

## **LA HISTORIA DE LA NOVELA DE ANDRÉS GONZÁLEZ BLANCO Y EMILIA PARDO BAZÁN**

En diciembre de 1908, Andrés González Blanco, joven crítico literario, novelista y poeta vinculado generacionalmente al grupo de escritores que por entonces aún podía llamarse modernista<sup>1</sup>, daba a la luz su voluminosa *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*<sup>2</sup>. Su estudio, escrito con un estilo en ocasiones desmesurado y digresivo, es, sin embargo, una contribución historiográfica relevante en un doble sentido: primero, ayuda a entender la complejidad de la a veces muy simplificada cultura literaria y política del modernismo; segundo, permite

---

<sup>1</sup> José María Martínez Cachero (1963: 16-19) recuerda que, en 1904, a los 18 años, Andrés González Blanco se trasladó de Oviedo a Madrid para estudiar Filosofía y letras. Allí estaban sus hermanos Edmundo y Pedro, que facilitaron su entrada en los círculos literarios del momento (recordemos que Pedro González Blanco fue uno de los fundadores de la revista *Helios* en 1903), y se convirtió así en asiduo de tertulias y revistas, como *La República de las Letras* (1905), impulsada por Blasco Ibáñez, y en la que su hermano Pedro, formaba parte del comité de redacción.

<sup>2</sup> La obra fue galardonada por unanimidad con el premio Charro-Hidalgo del Ateneo de Madrid en 1908. Martínez Cachero señala que Pardo Bazán fue miembro del jurado y que, cuando conoció a González Blanco, «se extrañó ante la juventud excesiva del autor» por «el enorme bagaje de lecturas aducido en el libro», y podría añadirse, la extraordinaria extensión de su trabajo (1020 páginas) (1963: 21 n. 18).

explorar otros proyectos de historia literaria más allá del formalismo, la mera erudición, la paráfrasis o el elogio superficial de los textos. De hecho, aunque la *Historia de la novela* ha sido considerada casi como un centón deslavazado, que incurre en digresiones y divagaciones sistemáticas, es posible reconocer en su trabajo una tesis fuerte sobre la novela que se apoya, en gran medida, en su interpretación de la obra literaria de Emilia Pardo Bazán. En las páginas que siguen nos ocuparemos de esta cuestión.

## 1. Andrés González Blanco y la crítica del fin de siglo

Publicada después de uno de los años cruciales en la consolidación de la estética modernista en el campo literario<sup>3</sup>, la *Historia de la novela* parecía aspirar, aunque fuera de un modo titubeante y contradictorio, a formular una teoría de la novela propia: escrita desde dentro del discurso y del mundo literario moderno, y pensada además como un modo de articular la tradición española a partir de categorías estéticas y literarias. De este modo, como ya señaló Martínez Cachero en una monografía imprescindible (1963), González Blanco fue escritor, poeta y novelista, al tiempo que crítico, e intentó en sus textos no sólo ejercer la crítica sino evaluar reflexivamente las estrategias interpretativas de académicos como Juan Valera, de periodistas como Fray Candil y de otros intelectuales que, como el Padre Blanco García o el Padre Muiños, jugaban un papel decisivo en la interpretación de la literatura y en especial de la novela moderna.

Su posición era homóloga a la de otro gran crítico de la época, Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, de quien, sin embargo, le separan varios aspectos clave. Por un lado, existía una diferencia edad. González Blanco era veinte años más joven, y además participaba, como su hermano Pedro, de la generación sobre

---

<sup>3</sup> Recordemos que en 1907 se lanza *El Cuento Semanal*, que en palabras de José Carlos Mainer supuso «la definitiva popularización de los ideales modernistas» (1986: 218), y la famosa encuesta sobre el modernismo del *Nuevo Mercurio*, fenómeno más visible de la «autorrevisión crítica» que ya habían iniciado los escritores modernistas (Blasco: 1993: 63). En este contexto, la *Historia de la novela* de González Blanco también debe entenderse como una toma de posición de su autor en el campo literario.

la que escribía. Mientras, *Andrenio* mantuvo siempre una distancia no sólo con la creación sino, y sobre todo, con la estética puramente modernista, si bien su larga trayectoria crítica le permitió flexibilizar su posición y reconocer los valores de la gente nueva (Asún: 1981: 345-349), del mismo modo que su inicial oposición al naturalismo y a Emile Zola, acabó dando paso a un abierto reconocimiento del trabajo literario del autor francés y una evaluación positiva de la novela naturalista (Asún: 1981: 332-333). Debido, en parte, a esta pequeña diferencia de edad y al consecuente punto de partida de la reflexión de ambos críticos, *Andrenio* y González Blanco mantenían una concepción casi diametralmente opuesta tanto de la literatura, y la novela en particular, como de la función de la crítica.

Gómez de Baquero, como explicó en un artículo imprescindible Raquel Asún, fue un crítico «que [optó] por la mayoría» (1981: 319). Orgánico a la clase burguesa a la que pertenecía, concebía su trabajo como una mediación entre el campo literario y el campo social. Se posicionaba como un árbitro que juzgaba la producción literaria española desde fuera<sup>4</sup> y en términos nacionales, y que veía en la novela una representación más o menos mimética de la sociedad de su tiempo (Asún: 1981: 325-331). Es decir, la concebía como un género literario central en el que se cifraba la autoconciencia de la comunidad, un puente entre las minorías y las mayorías que podría cumplir, dicho con el lenguaje de hoy, una cierta función nacionalizadora. De ahí, por ejemplo, el papel central que otorgó a Galdós en su discurso crítico y, en especial, a los *Episodios nacionales*. González Blanco, que también consideraba a Galdós el escritor nacional por excelencia (1909: 370), tenía sin embargo otra visión de la crítica, menos fría que la de *Andrenio*: se distanció de ese punto medio y externo en el que se sitúa siempre el discurso objetivista, y dialogaba, pretendidamente, de igual a igual con los autores. Su crítica no aspiraba a llegar a esa «mayoría», ni asignaba necesariamente a la literatura una función social, sino que buscaba reflexionar y dar sentido al trabajo literario.

Su posición interna al campo literario ayuda a entender además el carácter reflexivo de los análisis que González Blanco

---

<sup>4</sup> Como señala Asún: «Gómez de Baquero defiende la presencia de un crítico-atalaya que debe desapasionarse, favorecer y defender actitudes antidogmáticas, ecléctico pero documentado y riguroso» (1981: 320).

hizo de la crítica. Mientras Gómez de Baquero se veía como el crítico de *La Época* o de *Los Lunes del Imparcial*, esto es, un periodista que escribe desde las principales tribunas del país (Asún: 1981: 320), González Blanco se situaba en el centro de la institución literaria. Desde ahí realizó casi una disección fenomenológica de los modos críticos, que aspiraba a ser una forma de legitimación de su propio trabajo. Como analizó cuidadosamente Martínez Cachero (1961: 70-78), delimitó cinco modos críticos que había que dejar atrás: la crítica negativa, «sólo atenta a defectos y a airearlos escandalosamente»; la crítica escéptica, que aspira a evitar el juicio estético; la nerviosa, que renuncia a las operaciones intelectuales y se deja llevar por un subjetivismo ansioso; la de memoria, que se niega a utilizar en su análisis los fragmentos de la obra analizada; y la glosa, que es una forma de digresión o discurso derivado. Esta fenomenología crítica ayuda a trazar ciertas líneas para comprender la perspectiva de González Blanco. Por un lado, explica su cuestionamiento de aproximaciones normativas, como, por ejemplo, la de Juan Valera, cuya rigidez fue cuestionada también por Gómez de Baquero, o más abiertamente, el normativismo moral que pudieron ejercer los críticos literarios de formación religiosa. Por otro lado, muestra su comprensión de la crítica como un trabajo motivado que participa de la lógica literaria. Así, en un comentario sobre la relevancia de esa aproximación reflexiva pero no fría a la literatura, señalaba que:

Han pasado los tiempos en que un problema de estética se resolvía con una frase injuriosa o con un chiste (...) Hoy un problema estético se trata de resolver con una afirmación o una negación, estéticas también. La crítica prosperará y acaso no estén lejanos los tiempos en que pueda verse realizado el atrevido pero hermoso y consolador vaticinio de Anatolio France: «La crítica es la última en orden cronológico de todas las formas literarias; acabará, quizá por absorberlas a todas. Conviene admirablemente a una sociedad muy civilizada, cuyos recuerdos son ricos y cuyas tradiciones son ya viejas» (1909: 53).

La reflexión de González Blanco, aunque la haga a través de Anatole France -autor mucho más de referencia para Gómez de Baquero (Asún: 1981: 316) que para él mismo-, es de calado. La crítica no es una mera coda o suplemento, bien al contrario: es o puede ser la perfección de la obra de arte, de tal modo que la lectura del crítico se convierte en cierre, en clave de sentido del trabajo literario, una idea que lo alejaba nuevamente de *Andrenio*, que entendía el trabajo crítico como algo más modesto.

Estas diferencias de fondo sobre el concepto y la función de la crítica no impide que compartan ciertos rasgos comunes. Más allá de la posición central que otorgan a la novela, ambos mantienen un discurso claramente antipositivista: una concepción interpretativa, en cierto sentido, hermenéutica del trabajo crítico, contraria al puro trabajo de erudición, como habría de reclamar unos años más tarde Ortega y Gasset en su «Meditación preliminar» (1914). Al tiempo, también estaban unidos, como apunta la cita de Anatole France, por una voluntad de reapropiarse de la tradición, de no reconocer una discontinuidad fuerte entre la generación realista y la gente nueva, estrategia que los aproxima al intento de Pardo Bazán de leer la novela del XIX desde la tradición realista española (1989: 186-87). Es decir, los tres se percibían a sí mismos como parte de una tradición literaria nacional con la que siempre intentaron tender puentes. Muy significativamente, el aspecto que distanciaba a González Blanco de la gente nueva y de su dandismo epatante fue, precisamente, su desprecio hacia la tradición, que él mismo representó en una anécdota atribuida a un joven y exaltado José Martínez Ruiz en su *Historia*:

Recuerdo una tarde de lluvia en que me decía Martínez Ruiz: «Nuestro grupo, el que organizó el homenaje en la tumba de Larra, y recitó Hamlet a la luz de la luna en un cementerio de las afueras, ha sido el más nihilista que se conoció en España: nosotros no reconocemos a ninguno de nuestros predecesores...» [...]

Pero ¿es posible?, me decía yo. Y entonces, recordando que también tuve una época en que me entró el arrechucho del iconoclastismo, y hasta pensé en una obra que se titulase así, *Iconoclastas*, reflexionaba si no sería una calamidad de la

literatura esto de la irrespetuosidad con los viejos maestros  
(1909: 380)

## 2. Sobre la teoría y la historia de la novela.

Así pues, la *Historia de la novela*, pese a ciertas contradicciones, las mencionadas digresiones y el abuso de largas citas a las que no siempre se saca partido —una forma de «bouvardpecuchetismo»—, recoge también una reflexión valiosa sobre la teoría de la novela de su tiempo, que supera lugares comunes, que rechaza por redundante el discutido concepto, ya entonces muy viejo, de novela novelesca, y que defiende recuperar el término «narración» como sustituto más preciso del desgastado «novela». A pesar de su carencia de método y del desorden de su escritura, sus análisis van desarrollando un paradójico planteamiento teórico: un discurso normativo sobre qué es y qué debe ser la novela moderna.

Para González Blanco, siguiendo al pie de la letra a Hegel, el arte es superior a la naturaleza. Consistiría en una creación del espíritu a través de la cual el hombre consigue superarla; un camino hacia la idea que, no obstante, debe partir de o llegar a lo concreto: imágenes naturales sobre las que se superponen sentidos culturales, evocaciones y recuerdos que perfeccionan la representación::

Imitarla [naturaleza] es el medio para conseguir el fin: superarla. Así se explica el encanto de la novela realista y su virtud de engendrar sueños—porque el hombre quiere ir de lo real a lo ideal, haciendo que brote la espuma de lo gaseoso (*ideal*) del fermento de lo vegetal (*real*); así se explica que en pleno campo asturiano se recuerde la *Pastoral* de Beethoven; así se explica que ciertos paisajes emocionen singularmente, no porque sean superiores a los que hemos visto en las obras de arte, sino porque nos sugieren el recuerdo de aquellos que a su vez tienen la facultad de despertar representaciones; pues todo arte es tanto más grande cuanto mayor cantidad de representación supone; y por eso la Literatura, que es intrínsecamente la más incompleta, las resume a todas en cuanto que, como menos directamente imitativa, es tanto más intensamente representativa (1909: 31).

La novela, el género del siglo, era por tanto una epopeya bastarda, una forma artística menor: en cuanto creación, la novela constituía una obra de arte: una representación atravesada por el espíritu. Acudiendo a una lógica histórica que le permitía explicar de un modo trabado la historia literaria, su razonamiento se contraponía a las historias de la literatura puramente positivas, que reconocían secuencialmente «movimientos literarios». Así, para González Blanco, la novela moderna vendría a integrar y sobrepasar tanto la literatura romántica, puramente expresiva, como la realista y la naturalista, en cierto sentido dos momentos miméticos. Al ir más allá de la lectura argumental y del prescriptivismo crítico, su estudio parecía abrir el camino a una crítica estética que, desde el punto de vista sociológico, reforzaba aún más la lógica autónoma del campo literario. Sus ideas, que probablemente su muerte temprana le impidió desarrollar, marcaban un corte entre su trabajo y otras reflexiones de su tiempo sobre el bastardo y tardío género novelesco<sup>5</sup>.

De acuerdo con González Blanco, la novela no podía seguir, por un lado, la lógica puramente expresiva del arte romántico, en el que, como señalaba en sus análisis de *El doncel don Enrique el doliente* de Larra o de la *De Villabermosa a la China* de Nicomedes Pastor Díaz, la narración remite a la subjetividad del propio autor y es, en cierto sentido, «expresivista». Ni siquiera el argumento histórico y la aparente objetividad que aportaba la distancia temporal ocultaban las vivencias «wertherianas» de los autores que latían bajo los argumentos, sólo en apariencia impersonales: «Larra sólo trató de escribir su novela, la novela que todos llevamos dentro, y que algún día escribimos, bajo velos de mayor o menor impersonalidad» (1909: 86). Además, la novela histórica romántica que, pese al esfuerzo de reconstrucción de los escenarios pasados, no conseguía borrar las huellas de la subjetividad de su autor, añadía otro problema, que González Blanco consideraba también desde una perspectiva

---

<sup>5</sup> Es cierto que en sus publicaciones de los años veinte, cuando llegó el precipitado final de su vida (murió en 1924 con solo 38 años), prácticamente se limitó a reproducir fragmentos de su *Historia de la novela*, por ejemplo, las dos recopilaciones de sus ensayos críticos sobre Juan Valera y sobre Vicente Blasco Ibáñez publicados en *La novela corta* (González Blanco: 1920 y 1921).

hegeliana. Al situarse en un tiempo remoto, alejaba la creación, «el arte» del ser-ahí, de ese requisito de concreción que la estética del pensador alemán establecía normativamente (Hegel: 1989). Este desplazamiento no sólo volvía débiles las novelas en cuanto novelas, sino que incluso podía llevar al extremo de negarles la condición de tales. Así, por ejemplo, los *Episodios nacionales* de Galdós, que para Gómez de Baquero eran obras modélicas en las que historia y novela, lo general y lo particular se cruzaban, para González Blanco no eran propiamente novelas: no tenían nada que ver con el gran Galdós de las novelas contemporáneas ni con su teatro, que el crítico valoraba muy positivamente. La relevancia de los *Episodios*, que analizó acudiendo a los trabajos de Gómez de Baquero, se relacionaba con su significado político y su potencial pedagógico, pero no con su calidad literaria. Apuntando de nuevo a esa historia de las formas literarias que estamos tratando de perfilar, el crítico asturiano pensaba que, siendo trabajos fundamentales y necesarios, habían alejado a Galdós de la novela:

Los Episodios ¿me atreveré a decirlo? No son novelas. Son como narraciones históricas que realizan una obra de vulgarización más bien que de arte intenso. Soy muy exagerado en punto a dar títulos de novela a lo que no es sino un relato artístico; e incurriría en flagrante contradicción si tuviese por tales a las cuatro series de *Episodios*. Novela, en rigor, no puede llamarse más que a una obra como *Gloria* o *Doña Perfecta*. Pero, en cambio, como obra histórica del género novelesco no se les puede regatear el gran mérito que poseen (1909: 384).

Tanto la lógica didáctica, que desde un punto de vista político González Blanco consideraba necesaria, como la mimesis histórica los alejaba del concepto de novela que sus análisis y digresiones iban trazando. Novela e historia eran géneros opuestos y marcaba así, de nuevo, una distancia insalvable con la teoría literaria de Gómez de Baquero, para quien la novela, como subraya Raquel Asún, era «fruto de la historia» y al tiempo «historia de la vida privada e inventario poético de la realidad» (1981:328-329),

siguiendo al pie de la letra el programa de Hyppolite Taine<sup>6</sup>. De este modo los *Episodios*, que eran para *Andrenio* «novelas» en sentido propio, para González Blanco adolecían «de los defectos que implica la confusión de géneros». (1908: 384).

Esta definición sustantiva del género no implica, sin embargo, un rechazo a la observación y a la mimesis. Al contrario, la observación era un requisito previo de todo trabajo artístico, pero exigía, además, una reelaboración creativa de los materiales tomados de la realidad. Seguía aquí la reflexión de las lecciones de estética de Hegel, quien en su conceptualización de la obra de arte poética había señalado que «el hecho concreto debe ser analizado y no sólo expuesto en sus aspectos singulares» pero que, a partir de esta tarea, queda margen para «la conmoción del corazón y la excitación del sentimiento» (1989: 716-717). Prosa del mundo y poesía del espíritu, la naturaleza doble de la obra de arte requiere esos dos momentos, sobre los que constantemente va y vuelve, en su característico desorden, González Blanco<sup>7</sup>.

Un ejemplo diáfano de su teoría se puede reconocer en su interpretación de la obra de Juan Valera. Si como crítico Valera era el modelo de la posición negativa, un normativo que escolásticamente juzgaba y reprendía a los autores prestando atención solamente a los defectos de la obra, como creador sus ficciones eran un ejemplo de una total desatención a la realidad<sup>8</sup>:

---

<sup>6</sup> Sobre el positivismo de Gómez de Baquero, Asún señala que, según el crítico, el creador: «No debe, al tiempo, ni abandonarse al simbolismo ni hacer de la narración una pieza lírica "muy distante del ambiente de realidad del género novelesco que es un género histórico aunque sea con personajes imaginados". Tampoco debe incorporar elementos que la realidad no confirme en lo cotidiano, porque se trata de un "género positivo"» (1981: 331).

<sup>7</sup> Así, en otro fragmento de su *Historia*, enfatiza: «El arte es una creación que sustituye con provecho a la primera; y el artista es, ante todo, un creador. No suene esto a reprochable blasfemia; el artista, más bien que crear, sacar de la nada, *educere ex nihilo*, recrea, reproduce en su mente, y las devuelve al exterior reflejadas por su transparente espíritu, las imágenes de la creación de Dios. Por otra parte, el artista es, más bien, creador de existencias, reproductor de vivientes figuras, que vuelven a vivir vida inmortal en la imaginación del hombre» (1909: 254).

<sup>8</sup> También *Clarín* consideró que Valera se alejaba del novelista por su falta de impersonalidad. Como recuerda Adolfo Sotelo Vázquez, el *Apolo en Pafos* donde *Clarín* defiende «la novela como una forma mixta entre la poesía y la historia» (1985: 51), puede entenderse, en cierto modo, como una respuesta al concepto de novela de Valera. Véase también Sotelo (1989). González Blanco comenta, o más

jamás estudió un alma; era, vuelvo a repetir, un hombre de libros (...); un hombre de estudio y no de observación; un hombre de cultura y no de visión poética. Tanto como debemos admirarlo por el primer aspecto, debemos rebajarlo en el segundo. Este desasimiento de toda observación, esta impenetrabilidad con todos los recodos de la vida, fue lo primero que le perjudica para hacer novela. (...) al cabo de unos años, nada quedará de la obra novelesca de Juan Valera, ni siquiera la conocidísima *Pepita Jiménez*, cuyo éxito se debió, más que a su intrínseco valor, a circunstancias de lugar y tiempo (1909: 330).

El extremo que representa Valera<sup>9</sup> no es el único límite normativo de su definición de novela. Si en Valera echaba en falta la «observación», palabra fetiche del método experimental, a otros autores les reprochó lo que él denominó «descripcionismo», un rasgo que atribuía a la escolástica naturalista. El método positivo aplicado a la literatura daba lugar a una «manía descripcionista» (1908: 4), que ya el propio Taine había reprobado de un modo muy severo y que él mismo censuró muy normativamente:

debe merecer nuestro absoluto desprecio o nuestra airada reprensión [...] cuando el literato trate de pasar por un artista de la línea, y de ver sólo en los objetos la exterioridad (olvidando que la facultad de sondear hasta lo que parece más superficial, constituye su mayor gloria y su superioridad sobre los artistas de la forma, como escultores y pintores) (1909: 541)<sup>10</sup>.

---

bien cita extensamente el *Apolo* en su *Historia* (1908: 161-164). Sin embargo, la idea de mimesis de Clarín lo aproxima más a Gómez Baquero.

<sup>9</sup> González Blanco mantuvo una relación peculiar, freudiana podríamos decir, con Juan Valera, puesto que, pese a sus críticas, comenzó firmando con el seudónimo de «Luis de Vargas» sus artículos sobre «La vida literaria» en *La República de las Letras* (1905).

<sup>10</sup> Apuntaba así González Blanco a un *leitmotiv* de la sociología literaria marxista, también de innegable raíz hegeliana: el duro análisis del naturalismo y de Émile Zola que Gyorgy Lukacs fue construyendo en sus trabajos de los años treinta y que se resume en un trabajo clásico «¿Narrar o describir?». De nuevo, la intuición del crítico asturiano percibe el centro del problema: atravesado por los ecos de

Para salir de esta doble negación, González Blanco defenderá entonces una combinación de positivismo e idealismo, de descripción e interpretación, una cierta síntesis de los movimientos literarios que habían dominado el gusto artístico a lo largo del siglo XIX, y que, en gran medida, seguían siendo los modos de representación hegemónicos. Esta búsqueda de un tercer modo, más allá del expresivo y del mimético, es lo que explica por qué Emilia Pardo Bazán era su autor de referencia: «ocurre (fenómeno extraño) con esta gentil noveladora que el ver hasta el fondo de las almas con ojos del espíritu no le impide contemplar al mundo exterior y trasladar al papel su visión luminosa y neta...» (1909: 487).

Enfatizando el relato artístico, como ya se ha señalado, en su doble naturaleza de narración poética, González Blanco se separa tanto de una concepción puramente expresivista de la literatura, que él mismo reconocía en sus análisis de la novela romántica, como de una concepción puramente mimética, fuera realista o naturalista. La novela -implícitamente la novela moderna- era/debía ser «a la vez lírica y épica», una narración objetiva que, al tiempo, fuera «sucedáneo de la poesía lírica, que quizá ha caído un poco en descrédito entre nuestros contemporáneos» (1909: 47); el género recogía así el modo de ser de la época. Frente a *Andrenio*, para quien la definición de novela tenía sus lindes en la poesía, González Blanco veía en la Historia sólo el material bruto, lo concreto, la prosa del mundo a la que el narrador debía dar forma a través de la creación. El valor del texto no estaba en la exactitud de la representación, sino en su capacidad creativa para ir más allá de lo material, de las relaciones y azares de la prosa del mundo, para dotar de espíritu, parafraseando a Hegel. Lo importante, subrayaba, no era el espejo, ni siquiera la imagen en el espejo, sino el artista que lo portaba, reescribiendo a Stendhal. Si la novela realista se representaba a sí misma con este tropo del espejo, esta metáfora resultaba insuficiente para González Blanco:

verdad que la novela es un espejo que se pasea a lo largo del camino; pero verdad también que ese espejo lo pasea una

---

Hegel su concepto fuerte de novela, que implicaba un trabajo en profundidad, apuntaba hacia problemas que la crítica acabaría planteándose mucho más tarde.

mano, una espiritual y divinizada mano: la mano del hombre: he aquí el encanto de la novela realista. El hombre, este injuriado y vilipendiado hombre, es el que lo realza todo (1909: 17).

El valor del realismo y más tarde incluso del naturalismo no radicaba, por tanto, en los procedimientos miméticos, en su mayor capacidad para dar cuenta de lo real, sino en la intervención artística, en la creación, en cierto sentido en el trabajo del autor, que necesariamente atravesaba la narración. Se produce así un desplazamiento del análisis de la representación, que pasa de centrarse en la correspondencia entre mundo y ficción al trabajo del autor, a su capacidad para dar forma a la prosa y, por tanto, para elaborar una síntesis de lo objetivo y lo subjetivo. Y, del mismo modo que el autor moderno sintetizaba las tradiciones anteriores, consideraba también que la perfección de esa síntesis se lograba con la lectura, entendida, al igual que la creación, en un lenguaje idealista y dialéctico: era la razón del hombre, al leer, la que elaboraba de nuevo el sentido:

El hombre en la novela realista encuentra imágenes que luego reproduce en su espejo íntimo; imágenes sacadas de la realidad, que en la realidad eran imperfectas, y que fueron perfeccionadas ya dentro de la fantasía del novelador; y luego, doblemente mejoradas, al reflejarse en la mente del que lee (1909:19)<sup>11</sup>.

La observación del creador moderno, por tanto, debía ir más allá de la superficie de las cosas. Por ello, «para todos los grandes novelistas del realismo, lo esencial es, como para Stendhal y para Taine, "*voir des intérieurs d'âme*"; y la gran conquista de la novela moderna es este decisivo estudio de las almas, este psicologismo para el que no hay secretos» (1909: 876-877). La cita se inscribe en una tradición que, en cierto sentido, empezaba en Stendhal, se

---

<sup>11</sup> La creación literaria, el arte sigue un movimiento dialéctico que culmina no sólo en la escritura de la novela moderna, sino en la crítica, un tipo de lectura creativa, que es también una forma artística, como ya se ha citado. *Vid. supra* y (González Blanco: 1909: 53)

purificaba en Flaubert y concluía en Paul Bourget: un metarrelato historiográfico que converge con la eclosión de la novela psicológica, cuya genealogía había ido trazando Pardo Bazán en sus trabajos de los años noventa (Bardavío y Alonso: 2021: 35-52). Aunque para la autora gallega los hermanos Goncourt o Édouard Rod -al que se refiere también González Blanco- eran capítulos imprescindibles de esta historia, es fácil reconocer un hilo común que atraviesa los discursos del crítico y de la novelista, aunque ambos fueron las dos cosas<sup>12</sup>, y es posible reconocer ecos de la ficción de la autora gallega en su obra. Por último, esta defensa encendida del género psicológico, en opinión de González Blanco, también debía tener sus límites:

Generalmente, los enamorados del color, los que gozan en decir con arrogancia como Teófilo Gautier: *«je vois le monde extérieurement»*, tienen pocas aptitudes para la penetración psicológica y el estudio de caracteres. Y, por su parte, los interioristas puros como Stendhal, nunca dan su impresión de paisaje y desdennan describir el mundo que rodea al personaje estudiado...

Doña Emilia Pardo Bazán sabe amalgamar y fundir esta visión de ambos mundos, el de lo invisible e impalpable y el de lo visible y tangible. Sin ser una exclusivista del mundo exterior, se complace en sorprender hasta sus ángulos más oscuros. Y sin ser tampoco meramente psicóloga, sondea en las almas con sin par acierto (1909: 487-488).

### 3. Emilia Pardo Bazán y la *Historia de la novela*

En la teoría literaria esbozada por González Blanco, y que aquí estamos intentando bosquejar, la novela psicológica<sup>13</sup> parecía representar la culminación de la historia de la novela del siglo XIX, puesto que con ella se lograba sobrepujar las formas narrativas

---

<sup>12</sup> Sobre la trayectoria novelística de González Blanco véase el capítulo 4 de la monografía de Martínez Cachero (1989: 121-168)

<sup>13</sup> Este subgénero perfectamente reconocible en su época se ha leído de un modo sumamente formal y se ha identificado con el modernismo (Bardavío y Alonso: 2021: 35 y ss)

expresivas y miméticas a través de una síntesis. Se trataba de una narración que integraba lo objetivo y lo subjetivo. Es decir, según González Blanco, la novela no podía limitarse a mostrar al individuo como un pelele sin voluntad, manejado por fuerzas que no controla, por determinaciones en forma de medio, herencia o educación; ni tampoco podía resignarse, y en esto su análisis converge con el de Pardo Bazán, a una estetización de la abulia, sino que tenía que mostrar al sujeto en el momento propio en que lucha, aunque pierda esa batalla, por tener una voluntad fuerte, una conciencia moral y un dominio de sí. Este relato agónico, que es un mito fin de siglo, pero que atraviesa todo el siglo XIX, sólo podía desarrollarse por un subgénero emergente, la novela psicológica. De los «viejos maestros», era Emilia Pardo Bazán quien le proporcionaba modelos más acabados para su teoría de la novela; de hecho, el discurso literario de la autora, ya desde las objeciones que le planteó a Zola en *La cuestión palpitante*, constituye un esfuerzo por reapropiarse del lenguaje naturalista e ir más allá de sus límites, articulando complejamente el interior de unos personajes que se resisten a actuar y a pensar mecánicamente.

González Blanco, como muestra la cita precedente, percibió que Pardo Bazán había ido más allá, al considerar que superaba -hiperbólicamente si se quiere- tanto el preciosismo del mundo exterior de Gautier como al «interiorista» Stendhal (1909: 487). Entre objetivismo y subjetivismo, la novela moderna, en sentido estricto, la que él reclamaba para su tiempo, debía procurar ese tercer momento dialéctico que, en la tradición hispánica, y también en la europea, él encontraba en Emilia Pardo Bazán puesto que sabía «amalgamar y fundir esta visión de ambos mundos» (1909: 487-88). De ahí que también valorase positivamente la producción de Galdós de esos años, ya que consideraba que estaba «procediendo por síntesis cada vez más generales, y refugiándose en el teatro», y que destacara, muy especialmente, la entonces última novela de Pardo Bazán, *La Quimera*, «tocada de sano misticismo y» en la que había desechado «por completo la vieja fórmula naturalista» (1909: 76).

Su evaluación de Galdós, a quien consideraba en el olimpo de la novela, aunque por debajo de Pardo Bazán, hace evidente el lenguaje crítico de inspiración dialéctica que hemos subrayado a lo largo de este trabajo. Al subrayar, por ejemplo, que «sus novelas son

más que epopeyas de la burguesía; son inventarios hechos por la pluma de un artista» (1909: 373), dialogaba directamente con Gómez de Baquero, quien todavía en 1925, en su discurso de entrada en la Real Academia Española, seguía definiendo la novela del autor canario como «historia de la vida privada e inventario poético de la realidad» (Asún: 1981: 329 y ss), considerándola implícitamente como una mimesis de un tiempo, de un espacio y de una identidad social. Para González Blanco, sin embargo, ese inventario estaba hecho «por la pluma de un artista», era fruto de la creación, y aunque no llegara a la síntesis con la que normativamente definió la novela moderna era en esta intervención subjetiva donde radicaba el valor artístico. Como se ha apuntado, este valor sí lo reconocía en su teatro y, sobre todo, lo encontraba en Pardo Bazán, quién había sido capaz de dejar atrás, en cierto sentido, de sobrepasar la «fórmula naturalista».

Este enunciado, como otros de González Blanco, resulta un tanto contradictorio, porque en diversos momentos de esta misma obra el naturalismo es defendido sin más. Consideraba, por ejemplo, que había ayudado a la depuración de la prosa castellana, que le había reportado a la sintaxis «seguridad», «precisión» y «poder sintético» (1909: 560), esto es, una mayor capacidad descriptiva para dar cuenta de la prosa del mundo. En otros momentos, el naturalismo se presentaba como un discurso reificado, de época y, desde luego, incapaz de ser útil a la novela moderna. Esta paradoja tan característica de su estilo deslavazado podríamos salvarla considerándola parte de la misma dialéctica que describe: una apropiación del naturalismo que al tiempo es su negación imperfecta. Por ejemplo, el naturalismo de Pardo Bazán es impugnado por su panteísmo, en el caso de *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza* (1909: 493), o por llevar inscrito en su seno «el sentido romántico de la vida», como en *El cisne de Vilamorta*, (1909: 493). La idea, que remite de nuevo al lenguaje hegeliano que hemos venido reconociendo, es que cada narración lleva necesariamente implícita una dialéctica: un doble proceso de objetivación y subjetivación, al menos en los autores que, como Pardo Bazán, superan la reproducción mecánica de fórmulas literarias.

Otra contradicción de la *Historia de la novela* en relación con los «viejos maestros» es la variable actitud que muestra ante *Clarín*,

quizá relacionada con la confrontación que mantuvo con Pardo Bazán. Si en ocasiones elogia su talento crítico —sólo igualado por Pardo Bazán, pues ambos son «los más atentos a los rumores del mundo europeo» (1909: 65)—, en otras lo sitúa en un segundo plano, discreto, salvo para reconocer su magisterio sobre los escritores asturianos (1909: 509) —cosa que posiblemente no hubiera hecho gracia al propio Clarín. Su carácter, dice, lo sacaba fuera de sí y lo volvía intolerante contra todos los que no reconocieran su autoridad crítica. Esto precisamente es lo que a su juicio sucedió con la «egregia» Pardo Bazán:

verdadera ligereza y de tremendo contrasentido, es el proceder de Clarín en este punto, poniendo por los suelos al ídolo que años antes encumbró y adoró tanto, como la señora Pardo Bazán. Y todo ¿por qué? Acaso porque la novelista gallega, obrando en perfecta libertad crítica, no alababa el aspecto satírico de la personalidad de *Clarín*, y le dolía verle sumergido en los pantanos del bajo criticismo, de la agresión punzante, de la insidia plebeya, del ataque privado y algo grosero, con chistes de mala ley; muy del gusto del *Madrid Cómico*, que fue, en los últimos años de su vida, el patrón por el que se cortaron las elucubraciones del gran crítico que escribió *Ensayos y revistas* (1909: 236 n.1).

Esta tensión de campo<sup>14</sup> ayuda de nuevo a situar a Pardo Bazán en el esquemático canon que la *Historia* va construyendo. De hecho, sobre el Clarín narrador afirma: «Sólo Clarín es el Zola puro, el documentado, el recargado, si queréis, el que abruma a datos, á citas realistas —si se me permite expresarme así—, el que viene a ser en la novela lo que el psicólogo experimental en su rama, el naturalista a palo seco» (1909: 500). Al dejarlo en segundo plano, considerándolo «sólo» un naturalista, González Blanco implícitamente lo sitúa por debajo de Pardo Bazán, quien supo ir

---

<sup>14</sup> Véase Ermitas Penas Varela (2003).

más allá y, de acuerdo con el crítico, abrir camino a la novela moderna<sup>15</sup>.

Además, en el caso de la escritora gallega, su conocimiento del naturalismo francés y de la literatura europea y su libertad crítica iban unidos a un gran talento estilístico: en opinión de González Blanco, la capacidad para sobrepasar los discursos literarios del siglo XIX, iba acompañada del dominio del estilo. Considera que su prosa era «cada vez más moderna», de tal modo que más «que a los Goncourt, caso no temería decir que se asemeja a Flaubert en el cuidado del estilo. A fuerza de trabajarlo, doña Emilia ha obtenido aciertos insuperables de lenguaje y estilo» (1909: 486). Representaba, de hecho, el único autor de su generación que había encontrado el lenguaje adecuado, «el estilo» que requería la novela moderna:

A D. Benito Pérez Galdós le falta nervio; a D. José María de Pereda le sobra clasicismo; D. Armando Palacio Valdés peca de desaliño; D. Juan Valera, de elegancia, de academicitis, de helenismo, en fin. En la generación anterior, en esa floreciente y ya demasiado olvidada generación que nos enseñó cómo se hace una bella novela realista, sólo doña Emilia Pardo Bazán reunió las dotes necesarias para llegar a la posesión del estilo peculiar que más conviene a ese género de arte (1909: 633-634).

En consecuencia, tanto su lectura del naturalismo francés, de cuyo lenguaje se apropiaba, pero sin aceptar los dogmas metafísicos de fondo, como su trabajo sobre la lengua y el estilo, singularizaban a Pardo Bazán y la situaban en el centro del canon. Representaba así el autor que mejor conectaba las enseñanzas de la generación realista con las preocupaciones de González Blanco y, por extensión, los de la nueva generación.

Esta simpatía espiritual no se reducía a una cuestión meramente estética, al papel que había tenido Pardo Bazán en la introducción del lenguaje simbolista en la prosa, aunque fuera parte de su mérito. Lo relevante era su capacidad para crear esa novela compleja a través de la cual era posible sondear y ver «el interior del

---

<sup>15</sup> Tampoco Gómez de Baquero reconoció plenamente la obra literaria de *Clarín*; por otro lado, ambos aspiraban a situarse en la posición crítica que el autor de *La Regenta* había dejado vacante.

alma» moderna y, al tiempo neutralizar el fondo amoral y nihilista de las narraciones del fin de siglo (Bardavío y Alonso: 2021: 55 y ss). Esa «sana» espiritualidad que reconocía en *La Quimera*, y que sin duda debió de encontrar después en *La sirena negra*, obra de escritura y publicación casi simultáneas a su *Historia de la novela*.

Por tanto, más allá de estos dos aspectos cruciales, la articulación del género y el trabajo sobre la lengua y el estilo, Pardo Bazán situaba en el centro de su proyecto narrativo el estudio de la subjetividad. De hecho, las identidades contradictorias y conflictivas de un personaje, narradas además desde una perspectiva de mujer, constituyen un hilo que recorre la obra de la autora: desde Segundo en *El cisne de Vilamorta*, Amparo en *La Tribuna*, Julián en *Los Pazos*, Mauro Pareja y Feíta en *Memorias de un solterón*, Espina Porcel en *La Quimera*, a Gaspar de Montenegro en *La sirena negra*. Las novelas de Pardo Bazán proporcionaban así un horizonte moral y una explicación compleja para el fondo del alma, que dejaba atrás la mecánica del naturalismo, pero también la anomia moral del fin de siglo. La narración psicológica permitía explorar las posibilidades del yo y su valor, no sólo gracias a un lenguaje más preciso para describir las formas de la subjetividad -especialmente aquellas más oscuras del fin de siglo, como Espina o Gaspar-, sino también, y sobre todo, permitir al lector situarse ante otro que era un yo posible y que le permitía conocerse a sí mismo. Es decir, estas novelas ofrecían un camino intrincado para llegar a la conciencia de sí y al dominio de la propia voluntad, tan débiles y tan confusas en aquellos héroes modernos.

De ahí el nuevo papel que González Blanco asignaba al lector, comentado anteriormente. Frente al lector modelo del realismo y del naturalismo, que juzgaba el valor de la obra por su capacidad mimética, González Blanco desplazaba el valor al plano de la lectura, es decir, a la capacidad de los textos para suscitar un desdoblamiento psicológico en el lector:

tratamos de encarnar en almas distintas a la nuestra por medio de la novela, ya que no podemos por medio de la inmigración anímica a otros astros. [...] Ya que no podemos vivir muchas vidas o al menos no tenemos esperanzas de renovar nuestras existencias en cielos futuros

indefinidamente prolongados, deseamos soñarlas; ya así lo verificamos mentalmente, gracias al mágico poder de la novela realista (1909: 20-21).

Mediante esta lectura de la novela del siglo XIX desde 1908, González Blanco pre-constituía su teoría de la novela psicológica: una novela que se asomaba al alma. El centro de su preocupación, compartida por otros autores, por tanto, era la constitución del sujeto ético, un horizonte moral compartido, en cierto sentido nacional, y no tanto una concepción puramente formal de la literatura<sup>16</sup>.

En el caso de Pardo Bazán este análisis de la subjetividad de fin de siglo implicaba también una perspectiva de género, que González Blanco reconoció y valoró. Tras defender durante cientos de páginas la novela moderna como creación, como síntesis de lo objetivo y subjetivo, y cuyo centro debía ser la representación de un alma que alcanzara su culmen en la lectura, el crítico comenzaba el capítulo dedicado a Pardo Bazán reflexionando sobre la mujer escritora, es decir, la mujer como una particular y diferente observadora y creadora de almas. Acudiendo a un artículo firmado por Gregorio Martínez Sierra, pero con toda seguridad de María Lejárraga, «La feminidad de doña Emilia Pardo Bazán», González Blanco reflexionaba:

Lo que ocurre es quizá que los hombres temen a la verdad femenina, porque podría revelarles grandes injusticias y no menores torpezas. [...] Porque somos cobardes, porque tememos a la verdad resplandeciente y deslumbrante, no queremos que la mujer nos cuente sus impresiones frente al gran problema del amor (que es a la vez el problema de la vida), y así nos privamos del doble placer de vernos retratados a nosotros mismos a través del alma de una mujer, y de verlas retratadas a ellas por sí mismas. En cuanto se nos habla de esto, reclamamos al pudor sus derechos [...] ¿Quién, pues —me digo—, crearía mejores caracteres

---

<sup>16</sup> Hay aquí elementos en común claramente con la propuesta krausista, pero el lenguaje dialéctico y su interpretación de la historia literaria, que es una historia de la cultura, apuntaban otro camino moral.

masculinos que una mujer? [...] ¡qué hermosa concatenación de acciones exteriores, determinantes y modificantes del carácter, podría encontrarse en las obras de un genio hembra! (1909: 456-457).

Pardo Bazán, cuya obra constituía el modelo para la novela psicológica, encarnaba a esa mujer. De algún modo, González Blanco parece sugerir con bastante perspicacia que la propia condición femenina de la autora le permitió apropiarse de esa novela naturalista, impersonal, mimética y masculina, y crear desde y gracias a su sensibilidad femenina la nueva novela moderna. Cuando Pardo Bazán fusionó la observación de Zola con el psicologismo de Stendhal abrió un nuevo camino a la novela que, de un modo muy sutil, la equiparaba al tiempo que la diferenciaba de sus colegas masculinos. Se trataba de una elusiva marca de género que le permitió ahondar y subvertir las construcciones de la masculinidad y la femineidad burguesa. Curiosamente fue lo que la conectó con los escritores más jóvenes (Alonso: 2021: 24)<sup>17</sup>.

El perceptivo González Blanco destacó además otro rasgo moderno en la narrativa de Pardo Bazán, aunque, en su opinión, no lo hubiera cultivado a menudo:

Conviniendo en que doña Emilia Pardo Bazán ha abordado en pocas ocasiones la novela aristocrática, todavía no quiere eso decir que no tenga el sentido de las delicadezas y lujos de la vida elegante, en la mayoría de sus obras se siente la mano fina y blanca, no deformada por el trabajo, que se va posando sobre todas las cosas delicadas de la vida, señalándolas al lector como partículas de belleza: de una belleza que no por ser artificial deja de ser, como piensan algunos, manantial de emociones artísticas (1909: 465).

Este aristocratismo estaba directamente relacionado con las tesis de Paul Bourget de sus *Essais de psychologie contemporaine*, tan estudiados por Pardo Bazán. El autor francés concebía este subgénero como «estética y moralmente superior» porque se ocupaba de «almas de élite» (Bardavío y Alonso: 2021: 51-52). En

---

<sup>17</sup> Sobre esa conexión con la gente nueva véase también McDermott (2002).

este sentido, Gómez de Baquero apuntó en 1908 la predilección de los autores jóvenes, entre los que se encontraba González Blanco, por esta novela cuyo núcleo era el análisis de las psiques complejas. El joven crítico asturiano, siguiendo el prólogo de Edmond de Goncourt a *Los Hermanos Zemganno* -traducido al que igual que la novela por Pardo Bazán-, señalaba que su valor radicaba en que:

La novela aristocrática exige más arduo trabajo de análisis [...] y, por lo tanto, hay que sentirse artista más complejo para estar predispuesto a ella. [...] para hacer la novela aristocrática hay que sondear mucho, cauterizar muchas heridas, pensar otras, abrir algunas, dilatar no pocas. Porque decir novela aristocrática es como novela del tedio. Esta novela exige mayor complejidad [...] pues las materias de análisis ostentan más arrugas, más callosidades que las de las novelas populares (1909: 579).

La novela psicológica y aristocrática constituía, por tanto, esa síntesis creativa que aunaba la observación, la introspección, la sensibilidad, el psicologismo y el imprescindible estilo depurado y elegante. En resumen, reunía las condiciones para representar la novela moderna de acuerdo con González Blanco. A pesar de que en su opinión Pardo Bazán no la había desarrollado plenamente<sup>18</sup>, su obra representaba el modelo de los «viejos maestros», y además afirmaba: «Pardo Bazán es, literariamente hablando, si no joven, mujer de alientos vitales suficientes para llegar a reunir una obra que modifique o complete toda la anterior» (1909: 473). Con muy pocos meses de diferencia se publicaron la *Historia de la novela* y *La sirena negra* (1908), ejemplo de novela psicológica y aristocrática.

---

<sup>18</sup> González Blanco afirma en la cuarta parte del estudio que hizo de Pardo Bazán para *La Lectura* en 1908 (cuyas tres primeras partes (1908a, 1908b) reproduce en la *Historia de la novela*): «Recientemente se ha publicado *El fondo del alma*, colección de cuentos, los más acabados que ha hecho en su larga carrera literaria la gentil autora de *San Francisco de Asís*. Casi todos estos cuentos destacan por la rotundidad de los períodos y por la concesión de las descripciones, así como por el acabamiento dramático que todos tienen» (1908c: 420), posiblemente en ellos percibía ya esa vinculación psicológica y aristocrática que defendía.

## Conclusiones

Andrés González Blanco propuso a través de su *Historia de la novela* una nueva aproximación a la teoría del género que conllevaba también un cambio en el modelo de la crítica literaria. La novela, esa «epopeya bastardeada», debía ser, siguiendo el argumento hegeliano, una creación del espíritu, una síntesis que aunara la «conformación mental» del romántico y el realismo «en los procedimientos» (1920: 2), la capacidad de observación y de introspección psicológica, lo objetivo y lo subjetivo. El núcleo de esa creación lo conformaría la representación artística de almas complejas que resultaban «doblemente mejoradas, al reflejarse en la mente del que lee», es decir, mediante la crítica, que se configuraba así en objeto artístico. A lo largo de su extensísimo y a menudo farragoso estudio, González Blanco revisó desde estos presupuestos la obra de los que él denominaba «viejos maestros» del realismo: Armando Palacio Valdés, José María de Pereda, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, y por supuesto, Emilia Pardo Bazán, que erige de forma sutil en el centro de ese canon y en modelo para la novela moderna.

González Blanco encontraba preconfigurados en las narraciones de la escritora gallega los rasgos del tipo novelesco que él defendía: síntesis de observación exterior e interior, de impersonalidad y subjetividad, sensibilidad, estilo sublime, psicologismo y aristocratismo. Y apuntaba a su condición de mujer su capacidad para representar artísticamente almas complejas.

La particular insistencia del crítico en la relevancia del psicologismo en la novela descubre, además, que para estos autores tenía mayor importancia la conformación del sujeto a través de la lectura que las cuestiones formales que podían definir una estética. De acuerdo con esto, no es de extrañar que optara por Pardo Bazán como maestra, dado que, desde sus reflexiones sobre *La cuestión palpitante*, defendió al «interiorista» Sthendhal para superar el estricto modelo de Zola. El autor de *Rojo y negro* había sido capaz de presentar «un alma desnuda, cautivándonos con el espectáculo de la rica y variada vida espiritual» (1989: 213). En el cambio de siglo, coincidiendo con la eclosión de la literatura de la gente nueva y la crisis finisecular, Pardo Bazán se decantó definitivamente por la

novela psicológica y aristocrática precisamente para reflexionar sobre la enfermedad del «alma contemporánea» (Sotelo: 2006: 212).

La apuesta de González Blanco por la escritora gallega o su obra crítica se han tenido poco en cuenta en el análisis de la literatura finisecular. Sin duda, la falta de coherencia de su gran aportación crítica, la *Historia de la novela*, y su corta vida, que posiblemente le impidió sistematizar muchas de sus ideas, contribuyeron a ello. Sin embargo, la revisión de sus ideas sobre la novela alumbra la complejidad del discurso finisecular y la posición que ocupaba Emilia Pardo Bazán en ese contexto.

ÁLEX ALONSO NOGUEIRA  
BROOKLYN COLLEGE,  
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

SUSANA BARDAVÍO ESTEVAN  
UNIVERSIDAD DE BURGOS

**BIBLIOGRAFÍA**

ALONSO NOGUEIRA, Álex. (2021) «Desfacer o xénero. A xenealoxía espuria de Gaspar de Montenegro». *Grial*. 59. 230. 26-35

ASÚN, Raquel. (1981) «A la inmensa mayoría: la crítica literaria de Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LVII. 295-360.

BARDAVÍO ESTEVAN, Susana y Álex ALONSO NOGUEIRA. (2021) «Introducción». *La sirena negra*. Emilia Pardo Bazán. Barcelona: Castalia.

BLASCO PASCUAL, Javier. (1993) «De «Oráculos» y «Cenicentas»: La crítica ante el fin de siglo español». *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Richard Cardwell y Bernard McGuirk (eds.). Boulder. Society of Spanish and Spanish-American Studies. 59-86.

DÍAZ LARIOS, Luis F., Jordi GRACIA, José M.<sup>a</sup> MARTÍNEZ CACHERO, Enrique RUBIO CREMADES y Virginia TRUEBA MIRA (eds.). (2002) *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. II Coloquio de la Sociedad de Literatura española del Siglo XIX*. Barcelona. Promociones y Publicaciones Universitarias.

GÓMEZ BAQUERO, Eduardo. (1908) «Revista literaria. Historia de la novela española moderna». *Los Lunes de El Imparcial*, 21 de diciembre.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés. (1908a) «Emilia Pardo Bazán». *La Lectura*. VIII. I (enero). 20-29.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés. (1908b) «Emilia Pardo Bazán (II-III)». *La Lectura*. VIII. I (febrero). 155-166.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés. (1908c) «Emilia Pardo Bazán (IV)». *La Lectura*. VIII. I (abril). 414-421.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés. (1909) *Historia de la novela en España dese el Romanticismo a nuestros días*. Madrid. Sáenz de Jubera, hermanos editores.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés. (1911) *Elogio de la crítica*. Madrid. Sucesores de Hernando.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés. (1920). «Vicente Blasco Ibáñez. Juicio crítico de sus obras». *La novela corta*. V. 242.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés. (1921) «Juan Velera. Antología crítica de sus obras». *La novela corta*. VI. 272.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (1989) *Lecciones sobre la estética*. Madrid. Akal.

MAINER, José-Carlos. (1986) «El Cuento Semanal (1907-1912): texto y contexto». *Formas breves del relato*. Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (eds.). Zaragoza. Universidad de Zaragoza. 207-220.

MCDERMOTT, Patricia. (2002) «Nuevos horizontes: el canon decimonónico y la nueva crítica del 1900». *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Luis F. Díaz Larios et al. (eds.). Barcelona. Promociones y Publicaciones Universitarias. 267-278.

MARTÍNEZ CACHERO, José María. (1963) *Andrés González Blanco: una vida para la literatura*. Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos.

ORTEGA Y GASSET, José. (1914) *Meditaciones del Quijote*. Madrid. Residencia de Estudiantes.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1989) *La cuestión palpitante*. Edición de José Manuel González Herrán. Barcelona. Anthropos.

PARDO BAZÁN, Emilia. (2021). *La sirena negra*. Edición de Susana Bardavío Estevan y Álex Alonso Nogueira. Barcelona. Castalia.

PENAS VARELA, Ermitas. (2003) *Clarín, crítico de Pardo Bazán*. Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións da USC.

PÉREZ CARRERA, José Manuel. (1991) "*Andrenio*". *Gómez de Baquero y la crítica literaria de su época*. Madrid. Turner-Ayuntamiento de Madrid.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1985) «Clarín, crítico de Valera». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 415. 37-51.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1989) «La crisis de la conciencia liberal: el "hegelianismo a medias" de don Juan Valera». *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*. 2. 4. 81-100.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (2006) «Más noticias sobre el epistolario entre Emilia Pardo Bazán y Luis López Ballesteros, director de *El Imparcial* (1906-1915)». *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. 4. 203-213.