La representación de las lecturas públicas y la figura del poeta en la narrativa de Armando Palacio Valdés

Leopoldo Sánchez Torre

En un importante ensayo sobre la representación de la lectura en la narrativa moderna, Nora Catelli sostiene que «los personajes del siglo XIX se definen siempre, lean o no, en relación con los libros» (Catelli, 2001: 26). En efecto, es llamativa la frecuencia con que en la narrativa decimonónica se desarrollan escenas de lectura que, además de reflejar las distintas formas de relación entre el texto literario y sus destinatarios, condicionan, en una u otra medida, el devenir de la intriga o la naturaleza de los caracteres.[1] No se explica, pues, la desatención que, a este respecto, sufre la obra de Armando Palacio Valdés, a la vista de su manifiesta riqueza en lo que se refiere a la consideración del papel del libro en la educación y el entretenimiento de los personajes y a la convocatoria expresa, en el plano de la ficción narrativa, del lector, de los

1 Puede espigarse un nutrido muestrario de casos a partir de Carnero (1994: 50-59), Catelli (1995), Carnero (1997: XXV-XXXVIII), Catelli (2001), y Romero Tobar (2003). Para la literatura hispanoamericana, debe consultarse Zanetti (2002), que contiene minuciosos y muy sagaces análisis. Igualmente, son numerosos los cuadros y grabados de la época que representan escenas de lectura de todo tipo y que, de esta forma, constituyen un cabal complemento de los ejemplos literarios; valgan, como indicativos para el ámbito español, los recogidos en VV.AA. (1994) y en el apéndice fotográfico de Infantes, Lopez y Botrel (2003: 769-786); y, para el europeo, las muestras comentadas en Lyons (1997: 556-557 y 589).

lectores ideales o «reales» que el narrador —a veces confundido con el autor— «sabe» o imagina que abordarán la recepción de su obra.

La gama de las representaciones de la lectura en la narrativa palaciovaldesiana abarca la práctica totalidad de las situaciones imaginables en su tiempo. Asistimos a escenas de lectura individual y silenciosa (en un entorno doméstico, en un paraje natural, en una biblioteca) y de lectura en voz alta, ya sea en un grupo reducido y en un contexto privado (amantes o amigos que leen el uno al otro, sirvientes que leen a sus señores, poetas que leen a un receptor voluntario o cautivo, familias que se reúnen en torno a un lector) o en los marcos de recepción colectiva que comportan ciertas formas de sociabilidad de la época (así, se lee —o se recita— en el Ateneo, en instituciones recreativas y culturales, en tertulias, en veladas y celebraciones socialmente heterogéneas —que van desde los salones aristocráticos hasta las trastiendas de comercios provincianos—, en reuniones de amigos, en cafés y hasta en la fila o filandón). Unas veces lee, recita o declama el propio autor del texto; otras, es un emisor más o menos acreditado y con aptitudes mejor o peor desarrolladas quien lo presenta al público. La lectura puede tornarse exposición oral de historias librescas recordadas, y en estos casos puede combinarse con la narración de relatos de naturaleza folklórica. En cuanto a lo leído, el catálogo es igualmente amplio y completo, desde las obras ennoblecidas por su afianzamiento en el canon, hasta la literatura popular, en la que cobran protagonismo —no podía ser de otro modo, dada su incidencia social— las narraciones históricas, sentimentales y folletinescas. Desfila por estas escenas todo tipo de géneros y subgéneros, y, en lo que se refiere al soporte, el libro es el fundamental, pero no faltan —no podrían faltar— ni el manuscrito, ni la prensa, ni siquiera los pliegos sueltos.

Claro está que nuestro narrador no se conforma con exponer las vicisitudes del mero acto de leer y, cuando es el caso, escuchar el texto leído, sino que también explora —explora sobre todo, por mejor decir, pues su propósito no suele ser exclusivamente mimético— los efectos de la lectura, en qué medida determinadas lecturas y determinados modos de leer moldean los caracteres y las conductas de los personajes. Así es como se nos presentan a menudo personajes cuya actuación está directamente condicionada por sus lecturas, personajes que son lo que son —o que se transforman— en virtud de lo que han leído o leen; personajes que, en ciertos casos, podríamos decir que están «enfermos» de literatura (Octavio, María, Andrés Heredia, Alfonso Aguilar, entre otros).

No deja de contraponerse también la pasión por la lectura al desdén o la indiferencia por los libros (como en Marta y María). Y junto con los efectos, se analizan las funciones y usos de la lectura, que van desde el mero entretenimiento, practicado en soledad o en grupo, hasta la adquisición de saberes de muy diversa índole (formación intelectual y/o moral, aprendizaje de estrategias de comportamiento personal y social, etc.), actualizándose en numerosas ocasiones el inagotable debate entre literatura para enseñar y literatura para divertir.[2]

Tales pasajes son susceptibles de ser examinados desde una perspectiva sociológica, en la medida en que son representativos de hábitos, formas y contextos de lectura verificables en el tiempo histórico al que nos remite la narración. Pero cabe analizarlos asimismo en cuanto piezas de un engranaje narrativo; y, aún más allá, tener muy presente que se trata de un relato dirigido a un lector real, un lector que, en un momento dado de la narración, es encaminado a leer escenas de lectura. Habrá, pues, que señalar qué papel cumplen estas escenas en la narración en que se insertan y, sobre todo, qué tipo de relación se establece, mediante ellas, entre autor y lector; habrá que preguntarse por qué al lector se le invita en esta narración concreta y en un lugar determinado de ella a leer escenas de lectura. Aunque, de estos tres niveles de análisis —sociológico, funcional o estructural y pragmático —, nos interesaremos aquí preferentemente por el último, es obvio que no podremos dejar de establecer vínculos con los otros dos. De las numerosas escenas de lectura que ofrece la narrativa palaciovaldesiana, seleccionaremos para el presente análisis varias muestras de lecturas públicas, aquellas que implican un auditorio más o menos numeroso, reunido, de una forma reglamentada o libre, para recibir la lectura de textos literarios, que pueden ser la totalidad o sólo una parte de las actividades que definen y componen la celebración. En la medida en que buena parte de esas lecturas son de textos poéticos y están protagonizadas por poetas, atenderemos asimismo a la consideración que en la obra de nuestro autor merece la figura del poeta.

En las escenas de recitación o lectura colectiva construidas por Palacio Valdés no sólo se testimonia la pervivencia y la vitalidad de esta

2 En relación con los contextos y las formas de difusión del libro y de la prensa, los usos de la lectura, los tipos de lectores y de lecturas en la España decimonónica, véase el completo panorama elaborado recientemente en la «Tercera parte (1808-1914)» de Infantes, Lopez y Botrel (2003: 523-786).

práctica de difusión de los textos literarios (que implica que, en la ficción como en la realidad, muchos lectores sean ocasional o exclusivamente oyentes[3]), sino también otros aspectos fundamentales para comprender cómo se recibían éstos: cómo tenía relieve tanto la elaboración artística de la obra leída (los avatares de la trama y el diseño de los caracteres, o la pericia técnica y la propiedad en el tratamiento del tema en el caso del verso), como las circunstancias pragmáticas del mismo acto de la lectura: la pericia comunicativa del lector (su voz, su entonación, el subrayado de los pasajes más conmovedores...)[4] y las reacciones del receptor (comentarios sobre lo leído/oído, discusiones, respuestas emotivas a través de las lágrimas, de la risa, de la imprecación seria o jocosa al lector/recitador...), a lo que se añade el resto de los componentes de una actividad que tiene mucho de espectacular, de manera que cobran relieve no sólo los textos emitidos, las habilidades del emisor y las respuestas del receptor, sino también la indumentaria, los gestos, el grado de formalidad o familiaridad de los participantes, las condiciones materiales del recinto en que se produce la lectura, etc. (Botrel, 1998: 586-587).

Muchas de estas lecturas en grupo van acompañadas de una conversación en la que los actantes comentan las peripecias de la obra que leen, consideran la orientación moral de los personajes, dan cuenta de sus preferencias en materia literaria, discuten entre sí. Así ocurre en el capítulo III de la Parte Tercera de Santa Rogelia (I, 1819-1825), por ejemplo, donde asistimos a un intercambio de pareceres hecho ante una callada protagonista que, ocultando deliberadamente su extraordinaria

3 Es el caso, por ejemplo, de *José* (I, 195) o *Sinfonía pastoral* (I, 1917), donde un personaje instruido lee para oyentes (semi)analfabetos. Las citas de las obras valdesianas se hacen siempre por la edición de las *Obras completas* consignada en la bibliografía, indicando en números romanos el tomo y a continuación las páginas.

4 De hecho, como es sabido, llegaron a circular tratados para instruir no sólo a los actores, sino al público en general (que aspiraba con ello a brillar en las reuniones mundanas), en el «arte de la lectura». Fue considerable, por lo demás, el éxito de que gozaron algunos poetas (José Zorrilla, Antonio Fernández Grilo) o actores (Rafael Calvo, difusor de los poemas de Núñez de Arce) en la presentación oral (Palenque, 1990: 240-245; Botrel, 1998: 579-581; Palenque, 2003: 685-686). Buen ejemplo de la proyección social y del rendimiento económico de las lecturas públicas nos lo ofrece la advertencia que coloca Núñez de Arce al frente de sus *Gritos del combate*: «Esta obra es propiedad de su autor y nadie podrá imprimirla ni dar lecturas públicas de ella sin su permiso» (Palenque, 1990: 258-259). Un modelo novelesco del lucimiento social debido a la lectura en los salones nos lo proporciona la condesa de Peñarrubia en *Tristán o el pesimismo* (I, 1289-1290 y 1322).

formación cultural[5], disimula el desagrado que le producen los criterios trasnochados y tópicos que esgrimen los oradores, así como sus alardes de pedantería y mal gusto. El lector no puede dejar de percibir el irónico contraste entre la cultura de Rogelia y la vulgaridad de quienes se creen en la cima del gusto estético, «personas instruidas» (I, 1823) que se limitan a asegurar la perpetuación de tópicos literarios y de juicios artísticos emitidos con ligereza y con una patética estrechez de miras. El remate lo constituye la lectura, por parte de su marido, de unos versos de doña Eloísa, «tan pedestres y ramplones —apunta el narrador—, que Rogelia no los había oído peores hasta entonces» (ibíd), lo que provoca su silencio, interpretado por el resto de los personajes como carencia de preparación y sensibilidad. Con la técnica empleada, el autor consigue poner en evidencia la tosquedad en materia literaria de unos contertulios demasiado pagados de sí mismos, pero también incita al lector a contrastar sus juicios y sus actitudes ante la literatura con los de aquellos.[6]

En pasajes como éste se refleja una actividad crítica que es el equivalente literario, la tematización de lo que los lectores reales están en condiciones de realizar: activar sus expectativas de lectura ante este estímulo y poner en funcionamiento, de una forma más o menos consciente y con mayor o menor destreza, su pensamiento estético y crítico. Tales escenas representan a los lectores reales especularmente, en una actividad a la que, al mismo tiempo, se les incita a entregarse. El autor, mediante el artificio literario que le cumpla usar en cada momento, puede exponer sus ideas estéticas o simplemente dejar que los personajes

5 Como lectora, Rogelia, que ha salido de la nada —es una carbonera analfabeta— y acaba —y aquí Palacio Valdés tensa peligrosamente la cuerda de la verosimilitud— estudiando en la Sorbona, manifiesta preferir «lo grande a lo ingenioso» (I, 1789); en su catálogo de lecturas no tiene entrada la novela folletinesca, que hará las delicias en cambio de la familia del comandante Manso. Palacio Valdés construye un personaje femenino de extraordinaria singularidad, aunque la tesis moral de la novela termine por desbaratar esta figura de entrada tan subversiva que, al final, arrepentida de su adulterio y para purgar su culpa, renuncia no sólo a su posición social, sino a su bagaje cultural, reduciendo su «biblioteca» a un único libro, la *Imitación de Cristo*, de Tomás Kempis (I, 1846), símbolo de la culminación de su «camino de perfección». En su vejez, Palacio construye un modelo de religiosidad que, en cierto modo, podría entenderse como una contrafigura de la María de sus inicios como novelista.

6 Otras escenas de interés se hallan en *José* (I, 195), *La espuma* (II, 249-250), *El origen del pensamiento* (II, 570-574), etc. En clave desenfadada y caricaturesca encontramos un ejemplo en la *nouvelle* titulada *A cara o cruz* (II, 903-922), donde el personaje que narra la historia es comisionado por otro para que lea las composiciones poéticas de éste, que aspira así a la reconciliación con su esposa.

expresen las suyas; de uno u otro modo, y con independencia del devenir de la fábula, los lectores reales han sido abocados a la actividad crítica.

Un buen número de personajes palaciovaldesianos son intelectuales, poetas y escritores, aunque el novelista asturiano no haya llegado a concebir ninguna «novela de artista» más que Tristán o el pesimismo. No es sorprendente, por tanto, que aparezcan oyendo o leyendo textos ajenos o divulgando sus propias composiciones. Reparemos, por ejemplo, en La hermana San Sulpicio, donde protagonista y narrador coinciden en la persona de Ceferino Sanjurjo, que nos recuerda cada poco su condición de poeta. En los últimos capítulos de la novela asistimos a una lectura pública en una asociación recreativa como las muchas que existieron en la España decimonónica, el Casino Español de Sevilla, ciudad en la que se encuentra cortejando a la ex monja que, vencidos los últimos contratiempos, será su esposa. En el capítulo XIII, Sanjurjo nos hace conocedores de la llegada de la invitación oficial para efectuar su lectura (I, 794) y, poco después, asistimos a su primer ensayo ante unos pocos invitados de la fonda en la que se hospeda; se nos informa ya de las obras que va a leer: una leyenda de temática medieval, «La mancha roja»; un «diálogo con intención política entre las sombras de Solón y González Brabo», y una descripción en tercetos de las cataratas del río Piedra,[7] más otras piezas de menor extensión y duración, pues el ensayo implica también el cómputo del tiempo que se invertirá en la lectura de cada composición: según indica Sanjurjo, actos como éste deben durar «en total una hora y media, que, como todo el mundo sabe, es el tiempo prescrito para esta clase de solemnidades» (I, 795).

Nos fijaremos de momento en tres detalles de este preludio de lo que será la lectura programada: 1) los poemas que ofrecerá el poeta pertenecen a algunos subgéneros que, en el presente del lector —que es muy

7 A las cataratas del río Piedra dedicaron poemas Antonio Fernández Grilo, Gaspar Núñez de Arce y Ramón de Campoamor, entre otros. Un soneto del primero es comentado con su incisiva ironía en la semblanza que le dedica Palacio en *Nuevo viaje al Parnaso* (II, 1262). El poema de Núñez de Arce, titulado «En el monasterio de Piedra (Aragón)» y fechado en julio de 1872, fue incluido en *Gritos del combate* (Núñez de Arce, 1880: 27-29; también en Urrutia, 1995: 490-491). Campoamor ambientó en «aquel Edén que con verdor eterno / alegra hasta lo triste del invierno» (Campoamor, 1882: 9) uno de sus «pequeños poemas». Quizá no esté de más recordar en este punto que el poeta naviego fue el miembro de la Real Academia Española encargado de componer (por cierto, en tercetos) el epicedio con el que — como era costumbre hacer con los académicos fallecidos— se rindió homenaje a Luis González Bravo, a quien se refiere como «gran tribuno» que «tal vez sería un orador de foro», siempre «con perdón de la Grecia» (Campoamor, 1872: 7).

próximo al tiempo de la narración (la novela es de 1889 y la trama se sitúa en esa misma década; I, 667)—, constituyen moldes estereotipados, que componen de forma mecánica los incontables poetas que pueblan los liceos y salones, muchos de ellos meros epígonos o diletantes, a los que sin duda están más que avezados los receptores: leyendas medievales a lo Zorrilla, diálogos políticos laudatorios y poemas descriptivos y de circunstancias. 2) La anotación del tiempo de duración de las lecturas es, si no hiperbólica, irónica: nos habla del temperamento maníaco del poeta, pero también de lo desproporcionado de este tipo de composiciones[8]. 3) El guiño al lector, a través de la fórmula «como todo el mundo sabe», apela al reconocimiento de unas convenciones, a la existencia de unas costumbres literarias asumidas por los participantes en la comunicación literaria que conviene respetar (o cuestionar irónicamente, que es lo que se hará en nuestra escena).

Sin que el narrador se olvide de contarnos cómo prepara las tarjetas de invitación al acto ni un nuevo ensayo, éste en solitario y muy apasionado (I, 805-806), llegamos al momento de la sesión pública, ya en el capítulo XIV. Desde el principio, se subrayan dos aspectos fundamentales de estas lecturas: su condición de reunión mundana, de encuentro social, y su carácter espectacular. El poeta se presenta convenientemente vestido, se preocupa por aparecer desinhibido, por hacer los gestos estimados como característicos de su oficio (como meter los dedos por el pelo «a guisa de escarpidor, levantándolo y ahuecándolo lindamente»); en fin, como él mismo dice, entra dándose «un tono horroroso». Comienza la lectura y las cosas no salen al principio del todo bien: tarda quince minutos menos de lo previsto en leer la leyenda, aunque ésta impresiona vivamente al auditorio, formado mayoritariamente por señoras que, al agitar sus pañuelos en señal de aprobación, esparcen por el aire delicados perfumes; menos entusiasmado con el diálogo político, el público acoge en cambio los tercetos a la catarata del río Piedra con «un escándalo de palmadas y vítores», por lo que Sanjurjo se ve obligado a leerlos hasta tres veces. El éxito de la lectura se ve empañado por la actitud de uno de los asistentes,

8 Imaginemos sólo la cantidad de tercetos que cabe enlazar para leerlos durante dieciocho minutos, por no hablar de la leyenda de más de media hora, pero no perdamos de vista las exageraciones que llegaron a cometer los cultivadores de estos subgéneros, reflejadas por nuestro narrador en otras ocasiones; así, en *Santa Rogelia*, en una reunión aristocrática, se lee «una leyenda del tiempo de Alfonso el *Batallador* en versos endecasílabos, tan larga, que lo mismo al elemento militar que al civil los dejó sin aliento y les hizo sudar como si trabajasen en las fortificaciones» (I, 1829).

que en varias ocasiones jalea al poeta con un rotundo y extemporáneo «¡Ole! ¡Viva tu mare!», acompañado de un bastonazo, que provoca la risa de los circunstantes y la sospecha en el poeta de que «era todo guasa viva». Pero al final se le aplaude a rabiar, es abrazado con efusión por la Junta Directiva y observado con admiración por el público al salir del salón (I, 806-807).

El tratamiento de la escena es claramente irónico y cómico, como en casi todos los ejemplos de lectura en sociedad en la obra de Palacio; pero destaca porque aquí el narrador omnisciente habitual en su novelística cede el testigo de la intervención irónica a un narrador-protagonista, que dirige hacia sí mismo y hacia sus gracias y limitaciones como poeta su mirada burlona. La ironía es el arma desenmascaradora preferida de nuestro novelista, la que mejor maneja y tanto realce da a su escritura. La ironía es un verdadero reactivo en sus manos, un reactivo que se vierte sobre personajes y situaciones para que emerja ese otro lado ridículo y censurable. No siempre tiene la suavidad que parte de la crítica insiste en otorgarle, siguiendo las indicaciones del propio novelista, sino una acritud más que notable.[9] Se trata de una ironía, por lo demás, que se manifiesta incluso en las situaciones más serias o dramáticas, rebajando consecuentemente la tensión y expresando la estereotipación de las respuestas emocionales, los comportamientos o las palabras de los personajes.[10]

---

9 Más que el análisis de las obras, parecen ser estas palabras, con las que se distancia de *Clarín* para explicar su renuncia a la crítica, las que inducen a muchos comentaristas a considerar a Palacio Valdés más un humorista que un escritor satírico: «Pero aquellas ingeniosidades agresivas, aquella literatura de flechas aceradas, no infundía calor en mi alma. Los gemidos de las víctimas, las heridas manando sangre, los miembros palpitantes esparcidos por el suelo, me causaban grima en vez de alegría. Nunca fue de mi agrado el género satírico que se aparta mucho del humorismo. Detrás del humorista hay un espíritu piadoso que sonríe melancólicamente al contemplar las deficiencias y contradicciones de la naturaleza humana. Detrás del satírico, sólo hay un hombre que ríe malignamente y goza con la miseria intelectual del prójimo» (*La novela de un novelista*, II, 815-816). Ni lo uno ni lo otro encontramos en realidad en Palacio Valdés, sino más bien un agudo ironista que más de una vez se regodea en vestir la piel más cruel del escritor satírico; sobre todo, es cierto, en su primera fase, pues en la segunda se percibe un cierto repliegue (Ruiz de la Peña, 1991: 36-37).

10 Son tan numerosos los ejemplos que cuesta decidirse por uno; valga el episodio de la entrada de María al convento, en el que el arrobo místico de la joven está contrapunteado por el «pugilato tremendo» entre don Serapio y el órgano, un «duelo a muerte» en el que el instrumento se ríe del instrumentista, de modo que, cuando éste cree tocar con incontestable virtuosismo, el órgano deja escapar «un mugido horrísono», «un bra-

En este caso —que, como se irá viendo, forma sistema con otros que nos advierten así de lo que en él puede haber quedado en un segundo plano—, el recurso se muestra eficaz para llamar la atención del lector sobre los convencionalismos que presiden tales «solemnidades»:

— convencionalismos que afectan a los poemas leídos, grandilocuentes naderías, excrecencias anodinas, faltas de originalidad, autenticidad e inspiración de subgéneros poéticos que una y otra vez se reiteran en este tipo de reuniones sociales, en las que, sin embargo, no se espera otra cosa, pues se acude a ellas para que se cumplan y no para que se rompan las expectativas;

— en lo que atañe a la figura del poeta, que se presenta en público adornado con una indumentaria y provisto de una quinésica y una proxémica «de diseño», y que, petulante y egocéntrico, confía en una recepción satisfactoria acorde con sus presuntas dotes en el terreno de la composición poética y de la declamación, que, sin embargo, se manifiestan fallidas por el descontrol temporal; Sanjurjo es el prototipo del poeta de salón agudamente fotografiado por la cámara implacable de la ironía (de la autoironía, por mejor decir);

— en lo que hace al público, que asiste dócil y ufano a la reiteración de unas mismas fórmulas o que aplaude hipócritamente lo que en verdad detesta, como se pone de relieve por lo general con la irrupción de un personaje que representa el elemento discordante y transgresor, por su sinceridad o por su ambigüedad, en ese ambiente de cómoda complacencia; a Palacio Valdés, tan dado al humor desenmascarador de hipocresías y falsedades, le gusta traer de cuando en cuando este tipo de personaje a sus obras; vuelve a hacerlo en un hilarante pasaje de La fe (I, 987-988) o en otro no menos jocundo de Maximina (I, 410), en los que queda de manifiesto que la poesía no es, en muchos casos, más que un pretexto para el roce social, y la admiración por el poeta y sus poemas una afectada forma de sentirse —y sobre todo exhibirse— integrado en el grupo: predomina por ello la adulación hipócrita, el disimulo público —pero mofa privada— de las faltas de la obra y de la petulancia del poeta[11]; de esa forma, Palacio caricaturiza, con afán corrector, una situación

mido diabólico» que termina por acallar al voluntarioso fabricante de conservas (*Marta y María*, I, 138).

11 Las reacciones del público a la lectura del drama en *Maximina* ilustran a la perfección lo apuntado: «El drama terminó a las once, con grande y mal disimulada satisfacción de todos y cada uno de los circunstantes. Durante el último acto, las niñas bostezaban de un modo angelical; los caballeros se hacían guiños expresivos en las barbas del mismo

de la que el lector-oyente también es responsable; muy pocas veces es relevante la composición social del público, por lo que no podemos hablar de una marcada segregación social en función de los gustos lectores[12];

— y convencionalismos en cuanto a las instituciones, que contribuyen a perpetuar incorregibles unos mismos esquemas de prestigio social asociado a la creación literaria sin tomar en consideración la calidad de la literatura que se desarrolla al amparo de su tolerante criterio; lo mismo que el público, estas instituciones se muestran propensas a la promoción tanto de las insinceras imitaciones de estéticas agostadas como de la «poesía amaneradilla y artificiosa que hoy está de moda» («Don José Zorrilla», Nuevo viaje al Parnaso, II, 1249), sin que se puedan vislumbrar claramente las diferencias con la gran poesía;[13] con ello, se provoca

Gómez. ¡Entonces sí que estalló un aplauso nutrido y prolongado!: todos se deshacían en elogios y auguraban de él maravillas. El poeta, cortado, ruboroso, temblando de los pies a la cabeza, daba las gracias llevándose la mano al corazón, creyendo de buena fe que su obra ya estaba salvada de las garras del público. No sabía el mísero que muchos de los que le aplaudían le tenían aparejada una silba estrepitosa para la noche del estreno, en venganza de aquellas palmas arrancadas a la fuerza. / [...] En aquel momento, después del drama de Gómez de la Floresta, no había palabra que no fuese ingeniosísima y que no excitase la alegría de los contertulios» (I, 410).

12 Según puede constatarse en Martínez Martín (1986), la realidad no estaba, en este sentido, muy alejada del reflejo literario proporcionado por el novelista. Son escasos los ejemplos de su obra que podríamos aducir: en *La espuma*, los gustos literarios de la elite política y económica manifiestan su apego a las formas tradicionales, y la burguesía en busca de poder es mimética con respecto al grupo rector de referencia, como ha visto Gómez-Ferrer (1990: 258, n. 19); en otro sentido, en *Sinfonía pastoral*, los campesinos no se muestran muy sensibles a las novelas románticas que les lee Angelina, cuya forma de leer, en cambio, les llama mucho más la atención; la Francia dieciochesca de Dumas les resulta en exceso distante y sólo las mujeres parecen emocionarse con la trama de las novelas de Pérez Escrich (I, 1917).

13 Lo dicho para los poemas líricos y narrativos vale para cualquier género. Ésta es la descripción que ofrece Palacio del drama que lee Gómez de la Floresta en la *soirée* organizada en su casa por Miguel Rivera en *Maximina*: «se titulaba *El agujero de la serpiente*, y pasaba en tiempo de Carlos II el *Hechizado*. No hay para qué decir, conociendo al autor, que predomina en él la nota lírica, las tiradas de versos sonoros, los adjetivos primorosos y exóticos. Había puesto a contribución para escribirlo las bellas y peinadas frases de los *Esmaltes y camafeos*, de Teófilo Gautier, y las no menos bellas, pero más espontáneas, de nuestro Zorrilla. El resultado era un empedrado de palabritas lindas en diapasón, que producía notable efecto musical, alternando con tal cual frase o sentencia a lo Víctor Hugo. Ningún personaje decía, ni aun casualmente, las cosas por derecho. Antes de manifestar quiénes eran y de dónde venían, todos se anegaban previamente en un río o cascada de perlas orientales, rayos de luna, aljófares, perfumes de Arabia,

la injusta y escandalosa igualación entre el tosco versificador y el poeta inspirado[14].

La imagen que Palacio Valdés ofrece del poeta —lo mismo lírico que dramático— es por lo general degradante, y, debido quizá a su condición de narrador de su propia historia y a la simpatía que transmite el personaje que ironiza consigo mismo, Sanjurjo es de los que salen mejor parados. Son muchos los poetas que aparecen, en primer plano o agazapados tras los protagonistas, en sus novelas y relatos breves, pero muy pocos los que son mostrados como valiosos y dignos de consideración. La excepción más notable es la del poeta Luis de Rojas, que en Tristán o el pesimismo encarna al vate romántico que sobrevive en una nueva época entre los honores públicos y el recelo de los más jóvenes ante unas formas en largo proceso de desgaste. Rojas es una figura estimable por sí misma, pero, sobre todo, porque aparece doblemente contrapuesta: por un lado, al «mosquito lírico» Valleumbroso, epígono del romanticismo más trillado; y, por otro, al mismo Tristán, uno de sus discípulos más queridos, quien, de pronto, precisamente durante una lectura del maestro, cree descubrir que Rojas no ha aportado nada a la poesía española y se siente en la obligación de difundir por medio de la prensa su nueva opinión. El juicio de Tristán, que el narrador no comparte, se quiere hacer coincidente con la opinión que, para los adalides de las nuevas corrientes poéticas, merecía un romanticismo del que, sin embargo, aún eran, a sabiendas o no, deudores:[15]

> Toda aquella poesía, ¿qué era en el fondo? Palabritas sonoras enlazadas unas a otras para halagar el oído. ¿Qué pensamiento, qué emoción

arreboles, esmeraldas y zafiros, con lo cual se perdía el hilo del discurso de tal modo, que nadie lograba saber una palabra de su carácter y procedencia» (I, 410).

14 Al respecto, pueden recordarse las constantes pullas palaciovaldesianas a la permisividad del Ateneo. En la misma novela, cuando Sanjurjo recita a Matildita, la hija de su patrona, «versos a chorro más de una hora», ésta los encuentra inmejorables, lo que le hace escribir al poeta que en la muchacha «encarnaba dichosamente el espíritu amplio y receptivo del Ateneo de Madrid» (I, 705).

15 Con respecto a la permanencia de los gustos románticos, téngase sin embargo en cuenta la explicación de Marta Palenque referida a la poesía de Núñez de Arce, generalizable, como ella indica, para este período: «Núñez, como otros poetas realistas y postrománticos, evoluciona a partir del romanticismo, pero aprovecha elementos de esta procedencia, y no se produce un corte brusco con lo anterior. El público en general, que sólo había captado lo exterior de un romanticismo mal asimilado, no asiste, insistamos en ello, a un cambio de horizonte drástico. Lo residual romántico será una manera de "encajar" en el horizonte del lector.» (Palenque, 1990: 248).

> se agitaba debajo de esa brillante cascada? Cierto que las descripciones eran felices; pero el don de la poesía, ¿consiste solamente en describir los objetos exteriores? El espíritu humano no se alimenta de descripciones, sino de ideas y sentimientos. Todo le pareció pueril, primitivo en aquella poesía. En una época de duda, de tristes desengaños como la nuestra, se le debe exigir al poeta que remueva nuestra alma con las ideas más claras y tentadoras, que eche alguna vez la sonda en los grandes misterios que a todos nos fascinan... (I, 1319)

En otra escena de lectura de la novela, Tristán recita en una reunión festiva un tétrico poema fúnebre titulado «Mi cadáver», muestra de esa poesía que remueve el alma —y el cuerpo— de los receptores, despropósito que le sirve a Palacio para reforzar la caracterización de su personaje, pero también, de paso, lanzar un dardo contra ese tipo de poemas, que pasaban, por el filtro positivista de lo que podríamos entender como un naturalismo poético, las reminiscencias románticas de lo lúgubre y lo macabro, y que conocieron un cierto éxito por entonces:[16]

> En efecto, la poesía se titulaba *Mi cadáver*. Era una visión fúnebre de lo que sería su cuerpo después de la muerte. El poeta describía prolijamente todas las fases de su descomposición cadavérica con verdad y relieve admirables. «¿Cómo estarán mis ojos?», se preguntaba. Sus ojos quedarían opacos, vidriosos, y poco a poco se irían poblando de gusanos que concluirían presto con ellos, dejando negras, vacías, las órbitas. ¿Cómo quedaría su cabeza? La masa de sus cabellos se iría desprendiendo de ella, cayendo al cabo en el fondo del ataúd como un montón de barreduras; la piel se huiría, dejando al descubierto, blanca como la porcelana, la tapa del cerebro. ¿Cómo quedarían sus manos? ¡Ah! Sus pobres dedos, aquellos dedos que tantas veces habían acariciado las sortijas de tus cabellos de ébano, que oprimieron las rosas de tus mejillas y humil-

16 Baquero Goyanes (1971: 467) recuerda en su comentario de este pasaje el modelo esproncedano (*El estudiante de Salamanca*) y algún otro ejemplo que conoció el éxito en los últimos años del siglo XIX, como el poema «Ante un cadáver» del mexicano Manuel Acuña. Al respecto de la poesía fúnebre de la época puede consultarse Naval (1995); el resumen que nos ofrece de los motivos más frecuentados en la poesía fúnebre de Ram de Viu concuerda en gran medida con el poema de Tristán: «destaca en el tratamiento de la muerte por parte del poeta aragonés la frecuencia de los elementos fisiológicos repugnantes o al menos repelentes [...]: cese del pálpito del corazón; rigidez cadavérica, blandura y enturbiamiento de la córnea [...]; y finalmente la putrefacción que se manifiesta en: el aumento del volumen del pecho, color verde» y un olor muy característico, que impresiona profundamente el sentido del olfato (Naval, 1995: 216).

> des y temblorosas buscaban los tuyos en la oscuridad, servirían durante algunos días de festín a una legión de gusanos y serían pronto objeto de horror aun para ti misma, hermosa, si los vieses... (I, 1322-1323)

Muy lejos del dignísimo Luis de Rojas está el resto de los poetas palaciovaldesianos. Así, por ejemplo, don Dionisio Oliveros, el «vate burocrático», de El origen del pensamiento, o, dentro de la misma novela, Godofredo Llot; el Gómez de la Floresta, de Maximina; don Gaspar de Silva, de La fe; Macrino Salcedo, el poeta enamorado de «A cara o cruz»; «El profesor León», en el cuento así titulado. O Periquito Miranda,[17] de El cuarto poder, que colabora en el primer número de El Faro de Sarrió, uno de los periódicos que se disputarán el poder en la ciudad, con unos versos «en que le decía a cierta misteriosa G***, que "él era un gusano; ella una estrella"; "él una rama; el árbol ella"; "ella una rosa; la oruga él"; "ella una luz; él una sombra"; "ella la nieve; el fango él"; etcétera; etc.» (I, 559). Informa poco después el narrador de que

> *El Faro de Sarrió* fue para nuestro amartelado joven un medio admirable de dar forma a las vagas fantasías, inquietudes, ardores y tristezas que a la continua le agitaban, y declararse sucesivamente con acrósticos misteriosos e iniciales a todas las beldades más o menos macizas que ostentaban sus amables curvas por las calles de la floreciente villa (I, 560).

Debemos entender que el narrador no se está limitando a aprovechar la virtualidad cómica del personaje, sino manifestando la trivialidad y la cursilería de muchas de las composiciones poéticas publicadas en la prensa, que, como es sabido, constituye por entonces uno de los principales cauces de difusión del género, y que fue hervidero muy a menudo de expansiones sentimentales egocéntricas y de poemas de circunstancias, efímeros y sin interés literario alguno, a la vez que palestra en que se dieron a conocer los más sobresalientes poetas del siglo (Romero Tobar, 1998: 569; Palenque, 2003: 688).

De la insulsez y cursilería de las composiciones de Periquito se nos darán nuevas noticias; primero, cuando se inicia la publicación de El

17 No dejemos de observar el sentido doble del nombre parlante: alude a la tradicional equiparación de la poesía con el canto, pero también animaliza, es decir, rebaja a los ojos del lector al personaje desde su mismo nombre. Repárese, por lo demás, en la lista de nombres citados: muchos son igualmente ridiculizadores.

Joven Sarriense, el periódico rival de El Faro, que concedió al poeta, que «padecía una peligrosa retención de lirismo», la ocasión de aliviarse «notablemente insertando en él un sinnúmero de sonetos, sáficos, acrósticos y otras diversas combinaciones métricas», buena parte de ellos en forma de sueños (I, 599); más adelante, en una escena de lectura que está montada de nuevo sobre el contraste (I, 626), Gonzalo, el protagonista masculino de la obra, lee casualmente un ejemplar de El Joven Sarriense y ríe a carcajadas con un poema de Periquito dedicado «*a un grano de cierta dama*», nuevo ejemplo de la intrascendencia de cierta lírica amorosa que circula al amparo de la prensa. Pero pronto cambiará la carcajada por la indignación: una de las costumbres que van extendiéndose en los dos periódicos rivales es la utilización de cuentos orientales alegóricos (prolongación del exotismo romántico) en los que se hace escarnio público —las correspondencias son evidentes para los lectores de la villa— de los personajes del bando opuesto. En una de esas historias orientales —echando mano así el narrador del recurso de la mise en abyme—, El Joven Sarriense sugiere el adulterio de Venturita, la esposa de Gonzalo, con el duque de Tornos. El frívolo poema de Periquito refuerza por contraste la tragedia personal convertida en pública por un instrumento de poder, la prensa, utilizado como arma perversa y dañina; un relato aparentemente intrascendente, pues a fin de cuentas no deja de ser la enésima ocurrencia de un género coagulado, pasa así, gracias al poder amplificador de la prensa, a convertirse en una herramienta de desvelamiento de lo privado, de difamación pública, lo que obliga al personaje a la acción.

Periquito Miranda pertenece, como la mayoría de los poetas palaciovaldesianos, a la clase de los que, en uno de sus más inspirados Aguafuertes, llama «los mosquitos líricos», es decir «la nube de poetastros de todos sexos, edades y condiciones» (II, 1083) que derraman sus expansiones líricas en los numerosísimos papeles y actos sociales en que se desarrolla la comunicación literaria de la época, y a cuyos reflejos literarios sabrían poner nombre y rostro los lectores de entonces. Según la mordaz clasificación que ensaya Palacio, Periquito es un «mosquito sentimental», autor de «ternezas» que exhalan «un zumbido dulce y quejumbroso» (ibíd), como Valleumbroso, de cuyo libro de título romanticoide, Pétalos al aire, se hace mofa en Tristán o el pesimismo (I, 1277). Tristán Aldama —autor de un volumen de título muy de la época, Engaños y desengaños (I, 1272-1273), y muy a tono con su pesimismo y su misantropía— pertenecería a la clase de los «mosquitos filósofos o trascendentales», quienes,

en la estela de Campoamor, expresan «las ideas elevadas y abstrusas en forma llana y corriente», y con poemas dotados de «un misterioso simbolismo atestado de laberintos» (II, 1805) alcanza y proclama «lúgubres y espantosas conclusiones» (II, 1806). Pero la mayoría de estos «mosquitos» tocan todos los palos, como Sanjurjo, trasunto literario de lo que podría ser el arquetipo del poeta aficionado y diletante tan corriente en la segunda mitad del XIX,[18] que se atreve lo mismo con una leyenda que con un poema «describiendo la siega del trigo».[19] La proliferación de tales poemas y de tales poetas conduce a la saturación y nivelación del Parnaso, por lo que el que papel de la crítica sería «dar al César lo que es del César y a Grilo lo que es de Grilo» y sacudir «la perezosa atención del público» para acabar con «esa perniciosa benevolencia que todo lo aplaude, que todo lo celebra, lo mismo las obras sublimes del genio que las torpezas e insulceces del último coplero» («Proemio», Nuevo viaje al Parnaso, II, 1240), como indica nuestro autor cuando se emplea a fondo como crítico. Pues bien, estas mismas consideraciones y estos mismos objetivos son los que se vislumbran, como queda patente, tras las escenas de lectura.

En fin, el novelista refleja así la existencia de unos usos sociales de la literatura, el importante papel que la literatura juega en muchos de los ámbitos en que se desarrollan el ocio y las formas de sociabilidad decimonónicas; pero, como hemos visto, su verdadero propósito es, en la mayoría de las ocasiones, más que testimonial, crítico. Si no puede decirse que Palacio Valdés haga propiamente crítica literaria en estos pasajes, sí debemos conceder que, al menos, hace sátira de costumbres literarias e invita al lector a hacerla por su cuenta. Su «tesis» parece ser ésta: en circunstancias como las descritas, la literatura no cumple convenientemente con su función, que no es otra que proporcionar «algunos instantes de placer honrado, elevando nuestro espíritu y esclareciéndo-

18 Sobre el arquetipo de poeta diletante decimonónico, el poeta que «escribe de todo» y la afición a escribir que ha invadido al público, véase Palenque (1990: 38-44, 94 y 165).

19 Este poema de tema «científico-técnico» dice haberlo leído Sanjurjo en el Ateneo (I, 667). Muestra de la alergia de Palacio a la poesía de salón y de circunstancias de su tiempo, es su permanente e implacable ridiculización de Antonio Fernández Grilo, convertido en el blanco preferido de su sátira desde sus tiempos de crítico (léase la semblanza que le dedica en *Nuevo viaje al Parnaso*, II, 1259-1264, pero véanse después las constantes pullas al poeta cordobés, de las que tenemos ejemplos en «Lloviendo», *Aguafuertes*, II, 1078 y *La hija de Natalia*, I, 1647).

lo», como dice elogiando a Galdós («La Castellana», *Aguafuertes*, II, 1080-1081). Pero esa advertencia no se hace nunca explícita en pasajes como los transcritos y comentados, en los que se abordan estas cuestiones de una forma desenfadada. No es de extrañar en alguien que presentaba su discurso crítico propiamente dicho como una charla sobre literatura, concebido y resuelto «con la franqueza, con la osadía, con la incoherencia propias de la conversación» («Proemio», *ibíd*).

Conviene no olvidar, para entender el sentido que cabe atribuir a la proliferación de la representación de la vida literaria en la narrativa decimonónica y en nuestro autor en particular, que éste es un período de efervescencia de propuestas y discusiones estéticas, un momento de intenso debate, de tomas de partido más o menos agrias: un período en el que florecen las «cuestiones palpitantes», en el que prácticamente no hay una cuestión estética que no se manifieste palpitante. Las controversias se extienden, más allá de los estrictos círculos artísticos e intelectuales, a un público heterogéneo, que asiste y participa apasionadamente de ese ambiente, estimulado por la existencia precisamente de esa red de publicaciones periódicas, instituciones culturales y tertulias y reuniones mundanas de que da testimonio la narrativa de la época, que es, como estamos viendo, reflejo y a la vez estímulo para el pensamiento y el debate.[20] De hecho, como indica Francisca Soria, quienes asisten a estas sociedades culturales y festivas «tenían la oportunidad de ser protagonistas y público» (Soria, 1997: 75). La polémica es, en el último tercio del siglo XIX, como la ha descrito Marta Palenque, ante todo una «actitud vital» (Palenque, 1990: 29-38).

En suma, Palacio Valdés atestigua algunos de los usos sociales de la literatura, pero a la vez opina y, por tanto, polemiza, interviene en el debate estético de su tiempo no ya a través de los mecanismos habituales, convencionalmente diseñados para ello (ensayos, discursos, prólogos...), sino también a través de la misma novela. Y al opinar promueve la opinión del lector: hace que éste, al encarar escenas de lectura, se vea representado como tal en la ficción y ejercite su pensamiento crítico. La novela no es así simple instrumento de entretenimiento o reflejo de la realidad, sino también foro de debate. Como es sabido, Palacio Valdés empezó su carrera literaria como crítico, pero abandonó pronto esa

20 Puede leerse un muy cumplido recuento de este panorama en Soria (1997). Para la presencia de la literatura en la prensa periódica y en las revistas del momento, véanse, entre otros, Celma Valero (1991), Palenque (1997), Alonso (1998) y Alonso (2003).

actividad para dedicarse en exclusiva a la novela y al relato breve; sin embargo, como las escenas de lectura analizadas evidencian, su espíritu crítico en materia literaria no dejó de encontrar otros espacios en los que desarrollarse; espacios que suponen cauces de difusión idóneos, por lo demás, para extenderla a un público más amplio, y hacerla, así, más efectiva e influyente. De esa forma, el crítico literario que siempre hubo en Palacio, una vez abandonado el formato canónico, siguió manifestándose en sus textos de ficción, haciendo así de la novela lugar idóneo para la especulación sobre la novela y campo de pruebas en el que sus ideas estéticas entran en directo contacto con las de sus lectores.

Y de éstos, de sus lectores concretos, se ocupó nuestro novelista en numerosas ocasiones. Palacio Valdés, en efecto, estuvo muy pendiente de las reacciones de sus lectores (y de la crítica), cada vez más pendiente. Por eso es tan corriente en su narrativa la ficcionalización del lector, invocado de forma genérica (mediante las tradicionales intromisiones y cambios de nivel narrativo)[21] o apuntando más bien a receptores concretos (un determinado tipo de público que sabe más atento y cómplice de su obra, como el público femenino, por ejemplo; sus colegas narradores; los críticos profesionales...).[22] La frecuente identificación de autor y narrador, cada vez más abierta también en su obra de ficción, que sirve a otros muchos propósitos, es igualmente una estrategia en busca de la complicidad del lector.[23]

---

21 «Seducción» —una simpática narración de 1889 que constituye una muestra singular de obra *in progress*, de metarrelato, con *mise en abyme* incluida— presenta ejemplos como el siguiente: «Habrá lector que diga, leyendo esta descripción: "¡Qué observación tan penetrante la de estos escritores realistas! ¡Describe con pelos y señales el rostro de aquellos jóvenes, y estaban de espalda". Si lo dices con ironía, caro lector, muchas gracias; mas si has aprendido en el teatro de Lara los refinamientos humorísticos y hablas con segunda, te diré que estaban de espalda, sí, pero en línea oblicua conmigo» (II, 1143).

22 Anotaremos sólo dos ejemplos, asimismo de «Seducción»: «El calor de la cervecería es funesto para los argumentos: se lo advierto a los jóvenes naturalistas» (II, 1141); «Al pasar por delante del teatro Real me asaltaron intenciones de escribir un cuento basado en cierto episodio en que figuraba una bailarina a quien tuve el honor de tratar una corta temporada. Pero iba a resultar un poco libre, y desde que mi amigo el librero señor Fe me ha dicho que mis obras van haciendo fortuna entre las damas, estoy tan encogido y temeroso que apenas me atrevo a nombrar la camisa o los calzoncillos por no ofenderlas» (II, 1142).

23 Con ella cuenta, por ejemplo, cuando remite a sus novelas anteriores (así, en *Santa Rogelia*, I, 1750; *Sinfonía pastoral*, I, 1858 y 1881; «Cómo se casó Laplana», *Tiempos felices*, II, 1004) o cuando comenta juicios y calificativos otorgados por la crítica, como

La consideración del lector como un amigo íntimo con quien el escritor dialoga en confianza va ganando terreno a medida que su arte narrativo se agota y entra en conflicto con las nuevas formas artísticas; es en sus memorias donde encontramos la formulación más clara de esta actitud: «Guárdame, lector, el secreto de esta locura y de otras muchas que verás en las presentes memorias. Eres para mí un amigo íntimo, un confidente discreto, en cuyo oído deposito todo lo que rebosa de mi corazón» (La novela de un novelista, II, 733). ¿Podemos decir, sin forzar el análisis, que sus llamamientos al lector en los textos narrativos parten de que existe —o buscan crear— en él una predisposición semejante?

Es también en sus memorias de niñez y juventud donde Palacio Valdés inserta una afirmación desde la que quizá nos sea posible explicar toda su teoría y su práctica novelescas: «He llegado a pensar que el libro no lo hace el autor, sino el lector» (II, 761). Pero es éste un asunto que ha de quedar, por fuerza, para mejor ocasión.

Referencias bibliográficas

ALONSO, Cecilio (1998), «Confluencias generacionales. Algunas notas sobre prensa diaria y literatura entre la Restauración y la Regencia», en Leonardo Romero Tobar (ed.), *El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis de Fin de Siglo)*, Madrid, Fundación Duques de Soria / Visor, pp. 207-255.

ALONSO, Cecilio (2003), «La lectura de cada día», en Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 571-580.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1971), «Comentarios de texto», en Armando Palacio Valdés, *Tristán o el pesimismo*, Madrid, Narcea, pp. 445-469.

en este conocido pasaje de *El cuarto poder*: «En estos armarios se guardaba una razonable cantidad de caramelos, rosquillas bañadas, suspiros, magdalenas, almendras, almendrados y, sobre todo, las alabadas *crucetas* y famosísimas *tabletas*, cuyo renombre habrá alcanzado seguramente los oídos de nuestros lectores. Todo de la más remota antigüedad.[...]. Permítaseme dedicar un delicado recuerdo de simpatía y reconocimiento a estas tabletas que desde los cuatro hasta los ocho años van unidas a los momentos más dichosos de mi existencia. A su azucarado influjo quizá debe el autor de este libro la flor del optimismo que, al decir de ciertos críticos, resplandece en sus obras» (I, 519).

Botrel, Jean-François (1998), «Teoría y práctica de la lectura en el siglo XIX», *Bulletin Hispanique*, t. 100, n. 2, pp. 577-590.

Campoamor, Ramón de (1872), *Don Luis González Brabo. Epístola necrológica dirigida al Sr. Marqués de Molins, director de la Real Academia Española, por Don Ramón de Campoamor, individuo de la misma*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

Campoamor, Ramón de (1882), *El amor y el río Piedra. Poema en tres cantos*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cª Editores.

Carnero, Guillermo (1994), «Cultura y literatura en la vida española del siglo XIX», en VV.AA., *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura / Fundación El Monte, pp. 19-65.

Carnero, Guillermo (1997), «Introducción a la primera mitad del siglo XIX español», en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (1)*, Madrid, Espasa Calpe, pp. XVII-C.

Catelli, Nora (1995), «Buenos libros, malas lectoras: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX», *Lectora*, 1, pp. 121-133.

Catelli, Nora (2001), *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama.

Celma Valero, Pilar (1991), *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo. Estudios e índices (1888-1907),* Madrid, Júcar.

Gómez-Ferrer, Guadalupe (1990), «Introducción biográfica y crítica» a Armando Palacio Valdés, *La espuma*, Madrid, Castalia, pp. 9-68.

Infantes, Víctor, Lopez, François y Botrel, Jean-François (eds.) (2003), *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Lyons, Martyn (1997), «Les nouveaux lecteurs au XIXème siècle: femmes, enfants, ouvriers», en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (dirs.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil; trad. esp., Madrid, Taurus, 2001, pp. 539-589.

Martínez Martín, Jesús Antonio (1986), *Lecturas y lectores en la España isabelina (1833-1868)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.

Naval, Mª Ángeles (1995), *Luis Ram de Viu. Vida y obra de un poeta de la Restauración*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

Núñez de Arce, Gaspar (1880), *Gritos del combate*, Madrid / Sevilla, Librería de Fernando Fe / Librería de Hijos de Fe, 2ª ed. corr. y aum.

PALACIO VALDÉS, Armando (1948), *Obras completas*, Madrid, Aguilar; t. I, 5ª ed.; t. II, 2ª ed.

PALENQUE, Marta (1990), *El poeta y el burgués. Poesía y público (1850-1900)*, Sevilla, Alfar.

PALENQUE, Marta (1997), «Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)», en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I1)*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 59-73

PALENQUE, Marta (2003), «Leer la poesía» en Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 682-692.

ROMERO TOBAR, Leonardo (1998), «Lectores y lecturas en la primera mitad del siglo XIX: Balance y perspectivas de investigación», *Bulletin Hispanique*, t. 100, n. 2, pp. 561-575.

ROMERO TOBAR, Leonardo (2003), «Recrearse con prosa y novela», en Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 693-704.

RUIZ DE LA PEÑA, Álvaro (1991), «Introducción» a Armando Palacio Valdés, *La aldea perdida*, Madrid, Espasa Calpe, 12ª ed., pp. 9-43.

SORIA, Francisca (1997), «El asociacionismo cultural durante la segunda mitad del siglo XIX», en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I1)*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 73-89.

URRUTIA, Jorge (ed.) (1995), *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

VV.AA. (1994), *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura / Fundación El Monte.

ZANETTI, Susana (2002), *La dorada garra de la lectura. Lecturas y lectores de novela en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.