Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 12 (2001)

Artikel: Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema
Autor: Peñate Rivero, Julio
Kapitel: Un tribunal literario
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840902

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

UN TRIBUNAL LITERARIO

EDICIÓN Y ARGUMENTO

El texto apareció en cuatro entregas sucesivas, del 17 al 20 de enero de 1871 en la sección "Variedades" de *El Debate*[1], con el título de *Una especie de novela* y sin firma. Al año siguiente se publica de nuevo en el volumen XXVIII de *Revista de España* (págs. 242-267), con el título, desde entonces definitivo, de *Un tribunal literario*, y firmado por B. Pérez Galdós[2].

---

1 *El Debate*, fundado por José Luis Albareda, nace el 16 de enero de 1871. Según el primer número, pretende seguir de cerca las grandes cuestiones políticas de España así como el movimiento intelectual del siglo y prestar atención a las cuestiones artísticas y literarias. Confía en la nueva monarquía para consolidar la unidad de la nación y permitir el ejercicio de las libertades públicas. Periódico monárquico lanzado por el general Prim, se extingue durante la I República. El 30 de abril de 1873 anuncia la despedida. *El Diario Español* servirá las suscripciones.
Galdós, que figura como director desde el primer número hasta el del 7 de octubre de 1871, publica una gran cantidad de textos conocidos, además, posiblemente, de otros no reconocidos por no aparecer con firma en el periódico ni en otro lugar: "Sus columnas están llenas de trabajos míos. Hice innumerables artículos de política, de literatura de arte, de crítica" (Antón del Olmet y García Carraffa 1912: 37). Entre esos trabajos, recordemos *La sombra* (del 5 al 26 de diciembre de 1871, ese mismo año en los números 70 al 72 de *Revista de España*), un comentario sobre *Tipos y paisajes* (26 de enero de 1872) y su artículo en memoria de Cervantes (23 de abril de 1872) reconocido como suyo por haber aparecido firmado en *Las Cortes* (23 de abril de 1869), *La Nación* (24 de abril de 1869) y luego en *Vida Nueva* (30 de octubre y 6 de noviembre de 1898).

2 El autor lo retoma luego en el volumen colectivo que edita con el título de *Torquemada en la hoguera* (Pérez Galdós 1889). Vuelve a salir en el mismo volumen en 1898 y en 1920 y en edición conjunta con *Celín* (Pérez Galdós 1955), además de repetidas veces en las *Obras Completas* de Aguilar (Pérez Galdós, 1971: 65-79). Otras ediciones más actuales son las del Banco de Crédito Industrial (*Galdós periodista*, 1981: 374-382), Cantábrico de Prensa (*Cuarenta leguas por Cantabria*, 1993), Bonet, Gullón e Izquierdo Dorta (1990: 121-148; 1991: 55-94; 1994: 195-226).
Curiosamente, a partir de la edición conjunta de *Torquemada en la hoguera* (1889: 276), aparece fechado en "Madrid, septiembre de 1872", lo cual no es

Dividido en cinco capítulos, el relato nos presenta el inicio de la accidentada lectura que un autor novel realiza de su novela, todavía en forma de manuscrito, ante cuatro críticos literarios a los que ha invitado su casa: Alejo, modesto estudiante de Derecho, ve desde su buhardilla a una mujer hermosísima en el piso principal de la casa de enfrente. Está cautivado por su pelo, su cara, su seno, sus movimientos y la armonía de la música interpretada al piano por la desconocida dama. Pero acto seguido, el narrador de la novela informa que Alejo, miope por el estudio y las vigilias, ve lo que no existe: la "joven" de su fantasía ha parido cinco hijos, lleva peluca, está bastante rellena, tiene una respetable nariz y su música no es más que un *pot-pourri* continuamente repetido. La lectura se interrumpe por el desagrado que muestra el primer crítico, una famosa poetisa también autora de novelas, quien no soporta el brutal cambio de registro en una novela que había empezado con un tono de idealidad tan elevado. Ella propone una continuación haciendo que el joven sea hermoso, moreno, tórrido hijo del desierto y la joven, bella, lánguida y desconsolada. Se han de comunicar por un pajarillo que irá de una ventana a otra llevando los enamorados billetes:

> Aquí copiaría yo la correspondencia, que ocuparía medio libro y sería de lo más delicado y elegante. Él empezaría diciendo: "Ignorada señora: los alados caracteres que envío a V., le dirán, etc...". Y ella contestaría: "Desconocido caballero: con rubor y sobresalto he leído la carta de V. y mentiría si no le asegurara que desde luego he creído encontrar un leal amigo, un amigo nada más...". Por esto de los amigos nada más se empieza. Así se prepara al lector a los grandes *épanouissements* de amor que han de venir después. [3]

---

exacto, como sabemos, y ha podido despistar a los estudiosos que intentan ver alguna evolución entre otros textos (en realidad, posteriores) y el que aquí estudiamos.

[3] De acuerdo con nuestro propósito de seguir la evolución cronológica de la obra galdosiana, citamos por la primera aparición del texto, en *El Debate*, excepto en la parte correspondiente a la primera entrega, publicada el 17 de enero de 1871: nos guiamos por *Revista de España,* al no haber podido localizar un ejemplar del periódico de ese día. En la cita que nos ocupa, *Revista de España* ha cambiado *épanouissements* por 'aspavientos' y ha añadido un 'desde luego' antes de 'mentiría', correcciones quizás no muy felices, sobre todo la primera: el término preferido en *El Debate* permite resaltar el pedante galicismo mental y lingüístico del personaje. Cuando Galdós reúne este texto con otros para publicarlo junto con *Torquemada en la hoguera* en 1889, aprovecha para introducir numerosas modificaciones, sobre todo de estilo y léxico. Quizás la más notable sea el rebajamiento de Cantarranas al rango de duque, tal vez porque los

Esa continuación conmueve a otro de los críticos, noble y hoy casi en la ruina, el príncipe Cantarranas, "pálido de emoción" ante tanta inventiva y originalidad, adicto a los mismos gustos literarios que la poetisa. Sin embargo, D. Marcos, antiguo y afamado novelista, convertido hoy por ventajoso matrimonio, en negociante de paños, contrario a la literatura de "lloriqueos, blanduras, rubicundeces, melosidades y tonterías", se pronuncia en sentido radicalmente opuesto: "Es preciso pintar la vida tal como es, repugnante, grosera, soez. El mundo es así: no nos toca a nosotros reformarlo, suponiéndolo a nuestro capricho y antojo: nos cumple sólo retratar las cosas como son y las cosas son feas". Por consiguiente, hay que convertir a Alejo en un ser abyecto, de presencia repugnante y dispuesto a quemar la casa para llevarse a la mujer. Ésta, caprichosa y corrompida, habrá tenido muchos amantes. Alejo se introducirá por la chimenea; manchado de hollín será confundido por la mujer con un negro, el último de sus enamorados; intentará escaparse por el mismo sitio pero resbalará cayendo a las alcantarillas y muriendo ahogado en ellas. La ronda se lo llevará al cementerio en el carro de la basura.

Ante la perplejidad del autor novel, que admira las dos soluciones sin atreverse a preferir la primera o la segunda, surge una tercera en boca de D. Severiano Carranza, erudito extraordinario, lector de "cuanto de plumas humanas había salido", eterno aspirante a la Academia, estilista que "Nunca repetía una palabra en un mismo pliego de papel, por tener gran miedo a las redundancias y sonsonetes". Para D. Severiano, la novela en cuestión no es más que un gran disparate y las dos continuaciones anteriores una cascada de despropósitos. La única solución válida es situar la acción en pleno siglo XVII, tiempo pintoresco e interesante, con sus temas amorosos y de honor, con sus alcahuetas, corchetes y cuchilladas. El joven Alejo, hidalgo pobre, verá contrariados sus amores porque el padre de su amada, "un condazo muy serio", proyecta casarla con el hijo del virrey de Nápoles, no sin antes dar una paliza al atrevido, paliza de la que Alejo se librará de milagro gracias a su lacayo, "que no por estar muerto de hambre deja de tener las mayores artimañas y sutilezas". La separación está a punto de consumarse cuando el galán hereda la fortuna de un tío oidor en Indias. Su rival se va furioso a la guerra y muere de un arcabuzazo.

La tercera lección ya es demasiado. El autor novel decide cesar la lectura ante unos oyentes cuyas pruebas de ingenio han terminado

---

tiempos de la Restauración aconsejaban ese cambio...

por avergonzarlo. Es entonces cuando la mutua susceptibilidad de los literatos y algunas palabras de más les hacen pasar del enfrentamiento oral al directamente físico:

> Daba el erudito a D. Marcos, D. Marcos al Príncipe, éste al erudito, el cual se desahogaba en la poetisa, que arañaba a todos y chillaba como un ternero, siendo tal la algazara, que no parecía sino que una legión de demonios se había metido en mi casa. No pararon los irritados combatientes hasta que D. Marcos no echó sangre a raudales a causa de los rasguños de la poetisa; hasta que ésta no se desmayó dejando caer sus postizos bucles y haciéndome un chichón en la frente del tamaño de una nuez; hasta que al Príncipe no se le rasgó en dos pedazos completos la mejor levita que tenía; hasta que Carranza no perdió sus espejuelos y la peluca que era bermeja, y muy grasienta por más señas.

Algo más de dos años después, el autor hace balance: introdujo en la novela ingredientes de los tres expertos (el pajarito mensajero, la chimenea, el tío oidor en Indias), la editó a su costa y, hasta el momento, dice haber vendido tres ejemplares. Es posible que el dueño de una tienda de ultramarinos le compre media edición... al peso[4].

SOBRE LA COMPOSICIÓN

Parte de la crítica que se ha ocupado de *Un tribunal literario* ha venido mostrando cierta vacilación sobre el estatuto de este texto. Montesinos lo ha visto como un "*sketch* novelesco", Bonet como "una 'viñeta' estética revestida con los pliegues de una ficción literaria", Baquero Goyanes lo cataloga en 1949 como cuento aunque lo que aprecia en él es el componente costumbrista, "los bien trazados tipos que en él aparecen" pero el mismo autor le niega ese carácter en su estudio de 1992[5]. Por este motivo, intentaremos ver si el texto contiene una estructura susceptible de darle el carácter de relato con su arquitectura propia, su tensión, su conflicto y un desenlace que transforme las relaciones entre los personajes, la visión mutua de éstos y, quizás en particular, la del propio narrador. En este terreno,

---

4 El joven autor parece haber vivido una experiencia que nos recuerda el panorama descrito por Mesonero Romanos (1986: 37-57) sobre los abatares de la publicación.

5 Ver Montesinos (1980: 35), Bonet (1990: 41), Baquero Goyanes (1949: 450 y 1992: 238). Oliver (1971: 119-120) reacciona contra la valoración del relato desde la perspectiva costumbrista.

lo más destacable es la riqueza isotópica del texto, es decir, la recurrencia, demasiado insistente para ser casual, de una serie de procedimientos, tanto en la construcción de los capítulos como en la presentación de los personajes que dan al relato una coherencia interna bastante notable.

Un tribunal está construido en torno a tres capítulos centrales, correspondientes a las reacciones de los expertos. Les precede uno con una doble función, la presentación del príncipe, al parecer amigo y modesto mecenas del escritor, y la lectura del inicio del manuscrito, que provocará las críticas consiguientes. El último, mucho más breve que los anteriores, resume las consecuencias de la velada: el fracaso literario y económico de la novela. A su vez, cada uno de los capítulos centrales se compone también de tres secciones: presentación del crítico, reacción ante lo que acaba de oír y exposición de su versión de la obra. En el último de los tres capítulos, culminación de los anteriores, se produce además el grotesco enfrentamiento físico de los expertos. Existe un encadenamiento sistemático entre los capítulos: cada uno está enlazado con la continuación mediante la alusión al personaje que será presentado y que presentará su dictamen literario en el capítulo siguiente[6].

Lejos de reiterar mecánicamente la misma estructura, en cada capítulo se dan variaciones de composición respecto a los siguientes. Si en los centrales hay crítica de la novela, aquélla no existe en el primer capítulo donde lo que tenemos es la lectura del manuscrito. En cambio, si en los capítulos centrales aparece siempre la presentación del personaje, su reacción y su propia versión, sólo en el capítulo segundo hay una breve continuación de la lectura; en el tercero ese espacio lo ocupa la descripción de la perplejidad del novelista ante las versiones contradictorias y admirables que acaba de escuchar; y en el cuarto en ese mismo trecho del capítulo estalla la pelea entre los críticos. Estas variaciones se combinan con otra derivada de la presentación de los personajes: si bien es común el tono irónico con que se les describe, la forma de su introducción cambia cada vez. El príncipe abre el relato en términos relativamente comedidos: aún no

---

6 He aquí, por ejemplo, cómo se introduce a la poetisa, de la que se pasa a hablar en el segundo capítulo (la repetición de 'estaba' ya fue suprimida en la versión de *Revista de España*):

> Cantarranas estaba nervioso y la poetisa se abanicaba con furia, estaba ciega de enojo y hecha un basilisco. No sé si he dicho que una de las cuatro personas de mi auditorio, era una poetisa. Creo que ha llegado la ocasión de describir a esta ilustre dama.

se ha iniciado la lectura. La poetisa surge de pronto manifestando su vivo enojo en la forma nerviosa de abanicarse (lo que hace interrumpir la lectura al personaje narrador). Don Marcos, más impulsivo, asusta a los demás con su atronadora voz y un soberbio puñetazo en al mesa. Don Severiano, a pesar de su erudición se mantiene en silencio hasta el final, pero cuando por fin interviene lo hace con una explosiva, solemne y altisonante perorata, indignado consigo mismo por haber perdido su precioso tiempo en una reunión de tan escaso nivel literario.

Si atendemos ahora a las diferentes versiones de la desgraciada novela, observamos que *Un tribunal literario* se compone de varios textos que se destruyen mutuamente: el manuscrito es cuestionado por los que llamaremos textos virtuales (pues no se llegan a concretar en el papel) de los críticos. Cada uno de éstos, por su parte, desprecia y pretende remplazar a los demás. La nueva novela, hecha con remiendos de las tres variantes, se vuelve ella misma incoherente. El relato que desde el presente nos hace el escritor ridiculiza su propio manuscrito, las variantes de los críticos y la versión última de la novela (lo que nos sitúa en una variante de la metaficción, aquí mucho más marcada que en el final de *Crónicas* o de *Necrología*). El texto llamado *Un tribunal literario* engloba los niveles anteriores y los dota de dimensión referencial: lo descrito en el discurso ficcional se halla estrechamente vinculado con la problemática literaria de la época, según luego veremos.

EL TRIBUNAL: DE MODELO A ANTIMODELO

La acción, aunque quizás excesivamente ralentizada por las amplias descripciones de los personajes, no carece de cierta tensión. Por una parte, existe una gradación de importancia en los personajes que intervienen sucesivamente: el príncipe está arruinado y no es escritor sino lector empedernido de literatura sentimental; la poetisa, de producción novelística limitada, impone su presencia con cierto vigor en gestos y palabras; don Marcos ya es un novelista conocido al menos en España; don Severiano es un eminente erudito de gran capacidad de lectura (aunque no deje excesivo rastro en él). Por otra parte, se van acumulando tanto los juicios negativos contra la novela como las oposiciones entre los diferentes entendidos, aumentando así la perplejidad del joven novelista hasta el momento de mayor tensión (y de máxima ridiculización de los concernidos) cuando los

severos miembros del tribunal literario se aporrean furiosamente en su presencia.

Según hemos indicado, la acción, desencadenada por un estímulo inicial (la lectura del manuscrito), se divide en una serie eslabonada de peripecias (las diversas reacciones ante la lectura) que llevan hasta el estallido del conflicto final (el enfrentamiento físico de los críticos). Pero éste resulta insuficiente para el protagonista. El último capítulo nos muestra la dificultad y lentitud de su transformación: no liberado de la influencia de los expertos a pesar del lastimoso espectáculo al que ha asistido, fabrica una novela siguiendo sus consejos sin reparar en que son contradictorios entre sí por venir de opciones literarias bastante distintas. Todavía necesita que el fracaso, resumido en este último capítulo, le abra definitivamente los ojos: es una forma de destacar hasta qué punto las influencias de los respetables críticos habían arraigado en él y obstaculizado su transformación.

Al igual que ha sucedido con otros relatos breves de Galdós (ya hemos tratado el caso de *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*), *Un tribunal literario* ha sido considerado casi exclusivamente en función del resto de su obra, en esta ocasión, de su obra crítica y de su poética. Evidentemente, detrás de los miembros del tribunal están diversas actitudes literarias, pero esos personajes no son sus meros emblemas sino que poseen antes de nada una cierta entidad como personajes, como miembros del universo ficcional: las extensas descripciones que se les dedican están al menos en parte orientadas a tal fin y el lector llega a tener una imagen de ellos bastante viva y consistente (el hecho de que se haya pretendido poner nombres de personas reales es un indicio de ello)[7].

La forma como están presentados los miembros del tribunal es digna de atención porque nos muestra, de manera indirecta, la transformación del protagonista en un punto fundamental: la diferencia de su visión sobre tales personajes entre la noche de la sesión y el momento de narrarla. Del respeto y la admiración de entonces, se ha pasado a la burla y al descrédito actuales. Cada presentación combina la imagen que él tenía de cada personaje entonces y la que posee ahora, lo cual produce un notable dinamismo y permite cuestionar inmediatamente la excelencia (literaria, intelectual, humana) del presentado. En el caso del príncipe, a lo largo de su aparición se le

---

[7] Montesinos (1980: 36) no se priva de hacerlo viendo a Ayguals de Izco detrás de don Marcos y lamentando no poder asegurar que Fernández y González sea el *alias* de don Severino.

dota de atributos dispares, juntos en el texto o muy próximos, lo cual permite que resalte más la oposición. Así, por ejemplo, la misma denominación del personaje (Príncipe sí, pero Cantarranas también), sus gestos de superior distinción y sus tics nerviosos "que parecían romperle la boca y rasgarle el cuero de la frente", su condición de noble y su carencia de recursos, sus posesiones y su casi nula rentabilidad, sus aires de crítico severo y su estancamiento en las novelas sentimentales "que tanta boga tuvieron hace cuarenta años", sus pretensiones de vida social y su reducido vestuario de longevidad admirable. La poetisa posee dos rizos tan largos como artificiales, afirma ser viuda y es soltera, se cree competente en el arte de la novela pero sus textos son ilegibles, afirma que *no se vive sólo de pan* para ocultar su total ignorancia del arte culinario. Don Marcos, hombre insigne, había sido un escritor eminente... con una literatura repugnante; su estilo tenía "un sublime desaliño" tan desordenado como el ambiente que representaba, lo cual no le impide asesorar a los escritores noveles. Pero es a propósito de don Severiano Carranza, hombre "de incansable laboriosidad, de continuos servicios prestados al saber, a las letras y a la juventud", donde el narrador se explaya con fruición. Si al principio es elogioso, enseguida aparece la transición:

> Recuerdo su última obra que estremeció al mundo de polo a polo, por tratar de una cuestión general que ha alterado varias veces el equilibrio europeo: en ella se trataba de si el Arcipreste de Hita había sido vacunado o no[8], decidiendo nuestro autor por la negativa, con gran escándalo y algazara de las academias de Lepsick [*sic*], Gottinga, Edimburgo y Ratisbona, que dijeron que el célebre Carranza era un alma de cántaro al atreverse a negar un hecho que formaba parte del tesoro de creencias de la humanidad.

Del almacén de una erudición superior a la del orbajosense Polentinos y a la del Zárate de *Torquemada en el purgatorio*, saca unas críticas que "tenían más de indigestas que de sabrosas, porque no había cosa antigua que no sacara a colación ni autor clásico que no desenterraba a cada paso para llevarle y traerle como a los gigantones en día de Corpus". Pero el texto indica a continuación que esta burla del sabio es actual y que entonces su impacto sobre el novelista había sido muy otro: tanto él como los demás personajes sintieron auténtico pavor

---

[8] A partir de la edición de 1889 en *Torquemada en la hoguera*, el motivo de la discusión será algo menos anacrónico pero igualmente trascendental: saber si el arcipreste se ponía o no las medias al revés.

ante la severa mirada, el imponente tono de voz y el violento contenido de su filípica recriminándoles su escaso nivel literario.

Como se ve en los ejemplos anteriores, los procedimientos básicos son dos: en los tres primeros críticos, se trata de la conjunción de atributos elogiosos y degradantes. Esa modalidad existe también en el último caso pero la que se manifiesta mucho más generosamente es una de las más típicas de la ironía: el recurso continuo a una exageración tan evidente como desmesurada[9]. Esta particular riqueza burlesca actúa como eficaz arma de compensación contra el respeto anterior hacia este personaje, quizás más cultivado pero sobre todo mucho más displicente y pagado de sí mismo que los demás (dominado además por una incontinencia verbal insoportable por su vacuidad y su lenguaje arcaizante). Precisamente el hecho de que el narrador dé un énfasis mucho mayor al tratamiento irónico de don Severiano indica hasta qué punto desea marcar distancias con quien había aparecido como la figura más influyente e intolerante del grupo.

Hemos dicho que el protagonista ha necesitado el fracaso literario y económico para comprender que ni el tribunal ni sus opciones eran dignos de respeto y, menos aún, de imitación. El texto mismo propone diversas explicaciones, por ejemplo: los «jueces» tenían cierto prestigio (el miedo del novelista a sus juicios es una muestra); sus opciones estéticas se basaban en textos ya publicados y aceptados por el mundo literario; sus alternativas resultaban difícilmente comparables y jerarquizables. Pero quizás la razón primordial es la ausencia de referencias por parte del pretendido escritor: él no tenía una voz propia, carecía de un proyecto literario personal, todo lo que pretendía era seguir modelos explotados y con resultados conocidos. Por otra parte, si pensamos en el ingrediente de la ayuda (uno de los elementos narrativos destacados por Propp[10]), de la cual estaba muy necesitado para clarificar su situación, notamos que también carecía totalmente de ella: el príncipe, su único amigo en el grupo, es un adicto a la novela sentimental y está arruinado. El pretendido mecenas no tiene ni los medios intelectuales ni los materiales para favorecerle[11], lo cual constituye otra pincelada, irónica en el texto pero dramática para el aprendiz de escritor, zarandeado por las opciones

---

9 Benac (1988: 267-270).

10 Propp (1974: 37-74).

11 Su mayor "ayuda" a lo largo de la velada de lectura fue no sumarse a las críticas de los demás. Su acción de mecenazgo más destacada es intervenir ante un amigo suyo, comerciante de ultramarinos, para que compre al peso media edición de la novela, para su probable uso como papel de envolver.

contrapuestas de sus idealizados jueces hasta escarmentar en contacto con la dura realidad. A partir de entonces, no sólo percibe su obra, la primitiva y la reelaborada, de una manera muy diferente sino que opera una radical inversión en la visión que tenía sobre sus jueces negando la pertinencia de sus juicios y describiendo su comportamiento.

El resultado de esa inversión es lo que el lector tiene entre manos. Según lo hemos descrito, tal proceso se relaciona con la carnavalización: negación de la jerarquía establecida, alteración de valores, fingimiento de seriedad, mezcla de lo serio y lo cómico, son todos ingredientes presentes que dan al texto un cierto aire de familiaridad con el proceso magistralmente descrito por Bajtín[12]. La novela del protagonista había sido cuestionada con severidad por los expertos pero, al introducir dócilmente sus consejos y no obstante fracasar, resultan ser ahora ellos los descalificados..., todo ello aún teniendo en cuenta las deficiencias de la novela primitiva (léxico, estructura de la frase, construcción del conjunto; se diría que Galdós fuerza la mano en este antimodelo narrativo[13]): el narrador lo confiesa en el presente calificándola de "novela mal concebida y peor hilvanada", lo cual vuelve a redundar en detrimento de los críticos, ya que no pusieron mayores reparos en ese aspecto, sólo preocupados en introducir sus propias modificaciones.

ESCENARIOS Y ACELERACIÓN TEMPORAL

Al contrario de *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*, donde se nos daban abundantes detalles sobre la localización de la acción (el autor estaba casi obligado por las fuertes resonancias históricas del argumento), en *Un tribunal literario* el espacio se resume a un interior relativamente preciso y concreto, la casa del autor novel, y a un exterior mucho más abstracto, el mundo de la edición y de la comercialización del libro. La función de ambos

---

[12] Bajtín (1970: 125-161).

[13] Montesinos (1980: 35), menos severo que nosotros, reconoce un aspecto positivo a la novela juzgada por el tribunal, aspecto que puede prefigurar un esbozo de realismo:

> [...] aún muestra un punto de originalidad que no debe escaparnos: el autor quiere dejar a su personaje que sea como es, y los otros no quieren que lo sea (ateniéndose a algo como aquel principio de que los traidores habían de ser pálidos y de mirar siniestro); el autor parte del dato y los otros de la convención preestablecida.

espacios no corresponde a la que en un principio cabría esperar: el interior no representa ninguna seguridad (intelectual, puesto que de ella se trata) para el protagonista. A pesar de que es él quien ha tomado la iniciativa de la sesión y ha elegido su casa como lugar adecuado, es en ella donde se avergüenza de su texto, donde es impulsado de una solución a la contraria y donde asiste a la refriega entre personajes considerados como eminentes referencias literarias. Para colmo, incluso corre algún riesgo físico: si bien en la primera publicación del cuento la poetisa se desmaya y cae en el fragor de la pelea, "haciéndose un chichón en la frente del tamaño de una nuez", a partir de la versión de *Revista de España* el narrador dirá *haciéndome*, cambio tan leve como desagradable para el desconcertado personaje. Ese espacio nos informa también de que los medios económicos del protagonista no son muy boyantes (aunque se menciona a un criado, también se habla de un mobiliario modesto y de edad venerable), lo cual añade cierto patetismo a lo que le sucederá en el espacio exterior: allí deberá financiar la edición de su libro, pasar dos años vendiendo sólo tres ejemplares y acariciar la idea de vender media edición a un tendero de ultramarinos, todo ello gracias a la ayuda de su mecenas el príncipe Cantarranas[14].

Es, pues, en este ámbito donde acaba comprendiendo la realidad de su situación como escritor: desengañado, dice haber decidido dejar las letras (las últimas frases donde habla de proseguir podría ser la conclusión, una vez más en clave irónica, del relato[15]). Pero la dimensión temporal tampoco carece de importancia: según ya hemos indicado, esa modificación necesita dos penosos años hasta concretarse en el texto que leemos. El autor escribe desde un hoy posterior

---

[14] A pesar de haber escrito más de treinta novelas, la experiencia de don Marcos tampoco había sido mejor (hasta que se prendó de él una viuda comerciante en paños):

> Mientras fue literato, su fama era grande, su hambre mucha, su peculio escaso, su porte de esos que se llaman de mal traer. El editor que le compraba y publicaba sus lucubraciones, no era tan diestro en el pagar como en el imprimir, achaque propio de quien comercia en el talento; y D. Marcos, cuyo nombre sonaba desde las márgenes del Guadalete hasta las del Llobregat, se desmayaba cubierto de laureles, sin más oro que el de su fantasía, ni otro caudal que su gloria.

[15] Aludiendo a la posible venta al peso de sus libros, el autor novel concluye así el relato:

> Si merced a la solicitud del Príncipe consigo realizar este negocio, me servirá de estímulo para proseguir por el fatigoso camino de las letras, que si tiene toda clase de espinas y zarzales en su largo trayecto, también nos lleva como sin querer y en un periquete al bienestar, a la satisfacción y a la gloria.

al proceso, liberado ya de la influencia de los críticos, y demostrando que es capaz de someterlos a la inversión que hemos relacionado con la carnavalización bajtiniana.

Notemos, además, que si bien el autor afirma haberse desengañado de la literatura y haber "desistido de caminar por la escabrosa senda de las letras", lo que leemos es un texto suyo (él se dirige "a mis lectores" durante el relato), producto de una confesión de algo ya superado que puede ser o bien la afición a las letras o bien sólo las nefastas influencias anteriormente sufridas. En el primer caso estaríamos ante la última muestra de ironía del relato: para decirnos que ha decidido no escribir, el autor nos lo dice... escribiendo. En el segundo, quizás ante una nueva carrera literaria: curiosamente, el texto en que narra su aventura está mucho mejor escrito que su desafortunada novela.

Siempre a propósito de la organización temporal del relato, recordemos que ya en *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*, había una división en dos momentos bien diferenciados: el primero, el de la acción central, la experiencia traumática del protagonista, detallado y concentrado en unos límites muy breves y densos; el segundo, cronológicamente muy posterior, más aludido que representado, resumiendo el recorrido del protagonista desde aquel momento que marcó su existencia. Al margen de una distancia temporal aquí mucho más corta y una acción concentrada en el tiempo de una velada nocturna, la diferencia esencial radica en que el personaje de aquel relato sigue hasta el momento presente sin evolucionar, enquistado en sus recuerdos, y es alguien externo, el segundo narrador, quien ha de señalar la necesidad de la evolución: si el tiempo físico transcurrido es muy extenso, el sicológico (marcado por la evolución interna del personaje) es muy limitado. Casi exactamente lo contrario sucede en *Un tribunal literario*, donde el propio protagonista ya ha realizado esa transición, como si el tiempo transcurrido fuera mucho mayor, como si se hubiera dilatado sicológicamente, dada la modificación del personaje. Algo muy parecido tendremos en *La novela en el tranvía* del mismo año 1871, pero no adelantemos acontecimientos.

LAS ESTÉTICAS RECHAZADAS

Antes de pasar a la sección siguiente, conviene distinguir previamente las tres preceptivas literarias que pretendían excluirse mutuamente e imponerse al joven escritor, para reflexionar luego

sobre la posible significación de tales poéticas. Ya hemos mostrado que los personajes tienen entidad propia y no son meros emblemas de escuelas literarias pero, precisamente ahora que hemos puesto de relieve ese aspecto, podemos analizar las dimensiones referenciales de esas preceptivas. Para ello comenzaremos por sintetizarlas.

Designaremos a la primera como Novela Sentimental, así designada y defendida por Cantarranas y la poetisa[16]. Es presentada por el narrador, desde su perspectiva actual, como algo anacrónico y trasnochado[17]. Sentimiento y moralidad (o sensiblería y moralina, el narrador habla incluso de 'cursilería') se utilizan como armas defensivas frente a un siglo dominado por el materialismo positivista[18]. La función del arte es construir un mundo ideal, alternativo, poblado de galanes misteriosos, cultos, elegantes, morenos, ricos o pobres pero siempre dirigidos por un amor idealizado. Ellas han de ser rubias, blancas, de cintura estrecha, puras, lánguidas y tristes. La acción se retrasará una y otra vez para mantener el misterio lo más posible y explotará al máximo la emotividad del lector ("Yo cuando leo y no lloro, me parece que no he leído", dirá el Príncipe). El mensaje será "rabiosamente idealista" y "eminentemente moral". Los modelos vendrán importados sobre todo de Francia[19]: Rousseau (con alguna

---

[16] Aunque incidiendo en lo sentimental tal vez más que la poetisa, Cantarranas coincide con ella tanto en sus preferencias como en sus rechazos. Ambos muestran disgusto ante la lectura del manuscrito: "Cantarranas estaba nervioso y la poetisa se abanicaba con furia" (obsérvese que el narrador los junta en el texto para dar cuenta de su reacción) y desaprueban también las otras versiones.

Esa coincidencia estética entre los dos se refuerza también con otro detalle textual: la heroína, en la versión de la poetisa, siempre estaba triste y de vez en cuando "una lágrima *asomaba* a sus ojos azules, semejando una viajera gota de rocío que se detiene a descansar en el cáliz de un jacinto". A esta descripción responde, como en un eco de inversión y amplificación carnavalesca, la descripción que el narrador hace hoy del príncipe: escuchando a la poetisa, "el Príncipe Cantarranas estaba pálido de emoción y *una lágrima se asomaba* a sus ojos verdes, semejando una viajante gota de rocío que se detiene a reposar en el cáliz de una lechuga".

[17] Aunque no se haya de confundir esta narrativa con la bautizada por Menéndez Pelayo como novela sentimental, desarrollada entre mitad del siglo XV y mitad del XVI, no dejan de llamar la atención algunas coincidencias como el recurso a lo autobiográfico, la inserción de epístolas o el tratamiento idealista de la pasión amatoria, lo cual vendría a reforzar ese tono trasnochado del que hablamos.

[18] Recuérdense a este respecto nuestros comentarios al tratar *El filósofo materialista* y lo dicho por Núñez Ruiz (1975: 111-198).

[19] Este punto queda puesto de relieve particularmente por los galicismos conti-

reticencia por ser demasiado filosófico), Mme de Staël y, por encima de todos los demás, las novelas de Mme de Genlis[20].

Al contrario de la anterior, la Novela del Realismo Tremendista pretende bucear sin componendas en la realidad humana. Parte de una tesis previa, profundamente pesimista, sobre la naturaleza del hombre, reteniendo sólo lo que de más negativo hay en él. Por lo tanto, la inmersión no se realizará en aguas limpias sino en una auténtica sentina. El protagonista será "un ser abyecto, revelando así el fondo de inmundicia que en el corazón de todo ser humano existe". La sociedad que le rodea es necesariamente "una cosa, repugnante, asquerosa, inmunda". La función del escritor es limitarse a plasmar ese mundo por escrito, nada más. Los personajes, degenerados, no pararán hasta conseguir sus inconfesables propósitos y perecerán víctimas de sus propios desmanes, ya sea por accidente o por asesinato (jorobados, tuertos, prostitutas y ladrones serán los preferidos). Los tonos, tenebristas; el estilo, secundario: mucho más importa la acción, localizada en escenarios desapacibles y repugnantes. En resumen, una novela es algo viril (nada de lágrimas), escrita "para hombres formales y gentes de sentido común".

A pesar de las apariencias, las dos escuelas comparten algo fundamental: su dependencia de los modelos franceses y, por consiguiente, la ignorancia o el menosprecio de la producción literaria española. Al concluir su versión, "el realista D. Marcos", según lo llama el narrador, da el destino siguiente al cuerpo del protagonista (muerto ahogado en la alcantarilla): "La ronda lo encuentra al día siguiente y le llevan en los carros de la basura al cementerio. Como aquí no tenemos *Morgue*, es preciso renunciar a un buen cuadro final". Si bien se percibe cierto deseo de coherencia (no inventarse una *Morgue*

---

nuos de la poetisa (aunque ella los pueda emplear como pretendido signo de cultura superior). Algunos ejemplos (las cursivas son del texto): "obra de *gran suceso* [éxito]", "*tirar* mucho partido [sacar provecho]", "el pajarillo *se salva* [se escapa] asustado", el "*flacón* [frasco] que había visto en todas las novelas francesas", etc.

20 De Rousseau se cita *La Nueva Eloísa* (que había sido traducida en 1814); de Mme de Staël, *Corina* (traducida en 1819); de la condesa de Genlis, ninguna, debido quizás a la dificultad de elección: esta autora fue una de las preferidas en la primera mitad del siglo XIX e incluso antes (*Adela y Teodoro* había sido traducida en 1785 y *Velada de la quinta* en 1788), según lo atestigua la gran cantidad de traducciones y reimpresiones de sus obras (Montesinos, 1982: 198-200). Muchos de los títulos son, como se pretendía, bastante reveladores: *Adelaida o el triunfo del amor* (traducida en 1801), *La bella Paulina o amar sin saber a quién* (traduc. en 1831) y *El apóstata y la devota o sea el poder irresistible de los buenos principios* (traduc. en 1832), entre otros.

donde no la hay), la presencia francesa es patente, no sólo en el galicismo (en cursiva en el texto) sino, sobre todo, en el lamento de no poder desarrollar plenamente una escena dramática por no disponer de un escenario con todos sus ingredientes, es decir, a la francesa.

Aparentemente, la última opción, la Novela de Enredo Amoroso, se levanta en reacción contra la anterior, en nombre de una estética del ingenio al servicio del buen gusto. En realidad, se opone a las dos precedentes, ya que ambas comparten un factor que la última rechaza: el estar situadas en la sociedad actual. Y precisamente la primera condición del buen gusto es huir de la época presente como marco y asunto de la acción: en los tiempos actuales "no hay elementos literarios, según todos los hombres de saber hemos probado hasta la saciedad". Despreciando el manuscrito original, don Severiano replantea toda la obra: el asunto viene a identificarse con el de una intriga amorosa; el escenario, con el de la época clásica española; el ingenio, con la multiplicidad de peripecias y un desenlace tipo *Deus ex machina* (la oportuna herencia de un tío oidor en las Indias, muerto justo cuando convenía). Los personajes han de ser nobles; las escenas de amor, discretas, tiernas y saturadas de metáforas; los obstáculos, la familia de ella; la ayuda, el fiel criado de él; el final, inevitablemente feliz.

Tan notable como la presencia de estas diferentes preceptivas es que no son meras elucubraciones de sus defensores sino tendencias respetadas e incluso de gran éxito dentro del mundo literario descrito en el texto. Ello explica que el aprendiz de escritor convoque ese tribunal, con todo respeto, para someterle su obra. Igualmente, la bisoñez del joven explica su confianza en que una reunión con señalados miembros de escuelas literarias diferentes produzca otra cosa que la defensa de las posiciones respectivas y la denigración de las demás[21].

Pero importa insistir en algo dicho antes: esas preceptivas hoy han dejado de ejercer su efecto sobre el narrador, liberado de ellas después de su penosa experiencia. Lo indicamos para corregir la impresión de algunos estudiosos, que consideran el final del relato

---

[21] La disputa era, al menos en parte, previsible: el texto nos informa que ya antes de la reunión, "D. Marcos le inspiraba [a la poetisa] una profunda repugnancia, y por eso le llamaba ella *barril de prosa*, sin duda por vengarse del otro, que en cierto artículo crítico la llamó una vez *espuerta de tonterías*". Las cursivas son del texto.

como triste o incluso desalentador[22]. Conviene observar que toda la narración está realizada a partir de la perspectiva irónica del personaje, desde el momento presente, cuando por fin ha superado el amargo trago de su experiencia y cuando ya mira a su tribunal sin el menor respeto, burlándose de sus miembros y de sí mismo por haberse sometido a ellos. El personaje habla desde esa consciencia y por consiguiente, juicios como el final sobre la facilidad para conquistar la fama literaria no hay que tomarlos al pie de la letra sino en clave irónica, considerando que su significado es precisamente el contrario de su significante. Así pues, la percepción alentadora del final se justifica tanto en el análisis interno del texto como en su referencialidad: Galdós, según lo demuestra en "Observaciones sobre la novela contemporánea" (1870), es en esta etapa de su carrera literaria necesaria y resueltamente optimista sobre las posibilidades de cambiar el panorama literario y la percepción que se puede tener sobre él. Pero con esto ya entramos en el apartado siguiente.

RELACIÓN ENTRE *UN TRIBUNAL* Y "OBSERVACIONES"

Partamos de una afirmación global que intentaremos comprobar: el relato retoma la problemática descrita en el artículo aunque desde un estatuto textual diferente. Si el primero presenta a un personaje concreto actuando en una situación determinada, el segundo pretende sistematizar una situación global, en términos generales y explícitamente valorativos.

Tribunal alude repetidas veces (a través de la poetisa, del príncipe y de don Marcos) al galicismo literario. La sección más crítica de "Observaciones" empieza precisamente denunciando ese factor como obstáculo mayor para el desarrollo de la novela española: "El gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas es haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia"[23]. Y a continuación señala la avalancha de traducciones como uno de los elementos que influyen en semejante situación. En esa primera frase está resumido el núcleo crítico de "Observaciones", que se puede reducir a dos puntos: primero, el error que consiste en no inspirarse en la abundancia de posibilidades ofrecidas por la sociedad española sino en la literatura

[22] Por ejemplo Bonet (1990: 42) y Rubio Cremades (1994: 75).

[23] Bonet (1990: 105).

extranjera de mala calidad; segundo, el énfasis en que esa sociedad, fértil en posibilidades literarias, es precisamente la actual, no la de tiempos pretéritos. Pues bien, esta doble afirmación abarca las tres opciones contenidas en el relato, tal y como allí aparecen descritas: la primera (la sentimental) y la segunda (la truculenta) por su estrecha dependencia francesa; la tercera (la de enredo), por su rechazo de la sociedad española presente como marco literario.

En el cuento, según hemos visto, se ironiza con insistencia sobre la decadencia, el comportamiento, los gustos, las lecturas y el lenguaje de los aristócratas de sangre y de quienes pretenden serlo de espíritu (el príncipe y la poetisa, respectivamente). En el artículo teórico, la aristocracia como consumidora y como asunto literario es presentada directamente y desechada por lo limitado de su mundo, porque se distingue cada vez menos del resto, y porque la producción española representativa de esta variante, las llamadas novelas de salón, poseen según Galdós muy escasa calidad, a pesar de los vicios y pasiones allí representados con gran variedad e interés. Esa novelística bien puede corresponder en el relato a la novela sentimental, tanto por sus rasgos discursivos (imitación pálida y mediocre de la literatura vecina) como por las características de sus defensores (una aristocracia imbuida de etiquetas, rituales y lengua francesa).

El sometimiento de la producción literaria a los gustos del público por criterios de rentabilidad es una de las causas de tal situación. Sin embargo, sometimiento al público no es sinónimo de mejoría en la posición de los escritores. En *Un tribunal literario*, don Marcos, a pesar de haber escrito "más de tres docenas de novelas" y ser conocido en España de norte a sur, tuvo que abandonar la creación literaria. En "Observaciones", como artículo teórico que pretende describir una situación global, Galdós resume en términos y muy duros el estado de los autores españoles, imposibilitados para escribir una obra seria y de interés literario: están absorbidos por la primordial búsqueda del sustento, encontrándolo, y no siempre, en la redacción de un periódico o entre los expedientes de alguna oficina, "panteón de toda gloria española". Y concluye, entre la ironía y el sarcasmo, que quien persiste en ser literato a secas, viviendo de su pluma, bien podría ser canonizado como mártir.

El sistema de novela por entregas, aludido en el cuento a través de don Marcos, muy probablemente escritor de folletines (se sugiere que estaba a sueldo, mal pagado, de un editor) se halla en relación directa con esta situación por el arduo trabajo y la escasa rentabilidad que produce a sus autores. En "Observaciones" aparece descrito con tintes severos, como algo extraordinario en el terreno económico

pero terrible en el artístico ("una plaga desastrosa"). No obstante, Galdós tiene buen cuidado en precisar que lo negativo no es el sistema en sí sino el uso que se hace del mismo como propaganda de la mala literatura. Sabido es que el propio Galdós utilizó con alguna frecuencia este sistema y no sólo al principio de su carrera: baste recordar la primera parte de *La desheredada*, publicada en siete entregas por *El Imparcial* en la primera mitad de 1881. *Un tribunal literario,* participa de algún modo de él apareciendo durante cuatro días en las páginas de *El Debate*. En el mismo periódico, con el mismo sistema y en el mismo año se publica *La sombra*).

Por otra parte, la novela de enredo presentada por don Severiano, se emparenta con el tipo de novela histórica atacado por Galdós en el ensayo con su elocuente referencia a los maestros franceses del género. La "novela de impresiones y movimiento", fácilmente relacionable con la del relato, es externa a la sociedad y literatura españolas y, si se distingue por algo, es por su escaso nivel literario:

> convencional y sin carácter, género que cultiva cualquiera, peste nacida en Francia, y que se ha difundido con la pasmosa rapidez de todos los males contagiosos. El público ha dicho: "Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y odio" y le han dado todo esto. Se lo han dado sin esfuerzo, porque estas máquinas se forjan con asombrosa facilidad por cualquiera que haya leído una novela de Dumas y otra de Soulié[24].

Tanto la novelística defendida por el erudito como la de narrador francés coinciden en un punto básico: su incursión en la historia no pretende reconstituir el pasado en su contexto propio ni interpretarlo en forma actualizada sino utilizarlo como estrategia literaria para facilitar la evasión del lector estimulado por una intriga en continua evolución, el pintoresquismo de las situaciones y los arcaísmos lingüísticos. Tienen, por consiguiente, mucho más de relatos de enredo que de novela histórica, sobre todo si pensamos en la manera como Galdós demuestra entenderla incluso antes de los *Episodios*, en *La Fontana de Oro*, representando el pasado para iluminar el presente y el futuro.

Si los dos textos coinciden en apuntar hacia ciertos tipos de literatura como obstáculos para el avance de la novela española, también los dos inciden en la posibilidad de superar la situación: en el cuento,

---

[24] *Idem*, págs. 107-108.

el narrador se ha liberado de la tutela de los críticos, aunque le haya costado tiempo y dinero. En el ensayo, Galdós presenta la superación del panorama que acaba de describir, pronunciándose por la novela moderna de costumbres. Antes hace una alusión que recuerda a la posición de don Severiano, para quien la solución está en volver al siglo XVII, puesto que la sociedad actual no está a la altura que el arte requiere. Galdós parece hacerse eco de esa opinión: "Dicen que nuestra sociedad no tiene hoy la vitalidad necesaria para servir de modelo a un gran teatro como el del siglo XVII ni es suficientemente original par engendrar una período literario como el de la moderna novela inglesa. Esto no es exacto"[25]. Y para probarlo, pasa a continuación revista a las características de esa clase media y a las posibilidades literarias que ofrece.

En cambio, Galdós es menos explícito en "Observaciones" sobre el tipo de novela que en el cuento aparece como de realismo tremendista. Esta parquedad no es nada sorprendente: Galdós había tocado el tema varios años antes, particularmente en las páginas de *La Nación*. Ya en la "Revista de la semana" del 29 de octubre de 1865 se refería a "toda la hiel que parece necesaria a sazonar el amargo condimento de la novela moderna"[26]. Al tratar la personalidad literaria de Ventura Ruiz Aguilera, quinto capítulo de su "Galería de figuras de cera"(2 de febrero de 1868), nos previene de que su *Arcadia moderna* no es "un bosquejo grotesco producido en un momento de mal humor por un realista calenturiento, de ésos que buscan con avidez lo feo, por placer, por afinidad y deleite de pesimista y de escéptico"[27]. Pero la referencia más directa, amplia y exasperada nos la proporciona su reseña a *Cantares*, de Melchor Palau:

> Queremos ver descritas con mano segura las peripecias más atroces que imaginación alguna pueda concebir; hágasenos relación especialmente de los crímenes más abominables; preséntesenos el instinto de la perversidad en todo su vértigo; el *demonio del crimen* en toda su fealdad: queremos ver al suicida, a la adúltera, a la mujer pública, a la Celestina, a la bruja, al asesino, al baratero, al gitano: si hay hospital, mejor; si hay tisis regeneradora, ¡magnífico!; si hay patíbulo, ¡soberbio! Sáquese todo lo inmundo, todo lo asqueroso, todo lo leproso, etc., etc... Realidad, realidad: escríbannos la verdad de las miserias sociales esos escritores señalados por el dedo de la *gacetilla*, santificados por el repartidor, canoni-

---

25 *Idem*, pág. 112.

26 Shoemaker (1972: 190).

27 *Idem*, pág. 408.

zados por el prospecto.
Dennos impresiones fuertes, un cangilón de acíbar y otro de menta en cada página, aunque la pintura de caracteres no sea muy feliz y el sostenimiento de los mismos esté un poco descuidado: dennos un puñal que destile sangre y ocho corazones que destilen hiel, aunque el plan no peque de verosímil y el ideal poético brille por su ausencia. Realidad, realidad: queremos ver al mundo tal cual es, la sociedad tal cual es, inmunda, corrompida, escéptica, cenagosa, fangosa, etc... Poco importa que las concordancias gramaticales sean un tanto vizcaínas y los giros un poquito traspirenaicos. ¡Realidad!, ¡realidad![28]

La diatriba contra la novela social y humanitaria a la Sue y a la variante española de Ayguals de Izco se transparenta sobradamente en esta filípica. Y las referencias a "la sociedad tal cual es" con la adjetivación que sigue ("inmunda, corrompida, escéptica") así como la pulla al galicismo se adaptan sin esfuerzo al personaje de don Marcos, según nos lo presentaba el relato. De las variantes novelísticas existentes por entonces, quizás fuera ésta la vista por Galdós de forma más negativa y juzgara innecesario insistir una vez más sobre un asunto reiteradamente tratado antes por él. En cualquier caso, cuesta pensar que no lo tuviera presente a la hora de considerar las servidumbres de la novela española de esos años.

No se trata de forzar el relato para que coincida con el texto teórico, puesto que son dos órdenes diferentes de creación. Por otro lado, el artículo desarrolla más la temática que le es propia, toca puntos que no aparecen en el cuento (por ejemplo, las reflexiones sobre la novela popular y la de costumbres campesinas), soslaya otros que sí están en él y expone en la segunda parte el modelo de novelística que, según Galdós, corresponde a la presente fase de la historia literaria española. Tampoco pretendemos supeditar la investigación a la búsqueda de identificaciones entre las preceptivas del cuento y la tendencias literarias de la época[29] o entre los personajes del texto y

---

[28] *Idem*, pág. 279.

[29] La correspondencia es, desde luego, posible y pertinente. Entre los tipos considerados por Ferreras (1973), la novela sensible o sentimental, la socializante y la de aventuras históricas (estudiada en detalle en 1976), pueden relacionarse con los del relato. Pero ya antes, Brown (1953: 2-32), también gran estudioso de la novela de la época, distingue tres clases (entre otras) de novela en la primera parte del siglo XIX, igualmente muy próximas a las del texto: la primera giraría en torno a la moralidad asustadiza y a la emoción exacerbada de los protagonistas; estaría centrada en la mujer joven y desgraciada; usaría la forma epistolar como modo de comunicación y el salón como escenario; y haría populares en España a autores como Richardson, Radcliffe, de Ducray y Mme

escritores contemporáneos para proyectar la coyuntura histórica sobre el relato y verlo exclusivamente como un texto en clave. De lo que se trata es de apreciar la correspondencia general existente entre ambos discursos, resumible del modo siguiente: los dos presentan la existencia de serios obstáculos para la renovación de las letras españolas, coinciden en señalar algunos (el tipo de literatura existente, los hábitos de lectura, la condición del escritor) y en destacar la posibilidad de modificar el panorama descrito en ambos. *Un tribunal literario* es, junto con *La novela en el tranvía* el relato breve que más se relaciona, que está en mayor armonía con "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" y el que mejor demuestra que Galdós es capaz de expresar su pensamiento en dos campos tan distintos como el ensayo y la ficción. En resumen, los dos textos muestran, de forma complementaria, cómo Galdós ha sabido captar el tipo de literatura que exige la sociedad española después de la revolución de 1868 y cómo está dispuesto a orientar su creación en función de esas exigencias[30].

---

de Genlis. La segunda posee unos colores mucho más subidos: los protagonistas ya no serán doncellas de salón sino seres extremados más bien en lo negativo (apóstatas, piratas, brujas, aparecidos); los sentimientos de amor dejarán paso a los de odio o avaricia; la acción estará salpicada de violencias, venganzas y suicidios; el triunfo no corresponderá a la virtud sino al vicio; los escenarios dejarán de ser íntimos o localistas; el autor extranjero más representativo será D'Arlincourt.

La tercera modalidad solía centrarse en la edad Media o en la España de Felipe II, pero sin gran rigor documental: lo que interesaba era la acción vigorosa y rápida de unos protagonistas que se expresaban con los anacronismos lingüísticos suficientes para revestir cierto colorido de época. Aquí sí que abundaba la cantidad aunque no tanto la calidad de ejemplos españoles: *El primogénito de Alburquerque* (López Soler), *Ni rey ni Roque* (Escosura), *El huérfano de Almoguer* (J. A. de Ochoa). Ver el panorama presentado por Romero Tobar (1994: 359-388).

Aunque la emergencia y el desarrollo de estos tres tipos se sitúa esencialmente en la primera parte del siglo, no cabe duda de que sus efectos se hacen sentir entre los lectores al publicar Galdós sus textos. Y tengamos en cuenta que "Observaciones" parte de los hábitos de lectura del público antes de plantear qué tipo de novela se le ha de ofrecer.

30 Bonet (1990: 27) lo ha expresado con gran nitidez en estos términos:

> La gran intuición de Galdós, que por ella sola (parafraseando unas palabras de Lionel Trilling sobre Scott Fitzgerald) le facilitaría entrar en el paraíso de los grandes creadores realistas como Balzac, Dickens, Flaubert, los Goncourt o Eça de Queiroz, fue darse cuenta de la coincidencia existente, en un momento determinado del siglo XIX y en un espacio muy concreto, España, mejor aún, Madrid, entre los intereses entonces progresistas de la burguesía del 68 y las exigencias estéticas que la nueva sociedad imponía al género

Si bien resulta inevitable la conexión entre el ensayo y el cuento, éste admite otras perspectivas de lectura más amplias, aunque conectadas con la anterior. Nos detendremos brevemente en dos planos, el de la confrontación de ideas y el sociopolítico. En cuanto al primero, advertimos que los cuatro miembros del tribunal comparten un punto común esencial que les opone en bloque al joven autor: ninguno de ellos, por exceso o por defecto, intenta observar la realidad como es: Cantarranas y la poetisa optan conscientemente por refugiarse en un mundo ideal, puro, poblado por seres distinguidos, donde impere el sentimiento amoroso y la felicidad después de alguna pequeña prueba. Don Severiano, menospreciando también los tiempos actuales, prefiere evadirse hacia el pasado, buscando comportamientos, valores e incluso formas de expresión del Siglo de Oro español. Don Marcos, el único que de algún modo se queda en su tiempo y lugar, no resulta menos evasivo al partir del principio de que el ser humano es alguien intrínseca e irremediablemente degenerado, actitud que evita pensar en la posible mejora de dicho ser (tan escasamente) humano. Todos coinciden en la evasión de la realidad y en la despreocupación por el futuro del mundo en que viven. Todos se refugian en la literatura frente a la vida. Todos utilizan la ficción como pantalla frente a la realidad. El joven escritor, al margen de sus errores de composición, introduce la vida en el texto. Los otros no pueden aceptarlo y surge su rechazo, inequívoco e inmediato imponiendo la suspensión de la lectura. Por consiguiente, asistimos a dos posturas opuestas frente a la realidad: obviarla y seguir actuando conforme a las convenciones establecidas o analizarla e intervenir en ella. Vemos pues, que esta problemática incluye la literaria y la supera: el combate por la renovación de la novelística en España es parte del combate ideológico general entre una visión inmovilista de la sociedad española y otra que se plantea confiadamente la posibilidad de su modificación.

La conexión está así hecha con el plano sociopolítico. Tenemos aquí un esquema semejante pero que incide de manera especial en dos puntos. En primer lugar, la noción de poder: en el texto se manifiesta en forma de prestigio, ejercido por los miembros del tribunal sobre el protagonista. Éste actúa sometido a su presión, tanto durante la velada (el miedo que tiene, la interrupción de la lectura) en la que, no olvidemos, es sometido a juicio, como posteriormente, al intentar complacer a todos en la reelaboración de su novela, con el fracaso consiguiente.

---

novelesco.

En segundo lugar, el comportamiento de quienes disfrutan del poder: el relato culmina con la grotesca disputa entre críticos por rivalidades literarias intrascendentes. El resultado es que acaban mostrando al autor novel su incapacidad para ejercer de jueces tanto por sus propios juicios como por su forma de actuar. Es casi inevitable relacionar la situación descrita en el relato con la de la España isabelina, de la cual se acaba de liberar la sociedad española. Tanto el peso del poder ejercido como el lamentable espectáculo de las rivalidades entre camarillas, grupos y partidos influyentes en la corte de Isabel II parecen corresponder al espacio ficcional descrito en el texto. Y también su evolución: la relación que desde el momento presente realiza el joven autor sobre sus jueces, indica la emergencia de una forma de actuar que puede relacionarse con la que Galdós desea para la sociedad española.

Los dos planos presentados se complementan entre sí y con el primero (la vinculación del cuento a la problemática literaria). Abarcando estos diferentes niveles, *Un tribunal literario* muestra su especial complejidad estructural y referencial así como la necesidad de tenerla en cuenta para apreciar (comprender y saborear) la particular riqueza que contiene.