogida fragmentariamente por Adolfo Posada, *ob. cit.*, p. 139. Debe estar escrita hacia 1876.

la fuerza irresistible, violenta de ese sentimiento; en él pretende encontrar la dulce serenidad interior. A su amigo le recomienda: «te suplico que huyas de las involuciones del misticismo y del amor, cuya amalgama no sirve más que para endurecer el espíritu y hacerle de una forma caprichosa e invariable» (85). Así, pues, el amor a la mujer no lo es todo; es una forma de goce vital, pero que ocupa un rango inferior al de otros sentimientos y preocupaciones, tales como la religiosa, por ejemplo. Es *Clarín* gran enemigo de las contaminaciones en cualquier orden de ideas; utiliza a menudo la introspección para no confundirse y engañarse. Estas confesiones juveniles ya dejan adivinar lo que será nuestro autor quince años más tarde. Lo que quiere es encontrarse a sí mismo, reconoce de una vez al Leopoldo verdadero, al compañero inseparable de una vida; y así pregunta: «¿Cuándo soy más Leopoldo, cuando creo o cuando dudo; cuando amo y soy feliz o cuando amo y padezco? Más intensa es la vida en la dicha, en el entusiasmo, pero cuando me entrego al placer de amar y esperar y condeno este otro yo que duda y llora sin razón por cosas que son sueños de concupiscencia refinada por lo espiritual..., hay algo dentro de mí que sin voz se queja» (86). No se trata, por tanto, de ser más o menos feliz, de aturdirse con el placer de los sentidos, sino no ser plenamente uno mismo, aún en la adversidad dolorosa. Reconoce Leopoldo el poder maravilloso del amor: «¡Qué milagro es el amor!» (87). La mujer posee una «experiencia innata, realísima, paradójica... del amor» (88), que le permite una mágica interpretación de su realidad, análoga a la de los más grandes artistas (89). En su época existe un neorromanticismo amoroso completamente vacuo y frívolo, para el cual tiene Alas muy duras palabras (90). Veinte

---

(85) *Ibidem*, p. 133.

(86) *Ibidem*, p. 134.

(87) *Ibidem*, p. 134.

(88) *Ibidem*, p. 135.

(89) *Ibidem*, p. 135.

(90) *Ibidem*, p. 136.

años después, al escribir el prólogo de los *Cuentos morales*, Leopoldo recuerda aquellos días juveniles y advierte su profunda transformación espiritual; ahora le llena más el alma un absorbente amor religioso: «Mi leyenda, mis ensueños de la Idea divina ya empezaron cuando empezaron mis ensueños amorosos, de *Don Juan por dentro...*, y a todas mis Dulcineas les he ido siendo infiel, y mi leyenda de Dios, queda, se engrandece, se justifica, se depura; y espero que me acompañe hasta la hora solemne, pero no terrible, de la muerte» (91) ¿Qué mejor prueba que estas palabras para confirmar el idealismo atormentado de *Clarín*, ya manifiesto desde sus más tempranos años? Nuestro autor vive de autocreaciones espirituales; no es un sórdido materialista incapaz de percibir las grandezas del alma humana. Su exquisito gusto le lleva a no confundir sus sueños interiores, sus leyendas, con la realidad, pero sin duda necesitaba de ellas para poder mirar con esperanza al porvenir.

En algunas de sus obras literarias, *Clarín* ha satirizado con crudeza ese pseudoidealismo amoroso. Recordemos, por ejemplo, las escenas de amor a distancia entre el militar y la mujer del violinista en aquel sombrío cuento de *Las dos cajas* (92), o el personaje de la duquesa del Triunfo en *Un documento* (93).

El mismo arrebato crítico que impulsaba a *Clarín* a examinar con atención las formas aparentes del amor, le lleva a sus profundas teorizaciones sobre el arte en general y la novela en particular. Los aciertos, las intuiciones de Alas en este campo del pensamiento, sorprenden por su abundancia y su precisión. No era *Clarín* un puro teórico de la literatura ni un simple aficionado; conocía como muy pocos la literatura de su tiempo, española y extranjera, en especial la francesa y la alemana. Había hecho además detenidas pesquisas en el campo de los clásicos grecolatinos y los autores españoles de edades pasadas. Conocía bien su país y la historia

---

(91) *Cuentos morales*, p. VIII.

(92) Escrito en 1883 y recogido en el volumen *Pipá*, Oviedo, 1886.

(93) Escrito en 1882 e incluido igualmente en *Pipá*.

del mismo, meditaba de continuo en las causas de su decadencia —en vano se le ha llamado precursor de la famosa «generación de 1898»—, se sentía herido vivamente por las injusticias sociales y la miseria de las clases humildes. Todos estos supuestos previos nos sirven para comprender mejor sus ideas estéticas y la evolución sufrida con el correr de los años.

No es uniforme ni rígida la actitud crítica de *Clarín*. En sus artículos y ensayos cabe distinguir los de crítica satírica y los de crítica estética. De aquéllos no hemos de ocuparnos, pues desbordan el camino que nos hemos trazado; basta decir que son de breve extensión, de tono punzante y acerado, personalistas hasta el máximo, incisivos. Pero de cuando en cuando sentía Leopoldo la necesidad de verter sus ideas literarias en cauces más amplios, de hacerlo con amor y cuidado, adoptando un tono más serio. Nunca tuvo el tiempo suficiente para desarrollar un programa completo de sus concepciones estéticas; las dejaba caer al vuelo, como de pasada. Vemos algunas de estas ideas generales sobre la crítica y el arte.

Para *Clarín*, la crítica literaria ha de ser, ante todo, «un juicio de estética» (94). Más de una vez se refirió el autor asturiano a críticos coetáneos franceses como Taine, Sainte-Beuve, Planche, Brunetiére y, con motivo de ello, puso de manifiesto su insatisfacción ante la crítica no puramente estética. Reconocía la importancia del estudio de la personalidad del autor, del medio ambiente, las circunstancias históricas que pesan en su vida, etc. Mas todo esto no era más que una preparación para el análisis propiamente

---

(94) *Ensayos y Revistas*, 1888-1892, p. 255. En adelante, y para abreviar, llamaré a las notas correspondientes *Solos* a los *Solos de Clarín*, Madrid, 1881; *Ensayos* a los *Folleto literarios*, que comprenden ocho volúmenes (I, *Un viaje a Madrid*, 1886, II, *Cánovas y su tiempo*, 1887; III, *Apolo en Pafos*, 1887; IV, *Mis plagios*, 1888; V, *A 0,50 poeta*, 1889, VI, *Rafael Calvo y el teatro español*, 1890; VII, *Museum*, 1890; VIII, *Un discurso*, 1891); *Literatura*, a *Literatura en 1881*, escrito en colaboración con A. Palacio Valdés, Madrid, 1887.

dicho, es decir, el análisis de la obra de arte (95). Hay que partir —pensaba Alas— del producto literario mismo y hacer ver si merece el nombre de «bello» y por qué causas; todo lo demás son circunstancias periféricas, que no hacen sino rozar el problema estético. Dejémosle la palabra: «...siempre merecerán mejor que los otros el nombre de *crítica literaria*, aquellos géneros de crítica que sean: 1.º hechos con leyes, cópula racional entre términos homogéneos; y 2.º *literaria*, es decir, de arte, estética, atenta a la *habilidad técnica*, a sus reglas (absolutas o relativas)» (96) *Clarín* entiende que no hay crítica perfecta sin establecer un cotejo o relación entre dos elementos comparables: la obra artística y la ley estética ideal, en la que aquella se incluye de un modo u otro. El crítico no puede juzgar en abstracto ni dejarse guiar por una tendencia artística exclusivista; en todo momento ha de comprender la rica amplitud y variedad de los productos literarios. Al hablar así, no olvida los graves problemas que se impone, por ejemplo, ¿existe una estética válida, actual, a la que igualmente el crítico y el creador hayan de tener en cuenta? Valerosamente responde *Clarín* que sí y que esas normas ideales—la *regla* estética—tienen validez absoluta: «Supongamos—dice—, por un momento sólo, que la estética actual fuera una verdadera anarquía, una confusión, pasto del escepticismo; todo esto nos haría creer que hoy no se conoce la regla verdadera, pero no que ésta no exista» (97). ¿No parece que hable Dilthey en sus famosos ensayos estéticos? Al igual que él *Clarín* trata de poner orden y claridad en un momento de confusión estético; trata de frenar el caprichoso alarde de innovador de ciertos escritores y la incongruente actitud de ciertos críticos de la época. No, ni el crítico ni el artista están a solas en su labor; la historia literaria y la historia de la estética no pueden quebrantarse impunemente. Existe una ley histórica y filosófica que

---

(95) Véase, por ejemplo, *Palique*, p. XII.

(96) *Ibidem*, p. XIII.

(97) *Ibidem*, p. XIV.

explica y valora la producción de las obras artísticas. Y es que tras la poderosa revolución romántica que desplomó la validez de muchas normas inflexibles y rígidas, creyeron muchos que el arte no obedecía a más fuerza que los del gusto y la iniciativa individual. A *Clarín* le toca vivir en esa época postromántica de indecisiones y titubeos, de anarquía literaria. Reconozcamos el mérito inmenso de su tenaz crítica y de este querer volver a los amplios límites de una estética regular. No hay que confundir—añade Alas «la necesidad general de la regla con las malas reglas históricas, o con las que fueron buenas para tales circunstancias y ya no lo son para otras» (98). En efecto, toda actividad del hombre puede realizarse de un modo ordenado o erróneo: «el bueno es el conforme al fin de esa actividad y para conseguirlo no hay más remedio que aplicar el medio adecuado; y esto sólo se logra por la habilidad que obedece a una aptitud y a una regla; la aptitud está en el artista, la regla se la recuerda el crítico, si el otro la olvida o la desprecia o no sabe aplicarla» (99). De estas palabras se deduce que no le es suficiente al creador su capacidad innata para componer obras de arte; necesita poseer también una *técnica* suficiente, es decir, necesita adecuarse convenientemente a la norma estética oportuna. Por tanto, existen normas estéticas universales—las referentes a cada género literario, por ejemplo, o a la producción artística en su mayor amplitud—y normas particulares—las referentes al estilo, al lenguaje de cada personaje, etc.—De unas y otras se ha de valer el crítico al juzgar y el artista al componer. Todo esto supone la necesidad de una Retórica—en el mejor sentido—poética, cosa que Alas no oculta: «se equivocan los que desdeñan demasiado por viejas las lecciones de la antigua Retórica; y... prescindiendo... de su aire dogmático, de su exclusivismo... y de su limitación, en ellas se puede aprender todavía no pocas cosas de observación,

---

(98) *Ibidem*, p. XIV.

(99) *Ibidem*, p. XIV.

de gusto, de naturalidad y de buen seso» (100). Nada viejo puede superarse tan solo por el ademán despreciativo; es preciso conocer primero lo antiguo para construir lo nuevo. Así ocurre con la Retórica; en ella ve *Clarín* jugosas observaciones artísticas, por ejemplo. Hemos de asentir a sus ideas. La Retórica no nace de la nada; se apoya en las obras del pasado, en las magnas construcciones de una literatura; y, por eso mismo, sus reglas están basadas en datos reales, apoyándose en la experiencia de muchos siglos. El buen gusto y la naturalidad son también dos objetivos constantes del crítico asturiano, que igualmente pueden rastrearse en las viejas Preceptivas. Si a éstas las despojamos de su visión particularista y dogmática, claro es que pueden ser muy útiles todavía, por lo menos hasta que no se sustituyan por otras más libres y originales.

El crítico no ha de ser un mero historiador, un paciente erudito que enhebre datos y datos de simple valor arqueológico, sino un educador del gusto, un director de sensibilidades (101). Coincide *Clarín* en estas ideas con G. Flaubert, al que expresamente cita. A Leopoldo Alas se debe este retrato perfecto de la misión crítica, entendida en un ambicioso sentido social. Los juicios del crítico no sólo representan en el autor juzgado, sino—lo que supone grave responsabilidad—en la masa del público lector. Al estético le incumbe orientar a la multitud de aficionados a las letras, no dejarles caer en las preferencias torpes o vulgares. A nadie se le ocultará la trascendencia de su ministerio, según lo concibe Alas.

Pero *Clarín* no entiende la función analítica como una total entrega a la norma estética, aplicada en todo caso con el mismo criterio a las obras de arte. Afirma bien que el crítico ha de situarse en el interior del artista, y partir de esta base para emitir sus juicios: «...el crítico... ha de procurar en lo posible ponerse en el lugar, en el caso del autor que estudia...» (102). La estética de nues-

---

(100) *Ibidem*, p. X.

(101) *Ensayos*, p. 257-258.

(102) *Folleto*s, VII. 1890, p. 52.



tros días admite de plano estas palabras. Además, *Clarín* preconiza un criterio libérrimo en la clasificación de las obras literarias, pues reconoce la debilidad de los postulados estéticos conocidos: «El día en que la verdadera ciencia de la literatura sea conocida se podrá legítimamente determinar cuál es la natural distinción de género a género (literario); pero hoy que tal ciencia no existe..., exigen la verdad, la justicia, hasta el buen gusto, cierto latitudinarianismo en la crítica respecto al fin y límites de las obras de arte; y a falta de dogmas evidentes, gran poder de intuición, estudio prolijo y reflexión de los modelos que... se aparte de la abstracción seca y fría...» (103). Intuición es la fuerza psicológica que ha de servir al crítico de principal arma de combate; es lo mismo que hoy recomiendan los más eminentes cultivadores de la Estilística. Todavía continuamos, como *Clarín*, un poco a oscuras sobre la estética vigente en la actualidad. En una carta a Menéndez Pelayo, decía Leopoldo: «Soy gran partidario de la libertad de crítica y de la crítica práctica, pero es claro que previo el conocimiento de los trabajos doctrinales y aún sistemáticos» (104). Y así era, en efecto: con el tiempo, el deseo de *Clarín* de documentarse sólidamente en cualquier aspecto de su crítica fué creciendo más y más; pero ese previo armazón intelectual lo necesitaba sólo para poseer las bases indispensables desde las que se elevase su originalidad de criterio. La imagen del crítico ideal, trazada por Alas, necesitaba de un intenso acopio de conocimientos, particularmente de Filosofía, Estética y Retórica.

No sólo en la Retórica escrita por teorizantes de la Estética encuentra el crítico normas adecuadas para su misión; *Clarín* exalta el valor de las obras de crítica compuestas por creadores de primer orden: «Yo soy muy partidario de los críticos-poetas, cuando no proceden completamente *a posteriori*, y creo que en ellos, sobre to-

---

(103) *Solos*, pp. 179-180.

(104) *Epistolario*, 1943, p. 43.

do a cierta edad y previos los conocimientos generales de Filosofía-estética, retórica, etc., se aprende más que en los filósofos puros que tienen un tratado de estética porque así lo pide el sistema» (105). La coincidencia de *Clarín* con Dilthey es notable en este caso. Otra vez afirma que «lo mejor de la filosofía del arte con aplicación a la literatura, se debe a los poetas» (106) y hace grandes elogios de Juan Pablo Richter y de Goethe. Más adelante hemos de encontrarnos aún con variedades de este pensamiento: el valor de la reflexión en la creación artística. En suma, huye *Clarín* del impresionismo en la crítica, de la fugaz y rápida aprehensión de notas aparentemente singulares: «El *impresionismo* en la crítica ha sido una plaga más entre las muchas que han caído sobre nuestra pobre literatura» (107).

El propósito más firme de Leopoldo Alas como crítico estuvo en ser imparcial y conservar su autonomía de criterio: «quiero ser justo, quiero ser franco, quiero ser imparcial»—gritaba—(108). A serlo consagró toda su vida, y ni le asustaron los odios ni las envidias ni las calumnias. Porque reconocía las dificultades de conservar su equilibrio crítico en Madrid, se retiró a Oviedo (109). Precisamente llevado por sus ideas críticas, no gustó Alas de envolver sus conceptos en un lenguaje arcano y oscuro ni tampoco de seguir en sus ensayos un orden rígido e invariable. Siempre pretendió ser agradable, ameno (110) y graciosamente desordenado. En cuanto a su estilo conservamos una preciosa confesión no exenta de ironía: «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 normas alegres, de confianza, antiacadémicas, por de-

---

(105) *Epistolario*, 1943, p. 42.

(106) *Folleto*s, VII, p. 16.

(107) *Folleto*s, I, p. 58.

(108) *Folleto*s, I, p. 8.

(109) *Folleto*s, I, pp. 8-9.

(110) I, p. 12.

cirlo más claro, acuden a mi pluma sin que pueda yo evitarlo» (111). Claro que esto no ha de entenderse al pie de la letra. *Clarín* es tan variado en su estilo como en sus ideas; si bien utiliza a menudo los giros conversacionales, sabe en ocasiones emplear el lenguaje noble, sereno, elevado, que requieren ciertos temas, o aquel otro lleno de emoción y gravedad con que aborda las obras que dejaron permanente huella en su corazón.

---

El estudio anterior era indispensable para acercarnos más íntimamente al objeto de nuestras investigaciones. Será conveniente observar que, en lo que sigue, muchas veces no hemos separado las observaciones de *Clarín* sobre el arte novesco y sus ideas sobre el arte en general, pues creemos que estas últimas convienen de lleno a las anteriores. Lo que diga Alas sobre la sencillez y la sinceridad de las obras de arte, por ejemplo, claro es que tiene cabida franca en lo que a la novela se refiere.

Nuestro autor tuvo la suerte de asistir al llamado «renacimiento» de la novela española en la segunda mitad del siglo XIX. Sabido es que, agotados y degenerados los moldes estéticos en que vaciaron sus obras los magnos autores realistas del siglo XVII, España atraviesa durante dos siglos una extensa postración novelística. En el siglo XVIII apenas hay una obra literaria que merezca el nombre de novela. Con el romanticismo se puso de moda la prolija y exótica novela histórica, al modo de las creadas por Walter Scott; pero la floración del género no dejó monumentos apreciables, salvo *El Señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco; por otra parte, ese tipo de narración arqueológica no respondía en absoluto a las tradiciones de la vida española ni a los grandes modelos realistas del Siglo de Oro. La moderna novela hispánica empieza con «Fernán Caballero», continuadora del género costumbrista

---

(111) *Folletos*, IV, 1888, p. 59.

tan típicamente nacional. Luego viene la auténtica renovación de ese poema épico moderno. Grandes novelistas del siglo XIX son Galdós y Pereda, Valera y Alarcón, seguidos por Palacio Valdés y Doña Emilia Pardo Bazán. Este es el cuadro general que suele trazarse al hablar de este período de la Literatura española. Pero *Clarín* fué insigne novelista, no inferior en los mejores casos a ninguno de los citados. Ni el teatro ni la lírica alcanzaron entonces destinos tan gloriosos. Alas reconocía esta supremacía de la novela coetánea: «La novela es el género único que en España prospera en estos días...» (112). No sólo eso: la novela, en sí misma, era la creación literaria más adecuada a su tiempo, aquélla que mejor se conformaba con las necesidades de la vida espiritual. ¿No pensamos hoy lo mismo? «la novela, que es la forma literaria más propia de nuestro tiempo...» (113). Sin duda, Leopoldo concedía esta supremacía a causa de las posibilidades inmensas que encierra el género, más complejas y variadas que el ensayo, la poesía o la dramática.

¿Cómo definía *Clarín* la novela? Así, por ejemplo: «deben ser (las novelas) copia de la vida real, pero no fragmentaria, sino de lo orgánico que hay en ella...» (114). Meditemos unos momentos en estas profundas palabras. El arte de novelar es una aproximación rotunda a la vida—la palabra «copia» no hay que entenderla aquí en su significado estricto, por supuesto—, un intento de captar la realidad en su máxima pureza, mas comprendiendo tal fidelidad de un modo muy particular. Esto es, no merecerá el nombre de novelista quien aprehenda zonas de la realidad, limitadísimas por su insignificancia y fragmentarismo; se trata de recoger lo que la vida encierra de coherente, sustantivo. Aquí, como siempre, será artista el que vaya a la esencia misma de los seres descritos y sus problemas. Si la vida acotada por el novelista posee una recia

---

(112) *Literatura*, 1882, p. 181.

(113) *Ibidem*, p. 132.

(114) *Solos*, p. 181.

sustantividad, si refleja hondas inquietudes presentadas en apretada síntesis artística, la narración poseerá valor duradero. No se habla de retratar al detalle, sino de proyectar viva luz sobre rasgos característicos, esenciales, de tal modo que ese fragmento de la vida que encierra toda novela, traspasa de modo admirable, su misma limitación gracias a los excelsos recursos del arte. Es lo que Dilthey aconsejaría: con la experiencia superar a la experiencia misma; con trozos de realidad crear una realidad transcendente. *Clarín* será siempre, en la teoría y en la práctica, un autor realista, que establece una ingeniosa comparación entre la novela y la lírica: «la novela tiene ventajas sobre la poesía lírica para cuanto se refiere a producir impresión fuerte, merced a la imitación más aproximada de la vida real en las letras; en este respecto, puede decirse, en general, que la novela es a la lírica, en sentido de progreso o perfección, lo que la lírica es a la música» (115).

La vida no se concibe sin ser contemplada por unos ojos humanos, lo que vale tanto como decir que la esencia de la novela será la pintura de las vicisitudes del hombre. Siendo la realidad el escenario en que se agitan las almas, nuestro novelista habrá de enfocarlo en todos sus aspectos posibles y de la existencia humana derivará importantes consecuencias para la resolución de su obra: «Mientras la humanidad sea el objeto de la novela, lo mejor será que el asunto tenga su unidad y su armonía en la vida humana...» (116). Como se ve, *Clarín* exige al escritor la más aguda penetración, una observación constante y decidida. Los productos de arte son como criaturas nacidas al calor del espíritu, y tanto más vitales cuanto más se acerquen a las creadas por la naturaleza. De la «unidad» de la novela ya dijimos antes algo; de su «armonía» hablaremos ahora. Armonía vale tanto como proporción equilibrada de diversas partes; la novela necesita ser, además de

---

(115) *Folletos*, IX, p. 112.

(116) *Ensayos*, p. 64.

coherente arquitectura, concordia de distintos elementos, fusión de piezas acaso en un origen contradictorias o confusas. El novelista verdadero sabe cambiar las partes de un todo y amoldarse a la finalidad trascendente de su obra. Más que recopilador de datos experimentales, resulta intérprete de la realidad viva y flúida, estudiando los delicados mecanismos que mueven los sucesos del mundo, coordinándolos y disponiéndolos para un fin determinado. Lo que no se puede hacer es violentar esas leyes naturales por el capricho o el deseo de originalidad; toda realidad tiene sus exigencias ineludibles. *Clarín* despreciaba con altivez esos productos novelísticos en que se advierte demasiado la mano ordenadora del autor y su disparidad con las más auténticas obras de la naturaleza: «la novela, si quiere ser imitación de la vida real..., necesita no tener esos artificiosos nudos y desenlaces, que pueden demostrar mucho ingenio... pero que no son esenciales, ni convenientes siquiera...» (117). Aquí critica Alas las novelas al uso, que siguen un desarrollo artificioso, complicándose primero y desenredándose después para provocar el interés y la alegría del lector. ¿Es que acaso la realidad nos muestra esos esquemas regulares, caprichosamente tejidos? «...en el mundo, del choque y enlace de los sucesos... no nacen dramas bien compuestos ni novelas acabadas...» (118). He aquí otra importante idea de nuestro autor: la novela es un género de línea abierta, indefinida, como la vida humana; los acontecimientos que se incluyen en ella tienen fuerza sustantiva de por sí, sin estar convencionalmente enlazados para lograr un «final» atractivo o agradable, pero antivital. Al acabar una de esas obras, el lector tiene la viva impresión de que aquellos personajes, con los que ha convivido durante cierto tiempo, seguirán en la realidad su existencia independiente: «la novela (realista) no termina; se pierde en el resto de la vida, en que se supone que

---

(117) *Literatura*, p. 142.

(118) *Ibidem*, p. 142.

existe todo aquello» (119). En este sentido el ambiente de nuestra realidad y el de la realidad que envuelve a los seres de ficción es uno y el mismo. La estética de *Clarín* sobre la novela descansa en bases sólidamente realistas, como ha podido observarse, y ello nos explicará más tarde su actividad frente al naturalismo.

Hasta ahora, Leopoldo concibe la esencia novelística como interpretación y superación de las formas vitales, es decir, con arte fundamentalmente objetivo. Cuando quiere relacionar la novela de época con las formas narrativas del antiguo tiempo, la identifica sin vacilar con los modelos épicos de otras edades: «Se ha dicho, en general con razón, que la novela es la épica del siglo...» (120). Otra vez llama a las grandes novelas «epopeyas modernas en prosa realista» (121). El concepto de Alas sobre la novela es amplísimo; incluye en él «lo más de la misma historia primitiva de cada pueblo..., por causa de que pretende reproducir la verdad *real* del pasado e imita la vida *probable* de la antigüedad nacional, fundándose, no en documentos históricos propiamente, sino legendarios, de tradición popular entre histórica y fantástica, y a veces hasta a la misma poesía» (122). Son novelas lo mismo los *Evangelios* apócrifos que los auténticos y otros muchos libros de la Biblia, la *Odisea* y los grandes poemas antiguos, etc. (123). Asombra la adivinación certera de *Clarín* al adelantarse a muchas de las ideas, sino con aquellas otras creídas como auténticas, aún dadas por la fantasía popular: «y no se entienda que decir novela quiere decir tanto como mentira» (124). Siempre la misma idea fija: la verdad íntima de la novela.

El carácter objetivo de esta clase de ficciones implica otra consecuencia: el antilirismo. O, lo que es igual, la ausencia de huellas

---

(119) *Ibidem*, p. 144.

(120) Galdós, *estudio crítico biográfico*. 2.<sup>a</sup> edición, Madrid 1889, p. 14.

(121) *Ensayos*, p. 336.

(122) *Folleto*, IV, p. 88.

(123) *Ibidem*, pp. 88-90.

(124) *Ibidem*, p. 88.

personales del creador en el tratamiento de su tema. La impersonalidad de la novela fué norma recomendada por los naturalistas franceses, como Flaubert y Zola, seguida en España entre otros por Pérez Galdós. *Clarín*, en 1881, pensaba que ésto «ni aun en la novela es absolutamente necesario, aunque sí muy recomendable» (125). A pesar de esta cauta afirmación, sabemos que Alas fué un ardiente partidario del impersonalismo artístico en la resolución novelesca. Varios años más tarde, elogiaba a Galdós con este motivo: «ninguna (novela) tan épica, tan imparcial como esta narrativa y de costumbres que Galdós cultiva, y que es hasta ahora la que ha producido más obras maestras» (126). En sus mismas novelas y cuentos, *Clarín* siguió el mismo procedimiento, aunque con regularidad variable. Su criterio estético fué siempre libérrimo y generoso, sin dogmatismos asfixiantes: «en toda idea de la novela se comprende la amplitud del género y su libertad, que le hacen apta para expresar la mayor variedad posible de objetos con las formas también más variadas y con intensidad que bien puede calificarse de indefinida, ya que no infinita» (127). Fácil es apreciar aquí la regularidad crítica con que procede nuestro autor: de la identificación de novela y vida va deduciendo todos los caracteres esenciales del género; la multiplicidad de la vida da origen a la multiplicidad novelesca.

Faltaba que Alas nos hablase de los procesos de la creación novelística en el alma del autor, de algunos de esos sucesos psíquicos del artista. No podía escaparse a su penetración este aspecto de la elaboración novelesca. Para *Clarín*, crear es purificarse; al resolverse la emoción original en arte, aquélla se depura en su esencia, se convierte en un producto mágico y cristalino. Sirva de ejemplo lo que dice acerca del pesimismo en el arte, y que muy bien puede servir de réplica a los que acusan a *Clarín* de concep-

---

(125) *Literatura*, p. 153.

(126) *Galdós, op. cit.*, p. 14.

(127) *Folleto*, IV, 87.



ción sombría de la vida: «no hay más pesimismo que el sistemático, el desesperado. Las tristezas del arte, como las de la naturaleza, son una forma de esperanza. ¿Por qué es tan artístico el cristianismo? Porque es una religión triste» (128). Apenas pueden encarcerarse la valentía y hondura de estas reflexiones. No es triste lo que se resuelve en creación estética; antes bien, deja paso a la ilusión humana, al igual que ocurre con la melancolía de la naturaleza, nunca sometida al rigor continuo. En carta a Menéndez Pelayo (1892) aclara aún más (*Clarín*) sus ideas sobre este punto: «Mi modo de entender el arte y sobre todo la novela, hace parecer que me domina el pesimismo, y no hay tal cosa. No me domina, me *hante*, como dicen los franceses; después viene la reacción reflexiva y sentimental, que es lo que yo espero que en el conjunto de mis pobres libros se destaque a lo largo. Pero lo primero es la *sinceridad del estado presente*» (129). Estas oleadas de tristeza que frecuentaban al escritor se vertían en sus novelas, transformándolas en esperanzadores movimientos del arte. Todo lo anteriormente dicho supone que el novelista ha de perseguir la sinceridad afectiva en sus obras, como escribía *Clarín*, ante todo se impone la verdad psicológica del momento atravesado por el autor, no para que éste se entrecruce en el camino de sus personajes, sino para que su visión del tema tratado tenga íntima veracidad y unidad. El asunto y el artista se identifican al conjugar sus respectivas intimidades, en estrecho abrazo.

El mundo afectivo del novelista ha de ser sometido igualmente a una purificación interior, a una reposada sedimentación. Del vínculo de fuerzas sentimentales que lo integran, de ese aluvión tumultuoso de corrientes interiores, no todas son válidas para ser trasplantadas a las obras de arte. Además de la contemplación objetiva del mundo, necesitaba el artista de una segunda contemplación interior, estética e ideal, en la que sólo hable su instinto de

---

(128) *Solos*, p. 240.

(129) *Epistolario*, 1943, p. 55.

creador. Así, con motivo de una novela de Pardo Bazán, decía *Clarín* que los elementos artísticos utilizados «no estaban depurados, ni se habían elevado en su espíritu a ese grado de contemplación puramente estética a que ha de llegar todo asunto para que se convierta en primera materia artística» (130). La estética de hoy tiene esa idea por uno de sus postulados fundamentales. A la cuestión suscitada, se encadenan otras de trascendencia innegable: ¿por qué almas de intensa sensibilidad no logran plasmar sus emociones en obra artística? Y *Clarín* responde con aguda sencillez: «creen que por estar muy entusiasmados o muy sinceramente doloridos, ya tienen la inspiración en casa» (131). Pero—sigue diciendo—no es eso solamente lo que se necesita: hay que «saber sentir y expresar eso mismo de un modo desinteresado, estético, con valor de emoción universal» (132). Es decir, el artista, mientras está absorto en sus vivencias personales y las comprende como sangre de su sangre, se encuentra ligado de cerca de su intimidad; le es preciso separarse de ellas, contemplarlas en cierta lejanía agradable, como si ya no le pertenecieran por entero. En ese desinterés de la visión artística se halla el principal secreto de la obra bella. La novela realista, única de que gusta intensamente *Clarín*, no recoge la realidad ambiente sin someterla a una cristalización afortunada, eliminando los elementos supérfluos de la realidad, esto es, los antipoéticos (133). Como luego observaremos al tratar de los personajes, la cuestión está en combinar los rasgos más individuales de una creación con los esenciales del género, de forma que la obra resultante posea categoría de producto universal.

Exige *Clarín* a las buenas novelas lo que llama «simetría literaria», esto es, la proporción que ha de dar el artista a cada uno de los elementos combinados, según su importancia y su categoría es-

---

(130) *Folleto*, VII, p. 76.

(131) *Ibidem*, p. 76.

(132) *Ibidem*, p. 77.

(133) *Ibidem*, p. 82.

tética. Pecado grave es que el novelista confunda lo accidental con lo sustantivo o viceversa; por otra parte, el tratamiento técnico de los rasgos relevantes ha de ser de diversa índole que el de los de segundo rango. La «simetría literaria»—dice Leopoldo—es «la proporción justa del esfuerzo del ingenio entre lo principal y lo secundario, la intuición clara de los momentos capitales del asunto para darles todo el calor, energía y primor que piden» (134).

La importancia que Alas concede a la reflexión en la creación novelesca es grande. En primer lugar, observa que una novela crece en riqueza de aspectos mientras más hondamente empapada de humanidad esté, y más entrañablemente apunte a motivos esenciales de la vida. Por ello, la inspiración inicial va modificándose y floreciendo de modo sorprendente: «Cuanto más humana, más real es una concepción artística, y cuanto más de las entrañas del espíritu sale, más rica es al producirla, esa vegetación inesperada, invasora, que la rodea...» (135) A causa de tales proliferaciones, se impone la capacidad de concentración mental del artista. Critica duramente Leopoldo la afectada simplicidad que algunos novelistas preconizan, y que sólo esconde una indolencia del pensamiento: «hay que luchar... mucho más con la *pseudo sencillez*, esa pereza intelectual y sensitiva que no admite los *alambicamientos*, o sea, actuaciones de segundo grado del corazón y de la cabeza» (136). Es de notar su bella frase de que «a la belleza jamás le perjudica tener un espejo» (137), y que alude una vez más al creador consciente de su arte, preocupado por los problemas de la elaboración artística. Este espejo en que el novelista contempla su propia obra significa el fiel reflejo de la belleza intuída en la obra realizada. Una novela que no se parezca en nada a la que su autor quiso plasmar,

---

(134) *Ensayos*, p. 84.

(135) *Ensayos*, p. 360.

(136) *Epistolario*, 1943, p. 44.

(137) *Folleto*, VII, p. 17.

es como un hijo indigno: «El novelista no es artista tampoco si no hace, en general, lo que se proponía y como se lo proponía» (138).

Queda por resolver una espinosa cuestión: ¿tiene algún fin el arte además de producir belleza? ¿Es admisible la novela de tesis o de tendencias? ¿Existe un arte educativo en amplio sentido? La contestación a estas preguntas nos revelará una faceta más del moralista *Clarín*, preocupado por la educación espiritual del hombre.

A las rechaza la doctrina del arte educativo en 1896: «Yo soy partidario, y espero ser mientras viva, del arte por el arte...» (139). Sin embargo, diez años antes aseguraba lo contrario: «Yo creo firmemente que esa fórmula del arte está en cierto modo anticuada...» (140). A nuestro entender, no hay aquí contradicción alguna. Distinguía nuestro autor tres fines del arte y de la novela: el puramente estético—siempre existente—, el didáctico—tendencioso—y el que podría llamarse «realista». La primera forma comprende la literatura como pura delectación artística, desinteresada y generosa; la segunda incluye a las obras de tesis, marcadamente interesadas en un fin extraartístico; la tercera, sin dejar de ser notablemente estética, acoge las ordenaciones del gusto de *Clarín* aquéllas en que del mismo artístico enlace de los sucesos novelescos se desprenden enseñanzas de amplio sentido. En este último grupo, el provecho espiritual del oyente es mayor que en las anteriores, entendiéndose siempre que la novela no está artificiosamente encaminada a probar esta o aquella teoría, sino que despierta de sí, como la vida misma, lecciones de alto interés. Por tanto, tiene razón Leopoldo al juzgarse partidario del arte por el arte y tiene también razón cuando solicita de los novelistas de su época una mayor profundidad de visión humana: «las nuevas generaciones... rechazan—es claro—la obra de tesis..., pero... reconocen que lo po-

---

(138) *Ensayos*, p. 387.

(139) *Cuentos morales*, p. V.

(140) *Campaña*, p. 230.

sitivo, lo real, lo natural, han de estar aún más que en el contenido artístico, en el intento, y que ese intento vive... en solidaria existencia con todo lo demás, que es el artista, amén de poeta» (141). Bien dice *Clarín* que el novelista es hombre además de poeta; y en esas cualidades humanas suyas, en su interpretación de la vida a través de un temperamento y una inteligencia superiores, está el posible fondo de enseñanza a que antes nos referíamos. No estará de más observar la profunda intuición de Alas al llamar «poeta»—en amplio sentido—al creador de obras artísticas. Como es sabido, hoy la crítica da ese nombre sólo a los espíritus más originales y prestigiosos de una época. Lo que el novelista tiene de poeta es lo que hace producir belleza y eliminar los elementos muertos de la realidad; lo que tiene de hombre, de alma, de pensador, es lo que puede conferir un valor eminente a su concepción del mundo. Si es escritor—piensa Alas—, tiene ideas propias y sentimientos originales respecto a los asuntos de la vida, tanto mejor (142). En Galdós encuentra *Clarín* un ejemplo ilustre: sus obras «encierran profunda enseñanza, ni más ni menos como la realidad misma que también la encierra para el que sabe ver, para el que encuentra la relación de finalidad y otras de razón entre los sucesos y los sucesos, los objetos y los objetos». Este «sabe ver» es nota característica del espíritu creador, que goza de una penetración mental extraordinaria y hace accesibles a los demás los procesos sabiamente intuídos por él. Sin embargo, carecería de objeto que el artista nos enseñase lo que podría encontrarse en cualquier tratado científico. No, no se trata de eso, es que hay experiencias, realidades sólo aprehensibles al hombre por medio del camino poético: «hay en la verdad un principalísimo aspecto que sólo puede ser comprendido mediante el arte, esto es, en la expresión perfecta de su poesía» (143). Esta infusa sabiduría del mundo

---

(141) *Campaña*, p. 230.

(142) *Campaña*, 231.

(143) *Solos*, p. 181.

estético ha sido puesta de manifiesto por *Clarín* en diversas ocasiones: «hay muchos datos de la realidad psíquica y de la realidad natural que no llegan a nuestra conciencia, ni por la ciencia, ni por la observación empírica; datos que la humanidad necesita con más fuerza según progresa; datos, en fin, que sólo se adquieren por el camino del arte, por la doble vista estética; y convencido de esto el mundo moderno, a cambio de la mayor importancia social que da al arte, le pide más sinceridad, más cantidad de *realismo* o sea de verdad transparentada en la poesía» (144). De este modo, el público y el novelista reobran mutuamente; aquél es cada día más numeroso y heterogéneo y demanda verdad artística; éste pone su arte y su penetración al servicio del lector. La literatura invade todos los sectores sociales y, por ello, en cierto modo ha de depender de sus favorecedores: hoy—decía *Clarín* en 1882—«el arte se pone al servicio de los grandes intereses de la vida moderna...» (145). Llevado por su carácter generoso, Alas quisiera aumentar el nivel cultural de su país y comprende muy bien la poderosa fuerza educativa de la literatura: «El público en general vive en un estado de cultura muy inferior al que han alcanzado algunos privilegiados...»; «esta mayoría considerable del público, sin ese señuelo de la poesía, no penetra voluntariamente en ciertas regiones del pensamiento; pero con el arte, sí, entra...» «y lo que allí ve y comprende, lo reputa por lo más bello y admirable, y atribuye al artista todo el valor de sus puras emociones» (146).

Acerca del valor ético de las obras literarias, Leopoldo se muestra escéptico: «Es claro que una novela por sí no puede ser inmoral; nadie es inmoral ni moral en este mundo más que las personas; los libros no son nunca inmorales, como una langosta con la endemoniada salsa amarilla no es una indigestión. Pero puede ser inmoral el autor de un libro escribiéndolo con intención de pervertir al

---

(144) *Folletos*, III, p. 95.

(145) *Folletos*, IV, p. 129.

(146) *Literatura*, p. 147.

que leyere» (147). Al escribir sus llamados «Cuentos morales», se cree obligado a explicar el título de la obra; sus cuentos no servirán para «que el lector se edifique»; son «morales» porque «en ellos predomina la atención del autor a los fenómenos de la conducta libre, a la psicología de las acciones intencionadas...» (148).

#### CAPITULO IV

### NATURALISMO E IDEALISMO EN «CLARIN»

Hasta aquí hemos considerado las ideas del crítico asturiano sobre aspectos generales de la novela. Antes de pasar a la cuestión del naturalismo y el idealismo en ese género literario, falta por ver ciertas notas particulares de la *composición* novelística, singularmente lo que se refiere al trazado de los seres de ficción.

Se nos conserva una curiosa noticia de *Clarín*—en carta particular—sobre la enorme preocupación que suscitaban en el novelista sus criaturas de arte. No en vano ha dicho Dilthey que el artista convive con las figuras de su fantasía como si se tratase de seres reales y que los sucesos de aquella vida impresionan tan fuertemente como si de él dependiesen por completo. El eminente estético alemán comparaba estados interiores del artista con los fenómenos extraordinarios de conciencia que se dan en los seres anormales, pero concluía diferenciando netamente una y otra clase de productos. Pues bien, Alas ha sentido intensamente esos tormentos espirituales, esa participación intensa en las vicisitudes de sus propios personajes, sólo logra librarse de ellos cuando da remate a su obra novelesca. He aquí sus palabras, dirigidas a un íntimo amigo: «¡Si vieras que emoción tan extraña fué para mí la de terminar por la primera vez de mi vida—a los treinta y tres años—una obra de arte! Me parece mentira no tener que fatigarme más

---

(147) *Solos*, pp. 180-181.

(148) *Folleto*, VII, p. 73.

buscándole las leyes probables de la vida interior, ni raíces de la vida exterior verosímiles: aún hoy, cuando me acuerdo que no tengo que traer ni llevar las ideas de Ana Ozores (habla de su novela *La Regenta*, publicada en dos tomos, (1884-1885), ni los celos del Magistral, salto de gusto. En fin, que eso se acabó» (149). Este fragmento epistolar, de inestimable valor, nos dice muy bien de la raíz de la creación de los personajes de Leopoldo Alas. Si se hiciera un detenido estudio de las novelas y cuentos de *Clarín*, podría llegarse a la conclusión de que lo más importante para él fué el trazado interior de sus protagonistas, el estudio psicológico de los tipos más diversos. Esa «vida interior» es recogida artísticamente por Alas a través de un complicado mecanismo de observaciones y experiencias, propias y ajenas, inquiriendo las «leyes probables» que regulan el alma humana. Pero proceder así exclusivamente significa construir un personaje por pura abstracción, sin apoyo en la realidad; busca entonces Alas los fundamentos y resistencias que en la vida exterior, en el medio ambiente, tienen esas criaturas. De este modo, por un doble análisis, queda el tipo novelístico perfectamente definido.

De rara agudeza son las frases que dedica *Clarín* a la definición del «personaje artístico» por excelencia. Lo concibe como una suma de rasgos particularísimos, que lo individualicen hasta el máximo, y de notas genéricas que permitan situarle dentro de la especie humana a que pertenece: «Porque el arte es lo singular, lo cierto, es la determinación de todo lo esencial que sea posible manifestar en lo individual; pero el individuo, por serlo, no deja de estar dentro del género: lo peculiar suyo es lo que le distingue constantemente, necesariamente, de todo lo que él no es; pero su esencia no es ante todo distinta, sino que es la del género en una determinación insustituible, por un modo único que es lo que hace el individuo. Ahora bien: el arte exige... que la expresión del fon-

---

(149) *Cuentos morales*, p. VI.



do, de lo esencial, de lo genérico, sea determinado, individual...» (150). En todo caso, tanto en lo individual como en lo genérico, ha de atender el novelista a los rasgos esenciales, poéticos, es decir, a la materia plástica de la vida misma. Critica Alas por igual a los novelistas que crean tipos abstractos como a aquellos que acumulan en un ser tantas notas exclusivamente particulares que lo convierten en criatura ajena a la realidad del arte.

Con especial interés se detiene *Clarín* en la atmósfera vital que debe envolver a los caracteres psicológicos fijados por el novelista. No basta con describir un tipo definido, si se le aísla de los sucesos que van modificando o poniendo de relieve sus notas constitutivas. Ningún hombre se halla solo por completo, en un vacío absoluto, sino asediado constantemente por los sucesos de la vida de los demás, que se acumulan y entretajan en la suya propia. Toda personalidad tiene sus raíces en la realidad que le sirve de contorno: el medio ambiente, la educación adquirida y un cúmulo de circunstancias casi imprecisables de puro sutiles: «Ya le he dicho muchas veces; no basta el estudio exacto, sabio de un carácter, si no se le hace vivir entre las circunstancias que naturalmente deben rodearle» (151). Al hablar con elogio de un personaje creado por Pérez Galdós en *La desheredada*, no se olvida de añadir que «en Isidora y en su suerte influyen el propio carácter, el medio en que vive... y, además, los sucesos anónimos, no preparados por nadie, traídos por la marea de la vida» (152). Acerca de los defectos y virtudes que pueden tener cabida en el alma de los personajes, no posterga *Clarín* ni los tipos contradictorios ni aquellos otros que se distinguen por la regularidad intensiva de sus rasgos personales. A propósito de la novela realista, escribía que «la naturalidad no pide la exclusión de los caracteres constantes y fuertes» (153).

---

(150) Citado por Adolfo Posada, *op. cit.*, p. 180, carta del 25 de mayo 1885.

(151) *Solos*, p. 205.

(152) *Literatura*, p. 144.

(153) *Ibidem*, p. 143.

¿Su misma propensión a la veracidad del arte le hacía repudiar el lenguaje afectado de los héroes novelísticos, cuando no correspondía a su psicología real: critica duramente a los novelistas que hacen hablar como libros a sus personajes (154). Penetración, atisbo de lo esencial, verdad, clima adecuado son las principales cualidades que pide *Clarín* a los creadores de personajes novelísticos.

Por supuesto que en los diálogos de la novela hay que buscar ante todo lo esencial y lo característico, de modo que ni un solo destello contradiga la psicología de los interlocutores o bien ocupe lugar de relleno en la conversación (155). *Clarín* laboró con gran intensidad por la implantación literaria de un estilo desprovisto de énfasis o de giros adocenados. Notaba lo difícil de luchar en España contra esa tendencia, como con otras muchas: «Grandes peligros ofrece en España el atrevimiento de romper con el estilo convencional y artificioso... que pasa aquí, para los más, como el único castizo, correcto, noble y elegante» (156). Sus observaciones sobre el lenguaje y el estilo de los autores contemporáneos son copiosísimas; desvela incorrecciones sintácticas, expresiones plebeyas, afectaciones, impropiedades de léxico, etc. En este riguroso sistema crítico no perdona ni a sus mejores amigos, incluyendo entre ellos a Palacio Valdés, algo distraído a veces en la redacción literaria. Con gran fuerza cómica, satiriza a la Sra. Pardo Bazán por su falso concepto del *inhibirse*, o alude al lenguaje excesivamente literario de los personajes de Valera. En cambio, consideraba como maestros de expresión y de diálogo a Pereda y Pérez Galdós, aquél en lo exclusivamente provinciano, Galdós al registrar con evidencia plástica las expresiones típicas del alma popular madrileña. No es esta la ocasión de hablar del *Clarín* estilista y gramático; flagelador implacable de los olvidos y errores del *Diccionario* de la Real Academia Española.

---

(154) *Literatura*, p. 154.

(155) *Ensayos*, p. 86.

(156) *Ensayos*, p. 87.

Cuestión capital, al tratar de la concepción novelística de Leopoldo Alas, es la referente a las dos tendencias literarias que batallaron sin tregua en su tiempo: el naturalismo y el idealismo. En aquella época no se trataba tanto de dos corrientes puramente artísticas como de enconadas luchas entre muy diferentes sistemas ideológicos. En España, particularmente, los partidarios del naturalismo fueron tachados de heterodoxos o ateos, de liberales en política y atrevidos en sus ideas. Por el contrario, los «idealistas» representaban a los sectores moderados de la opinión pública, neocatólicos, conservadores y burgueses. Tal vez fué *Clarín* uno de los pocos espíritus clarividentes que supieron distinguir el arte de las ideas político-religiosas. Al colocarse frente a la novela naturalista, no toma posiciones partidistas, sino que sigue honradamente lo que sus gustos literarios le aconsejaban.

Casi todos los historiadores o críticos modernos convienen en que Leopoldo comenzó siendo naturalista para abominar después de esa tendencia novelística. Así lo entiende *Azorín*, quien distingue dos épocas en la producción literaria de nuestro autor; en la primera el cientifismo naturalista, el árido Derecho Romano y la superabundancia de elementos artísticos le dominan; en la segunda época, Leopoldo no toma ya la realidad como fin en sí misma, sino como medio de plasmar su espíritu; llega entonces a un espiritualismo cristiano, semejante al de Cousin, Villemain o Víctor Duruy (157). César Barja admite igualmente dos aspectos en la obra clarinesca, más no tanto referidos a la cronología como visibles en cierta clase de sus novelas y cuentos. Añade que, salvo *La Regenta*, sus otras obras novelescas combinan el naturalismo de ambiente, técnica y tema con abundantes rasgos idealistas, y hasta de fantasía romántica (158). No es preciso citar más opiniones, pues basta con las dos indicadas. Advirtamos, ante todo, que nues-

(157) *Literatura*, p. 140.

(158) Véase *Clásicos y Modernos*, Madrid, 1913, págs. 90-94.

tras observaciones se basan en las propias palabras del autor asturiano, y no en la interpretación más o menos subjetiva de sus realizaciones artísticas; por ello estarán más cercanas a la verdad.

A nuestro entender, *Clarín* se siente atraído desde un principio por el naturalismo a causa de motivos puramente sentimentales. Como Renan o como Tolstoi, autores muy queridos por él, Alas llega a una idea a través de preliminares emociones; lo afectivo predomina siempre en él. En una de sus primeras colecciones de artículos críticos (publicada en 1882), es decir, cuando tenía treinta años de edad) ya se manifiesta el atractivo especial que siente hacia el naturalismo por razones del corazón: en él ve «el camino de la nueva vida literaria, el que baja a los abismos de la sociedad, a conversar como Cristo con los publicanos, con presidiarios y ramerías» (159). Esta cita es de capital valor, pues nos muestra el crítico maravillado y conmovido por un género coetáneo de literatura que no dudaba en aproximarse a los humildes y desheredados de la vida, a los bajos fondos sociales, para elevarlos a una visión artística. *Clarín* fué hombre muy sensible a las desgracias angustiosas de los pobres; particularmente le dolían los niños abandonados o hundidos en la miseria; su personaje infantil, Pipá, está tomado del natural, según propia confesión; y a la misma fuente pertenecen los dos compinches Bismarck y Celedonio de *La Regenta*, etc. Este mundo de tintas sombrías en que arrastran su existencia los pilluelos de instintos precoces, los mendigos, los desocupados, la hez del pueblo, en fin, encontraba sensible resonancia en su alma. Por otra parte, es significativa la comparación del novelista captador de los fenómenos de la naturaleza con el Cristo humilde y abnegado. Así, la preocupación social y la generosidad efusiva —anticipo lejano de sus inquietudes religiosas— favorecen la entrada de *Clarín* entre los partidarios del naturalismo. Apenas empieza a escribir, nuestro autor adopta con entusiasmo la nueva escuela, antirromántica, pero solo en sus aspectos meramente artísticos.

---

(159) *En libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX*. Los Angeles, 1933, pp. 371-372.

Desde un principio no deja de advertir graves defectos y orientaciones equivocadas en los manifiestos hiperbólicos de Zola. En primer lugar, estima excesivamente impreciso el nombre de la escuela: «es lo que se llama, con nombre más vago de lo que fuera bien, el naturalismo» (160). Luego notaremos algunas discrepancias del maestro con la nueva tendencia.

Aprueba *Clarín* el naturalismo por ser «tendencia general de la literatura presente, que corresponde a tendencias análogas en la ciencia y en el sentido general de la vida» (161). No se trata, pues, de una corriente estética más, sino de una fórmula artística que está estrechamente relacionada con su tiempo, o, como si dijéramos, la concepción novelística adecuada a su época, a un modo de investigar y de vivir. Nace así el naturalismo cuando tenía que nacer y se impone como el instrumento nuevo para una nueva concepción de la naturaleza: «estudiando la vida de nuestros días, las tendencias del gusto, la deficiencia del arte actual, las necesidades del espíritu moderno, se llega a transigir con la nueva escuela, sino con sus exageraciones» (162). El método naturalista revela una necesidad general de carácter imperativo, existente por igual en todos los fenómenos de la realidad: «Corresponde a similares tendencias que existen y van predominando en filosofía, en economía, en política, en la vida entera» (163). Hasta en 1892, nueve años antes de morir, tiene palabras elogiosas para el movimiento: «del naturalismo, aun a lo Zola, hay que sacar todavía mucho provecho, mucha *higiene* intelectual y particularmente literaria» (164). ¿Acaso no podrían hoy suscribirse estas palabras? Con todas sus limitaciones, el naturalismo representó un paso decisivo en la formación de la novela contemporánea, en el estudio de los tipos humanos y del ambiente que les rodea.

---

(160) *Literatura*, p. 156.

(161) *Literatura*, p. 132.

(162) *Folleto*, IV, p. 62.

(163) El tono de estas palabras podía parecer de los últimos años de *Clarín*, no es así, sino de 1882, *Literatura*, p. 133.

(164) *Ibidem*, p. 132.

Sabe Alas que, en su más amplio sentido la estética naturalista no era nada inventado en su siglo, sino que contaba muchos años de existencia: «nunca sobraré repetir que ni el naturalismo pretende ser absolutamente nuevo, ni son del naturalismo todos los dogmas que se le atribuyen» (165). Lo que distingue al naturalismo de corrientes semejantes anteriores es su trabazón orgánica, su sistematización: «en las literaturas nacionales de la Edad Media también hay mucho naturalismo en algunas obras populares; pero todo esto sin formar nunca cuerpo de doctrina, ni ser aspiración consciente de los hombres de letras» (166). El problema estético de la novela «experimental» apasionaba a los españoles de la época; doña Emilia Pardo Bazán se propuso dar unas ideas generales sobre el naturalismo y tratar de los autores más importantes, escribiendo en consecuencia *La cuestión palpitante* (Madrid, 1883), para la que escribió un interesante prólogo Leopoldo Alas. En él, *Clarín* se muestra disconforme en algunos puntos con la interpretación de su ilustre amiga y sale al paso de errores vulgares atribuidos al naturalismo. Hay que tener en cuenta que se hablaba entonces mucho de la nueva tendencia, pero eran muy pocos los que conocían realmente su alcance, y menos aún los que tenían trato directo con las obras representativas del género. Por ello, Alas dice en las páginas del citado prólogo lo «que no es» el naturalismo, guiándose no solo por los estudios doctrinales de Zola, sino por sus propias reflexiones sobre el caso. Hasta algunos partidarios del naturalismo—afirma—ignoran por completo sus verdaderos propósitos (167). Se ha llegado por entonces a que la estética del nuevo movimiento haya caído en manos del vulgo deformador: «Lo malo de lo vulgar no es el ser cosa de muchos, si no de los peores, que son los más. Las ideas que se vulgarizan pierden su majestad, como los reyes populacheros» (168). No es el naturalismo ni «ia imitación de lo que repugna a los sentidos»

---

(165) *Ensayos*, p. 63.

(166) *Literatura*, p. 140.

(167) *Literatura*, p. 150.

(168) *La cuestión palpitante*, p. VII.

ni la acumulación de imágenes tomadas de cosas viles y hediondas, ni se limita a la observación y la experimentación: «Es verdad que Zola en el peor de sus trabajos críticos ha dicho algo de eso (se refiere a *Le roman experimental*, París, 1880); pero él mismo escribió más tarde cosa parecida a una rectificación; y de todas maneras el naturalismo no es responsable de esta exageración sistemática de Zola» (169). Tampoco representa el naturalismo la exaltación pesimista de la vida ni el arte tendencioso; «el naturalismo encierra enseñanza, como la vida, pero no pone cátedra» (170). Reconoce Alas que pintar «las miserias de la vida no es ser pesimista. Que hay muchas tristezas en el mundo, es tal vez el resultado de la observación exacta» (171). Ni siquiera al nuevo movimiento cabe imputarle exclusivismos de escuela: «Es más bien un oportunismo literario; cree modestamente que la literatura más adecuada a la vida moderna es la que él defiende» (172).

¿Qué será entonces el naturalismo? A través de este tupido bosque de negaciones, podemos rastrear las notas características de ese tipo novelesco. Alas lo define como «perfecta imitación de la realidad» (173), que condena, no las obras logradas, superiores del idealismo sino al idealismo como doctrina literaria. Como se recordará, esta concepción de la novela era la misma que siempre sustentó Alas. Los que hablan hoy de un tránsito en la obra de *Clarín* que va del naturalismo al idealismo caen en el error de considerar estética lo que no es sino espíritu general de la obra. Nuestro autor fué siempre partidario del naturalismo según su modo particular de entenderlo, partidario de la verdad y la sinceridad artística; pero, ¿acaso un escritor naturalista ha de estar reñido con todo lo que sea ideal? De ningún modo, y el ejemplo de Alas nos lo garantiza. Lo que *Clarín* repudia es el idealismo como tratamiento de tema y personajes en sentido absoluto; no como fuen-

(169) *Ibidem*, p. VIII.

(170) *Ibidem*, p. XI.

(171) *Ibidem*, p. XII.

(172) *Ibidem*, p. XII.

(173) *Ibidem*, p. XII.

te de inspiración de una vida interior. En su misma novela *La Regenta*, considerada por toda la crítica unánimemente como su obra más naturalista, ¿no hay personajes de gran altura moral? Díganlo, sino, el de Aza Ozores, el del mismo D. Víctor Quintanar, a pesar de sus extravagancias, etc. Se olvida con frecuencia que si el naturalismo es la imitación verídica de las manifestaciones de la vida, ha de recoger en sus novelas lo mismo a personajes degradados que a otros de más puro idealismo. Pero estas notas espirituales no las aplica el autor de intento y sin medida a cualquiera de sus criaturas, sino solo a aquellas que en realidad lo merezcan y lo demuestren. Admite *Clarín* de buen grado, como anteriormente estudiamos, los esfuerzos serios, detenidos, reflexivos del novelista para realizar con mayor cuidado su concepción artística; actitud antirromántica frente a los extravíos y desórdenes de las generaciones pasadas (174).

Después de elogiar las excelentes dotes expositivas de doña Emilia, acaba *Clarín* aceptando de lleno el naturalismo, siempre de un modo original: «Se puede combatir aisladamente tal o cual teoría de autor determinado; se puede censurar algún procedimiento de algún novelista, las exageraciones, el espíritu sistemático; pero negar que el naturalismo es un fermento que obra en bien de las ideas, es negar la evidencia» (175). El libro de la Condesa de Pardo Bazán se hizo pronto muy popular y tuvo varias ediciones. Contra él escribió ingeniosas observaciones don Juan Valera en sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (Madrid, 1884). En 1884, *Clarín* estaba arrepentido de este prólogo, no sabemos concretamente por qué: «¡Así habla la autora de... ese libro que... anda por ahí con un prólogo mío, del cual ya me arrepiento!» (176). En esta última época, nuestro autor estaba movido por hondas preocupaciones religiosas y trascendentales. ¿Admite acaso la «experimentación» como técnica novelística? Zola había dicho que «le romancier est fait d' un expérimentateur. L' observateur chez lui donne

(174) *Ibidem*, p. XI.

(175) *Ibidem*, p. XIII.

(176) *Ibidem*, p. XVII.



les faits tels qu' il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l' expérimentateur paraît et institue l' expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle qu' exige le déterminisme des phénomènes mis a l' étude» (177). Leopoldo acepta la experimentación, pero con una importante diferencia que le aparta por completo del novelista francés: «Lo que hay es que la experimentación artística es diferente de la científica, por razón de la naturaleza de su objeto» (178). Nada hay que objetar a estas palabras sagaces, que echan por tierra los ensueños quiméricos del cientifista Zola. Por tanto, la novela no es, para *Clarín*, un estudio científico de la humanidad, un análisis del cómo se desenvuelve una personalidad en un medio dado cuando obran sobre ella ciertas causas apremiantes. En 1888 escribía a Menéndez Pelayo: «si usted no ha escrito todavía... del traído y llevado naturalismo (en la *Historia de las Ideas Estéticas*) por Dios piénselo mucho, que si el llamarse naturalista, sin más ni más, es absurdo, hasta pueril, el negar a ese movimiento cuyos dos hombres importantes son Flaubert (sin querer) y Zola, valor serio, datos positivos, eficaz reforma en muchos casos, es injusticia» (179). Aquí, en esta carta, está todo entero el pensamiento de *Clarín*. A pesar de sus disidencias—cada vez mayores—con el naturalismo, nunca dejó de reconocer los grandes méritos de aquel movimiento y, en cierto modo, nunca dejó de practicarlo en sus obras novelísticas.

Por supuesto que a Leopoldo no se le ocultaba la profunda diferencia existente entre el naturalismo francés y el español; aquél era el genuino y legítimo; éste una imitación confusa que nunca llegó a cuajar del todo (180). Las enseñanzas del primero no podrían morir fácilmente: «En este sentido, yo estoy dispuesto a de-

(177) *Palique*, p. 130.

(178) E. Zola. *Le roman expérimental*, París; Charpendier, 1880.

(179) *Ensayos*, p. 62.

(180) *Epistolario*, 1943, p. 46.

fender el naturalismo, el verdadero, con tanto calor como el primer día» (181). La figura más admirada por *Clarín* dentro del naturalismo francés es la de Emilio Zola. Aunque pasen los años, esa veneración no disminuye, si bien se matiza con diferentes notas. Para él, Zola es «el ingenio más poderoso de cuantos hoy tiene vivos la literatura» (182). La principal virtud es el inagotable ingenio (183). La fuerza, la originalidad, la valentía, son sus dotes extraordinarias (184). Hasta le considera espíritu profundamente religioso, poético y soñador, crítico nada vulgar (185), aunque sus teorías sean inferiores a la realización artística que brilla en sus novelas. Sin embargo, censura con frecuencia a Zola el extraño maridaje que éste hacía entre ciencia y literatura, alma y causa físico-química, el «falso concepto de la ciencia y de sus relaciones con el arte» (186). Otras veces critica el fragmentarismo del autor de *La joie de vivre*: «Para mí, el peor resultado de la, relativamente, escasa cultura científica de Zola... está... en que le cierra el horizonte y le hace exclusivista» (187). Alas fué uno de los más emocionados y respetuosos admiradores que tuvo Zola; se esfuerza siempre por librarle de las calumnias de sus enemigos, de las acusaciones de inmoralidad y materialismo. Cuando se hablaba de un viaje de Zola a Lourdes, cree *Clarín* que «respetará, porque es santa, toda la poesía que haya en la ilusión sincera; tal vez adivinará, a fuerza de poeta *realista*, algo de la misteriosa verdad que hay probablemente en el esfuerzo humano que en el dolor tiende como un imán a lo divino y paternal» (188). Al advertir una orientación espiritualista en la novela zolesca, se llena de entusiasmo (189). Reconoce, no obstante, que en España «no hay ni ha habido naturalismo en el

(181) *Literatura*, p. 184.

(182) *Ensayos*, p. 144.

(183) *Ensayos*, p. 55.

(184) *Ibidem*, p. 34-35.

(185) *Ibidem*, p. 38.

(186) *Ibidem*, pp. 42-45.

(187) *Ibidem*, p. 147.

(188) *Ibidem*, p. 60.

(189) *Palique*, p. 187.

concepto de la palabra que se ha hecho clásico... Nuestro realismo es muy nuestro; en efecto, nos viene de raza» (190).

En 1881 sostenía Alas el derecho a vivir de las dos tendencias novelísticas opuestas: «Todo es legítimo en el arte, el realismo y el idealismo; pero a condición de que el primero no olvide, en lo singular que directamente copia, busca lo propio para la expresión de lo genérico; y de que el segundo, el idealismo, lo ejemplar y perfecto que concibe, lo aplique verosímilmente a una creación individual, viva, y por todos lados determinada y acabada» (191). Sólo criticaba entonces en el idealismo su aparato simbólico: «En realidad, lo que puede señalarse en el idealismo como antinomia de la escuela naturalista es el simbolismo predominante en todos los géneros literarios desde la aparición de la epopeya católica, la *Divina Comedia*» (192). Después, en 1892, registra con emoción las tendencias idealistas de la nueva novela europea (193), que tendrá que apoyarse en las conquistas técnicas del naturalismo si quiere marcar nuevos rumbos al género. Noblemente define su actitud: «Lo mismo que sostuve entonces (1883) el derecho a la vida del naturalismo, sostengo hoy (1892) el derecho a la vida de esas otras cosas que doña Emilia llama *merengadas* y *natillas*, y que son nada menos que la literatura psicológica y particularmente estética» (194). La joven novela llega henchida de espiritualidad y de ideas profundamente religiosas. Se dirige a los que criticaban la novela idealista y aboga por ella, la justifica íntimamente: «Si la literatura se acerca a la piedad, dejadla ir, y no la pidáis hipoteca. Y el mayor camino para la piedad, a partir del arte, es el del sentimiento y la poesía» (195). El estudio de las pasiones humanas no ha de ser exclusivo de la novela, como pedía el naturalismo, también cabe en ella el reflejo de las almas elevadas por nobles aspiraciones y que

(190) *Ibidem*, p. 169.

(191) *Ensayos*, p. 156.

(192) *Palique*, p. 206.

(193) *Literatura*, p. 151.

(194) *Ensayos*, p. 145.

(195) *Ibidem*, p. 147-148.

tienen su mayor encanto en esta pureza de fines: «es particularmente legítima la forma de la novela que atiende al alma, no por el análisis, sino por su hermosura, por la belleza de sus expansiones nobles, no menos bellas que la formidable lucha de sus pasiones; es legítima y es oportuna la novela de sentimiento» (196). Al juzgar este tipo de narración afectiva, expone *Clarín* ideas que recuerdan al Unamuno de *En torno al casticismo*: «La novela de sentimiento... nos vendría muy bien... como remedio de nuestra castiza sequedad sentimental» (197). El espíritu esencialmente emotivo de Leopoldo se pone al lado de la nueva novela, que aparecía en momentos de crisis para la conciencia española. Y, no obstante, *Clarín* jamás puede olvidar el progreso novelístico que el naturalismo consiguió. Al final de su vida, intenta resolver la contradicción en un tibio eclecticismo, tal como hemos visto. Una de sus frases más reveladoras es la siguiente: «Las alturas poéticas no se miden con el barómetro; no es poético lo más alto, ni menos lo más cercano a la tierra; en el arte, como en el universo, no hay arriba ni abajo» (198).

En resumen, es cierto que *Clarín* no resulta en toda ocasión fervoroso partidario de la escuela de Zola y que nunca lo fué en un sentido absoluto; pero nunca tampoco intentó destruir el naturalismo para edificar sobre sus ruinas la novela idealista. Quiso armonizar ambas tendencias en muchos aspectos, como correspondía a su compleja actitud frente al mundo. Creemos haberlo demostrado ampliamente.

«Qué pensaba *Clarín* sobre los novelistas españoles de su tiempo? No es difícil decirlo, pues la mayor parte de sus críticas se refieren a producción de este género. Admiraba sobre todo a Pérez Galdós, para quien tiene siempre frases de elogio y comprensión. En su estudio sobre el escritor canario, de 1889 (2.<sup>a</sup> edic.), emite juicios interesantes, que vamos a recoger. Recuerda en primer lugar, su amistad desinteresada con el autor de *Lo prohibido*: «Me

(196) *Ibidem*, p. 151.

(197) *Ibidem*, p. 154.

(198) *Ibidem*, p. 156.

precio de ser, entre los gacetilleros..., uno de los que tienen más trato y confianza con Galdós» (199). Considera como especial característica del gran novelista la plena objetividad de su arte: «los novelistas, y especialmente los novelistas de la clase de Galdós, son acaso los escritores que menos se dejan ver a sí mismos en sus obras» (200). La mayor gloria de un escritor de esta clase es «crear almas... pero no a su imagen y semejanza» (201). Compara a Galdós con Balzac, Zola, Daudet, Tolstoi, Gogol y Dickens (202). Como escrutador del alma del pueblo, no tiene apenas rival su gran amigo: «en todas (sus obras) hay además ese gran *realismo del pueblo*, esa feliz concordancia con lo sano y noble del espíritu público, «porque estos autores que en algo son semejantes a Galdós, sin dejar de ser grandes solitarios cuando suben a las cumbres misteriosas del Sinaí de la poesía, bajan también, como el Moisés de la Biblia, a comunicar con el pueblo...» (203). El autor canario compite con los maestros del arte realista europeo. Cuando Galdós publica *La desheredada*, Clarín no puede contener su entusiasta admiración: «Es la primera vez que un novelista de los buenos habla de este Madrid pobre, fétido, hambriento y humillado...» (204). Se conmueve ante los retratos de almas infantiles que traza el novelista con vigorosos trazos: «Y Galdós... nos pinta esa degradación (moral), esa miseria, en donde más repugna...: en la infancia» (205). Luego, el autor madrileño atraviesa por un período idealista, de la que es fiel reflejo su novela *Realidad* (206). No tiene rival como maestro del diálogo de las almas humildes, como pintor de

---

(199) *Folletos*, IV, p. 113.

(200) *Galdós*, p. 8.

(201) *Ibidem*, p. 13.

(202) *Ibidem*, p. 14.

(203) *Ibidem*, p. 15.

(204) *Ibidem*, p. 27.

(205) *Literatura*, p. 27.

(206) *Literatura*, p. 137.

costumbres y de ideas populares. Exaltó *Clarín* el valor de los *Episodios Nacionales*, que entonces pasaron casi desapercibidos. En fin, batalló sin tregua por hacer popular a Galdós y defenderle de los interesados ataques de sus enemigos.

Cuando *Clarín* habla de Pereda, de Alarcón, de la Pardo Bazán, de Valera o de Palacio Valdés, sus opiniones no son del todo entusiastas. Generalmente ve más defectos en ellos que cualidades positivas. Aun así, elogia la galanura de estilo, la elegancia y pureza, las sutiles disquisiciones de Valera; el dominio de la narración fluida y castiza de Alarcón; la cultura y el poder de observación de doña Emilia; el arte profundo y regionalista, muy descriptivo de Pereda; la regularidad y frescura de la composición de Palacio Valdés. Después de Galdós, su ídolo, el preferido es Pereda.

¿Qué ideas tenía *Clarín* sobre sus propias obras novelísticas, sobre las hijas de su ingenio? Muy pocas veces ha disertado Alas sobre este punto, que le parecía inmodesto: «Me paso la vida disertando acerca de materia estética, pero no me gusta hacerlo tratándose de mis propias obras» (207). Pero no hay duda de que intentó aplicar en todo caso a sus obras los ideales estéticos de que hemos tratado anteriormente. El estudiar en qué grado llegó a realizar sus concepciones estéticas será el objeto de los capítulos sucesivos de nuestro estudio.

---

(207) *Ensayos*, p. 283.

(199) *Ensayos*, p. 118  
 (200) *Ensayos*, p. 8  
 (201) *Ensayos*, p. 14  
 (202) *Ensayos*, p. 14  
 (203) *Ensayos*, p. 17  
 (204) *Ensayos*, p. 27  
 (205) *Ensayos*, p. 27  
 (206) *Ensayos*, p. 157