VARIACIONES DE UN TEMA NOVELESCO: *DOÑA PERFECTA* DE GALDÓS Y *EL INTRUSO* DE BLASCO IBÁÑEZ

La crítica parece haber pasado como de puntillas sobre la segunda novela "de tesis" de Blasco Ibáñez, *El intruso*, que fue escrita y vio la luz en la primera mitad del año 1904.[1] Tampoco la profusa bibliografía dedicada a *Doña Perfecta* (1876) se ha detenido hasta ahora en analizar el fenómeno de *intertextualidad* perceptible entre ambas obras.

Sensu lato, se ha llamado intertextual a la relación que vincula un texto concreto con otro u otros que le preceden.[2] En el ya clásico artículo "¿Tradición o poligénesis?", controvertible y apasionante a partes iguales, Dámaso Alonso galvanizó estas cuestiones poniendo en tela de juicio el concepto de tópico enunciado por Ernst Curtius. Ante un hecho de parentesco literario el filólogo español propone dos explicaciones plausibles: "la de que entre B y A haya una vinculación literaria, o la de que no exista entre ellos vinculación literaria algu-

---

[1] Algún historiador de la literatura, como Juan Luis Alborg (658), llama la atención de forma reiterada sobre este sorprendente silencio. Cabe alegar que el autor no cita los escasos estudios que existen (Renard 1993, Muñoz Cortés, Areilza, Forgues), si bien rastrea en los artículos de crítica inmediata que provocó la obra en el momento de su publicación. *La Catedral* (1903), *El intruso* (1904), *La bodega* (1904-1905) y *La horda* (1905) integran el ciclo de novelas sociales, de "rebeldía", o de la "segunda época" de Blasco, "a las que la crítica se refiere siempre de pasada entre las páginas que comentan sus primeras obras", afirma Blanco Aguinaga (200). Blasco abandona el espacio de la previa etapa valenciana y localiza estas nuevas historias en distintas ciudades españolas: Toledo, Bilbao, Jerez de la Frontera y Madrid, respectivamente. De ahí que otros estudios hablen de "las novelas de España", en oposición a las de regionalismo valenciano, y dividan la serie entre las obras de "protesta social" –las ya citadas– y las "psicológicas" *La maja desnuda* (1906), *Sangre y arena* (1908), *Los muertos mandan* (1909) y *Luna Benamor* (1909). Vid. Paul C. Smith. Hay una reciente edición crítica de *La bodega* a cargo de Francisco Caudet (1998). Blanco Aguinaga (214-225) escoge asimismo *La bodega* de entre las novelas de tesis para realizar un análisis más pormenorizado.

[2] Como es sabido, dicho término aparece por primera vez en 1967 en el artículo "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", recensión de Julia Kristeva a los precipuos trabajos de Mijail Bakhtine *Problemas de la Poética de Dostoievski* y *La obra de François Rabelais* (Kristeva 1967); ha sido difundido sobre todo en *Sèméiotikè* (Kristeva 1969), y existe traducción al español. Pocas acuñaciones podrán jactarse de haber logrado en la nomenclatura teórica el gran éxito que cosechó esta de "intertextualidad" apuntada sin mayor énfasis por la semiótica búlgara: el uso y abuso de la voz desvirtuó las primitivas connotaciones bakhtinianas (no poco contradictorias) otorgadas a ésta por la abstrusa Kristeva, quien en los ochenta ya había decidido sustituirla por otra nueva, "transposición". Para el desarrollo del concepto de intertextualidad desde postulados latos de la polifonía, el dialogismo y la sociología marxista hasta su aplicación mucho más restringida e inmanente por parte de Genette, Jenny, Riffaterre o Plett, el último de los cuales sólo considera intertextual a la cita, vid. por ejemplo Fernando Galván. Me decanto más por la opción de Cesare Segre, quien distingue entre *intertextualidad* –exclusivamente formal– e *interdiscursividad* –más amplia. José Enrique Martínez Fernández ofrece en 2001 una de las monografías más recientes sobre el tema.

na: a esa vinculación literaria la llamamos tradición; cuando no hay tradición literaria entre A y B, estamos ante un caso de poligénesis" (Alonso 708). Para Dámaso pueden aquilatarse dos síntomas determinantes de tradición común. Consiste el primero en que la semejanza no se establezca tan sólo entre conceptos o juicios aislados, sino entre cadenas de conceptos o juicios; el segundo índice radica en la presencia de semejanza formal unida a la temática.

Así, si aceptáramos regirnos por la dicotomía tradición *versus* poligénesis en el caso que nos ocupa, procede distinguir por un lado entre un atávico motivo novelesco, la llegada del *outsider* a una comunidad cerrada y hostil, y en segundo lugar su cristalización en *El intruso*, hermanada con *Doña Perfecta* por irrefragables lazos *tradicionales* que enumeraré en este artículo.

Doña Perfecta y las fortunas de un tema literario: la llegada del forastero

Pepe Rey, varón justo, cultivado y progresista (en la más amplia y aséptica de las acepciones del término) arriba desde la Corte con su equipaje de buenas intenciones reformadoras hasta una población aislada y hermética, coercida por determinada especie de caciquismo local. Allí su postura chocará indefectiblemente contra los turbios intereses provincianos y el personaje experimentará, entre otras *peripecias*, la de un amor correspondido y obstaculizado hacia la mujer más codiciada del pueblo. Sin apenas variaciones, permutando el nombre del protagonista podemos aplicar idéntico esquema al *planteamiento* de innúmeras narraciones novelescas o cinematográficas (*Horizontes de grandeza* –William Wyler, 1958– supone un caso conspicuo entre estas últimas, y un exponente representativo del tópico en el seno de un género, el *western*, que es muy afecto a él). Las ventajas que aporta este haz de *motivos* como soporte de *situaciones* dramáticas no ofrecen duda. Las situaciones *a priori* conflictivas, desusadas, favorecerán el desarrollo del *nudo* si por situación entendemos, con Tomachevski, el estado de las relaciones entre los personajes en un momento dado, y por *peripecias* las variaciones de una *situación* a otra que en su conjunto informan la *trama*. Rodolfo Cardona cita el modelo de Donald Fanger "Grandes esperanzas, ilusiones perdidas", y le opone una variante que comporta cambios sobre la mentalidad inicial.[3]

La óptica del extranjero, del *nuevo*,[4] resulta privilegiada para introducir a través de ella al lector en el universo ficticio que crea la novela. El primer estadio de empatía entre receptor y personaje se establece desde un principio por la común ignorancia de ambos sobre los lugares, gentes y hechos con los que han de enfrentarse; remito a la tantas veces aludida presentación de Orbajosa, que está mediatizada por la mirada de Pepe Rey. No en vano una de las carac-

[3] "[...] aun cuando la lucha es desigual y el representante del progreso ilustrado es totalmente vencido, el final de la novela nos muestra una sociedad que ha sufrido un choque" (Cardona 1998: 83). Entiéndase que utilizo los términos subrayados *peripecia*, *situación* y *motivo* con el sentido específico que les confieren Boris Tomachevski (182 y ss.) y la retórica de la narración.

[4] Justamente Pepe Novo fue el primer nombre que Galdós barajó para su personaje, como señala Cardona (Cardona 1997: 20).

terísticas más comunes del personaje autobiográfico reside en su falta de integración en la tribu (anotemos la noción de Georgy Lukács de "héroe problemático"), su condición de recién llegado ávido por desentrañar un antiguo misterio (por ejemplo, en *Cumbres borrascosas*) y su pertenencia a un rango subalterno o a una imprecisa clase social que le dará acceso a las puertas de escenas y escenarios muy dispares.

La narración puede adoptar la primera o la tercera persona, solución que escogió finalmente Galdós para *Doña Perfecta* en vez de la fórmula homodiegética epistolar, sin detrimento de que con la heterodiégesis se mantenga la perspectiva del recién llegado. Seymour Chatman (163), entre otros autores que se han detenido en estas cuestiones, distingue tres clases de punto de vista: el *literal*, a través de los ojos de alguien; el *figurativo*, a través de la visión de mundo de alguien; y el *transferido*, desde la posición de interés de alguien, atendiendo a su provecho. Muchos de los relatos "de forastero" cumplen sendos postulados, y en *Doña Perfecta* ello se aprecia de manera diáfana. El punto de vista físico, perceptivo o *literal* pasa por Pepe Rey, pues hasta su muerte en la mayor parte de la novela el narrador le acompaña y muestra lo que el ingeniero puede ver.[5] Una vez asesinado Pepe, el ingenuo historiador don Cayetano Polentinos toma el relevo de la narración y se constituye así en un caso de relator *no fidedigno* (en terminología acuñada por Wayne Booth), puesto que el lector sabe falaz la versión que de los hechos ha llegado hasta el inocente cronista. Respecto al segundo nivel, se hace aún más patente el cometido que cumple el personaje como encarnación de la ideología defendida en esta novela de tesis por antonomasia;[6] y en lo que atañe al tercer estrato, el texto busca sin ambages la connivencia del lector con Pepe Rey: si leemos bien, en cuanto *lectores ideales*, hemos de sulfurarnos cuando el protagonista sufre los espurios manejos provincianos y la dialéctica tramposa de sus adversarios, e interesarnos a su favor en la resolución de su conflicto amoroso.[7]

El modelo "llega un forastero" es canalizado por Galdós al servicio del *engagement* militante de esta etapa de su trayectoria. Y no puede negarse, a la vista de las peculiaridades apuntadas, que el molde se prestaba para ello a las

---

[5] Hay excepciones tan notables como la célebre escena, a la que no asiste Pepe, en que doña Perfecta y don Inocencio recaban toda su potencia suasoria sobre el estulto Caballuco y éste termina rompiendo la mesa de un puñetazo. Aquí Galdós ofrece un buen ejemplo de la técnica que Gérard Genette bautiza como relato *reiterativo* y que estriba en contar *n* veces en el discurso lo que tan sólo sucedió una vez en la historia. El episodio en cuestión es presentado por el narrador omnisciente en los capítulos XXI y XXII, y focalizado a través de la percepción distorsionada y onírica de Rosario en el capítulo XXIV.

[6] Para quienes aún se atienen a la distinción *autor implícito/narrador* enunciada por Wayne Booth en la década de los 60 (Booth 1974), resultaría inexacto afirmar que Pepe Rey es el vehículo de las ideas del narrador; de acuerdo con la sistematización y terminología del profesor de Chicago, el personaje ejerce el papel de portavoz del "autor implícito", es decir, de la mentalidad y el espectro de ideas que subyacen al discurso.

[7] Como señala Rodolfo Cardona (1997: 37n), Galdós introduce al personaje del teniente coronel Pinzón en el capítulo XVIII precisamente para conseguir tal fin, esto es, para crear expectativas nuevas e incentivar el suspense (figura retórica de la *sustentatio*), haciendo creer al lector que todavía es factible un desenlace favorable a los legítimos deseos del héroe.

mil maravillas: erige una especie de inversión del menosprecio de Corte y alabanza de aldea, especialmente susceptible de investir con su forma al alegato liberal y reformista del primer Galdós.[8] El profesor Gilman estima que el novelista canario recibió el tema cuando bebe de la fuente de Balzac (autor que como es sabido diverge mucho de Galdós en cuanto a su posición ideológica) y en concreto de *Eugénie Grandet* y *Les Paysans*.[9]

> *Eugénie Grandet* suministró sin duda a Galdós un nuevo enfoque narrativo, pero al mismo tiempo planteaba la cuestión crucial del contraste entre la sociedad provinciana francesa y la española. ¿Qué vicio característico de los españoles rurales podía corresponder a la sórdida avaricia del viejo Grandet y sus compadres? La respuesta terrible debió de estar presente en la mente de Galdós, incluso ya durante la primera lectura de la novela de Balzac: sus primos del campo, tradicional y ostensiblemente generosos (famosos por su reparto patriarcal de cochinillos asados y vino añejo) eran fanáticos a muerte.
> [...] es muy posible que *Les Paysans* le sugiriera el empleo de la imaginería clásica como medio de expresar temáticamente la degeneración provincial. (Gilman 1: 72-73)

A la vista del conjunto de las novelas de tesis más puede decirse que Galdós buscaba un patrón para exponer su idea antes que una idea sobre la cual desarrollar el patrón, si es que en alguna medida es legítimo para el estudioso disociar contenido y continente. Otro posible venero de Galdós se halla en *Padres e hijos* de Turgeniev, escrita en 1861 y trasladada al francés y al inglés en 1863 y 1867 respectivamente. Reproduzco las palabras de Vernon A. Chamberlin y Jack Weiner:

> Por ser el tema de *Doña Perfecta* tan parecido al de *Padres e hijos*, parece obligado un examen comparativo de estas novelas. En ambas un joven rubio, licenciado en ciencias, llega de la capital para visitar una provincia no identificada. Recibido en la estación por un representante de su familia, el joven puede observar, mientras se dirige a su destino, una comunidad rural atrasada, descuidada y primitiva. [...]
> En ambos libros el joven héroe se ve pronto envuelto en un fiero y directo conflicto verbal con otro hombre, mayor que él, que representa a la familia que visita (en *Doña Perfecta*, Don Inocencio; en *Padres e hijos*, Pavel Kirsanoff). En los dos casos el mayor, miembro y defensor del orden social establecido, es hostil a las ideas del más joven y le provoca con verdades a medias y afirmaciones irónicas. El joven acepta el reto: su forma-

[8] La crítica no se engaña tampoco respecto a esta actitud de Galdós, que atendiendo sólo a *Doña Perfecta* podría parecer negativa frente al medio rural y laudatoria para con Madrid. Orbajosa conforma un espacio simbólico antes que articular la oposición ciudad/campo, y Galdós en otras novelas se muestra tan cáustico con Madrid y sus habitantes como lo fue con la tierra de los ajos; llega a fechar en "Madrijosa" una carta escrita en el 96. El dato puede hallarse en Stephen Gilman (2: 370), o en Geoffrey Ribbans y J. E. Varey (89).

[9] Vid. Carlos Ollero. Señálese no obstante que el artículo comienza recordando la anécdota en que Galdós cuenta que compró su primer ejemplar de Balzac en una librería de viejo del Sena en 1867, y que este punto ha sido ya rebatido argumentalmente por la crítica (Juana Truel 105-106).

> ción y temperamento le convierten en portavoz de sus ideas, exponiendo de manera abierta sus opiniones liberales y positivistas, de inspiración francesa y alemana.
>
> En ambas novelas, el joven protagonista siente una inclinación amorosa hacia una joven de la familia que visita (Rosario, en *Doña Perfecta*; Fenechka, en *Padres e hijos*), a quien el mayor desea ver casada a toda costa con otro miembro de su propia familia; como consecuencia, el joven científico es expulsado a la fuerza. [...] Finalmente, ambos héroes jóvenes sucumben de una manera trágica, y ninguno de los dos puede llegar a emplear su educación en beneficio de su patria.
>
> En contraste con el protagonista, lleno de dedicación, aparece en cada novela otro hombre joven: en *Doña Perfecta*, Jacinto; en *Padres e hijos*, Arkadii Kirsanoff. Este segundo representante de la juventud, sin formación científica y de personalidad más débil que la del héroe, transige con la vieja generación y se ajusta a ella. (235-238)

El artículo enumera asimismo los puntos en que divergen la novela rusa y la española: ambigüedad de la posición del narrador en Turgeniev frente a la nítida proclama galdosiana, ausencia de un correlato del personaje de Doña Perfecta en *Padres e hijos*, etcétera.[10] Todo ello queda, claro está, en el terreno de la hipótesis, y *Eugénie Grandet* aventaja además a *Padres e hijos* en que los historiadores de la literatura poseen la certeza de que Galdós había leído la primera y en cambio no pueden demostrar que conociese la segunda antes de la fecha de composición de *Doña Perfecta*.

El tema pasa a través de la novela de Galdós a autores como Pereda, quien realiza una a manera de inversión doctrinal en su *Don Gonzalo González de la Gonzalera*[11] y *De tal palo tal astilla*. La crítica se ha apercibido de afinidades entre la intransigente viuda de Polentinos y las protagonistas de *Doña Bárbara*, *La tía Tula*, *La casa de Bernarda Alba* o *La Farisea*, y los personajes de doña Blanca y doña Inés en las novelas de Valera *El comendador Mendoza* y *Juanita la Larga*.[12] En la órbita del esquema "llegada de un forastero inocente" sitúa Cardona la novela de Henry James *El americano* (1997: 20n). A mi juicio

---

[10] Gilman (1: 72n) se muestra contrario a esta filiación, manifestando que "Galdós habría absorbido, transformado y adaptado otros aspectos de haber leído una novela tan fascinante y compleja". Cardona (1998) refuta argumentalmente la tesis de Chamberlin-Weiner y alega como más plausible que fuese Turgeniev quien conociese *Doña Perfecta* (puesto que leía español) y ésta calase en *Tierra virgen*, donde sí aparece un personaje, Valentina, que puede ser trasunto de la viuda de Polentinos.

[11] Señala Gilman: "Como observa también la profesora Truel, el empleo de este modelo no se agota con Galdós. Pereda lo utiliza claramente para «replicar» a *Doña Perfecta* haciendo que el intruso procedente de la ciudad traiga la corrupción a la inocente sociedad de «la Montaña». Fue ésta una réplica que no molestó lo más mínimo a Galdós cuando Pereda se la leyó antes de publicarla" (Gilman 1: 72n). Algo parecido habría hecho previamente Galdós con Valera, según Vernon A. Chamberlin.

[12] Vid. Leo, Agüero, Fox, Heck y Rubio González; para el parentesco con las obras de Valera, Baquero-Goyanes 98 y Oleza 51 (no sólo hay correlatos de Doña Perfecta sino también del canónigo Don Inocencio en el personaje de Don Anselmo). Hay además trabajos que buscan concomitancias entre *Doña Perfecta* y *Los Pazos de Ulloa* (Curry, o el muy interesante "Viaje y llegada de Julián a los Pazos y otros viajes y llegadas afines", de Anthony H. Clarke).

ninguna de estas relaciones se aproxima a la nítida ligazón que hermana *Doña Perfecta* con *El intruso*.[13]

La dimensión intertextual de *El intruso*

La admiración de Blasco Ibáñez hacia Zola fue reconocida sin reservas por el propio Blasco y ha concitado el interés de un nutrido grupo de críticos;[14] el naturalismo del valenciano se alea con las formas folletinescas, en las que se hallan aún plenamente ínsitas sus primeras obras (*La araña negra, ¡Viva la república!* y *Los fanáticos*) y que permean asimismo su producción ulterior.[15] Pero más que las corrientes estéticas me interesan ahora los modelos concretos que de manera palmaria subyacen a algunas de sus novelas. Blasco, escritor prolífico, célere y, sobre todo, eficaz (creo que este es el adjetivo que le define), tomó prestadas muchas cosas que le interesaban sin demasiados disimulos, y tan expeditiva forma de actuar, sea virtuosa o no, ha facilitado a la crítica el camino hasta sus fuentes: *La araña negra* y *El judío errante* de Sue forman un matrimonio del que todos se percatan; *Arroz y tartana* así mismo emparenta con Balzac, *El vientre de París* y *El paraíso de las damas* de Zola, *Pierre y Jean* y *Una vida* de Maupassant, *La desheredada, La de Bringas* y *Lo prohibido* de Galdós; *La barraca* con *La tierra* de Zola; *Flor de Mayo* con *Sotileza* de Pereda y *Los Malasan-*

---

[13] Es pertinente apuntar que la obra de Galdós también ha sido estudiada desde una coordenada intertextual por Germán Gullón en su trabajo "La batalla por la hegemonía discursiva: *Doña Perfecta* (1876)": "El texto ficticio, por tanto, lleva inscrito otro texto –el intertexto–, dirigido por un sistema de valores distinto, con el que entabla un diálogo, mediante –y en divergencia con él– irá haciéndose, labrando su perfil. [...] Las palabras y opiniones del narrador y de Rey, el protagonista, constituyen el texto; lo dicho por los habitantes de Orbajosa, significativamente Perfecta Rey, viuda de Polentinos, y el canónigo don Inocencio Tinieblas, contiene el intertexto, la oposición ideológica y discursiva intratextual a lo narrado en el texto dominante. [...] El subtexto de una novela [...] lo compone el crítico con cuanto quedó sin expresar, lo tácito, que informa a lo dicho vía su consciente exclusión" (G. Gullón 1990: 54 y 62). La noción de intertexto así aplicada por Gullón se asemeja al "texto pseudoobjetivo" de Bakhtine (122), en tanto que el subtexto puede equivaler a la prehistoria de la novela, o de forma más amplia, a la elipsis funcional (vid. Montes Doncel).

[14] De su encuentro con Zola en 1902 tiene Blasco este encendido recuerdo: "Cada hombre siente su idolatría. Yo he visto soberanos y aspirantes a reyes por los que se exterminaron miles de hombres en los campos de batalla y su presencia sólo ha despertado en mí un compasivo desprecio para los que se entusiasmaban con los prestigios del nacimiento [...] Y, sin embargo, la adoración idolátrica, el anonadamiento admirativo surgió en mí en presencia del escritor" (León Roca 253). El novelista valenciano restringe sin embargo a sus primeras novelas el débito literario con Zola. Vid. la carta reproducida en Julio Cejador y Frauca (467-480). Sería tarea prolija consignar aquí cuanto se ha escrito sobre este tema; me limito a señalar algunos títulos: Reding, Greiner, Barja 398-405, Balseiro, Eoff, Pattison, Pérez de la Dehesa.

[15] Antes de Zola, su ídolo fue Victor Hugo. Como de todos es sabido, Blasco se formó en el folletín en su juventud –casi mejor diríamos adolescencia– como amanuense y a veces negro de Fernández y González, y al evolucionar devino una constelación de ingredientes románticos, naturalistas y modernistas que en la *praxis* se avienen pero que *a priori* parecen casar mal. Así lo vio Rafael Conte: "Blasco es un producto híbrido, epígono del naturalismo, adorador del romanticismo, y que floreció en la etapa modernista [...] En el fondo era un romántico que utilizaba las técnicas del naturalismo" (Conte 518).

gre de Giovanni Verga;[16] *Entre naranjos* con *La pródiga* de Alarcón o *El fuego* de D'Annunzio;[17] *Sónnica la cortesana* con *Salambô* de Flaubert, *Afrodita* de Pierre Louys y el poema *Punica* de Silvio Itálico; *La catedral* con la obra homónima de Huysmans y con *Nôtre Dame de Paris* de Victor Hugo; *La horda* con *La busca* de Baroja (Hermosilla); *La bodega* con *L'Assommoir* de Zola y el polémico drama *Juan José* de Dicenta;[18] *Luna Benamor* con *Gloria* de Galdós;[19] *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* con *La debacle* de Zola.

El intruso a menudo se ha vinculado a *Germinal* en función de un criterio temático, y ciertamente esta vez los humillados y ofendidos de Blasco radican en la mina. En cuanto al componente naturalista en la producción del valenciano, ha recibido ya bastante atención para volver sobre él. Santiago Renard distingue tres elementos en la estructura compositiva de *El intruso*: la historia del rico industrial Sánchez Morueta, las disertaciones que exponen los postulados de la *tesis* (condiciones infrahumanas en que viven los mineros, influencia perniciosa de los jesuitas, ataques al fanatismo nacionalista...) y descripción de ambientes que incluye a los trabajadores de Gallarta como personaje colectivo.[20] Morueta es retratado por Blasco como una versión del *self-made man*, hijo de un emigrante santanderino. A la manera de un nuevo Midas, convierte en oro cuanto toca, y para afianzar su estatus en la naciente burguesía vasca se casa con una bilbaína de ilustre prosapia, doña Cristina. Fruto de esta unión nacerá Pepita, única heredera del matrimonio, quien se enamora de un ingeniero levantino contratado por Morueta. El padre Paulí, confesor jesuita de doña Cristina, persuade a la joven para que rompa estas relaciones y la conmina a unirse con un joven abogado neo y carlista, formado en Deusto. Simultáneamente el poderoso Sánchez Morueta es abandonado por su amante, Judit, y la crisis que adviene ante tal contingencia será aprovechada por su esposa para anular todo resquicio de voluntad en el deprimido millonario. El antaño liberal Sánchez Morueta termina dominado por el jesuitismo a través del poder que la Compañía ejerce en las mujeres de su familia; asiste a ejercicios

---

[16] Las analogías con Zola son anotadas por Reding. Vid. también Day-Knowlton, Medina, Smith. Tomo otros datos de este mismo autor en *Vicente Blasco Ibáñez: a Critical Survey of the Novels from 1894 to 1909*, Berkeley, Universidad de California, tesis doctoral, 1964, *apud* Renard 1993. Vid. también Pura Fernández.

[17] Estos paralelos de *Entre naranjos* captados por diversos autores, entre otros Day-Knowlton, son recogidos en Alborg 577 y 587.

[18] Estrenado en 1895 (diez años antes, por tanto, de la publicación de *La bodega*), ocasionó un escándalo no inferior al de la *Electra* galdosiana (1901), y fue enarbolado al igual que ésta como bandera del teatro *engagé* más liberal e irreligioso. *Electra* –otra obra de protagonista ingeniero– es elogiada por Blasco Ibáñez con el entusiasmo que puede suponerse (Sebastián de la Nuez y José Schraibman 125-139). Para las semejanzas de *La bodega* con *Juan José* y *Fuenteovejuna*, vid. Renard 1993. Así mismo Peter Vickers halla paralelismos entre el ciclo de las novelas de tesis y "el material explotado años antes por Fernández y González en su obra *La honra y el trabajo. Historia de las clases trabajadoras* (1867)" (Vickers 466), así como entre "*Les Trois Villes* de Zola y las cuatro situaciones geográficas presentadas por Blasco" (Vickers 470).

[19] El parecido es leve, como dice Paul C. Smith al mencionarlo (28-29). No consiste sino en que la pareja de enamorados de la novela corta de Blasco está constituida por un judío y un gentil, y que en razón de tal diferencia religiosa no pueden casarse.

[20] Renard 1993: 210-212. Esta tesis inédita es el único trabajo por mí conocido que analiza la novela con profundidad.

espirituales en Loyola y participa en una peregrinación pronacionalista al santuario de Begoña que opera como corolario simbólico de la novela. En el enfrentamiento que allí se desencadena contra los mineros *maketos* y anticlericales, Morueta golpea a su primo Luis Aresti y a un famélico obrero adolescente. El mencionado Aresti, médico librepensador, transmite en sus intervenciones las ideas que el propio Blasco quiere insuflar en su novela. Las circunstancias del personaje, que se mueve entre sus pacientes mineros, contratistas e industriales, y recibe las confidencias de Sánchez Morueta y el ingeniero Sanabre, parecen creadas *ad hoc* para que encarne el papel estructural de reflector; casi todo lo que se narra en *El intruso* es visto, y aun juzgado, por el doctor Aresti.[21]

En las páginas que Alborg (658-665) dedica a *El intruso* hay un comentario sobre el paralelismo de esta novela con *La familia de León Roch*; resulta sorprendente que no se estudie en cambio el más cercano con *Doña Perfecta*. En lo que atañe a la integración del padre Paulí en el ensamblaje del relato de Blasco, que Alborg encomia por oposición a la menos maniquea figura de Paoletti en *La familia...*, yo en cambio considero que la etopeya e intervenciones de este personaje son lo peor de toda la novela.

> Era un hombre de lucha, que iba recto a su fin, *atropellando las doctrinas religiosas* para defender la religión. En su folleto tronaba contra el lujo de las mujeres y el dinero que desperdiciaban en la caridad. Nada de vestidos nuevos ni de limosnas: todo debían dedicarlo a las elecciones, a comprar votos, a *corromper la voluntad de la gente* para sacar triunfante al candidato de Dios y deshonrar, de paso, aquella institución del sufragio que, borrando las clases y colocando el pequeño al nivel del grande, trastornaba las leyes de la antigua sociedad. (1155. Las cursivas que destacan la parcialidad narradora son mías)

Los simbolismos de estampita a que apela el confesor con su penitente para exhortarla a hablar resultan francamente grotescos, y además la voz del narrador adviene, machacona y dogmática, para señalar su ridiculez a quien no la hubiera percibido:

> –Oye, hija mía. Erase [sic] una vez una princesa más bonita que tú y más rica, pues sus padres eran reyes... [...] Un día, en un *sarao* de la Corte, cuando más llamaba la atención por su hermosura y su elegancia, danzando con el hijo de otro rey, los cortesanos lanzaron un grito de horror. Por la boca de la princesa asomaba y volvía a ocultarse, para aparecer de nuevo, la cabeza de una horrible serpiente... ¿Sabes lo que era aquella inmunda bestia? Pues un pecado que la princesa había querido ocultar a su confesor [...]
>
> Y ese amigo te escribe *cartitas*, y tú las contestas *a hurtadillas de mamá*... No digas que no; no mientas... ¿Callas? Quedamos, pues, en que existen las cartas y en que os habéis visto y hablado en el jardín de Las Arenas, ¡Si es inútil negar! ¡Si yo lo sé todo por el *pajarito*!...

[21] Renard (1993) también se ha ocupado de estas cuestiones, en las que yo no puedo demorarme, así como de los correlatos funcionales de la figura de Aresti en las otras novelas de tesis.

> Y el jesuíta [sic] insistió, complacido, en esta ñoñez del pajarito, como si fuese un supremo rasgo de ingeniosa malicia (1159. Son míos los subrayados de los términos, diminutivos y modismos que caracterizan lingüísticamente al padre Paulí).

Parecen impensables tamañas simplezas en boca del padre Paoletti y hasta del fanático Luis Sudre (al que se asemeja mucho, por cierto, el otro novicio aristocrático y emulador de San Luis de *La araña negra*, Ricardito Baselga). Puede decirse que el mayor acierto del novelista en la configuración del personaje de Paulí consiste precisamente en lo poco que le deja aparecer, y este aspecto, como el nombre, nos evoca a Paoletti. Soslayar en el discurso un elemento tan fundamental para la historia obedece en efecto a una deliberada intención de adecuar el continente al contenido: el padre Paulí debe mostrarse poco porque su acción es invisible y artera; él representa al "intruso" que da título a la obra.[22]

En la misma estela de exageración anticlerical se alinea el retrato repugnante trazado por Blasco del hermano que enseña a Aresti la casa de San Ignacio:

> Era un joven que llamaba la atención inmediatamente por la delgadez de su cuello, que hacía más enorme su cráneo, y por la forma de sus orejas, abiertas cual abanicos, como si fueran a aletear, despegándose. Detrás de ellos florecía la piel con un sinnúmero de costras y excoriaciones: unas secas; otras, rezumantes, con una frescura que atraía a las moscas (1195).

Estos pasajes nos retrotraen al padre Claudio y al padre Tomás de *La araña negra*, y a toda la tópica morfológica de los curas desplegada en folletines anticlericales.[23] El propio Blasco, sin embargo, había repudiado su obra primeriza, y *El intruso* contiene una crítica explícita, un poco a manera de ocupación, de la hiperbólica leyenda negra vertida sobre el jesuitismo.[24] Una última apostilla

---

[22] "–A ti, sí [hablando con Sánchez Morueta] –dijo el médico con energía–. A ti deben preocuparte [los jesuitas]. Crees que vives fuera de su influencia porque no vas a misa ni te tratas con los curas; pero todo llegará. Tú irás, y hasta es posible que te arrodilles ante algún confesonario de la iglesia de los jesuítas [sic]/ –[...] Aquí no entrarán, por más que se empeñen. [...] ¿Tienes noticia de que vengan a visitarnos esos señores de la Residencia? / –No, no vienen –dijo Aresti sin abandonar su gesto irónico–. ¿Y para qué habían de venir? Hace tiempo que están dentro: no necesitan de tu permiso... ¿A quién habían de buscar en tu casa? ¿A tu mujer y a tu hija? Ya les ahorras tú esa molestia enviándolas a donde ellos las aguardan. Les cierras las puertas de tu hotel; pero les entregas la familia... [...] leí un drama en francés y me acordé de ti. Era *La intrusa*, de Maeterlinck. [...] La Intrusa [...] es la Muerte, que entra en las casas sin que nadie la vea; pero todos sienten los efectos de su paso" (1122-1123). Escribe Renard: "El significado del título encuentra su reflejo en distintas aplicaciones. Si bien es innegable que el *intruso* principal es la Compañía de Jesús, apoderándose de la vida de Sánchez Morueta, hay otras variantes en la aplicación del término. En este caso, para los nacionalistas el problema son los intrusos venidos a Vizcaya desde distintos lugares de *Maketania*" (Renard 1993: 221-222n). Aún cabe señalar cómo Sánchez Morueta llega a ser un intruso en su propio palacio, con su familia legítima, y sólo se siente en su auténtico hogar en el hotel que le ha puesto a Judit, con el hijo que ella le hace creer que es suyo. Pero tales interpretaciones del paratexto desde luego no están apuntadas por el autor ni aun implícitamente.

[23] Sobre la prosopografía del clérigo de folletín vid. Antonio Savador Plans 73-74.

[24] "–[Sánchez Morueta] Pero, ¿aún crees tú, Luis, en esa leyenda de los jesuítas [sic] tenebrosos cometiendo los mismos crímenes que ellos atribuyen a los masones? [...]

cabe hacer al comentario sobre la construcción tensa y compacta de *El intruso*, y atañe ésta a la morosidad inusual con que se ralentiza el *tempo* narrativo. El presente de la novela comprende desde mediados de marzo (onomástica de Pepe Sánchez Morueta y primeras revelaciones a su primo sobre la existencia de su amante Judit) hasta septiembre del mismo año, mes en que se produce el ya citado enfrentamiento entre obreros inmigrantes y reaccionarios campesinos. La prehistoria de la novela es ubérrima, y toda ella debe narrarse en analepsis o *flash-backs* (abiertos fundamentalmente a través de recuerdos de Aresti o de confidencias que le hacen otros personajes) que parten del eje principal hasta los orígenes de Sánchez Morueta y del ingeniero Sanabre, entre otras informaciones; por ello el tiempo del discurso es proporcionalmente larguísimo respecto al de la historia. Baste decir que sólo el relato del día 19 de marzo ocupa tres capítulos completos (¡de la página 1071 a la 1128!) en una novela de diez, tantas son las interpolaciones de tiempo pretérito que jalonan la narración primera. El recurso, muy balzaquiano, de describir minuciosamente los espacios en que penetra el personaje (Aresti) y a partir de ellos establecer la analepsis es omnipresente en Blasco y sin duda eficaz, pero en *El intruso* llega a hacerse cansino.

Según puede colegirse del resumen que he expuesto, el tema nuclear de *Doña Perfecta* informa aquí un episodio que se entrecruza y cobra sentido con otros amalgamado en una intriga mayor. Me refiero al romance de Sanabre con Pepita y a la intervención que juegan en él doña Cristina y el cura. El *actante* (en terminología de Greimas) interpretado por Pepe Rey en *Doña Perfecta* es asignado en *El intruso* a dos *actores*: Fernando Sanabre cumple la función de forastero progresista que recala en la hermética Bilbao (otra ciudad levítica, como Orbajosa) y que se enamora del mejor partido del lugar. El doctor Aresti tendrá a su cargo el papel de focalizador y la batalla dialéctica contra los reaccionarios. Él, y no Sanabre, será el paladín de las ideas liberales en la discusión con doña Cristina y el sobrino de ésta, Urquiola, que se relata en el capítulo VIII, y que tiene como claro precedente las habidas entre Pepe Rey, doña Perfecta y don Inocencio. Pormenoricemos los paralelismos y, sobre todo, los puntos de divergencia entre ambas novelas, pues tan reveladores resultan en el estudio del intertexto los elementos que se toman como los que se cambian, y sobre todo la razón por la que estos fueron alterados.[25]

Sólo aquellos progresistas cándidos y heroicos de otros tiempos podían ver la mano del jesuíta [sic] en todas partes y creer en sus venenos y puñales" (1121). Vid. Renard 1993: 244-246. Recuérdese que al padre Claudio de *La araña* lo envenenaron sus hermanos nada menos que con el vino de la consagración. Blasco era consciente de que detalles como este tenían que echar por tierra todo atisbo de verosimilitud, pero algunos resabios de ellos, como vemos, aún perduran en *El intruso*.

[25] Así lo señala, por ejemplo, José Mª Fernández Cardo: "Las operaciones genéricas de asimilación y transformación engloban dos aspectos fundamentales en este tipo de prácticas intertextuales: lo que el texto singular toma del o de los precedentes y lo que cambia. El *por qué* lo toma y lo cambia, el *dónde* y *cuándo* lo toma y lo cambia, el *para qué* y el *para quién* constituyen toda una serie de circunstancias adjetivas que muchas veces adquirirán el rango de sustantivas en prácticas concretas" (182-183).

ETOPEYAS DEL HÉROE Y DE LA HEROÍNA

> Quedaban otros enemigos, y además la malicia de la gente, que tomaría por cálculo lo que era amor... Pero, ¡qué demonio! Un ingeniero no era un cualquiera. Justamente figuraba como eterno personaje, desde algunos años antes, en muchas novelas y dramas. Al salir sobre las tablas o al aparecer en el primer capítulo un protagonista joven, noble, arrogante, que sólo abría la boca para decir cosas hermosas y *profundas*, ya se sabía: era un ingeniero. (1135)

Este pasaje en estilo indirecto libre de palabras pronunciadas, modalidad carísima a Blasco (Renard 1993 y 2000) y casi abusiva en *El intruso*, se inserta en la novela cuando Aresti escucha la confesión de Sanabre sobre sus amores clandestinos con Pepita. La actividad de ingeniero no es elegida aleatoriamente en ninguno de los dos casos: su sola mención remite al espíritu emprendedor que ambos personajes encarnan. También son ingenieros Máximo, el galán de *Electra*, o Román de *El padre Juan* (1891), drama anticlerical de Rosario de Acuña.[26]

La crítica a menudo ha reputado fallida la construcción de la figura de Pepe Rey. Singularmente Montesinos, para quien Pepe es "uno de los personajes menos vivos que creara nunca [Galdós]", le tildó de "poco simpático" y de "mentecato [...] siempre incapaz de ver más allá de sus narices" (179-180), situándole en la misma órbita que otros liberales acartonados como León Roch. En términos generales estas deficiencias son imputadas a la situación vicaria que ocupa la ontología del personaje respecto a la tesis de la novela.[27] Fernando Sanabre, por su lado, participa en el discurso de *El intruso* el mínimo espacio imprescindible para desempeñar su papel, y una vez cumplido éste desaparece sin dejar huella. Blasco sólo deja hablar al personaje en los capítulos IV y V de la novela, que se ocupan, respectivamente, de la entrevista del ingeniero con Aresti y de la declaración amorosa a Pepita. En la comida del santo de Morueta Fernando está presente pero el narrador no registra ni una sola de sus palabras. En el capítulo VII Fernando ha sido ya rechazado por Pepita y comunica a Morueta su decisión de abandonar los altos hornos y marcharse de Bilbao; sin embargo no hay ninguna intervención literal del personaje: todo el parlamento de Fernando se expresa en un discurso indirecto libre entretejido con las respuestas –estas sí, directas– que intercala su jefe (1171-1172). La caracterización positiva de Fernando (incluso su procedencia levantina orienta sobre las simpatías de su creador) puede considerarse fundamental y reductoramente diegética. De Sanabre se dicen muchas cosas, y todas

[26] Como dijo Ricardo Gullón, "El Quijote del mundo moderno, especialmente en España, había de ser un ingeniero, un técnico decidido a transformar científicamente la patria, creando en ella riqueza y prosperidad que traerán bienestar" (43).

[27] Si nos guiásemos por la sistematización de Edwin Muir, habría que encuadrar a Pepe en la "novela de acontecimientos" (*Novel of Action*), esto es, aquella en que los personajes están supeditados al interés de la acción y no a la inversa, como ocurre en las "novelas de personaje" (*Novel of Character*). Existe una tercera categoría, la "novela dramática" (*Dramatic Novel*), que representa la unión indisociable de personajes e historia en virtud de un estricto círculo de causalidad interna.

buenas, pero el personaje no se manifiesta actuando en el plano mimético, y tal ausencia de la dimensión representativa en una novela despierta sospechas, como argüiría Ortega.[28] Cuando llega el momento de la cita con la dama y es inexcusable la actuación de Fernando en escena, ésta se resuelve en uno de los episodios de amor más artificiales que hayan salido de la pluma de Blasco. Precisamente al valenciano, novelista erótico en el mejor sentido del término, se le puede recriminar cualquier cosa excepto falta de brío en el desarrollo de temas amorosos. Nuevamente cabe atribuir tal deficiencia a la imposición de la tesis que planea sobre el relato forzando los movimientos del narrador.

La declaración del ingeniero ocurre en el jardín de la novia en ambas obras, aunque no atribuyo a este nexo gran relevancia: el escenario idílico del encuentro, preñado en Galdós de elementos simbólicos (Valis), permite en *El intruso* exornar al fabril y nebuloso Bilbao con los tintes de color impresionistas que tan gratos eran al autor de *La barraca.* Tanto Pepe como Sanabre (1134) han pasado la barrera de los treinta años; son héroes maduros,[29] y a ambos les formulan sus novias idéntica pregunta:

> –Pepe –preguntó después la señorita, estrechando ardientemente la mano de su primo–. ¿Tú crees en Dios? (*Doña Perfecta* 183)

> –Dime, Fernando: ¿tú tienes religión? ¿Es verdad que piensas como mi tío?... Di que no, Fernando, di que no... (*El intruso* 1151)

Rosario se halla en la capilla y Pepita en el jardín en los pasajes citados. Estébanez Calderón ya ha demostrado la naturaleza religiosa de Pepe, opuesta en su autenticidad a la beatería de Doña Perfecta.[30] Dotar al personaje de fe cristiana atenúa la virulencia de la tesis leonina y agrava la culpa de Don Inocencio y sus compinches. Sanabre, en cambio, ha confesado a Aresti ser un librepensador (otra cosa resultaría rara dados los planteamientos de las obras de Blasco) y responde ambiguamente a Pepita.[31]

---

[28] Tras alguna sucinta alusión al personaje en la comida del 19 de marzo, la presentación de Sanabre corre a cargo del narrador omnisciente en el capítulo IV. Cito a modo de muestra: "Su jefe era Fernando Sanabre, el cual, mostrando una memoria prodigiosa, conocía a todos los trabajadores, llamándolos por sus nombres. Cuando ellos veían a don Fernando en los talleres, les parecía el trabajo menos pesado y procuraban que su tarea fuese más rápida, como si el ingeniero pudiera apreciar inmediatamente el fruto de sus esfuerzos [...] La sencillez de su trato, la dulzura de sus palabras, aquella sonrisa espontánea, reflejo de un carácter recto, transparente y sin dobleces, cautivaban a estos hombres [...]" (1129).

[29] Como no ha dejado de notar Claire-Nicole Kerék, el autor da a su protagonista la edad que él tenía en aquella época, y esta empatía de Galdós hacia el personaje puede explicar que el narrador llame tantas veces "el joven" a un hombre de treintaicuatro años de edad.

[30] Estébanez Calderón 126-127. Acerca de la formación krausista y científica de Pepe vid. también Germán Gullón 1990.

[31] "Sanabre recordó un momento a Fausto en el jardín de Margarita. Otra muchacha inocente, aunque menos apasionada que la burguesilla germánica, le preguntaba a él en el jardín cuál era su religión. Sintió impulsos de romper en un himno a las creencias humanas, como el fantástico doctor. Pero el miedo al ridículo le contuvo [...] / –Sí,

Entre las concomitancias del idilio del forastero con la doncella celosamente guardada por su madre dominadora, no me parece la menos curiosa el tratamiento cuasi elíptico y célere que Galdós y Blasco imprimen a esta parte de la historia.[32] En las dos ocasiones sentimos que el enamoramiento no está lo bastante justificado, y que esto acaece en *Doña Perfecta* porque el creador, esclavo de su mensaje, no tiene tiempo de detenerse; en *El intruso* la inverosimilitud obedece a la misma causa, y radica en el hecho de que el flamante Sanabre se sienta atraído por una muchacha tan poco simpática como Pepita. Blasco intenta defender este extremo alegando que el ingeniero no conocía a nadie en Bilbao y apenas había tenido oportunidad de tratar con otras mujeres. Podría haberse solventado la cuestión dotando a la millonaria de unos encantos físicos que hicieran sucumbir al galán víctima de un *amour fou*, como tan frecuentemente sucede en las novelas del valenciano, pero Pepita comparte con Rosario una fisonomía que no es explícitamente positiva, y si no se las describe como feas, tampoco se las llama guapas.

Esta prosopografía de la dama la aleja del tópico. En Galdós se alista en las filas de los mecanismos generadores de realismo, pues de Rosario describe sólo los rasgos de belleza y menciona, pero sin especificarlos, los defectos (92-93). A través de la lítote y la selección proporciona una impresión positiva compatible con la verosimilitud que emana de una heroína físicamente imperfecta.

En Rosario como en Pepita los atributos físicos se aúnan desde luego con carácter y herencia. El aspecto de Rosario, para algunos personificación de España, destila en todo debilidad; el de Pepita fuerza. Esta constituye el eslabón entre aristocracia y burguesía y no es arbitrario que, tras una descripción generalizada en que señala expresamente su carencia de particular hermosura, el narrador individualice un solo rasgo, las manos, para conculcar a través de él el inveterado canon estético de pequeñez y delicadeza aplicado a estos miembros del cuerpo femenino.

> [...] su sobrina no era gran cosa como mujer [pensó Aresti]: la alegría de su juventud en los ojos, los cabellos rubios, de su madre, y una esbeltez de muchacha sana en la que todos los encantos femeninos están aún recogidos, como en capullo, sin la majestad exuberante de la forma definitiva. A través de su belleza en agraz adivinábase el esqueleto fuerte y anguloso de su padre. En sus manos largas, algo grandes para sus brazos delicados, había mucho de Sánchez Morueta. Era la primera evolución de la estirpe hacia el afinamiento del ocio y del bienestar, guardando aún los signos de su origen. (1108)

La novela registrará también alusiones a las grandes manos de Morueta, símbolo metonímico del poder del personaje (1095 y 1163).

Divergen los idilios de ambas novelas en un punto: la historia de Pepe y Rosario es susceptible de hallar distintos desenlaces. Precisamente la llegada de Pinzón, como se comentó en la nota 7, mantiene abierta la puerta a un

---

mi vida, tengo religión –dijo evasivamente–. Creo que el hombre debe ser bueno y feliz sobre la Tierra [...]" (1151).

[32] Los críticos de *Doña Perfecta* han hecho notar desde siempre este aspecto. Vid. Ricardo Gullón 49, Montesinos 189, Germán Gullón 1990: 60-61.

final feliz. El romance del ingeniero levantino y la millonaria nace en cambio marcado ineluctablemente con los síntomas de una muerte prematura. La personalidad misma de los amantes hace inviable su unión, y no ya como en el caso de Pepe y Rosario por el concurso del destino adverso y el complot homicida. Todo el texto que se ocupa de este tema en *El intruso* abunda en vaticinios aciagos que no dejan lugar a otra vía. Algunos son palmarios, como los pronósticos pesimistas de Aresti y la insistencia en la frialdad de la novia, que pertenece a una raza distinta y más cerebral, según el médico (1135), y que sólo formula a Sanabre vagas promesas de amor, sin comprometerse a dar una respuesta concreta. Hay sin embargo un presagio más sutil e indirecto, pero no menos elocuente, de la suerte que espera a un inmigrante meridional cuando mantiene relaciones con una mujer vasca. Se trata de una microhistoria de cierta autonomía intercalada casi al comienzo del capítulo I y bastante alejada, pues, en el discurso, de los avatares de Sanabre y Pepita. Un hombre ha sido asesinado en Gallarta y Aresti asiste al levantamiento del cadáver. Reproduzco el fragmento:

> Recordó Aresti la historia del muerto: un andaluz de carácter triste y pocas palabras, que había rodado por el mundo, buscándose la vida en América en cien oficios y trabajando en todas las minas de España. Por las noches, cuando volvía del trabajo, daba lecciones a los pinches. Vivía a pupilo en casa de los padres de la *Charanga*, una moza guapetona y descarada que llevaba revuelta a la chavalería de Gallarta, prefiriendo entre todos al hijo de un licenciado de presidio, un rebelde que iba de una a otra cantera, despedido siempre por su insolencia, y que en los bailes del domingo llamaba la atención por su faja de guapo arrollada desde el pecho hasta las ingles, con un arsenal oculto de armas. El *Maestrico* se había enamorado de la *Charanga* con la pasión reconcentrada y silenciosa de un hombre de cuarenta años. Los padres le querían, alabando sus costumbres sobrias, su actividad para ganarse la vida, y la muchacha, en su indiferencia de bestia alegre, decía que sí a todo, continuando sus relaciones con el mantoncillo [sic. ¿por *matoncillo*?] Iban a casarse en la misma semana. El *Maestrico* había marchado el día anterior a Bilbao para comprar algunos regalos a la novia. Al regreso, el amante y su padre le habían esperado en el camino.
>
> Aresti oyó unos gemidos a su espalda. Entre el gentío, un minero viejo se llevaba las manos a los ojos.
>
> –¡Antón!... ¡Pobre *Maestrico*!... ¡Matar a un hombre así!... ¡Tan bueno! ¡Tan trabajador!
>
> Era el padre de la *Charanga*, que lloraba ante el cadáver de su pupilo.
>
> El médico se fijó en el abultado abdomen del muerto e hizo que un miñón desliase la faja negra. Aparecieron dos botinas de mujer con la suela blanca y el charol deslumbrante: el calzado con que sueñan las muchachas de las minas, viendo en él una elegancia suprema. El pobre *Maestrico* había ido a la villa para comprar este regalo a su novia.
>
> Se abrió el grupo con cierto rumor de curiosidad, como a la llegada de un personaje esperado. Era la *Charanga*, con las manos en las fuertes caderas, los ojazos insolentes y hermosos bajo el pelo en desorden, mostrando al sonreír sus dientes agudos de loba impúdica.
>
> –Pero ¿es verdad que han matado a *ése*?...
>
> Y fijaba la mirada en el médico con la misma expresión de lúbrica generosidad con que algunas veces le había invitado a seguirla cuando la

> encontraba en el campo. Después contempló el cadáver fríamente, sin emoción, y al tropezar su mirada con las botas de charol rompió a reír.
>
> –¡Adiós!... *¡Pus* ya podía yo anoche esperar mis botas!...
>
> Fue todo lo que se le ocurrió ante el cadáver del que iba a ser su marido. Y rompiendo a codazos por entre los hombres, que se conmovieron al contacto de sus caderas, salió del grupo, alejándose con soberbia indiferencia, pensando tal vez en el otro, que, por amor a ella, iba a ir a presidio.
>
> –¡La bestia! –dijo el médico al juez, siguiéndola con los ojos–. ¡La hermosa bestia de los tiempos primitivos, satisfecha de que los machos se maten por poseerla!... Esto sólo se ve aquí.
>
> Y Aresti sonreía con la satisfacción del naturalista que contempla en su gabinete un animal extraordinario digno de estudio. (1074-1075)

El pasaje posee la estructura de un cuento, género bien dominado por el autor (Eberenz), y ello se aprecia en aspectos como el final "en punta" (conclusión despiadada de la *Charanga*), o el uso de un motivo recurrente de ilación (las botas). En una primera lectura podemos atribuir al episodio una mera función ambiental con aditamentos claramente naturalistas como la sexualidad casi bestial de la *Charanga*, insensible hasta la inverosimilitud. El texto resulta exageradamente explícito: "El pobre *Maestrico* había ido a la villa para comprar este regalo a su novia", se dice cuando aparecen las botas; "Fue todo lo que se le ocurrió ante el cadáver del que iba a ser su marido", comenta el relator tras la exposición de la escena, y el omnipresente Aresti refrenda con su análisis de científico la visión animalizadora que la secuencia quiere transmitir.

El conocimiento global de la obra nos permite aquilatar que el pasaje operaba también como *mise en abîme*, esto es, como relato secundario que mantiene una relación de paralelismo temático con la historia primera, bien sea para explicarla, recordarla o, como en el presente caso, adelantarla, según el lugar de la novela donde se sitúe el metarrelato.[33] Si nos abstraemos de la clase social y de los rasgos brutales que exhuma la falta de refinamiento, hallaremos idéntico esqueleto: emigrante que ha traspasado ya la primera juventud, seriamente enamorado; frialdad calculadora de la mujer vasca; presencia de un rival autóctono y violento. Los desenlaces, esencialmente parejos y desgraciados –eliminación del pretendiente foráneo– ofrecen soluciones distintas sólo en tanto que el método de eliminación puede ser más civilizado cuando se fragua en Deusto. Coadyuvan al establecimiento de la *mise en abîme* los componentes generalizadores que aparecen en el relato secundario: "Esto sólo se ve aquí".

EL TERCERO EN DISCORDIA, UN ABOGADO

Se ha aludido ya a la existencia de los pretendientes "locales" de la dama, que a más de la pedantería comparten la condición de letrados (no parece

[33] Para el concepto de *mise en abîme*, vid. Dällenbach o García Peinado 284-289. Escribe Bal: "Cuando el espejo se dé cerca del principio, el lector podrá, a partir de este texto, predecir el final de la fábula básica" (151). La historia de la serpiente Sancha en *Cañas y barro* desempeña también una función precursora y especular.

haber existido actividad que inspirase a Galdós mayor animadversión que ésta). La heroína siente no ya indiferencia sino repugnancia declarada por tal personaje,[34] que es presentado por su entorno neo como el candidato ideal. Los cometidos de Jacintito y Fermín Urquiola[35] son muy similares, pero la disparidad de tratamiento que sus respectivos autores aplican al retrato del rival ejemplifica muy bien las discrepancias de *modus scribendi* entre el isleño y el valenciano. Mientras Galdós ridiculiza despiadadamente a Jacinto, Blasco, acusado a veces de carecer de humor, traza de Urquiola una semblanza maniquea sin punta de ironía, por la que cabría concluir que no hay vicio sobre este mundo que no fuera practicado por el joven carlista.

Etopeyas de Doña Perfecta y Doña Cristina

Soslayando la analogía de funciones en tanto madres dominantes y fanáticas que, instigadas por el confesor, obstaculizan la relación de sus hijas respectivas con el forastero, Doña Perfecta y Doña Cristina comparten otros territorios de intersección.

Si Doña Perfecta constituye ejemplo señero de la simbología de los nombres galdosiana, determinado pasaje de *El intruso* subraya que el patronímico de Cristina no fue elegido al azar: "ahora la llamaban irónicamente la *gran cristiana*, y era la primera en todas las juntas de sociedades religiosas y pías fundaciones" (1107). En el plano temático coinciden ambas, curiosamente, en la descripción física positiva;[36] formalmente los dos autores tienen el acierto de trazar la configuración del personaje de manera escalonada. Galdós deja actuar a Doña Perfecta mucho antes de desvelar su verdadera naturaleza, y la prosopografía no aparece hasta el capítulo XXXI, esto es, el antepenúltimo de la novela.

> [...] Doña Perfecta era hermosa, mejor dicho, era todavía hermosa, conservando en su semblante rasgos de acabada belleza. La vida del campo, la falta absoluta de presunción, el no vestirse, el no acicalarse, el odio a las modas, el desprecio de las vanidades cortesanas, eran causa de que su nativa hermosura no brillase o brillase muy poco. También la desmejoraba la intensa amarillez de su rostro, indicando una fuerte constitución biliosa. (281)

---

[34] Este desairado papel en *Gloria* es asumido por Rafael de Horro (vid., por ejemplo, Aparici Llanas 302), y notemos que su apellido se parece mucho a "horror". Ello puede no ser casual habida cuenta del uso predestinante de los nombres propios galdosianos.

[35] Parece que Blasco Ibáñez se inspiró para la creación de esta figura, como para otras de sus novelas de tesis, en un personaje real, en este caso un tradicionalista llamado Urquijo. Así lo señala Forgues. Sobre la condición de estas obras sociales como *romans à clef*, vid. también Senabre 30-32.

[36] ¿Podría tener Galdós *in mente* el primer final de la novela cuando otorgó el don de la belleza a su protagonista? Parece probable que el desenlace en que la digna Doña Perfecta se promete en matrimonio con el imberbe Jacinto fuese del todo improvisado, aunque críticos del fuste de Germán Gullón reivindican hasta cierto punto la plausible validez de la siempre vituperada versión primera (Germán Gullón 1992: 329-339, y 1999: 57-76).

Los ojos de Pepe Rey son tan vivaces que parecen negros aunque no lo sean; Rosario es tan atrayente que resulta guapa sin serlo. A Doña Perfecta le ocurre todo lo contrario: la inicial afirmación de hermosura en una categórica oración copulativa es seguida inmediatamente de la *correctio* y matizada por tal acumulación de factores que el rango de belleza da la sensación de eclipsarse: no brilla o brilla muy poco, puntualiza el texto (las adversativas y la lítote cumplen parecida función matizadora en las descripciones literarias de Emma Bovary y Escarlata O'Hara, aunque con el objetivo inverso). El uso impropio de los gerundios afea estilísticamente el retrato, que no figura entre los mejores de su autor.

De Doña Cristina se registran varias menciones, a veces muy sucintas, antes de llegar a la prehistoria del personaje, punto en que el narrador menciona sus rasgos físicos: "La mujer, de una belleza rubia, áspera y dura..." (1103). Pero no asistimos nunca a una presentación oficial como la aportada en el caso de Sánchez Morueta, Urquiola, Pepita, Sanabre y la mayoría de las criaturas de *El intruso.*

Blasco desarrolla en esta figura un elemento que apenas apunta en Perfecta, la falta de arreglo, y que sin duda lleva la impronta de *La familia de León Roch*, cuya protagonista no por casualidad se llama María Egipciaca.

> Iba siempre vestida de negro, con telas pobres y sin brillo. La hija notaba en sus ropas interiores un abandono, una rudeza, que algunas veces llegaba a rebasar los límites de la higiene. Revelábase en ella el desprecio a la carne que sienten los devotos fervorosos, el abandono físico, la suciedad cantada como mérito celestial en la vida de muchos santos. (1143)

Como María Sudre, también Doña Cristina se resigna en cierto momento a vestirse de cortesana y a acatar modas en un patético intento de recuperar el amor de su marido. El mayor débito con *La familia de León Roch* procede sin embargo de la mujer, la suegra y la cuñada de Aresti, formantes de un personaje colectivo que atormenta con su fanatismo al científico liberal, quien provee materialmente a su familia política pero pertenece a un escalafón social inferior. María Sudre arroja en una ocasión al fuego un libro de su marido, y Antonieta Lizamendi expresa el deseo de hacer lo mismo con los del suyo (1105); al igual que León Roch, Aresti opta por abandonar a su mujer. El sumario de las relaciones conyugales entre Sánchez Morueta y Cristina (1115 y ss.) ofrece tantas similitudes con lo relatado a propósito de Aresti que el lector duda si ello será deliberado nexo o bien fruto de premura o desidia en la composición.[37]

RELACIONES DE *EL INTRUSO* CON OTRAS OBRAS DE BLASCO

Para cerrar el catálogo de redes temáticas en *El intruso* parece obligado enumerar al menos algunos motivos habituales en la producción del valencia-

[37] Aduzco sólo a título de ejemplos: "«Déjame, Luis –decía su esposa–; mañana tengo comunión en las Hijas de María, y necesito hacer examen de conciencia». Otras veces era Cuaresma, y el ayuno se hacía extensivo a la vida conyugal" (1106). "¡Cuántas veces Sánchez Morueta se había visto rechazado por Cristina, porque era Cuaresma o estaba ella en vísperas de un comunión aparatosa!..." (1116).

no, que se reiteran en ocasiones eidéticamente. La crítica al mal gusto iconográfico, concretada aquí en las obras jesuíticas, tiene un claro preludio en *La catedral* (capítulo X) y asimismo podría ponerse en contacto, por cierto, con el fragmento de *Doña Perfecta* en que Pepe Rey deplora la ornamentación del templo orbajosense. El gesto iconoclasta de un gabarrero que hunde en el río una imagen de la Virgen de Begoña (1211) es reconocible como eco de la más famosa escena de *Cañas y barro.* Las cartas de amor escondidas con gran habilidad por la joven enamorada (1157) aparecieron en *La araña negra* con razón del romance de Enriqueta y después del de su hija María. La correspondencia interceptada por la mafia de los jesuitas jugaba un papel capital en la trama folletinesca de *La araña.*

Mención aparte merecen los tipos recurrentes en Blasco. *Chiquito de Liébana,* el juguete de las masas que se transforma en ídolo caído cuando pierde el concurso de gabarreros, adelanta la patética figura del torero Juan Gallardo en *Sangre y arena. La araña* provee de dos precursores de Aresti y Urquiola: el médico humanitario que atiende gratuitamente a los enfermos pobres y el corrompido esposo de María. La mujer fatal de Blasco, exuberante, sensual y perversa (la *Marquesita* en *La bodega,* Doña Sol en *Sangre y arena*) está representada en *El intruso* por Judit, que coincide incluso en el nombre con la seductora de *La araña.* El *Maestrico* asesinado en las primeras páginas de la novela ilustra el caso más notorio, pues un año después en *La bodega* encontraremos a un gañán que responde al mismo apodo y que espera salir de su miseria aprendiendo a leer.

CONCLUSIONES

El análisis de *El intruso* plasma la percepción de *Doña Perfecta* en la lectura llevada a cabo por Blasco Ibáñez veinticinco años después y ya desde el nuevo siglo. Los rasgos nutricios rastreados, temáticos y formales, informan sobre los múltiples ingredientes de *Doña Perfecta* que a Blasco le convenían para cimentar su propia creación. Difieren las novelas por otra parte en aspectos tales como la configuración del espacio: un Bilbao minuciosamente descrito, marco de referencia externo en términos de ficción, sustituye a la imprecisa y apenas entrevista Orbajosa, marco de referencia interno (terminología de Harshaw). La fuerte carga simbólica del más famoso texto galdosiano, que le presta su grandeza y su aura mítica, sirve al tiempo de lastre para la verosimilitud; la vigorosa pluma del valenciano, próvida en la descripción naturalista del entorno, se acerca más a este objetivo, dificultado sin embargo por la adición de detalles que el exceso de dogmatismo hace grotescos: el cotejo global de las novelas desde el punto de vista técnico arroja a mi entender resultados favorables para el novelista canario. Por último se han computado los vínculos existentes entre *El intruso* y otras obras del mismo autor, relación también considerada intertextual por algunos teóricos (Arrivé).

ROSA EUGENIA MONTES DONCEL

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

BIBLIOGRAFÍA

Agüero, Eduardo. "*Doña Perfecta* y *La tía Tula*: un análisis de dos matriarcas". *Actas del Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* Las Palmas de Gran Canaria: II (1980): 9-34.

Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española.* Tomo VIII. Madrid: Gredos, 1999.

Alonso, Dámaso. "¿Tradición o poligénesis?" *Estudios varios.* Madrid: Gredos, 1985. 707-731.

Aparici Llanas, Pilar. *Las novelas de tesis de Pérez Galdós.* Barcelona: C.S.I.C., 1982.

Areilza, José Mª de. "Cuatro libros sobre Bilbao". *Revista de Occidente* (1985): 65-82.

Arrivé, Michel. "Para una teoría de los textos poli-isotópicos". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto.* Ed. D. Navarro. La Habana: Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997. 75-86.

Bakhtine, Mijail. *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus, 1989.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa.* Madrid: Cátedra, 1985.

Balseiro, José A. *Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán y Baroja. Cuatro individualistas en España.* Chapel Hill: University of North Carolina, 1949.

Baquero-Goyanes, Mariano. "La novela española en la segunda mitad del siglo XIX". *Historia general de las literaturas hispánicas.* Tomo VI. Barcelona: Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1949-1957.

Barja, César. *Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX.* Los Ángeles: Campbell's Book Store, 1933.

Blanco Aguinaga, Carlos. *Juventud del 98.* Madrid: Taurus, 1998.

Blasco Ibáñez, Vicente. *El intruso. Obras completas.* Tomo I. Madrid: Aguilar, 1969. 1071-1214.

Booth, Wayne C. *Retórica de la ficción.* Barcelona: Bosch, 1974.

Cardona, Rodolfo. "Introducción". *Doña Perfecta.* Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 1997.

———. "Consideraciones históricas sobre dos modelos novelísticos: a propósito de Turgeniev y Galdós". *Galdós ante la literatura y la historia,* Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular, 1998. 73-86.

Caudet, Francisco. "Introducción". *La bodega.* Vicente Blasco Ibáñez. Madrid: Cátedra, 1998.

Cejador y Frauca, Julio. "Vicente Blasco Ibáñez". *Historia de la lengua y literatura castellana. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.* Madrid: IX (1918): 467-480.

Chamberlin, Vernon A. "*Doña Perfecta*: Galdós' Reply to *Pepita Jiménez*". *Anales Galdosianos* 15 (1980): 11-21.

Chamberlin, Vernon A. y Jack Weiner. "*Doña Perfecta,* de Galdós, y *Padres e hijos,* de Turgueneff: dos interpretaciones del conflicto entre generaciones". *Benito Pérez Galdós.* Ed. Douglas M. Rogers. Madrid: Taurus, 1973. 231-243.

Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine.* Madrid: Taurus, 1990.

Clarke, Anthony H. "Viaje y llegada de Julián a los Pazos y otros viajes y llegadas afines". *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemigway.* Ed. José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Universidad, 1997. 67-84.

Conte, Rafael. "Vicente Blasco Ibáñez: lecciones para un centenario". *Cuadernos Hispanoamericanos* IV (1967): 507-520.

Curry, Richard A. "Paralelismos de estructura y tema en *Doña Perfecta* y *Los Pazos de Ulloa*". *Actas del III Congreso de Estudios Galdosianos.* Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular: II (1989): 113-121.

Dällenbach, Lucien. *El relato especular.* Madrid: Visor, 1991.

Day, A. Grove y Edgar C. Knowlton, *Vicente Blasco Ibáñez.* New York: Twayne Publishers, 1972.

Eberenz, Rolf. *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista: Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas "Clarín", Vicente Blasco Ibáñez.* Madrid: Gredos, 1989.

Eoff, Sherman H. *El pensamiento moderno y la novela española.* Barcelona: Seix Barral, 1965.

Estébanez Calderón, Demetrio. "*Doña Perfecta,* de Benito Pérez Galdós, como novela de tesis". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 55 (1979): 107-146.

Fernández, Pura. "Vicente Blasco Ibáñez". *Historia de la literatura española. Siglo XIX.* Tomo II. Ed. Leonardo Romero Tovar. Madrid: Castalia, 1998. 761-767.

Fernández Cardo, José Mª. "Literatura comparada e intertextualidad". *Lingüística española actual* VIII/2 (1986): 177-185.

Forgues, Roland. "El universo narrativo en las novelas sociales de Vicente Blasco Ibáñez". *Letras de Deusto* 8, nº 15, enero-julio (1978): 69-137.

Fox, Linda C. "Power in the Family and Beyond: Doña Perfecta and Bernarda Alba as Manipulators of Their Destinies". *Hispanófila* 85 (1985): 57-75.

Galván, Fernando. "Intertextualidad o subversión domesticada: Aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett". *Intertextuality/Intertextualidad.* Eds. Mercedes Bengoechea y Ricardo Sola. Madrid: Universidad de Alcalá, 1997. 35-77.

García Peinado, Miguel A. *Hacia una teoría general de la novela,* Madrid: Arco/Libros, 1998.

Genette, Gérard. *Figuras III.* Barcelona: Lumen, 1989.

Gilman, Stephen. "De *Trafalgar* a *Doña Perfecta*". *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1897.* Madrid: Taurus, 1985. 58-90.

———. "Referencias clásicas en *Doña Perfecta*". *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1897.* Madrid: Taurus, 1985. 363-377.

Greiner, Annedörte. *Vicente Blasco Ibáñez. Der Spanische Zola?* Jena: Universitätsbuchdruckerei, 1932.

Gullón, Germán. "La batalla por la hegemonía discursiva: *Doña Perfecta* (1876)". *La novela del siglo XIX: estudio sobre su evolución formal.* Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990. 49-64.

———. "Influencias socio-culturales en la narrativa de Galdós". *Actas del V Congreso Internacional de estudios galdosianos.* Las Palmas de Gran Canaria (1992): 329-339.

———. "La vida en la novela". *La novela en libertad.* Zaragoza: Anexos de Tropelías 6 (1999): 57-76.

Gullón, Ricardo. *Técnicas en Galdós.* Madrid: Taurus, 1970.

Harshaw, Benjamin. "Ficcionalidad y campos de referencia". *Teorías de la ficción literaria.* Ed. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros, 1997. 123-157.

Heck, Francis S. "Dos mujeres sin alma (*La Pharisienne* y *Doña Perfecta*)". *Duquesne Hispanic Review* 4 (1965): 79-89.

Hermosilla Álvarez, Mª Ángeles. "Sobre la imitación literaria: Baroja y Blasco Ibáñez". *Alfinge* IV (1986): 157-179.

Kerék, Claire-Nicole. "Le personnage de Pepe Rey dans *Doña Perfecta* de Pérez Galdós". *Hommage à Georges Fourrier: Annales Littéraires de l'Université de Besançon.* París: Les Belles Lettres, 1973. 209-233.

Kristeva, Julia. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique* 239 (1967): 438-465.

———. *Sèmèiotikè.* París: Seuil, 1969.

Leo, Ulrich. "Un caso de ramificación literaria". *Rómulo Gallegos, estudio sobre el arte de novelar.* Caracas: Arte, 1954. 73-98.

León Roca, José Luis. *Crónicas de viaje de Vicente Blasco Ibáñez.* Valencia: Prometeo, 1990.

Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria.* Madrid: Cátedra, 2001.

Medina, Jeremy T. *The Valencian Novels of Vicente Blasco Ibáñez.* Valencia: Albatros, 1984.

Montes Doncel, Rosa Eugenia. "La elipsis no temporal: tipología en las literaturas europea y americana". *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero.* Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000. 233-248.

Montesinos, Luis Fernández. *Galdós I.* Madrid: Castalia, 1980.

Muir, Edwin. *The Structure of the Novel.* Londres: Chatto&Windus, 1957.

Muñoz Cortés, Manuel. "Variedad regional, lengua vernácula y conflicto lingüístico en el Bilbao del siglo XIX y su función en *El intruso* de Blasco Ibáñez". *Cuadernos de Filología*: Valencia (1984): 215-224.

Nuez, Sebastián de la y José Schraibman. *Cartas del archivo de Galdós.* Madrid: Taurus, 1967.

Oleza, Juan. *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología.* Barcelona: Laia, 1984.

Ollero, Carlos. "Galdós y Balzac". *Benito Pérez Galdós.* Ed. Douglas M. Rogers. Madrid: Taurus, 1973. 185-193.

Oviedo y Pérez de Tudela, Rocío. "*Doña Bárbara* y *Doña Perfecta.* Un tipo de novela". *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica. XXIII Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, Madrid 25-29 de junio de 1984.* Madrid: Universidad Complutense, 1987. 375-385.

Pattison, Walter T. *El naturalismo español.* Madrid: Gredos, 1965.

Pérez de la Dehesa, Rafael. "Zola y la literatura española finisecular". *Hispanic Review* 39, enero (1971): 49-60.

Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta.* Ed. Rodolfo Cardona. Madrid: Cátedra, 1997.

Reding, Catherine. "Blasco Ibáñez y Zola". *Hispania* VI (1923): 365-371.

Renard, Santiago. *La modalidad narrativa en las novelas sociales de Vicente Blasco Ibáñez.* Valencia: tesis doctoral inédita, 1993.

———. "Uso y función del estilo indirecto libre en la narrativa de Blasco Ibáñez". *Congreso Internacional Vicente Blasco Ibáñez, 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista.* Eds. Juan Oleza y Javier Lluch. Valencia: Generalidad Valenciana, Consejería de Cultura y Educación, 2000. 947-959.

Ribbans, Geoffrey y J. E. Varey. *Dos novelas de Galdós: "Doña Perfecta" y "Fortunata y Jacinta".* Madrid: Castalia, 1988.

Rubio González, Lorenzo. "Consideraciones sobre *Doña Perfecta* de Galdós y otros personajes paralelos de textos afines". *Letras de la España contemporánea.* Ed. Nicasio Salvador Miguel. Centro de Estudios Cervantinos: Alcalá de Henares, 1995. 309-318.

Salvador Plans, Antonio. *Baroja y la novela de folletín.* Cáceres: Universidad de Extremadura, 1983.

Segre, Cesare. *Teatro e romanzo.* Turín: Einaudi, 1984.

Senabre, Ricardo. *Literatura y público.* Madrid: Paraninfo, 1986.

Smith, Paul C. *Vicente Blasco Ibáñez: una nueva introducción a su vida y obra.* Santiago de Chile: Andrés Bello, 1972.

Tomachevski, Boris, *Teoría de la literatura.* Madrid: Akal, 1982.

Truel, Juana. "La huella de *Eugénie Grandet* en *Doña Perfecta*". *Sin Nombre,* 7, 3 (1976): 105-115.

Valis, Noël M. "El significado del jardín en *Doña Perfecta* de Galdós". *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980.* Ed. Giuseppe Bellini. Roma: Bulzoni, 1982. 1031-1038.

Vickers, Peter. "Blasco Ibáñez y las novelas 'sociales', 1903-1905". *Congreso Internacional Vicente Blasco Ibáñez, 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista.* Eds. Juan Oleza y Javier Lluch. Valencia: Generalidad Valenciana, Consejería de Cultura y Educación, 2000. 464-471.