

LAS NOVELAS IDEOLÓGICAS Y COSTUMBRISTAS DE EMILIO CASTELAR

DAVIDE MOMBELLI
Universidad de Alicante

Recepción: 1 de agosto de 2024 / Aceptación: 3 de diciembre de 2024

Resumen: El objeto de esta contribución es el estudio y clasificación de una serie de novelas de Emilio Castelar que tienen elementos en común con la narrativa ideológica y costumbrista decimonónica. Tras una necesaria contextualización de las obras del autor en el marco de la historia y la crítica literarias españolas, se procede a la presentación y enjuiciamiento de las novelas seleccionadas (*Ernesto*, 1855; *La hermana de la caridad*, 1857; *Historia de un corazón*, 1874; *Ricardo*, 1877), a fin de especificar en última instancia unas características generales de las obras tomadas por objeto. Todo ello permitirá establecer la ubicación de la olvidada obra novelística de Castelar en la historia literaria española del siglo XIX.

Palabras clave: Novela ideológica, Costumbrismo, Emilio Castelar, Novela del siglo XIX.

Abstract: The aim of this contribution is the study and classification of a series of novels by Emilio Castelar which have elements in common with nineteenth-century ideological and *costumbrista* narrative. After a necessary contextualisation of the author's works within the framework of Spanish literary history and criticism, the selected novels (*Ernesto*, 1855; *La hermana de la caridad*, 1857; *Historia de un corazón*, 1874; *Ricardo*, 1877) are presented and judged in order to specify some general characteristics of the works taken as an object. All this will allow us to establish the place of Castelar's forgotten novelistic work in the Spanish literary history of the 19th century.

Keywords: Ideological novel, Costumbrismo, Emilio Castelar, 19th century novel.

El estudio de la novela española del siglo XIX, iniciado ya en los primeros años de la pasada centuria por la extensa monografía de Andrés González-Blanco (1909) y con posterioridad desarrollado especialmente a partir de los años 50 en la estela de los grandes trabajos sobre el género de Amado Alonso (1942), Lukács (1966), Goldmann (1967), Baquero Goyanes (1961) y otros (Bajtín, 1988, es reconocido más tarde), ha estado caracterizado por una serie de monografías sobre diferentes aspectos. Ciertamente, el ensayo pionero de Amado Alonso hizo de la novela histórica uno de los subgéneros narrativos que a fin de cuentas más especial atención ha acaparado en lengua española. Décadas más tarde, cabe recordar que Juan Ignacio Ferreras, uno de los estudiosos más señalados y a quien se le debe también un catálogo forzosamente incompleto pero imprescindible de la novela española del XIX, imprimió a sus investigaciones un sesgo decididamente sociológico, que, si en parte limita el estudio de otros aspectos más propiamente textuales, favoreció notablemente el análisis de todas esas obras populares, folletinescas o por entregas, necesarias para proceder a la reconstrucción de los gustos y modas de lectura real del Ochocientos español.

En lo referido a periodización es de notar que la investigación disponible adolece de algunas arbitrariedades, acaso impuestas por necesidades didácticas, lo cual habremos de reconsiderar. La realidad histórico-literaria es siempre e inevitablemente más compleja que la simplificación periodológica de la historiografía literaria. La producción del autor que nos ocupa, Emilio Castelar, es prueba de ello, pues, como veremos, es difícilmente encuadrable en los moldes cronológicos habituales: Castelar empieza a publicar novela histórica cuando el género había dejado supuestamente de estar en boga, y continúa una prosa sentimentalista y costumbrista en época que ya asiste a la aparición, si bien con retraso respecto a otras partes de Europa, de la gran novela realista. La crítica coincide en que, para hablar de realismo como corriente literaria consciente de sí, en Europa hay que esperar a los años 50 y en España a la década de 1870, con la publicación de los primeros libros de Pérez Galdós. Este «retraso», frecuente en la literatura española de la época, se vio compensado sin embargo por una madurez, alcance y finura excelentes.

Los derroteros de la novela, en los últimos años del siglo, virarían hacia el naturalismo o, como se ha venido en decir, un realismo espiritualista que, en cierto modo y a la postre, serviría de inicial preparación de la futura novela vanguardista o novela-ensayo de comienzos del siglo XX. Desde un punto de vista generacional, Castelar, nacido en 1832, debiera ser incluido en la conocida como «generación del 68», siendo prácticamente contemporáneo de novelistas realistas como Pedro Antonio de Alarcón (1833) y José María de Pereda (1833). Una década más joven es Galdós (1843), mientras que veinte años separan a Castelar de la segunda generación realista de Clarín, Pardo Bazán o Palacio Valdés. Ahora bien, ¿dónde ubicar

la producción novelística de Castelar dentro de este esquema periodológico, generalmente asumido por la crítica especializada?

Desde un criterio de género la producción novelística de Castelar es clasificable en tres bloques: a) una serie de tendencia costumbrista, ideológica y sentimental (*Ernesto*, 1855; *La hermana de la caridad*, 1857; *Historia de un corazón*, 1874; *Ricardo*, 1877)¹; b) una serie histórica (*Don Alfonso el Sabio Rey de Castilla*, 1853; *El ocaso de la libertad*, 1877; *Fra Filippo Lippi*, 1877-1878; *Santiago el Posadero*, 1883; *El Suspiro del Moro*, 1885; *Nerón*, 1891-1893); y c) una novela desgajada que podríamos definir de «alegórica» (*La redención del esclavo*, 1859 y 1875, 2.^a ed.). Desde criterios estilísticos y temáticos, en el conjunto de la obra novelística de Castelar es preciso discriminar que los relatos, *grosso modo*, están dispuestos en una primera etapa realista-costumbrista, que se cerraría en 1877 con *Ricardo*: si bien la primera novela histórica se publica en 1853, Castelar volvería a la narración de temática histórica solo en 1877, publicando a partir de ese año una serie de obras ambientadas en la antigua Roma, la España de la Reconquista o la Alemania de las guerras de religión.

Es de subrayar este interés del autor por la novela histórica, condicionado por su labor académica, en un momento en que el gusto literario se dirigía más bien hacia la novela de argumento contemporáneo o sucesos históricos recientes (la fórmula galdosiana de los Episodios Nacionales). Desde luego, la novela histórica se sigue publicando también en la segunda mitad de la centuria, pero no estando ya tan de moda, y se trata más bien de una novela arqueológica, de reconstrucción cuasi científica del pasado pretérito, así las novelas de Francisco Navarro Villoslada o José Ramón Mélida y Alinari, entre otros. Sea como fuere, la serie histórica castelarina requiere una consideración específica que esperamos poder ofrecer en breve.

Nuestra actual contribución acerca de las novelas costumbristas de Castelar, contempladas por vez primera en su conjunto, se propone la averiguación de ciertas constantes y tópicos fundamentales de esta serie narrativa.

La serie formada por *Ernesto*, *La hermana de la caridad*, *Historia de un corazón* y *Ricardo* puede ser definida en principio como de «novela costumbrista», en virtud de que el argumento narrativo es contemporáneo del autor y se atiene a ciertos rasgos temáticos: todos los relatos se sitúan cronológicamente a mediados del siglo XIX y en un espacio más o menos conocido por Castelar (Madrid e Italia; única excepción, la Nueva Orleans de *Historia de un corazón*). Pero el realismo de Castelar es todavía un «prerrealismo», categoría que suele emplearse para describir

¹ No consideramos aquí a *Un hijo del pueblo* por ser un relato breve, publicado en *La discusión* los días 8, 11 y 15 de noviembre de 1856, y no una novela. Es la trágica historia de un joven militar que mata accidentalmente en las barricadas a su padre. El relato se presenta pues como un alegato contra el reclutamiento de las quintas, vigente, de manera discontinua, desde la primera mitad del siglo XVIII hasta 1912: se consideraba un reclutamiento injusto porque las clases pudientes podían evitar que sus hijos fuesen alistados, gracias a la rendición en metálico o la sustitución.

la novela de Fernán Caballero, cuya producción literaria es bisagra entre el Romanticismo de los años 30 y el Realismo posterior (con algunas novelas de Cecilia Böhl de Faber, las de Castelar tienen muchos puntos en común, también argumentales). En otras palabras, no podemos hablar de un realismo «canónico», incluso por razones cronológicas, tal y como hemos venido a recordar. La verosimilitud realista de Castelar se encuentra aún demasiado condicionada por un costumbrismo descriptivo que entorpece la trama y un pintoresquismo demasiado acentuado. Además, el lirismo del estilo narrativo de Castelar es vinculable a un romanticismo exacerbado y, durante los años 60 y 70 del siglo, ya *demodé*. Sus novelas costumbristas son deudoras también del estilo folletinesco y popular: se puede percibir en el maniqueísmo de la construcción de los personajes, en el melodramatismo de las escenas y en la inserción de pesados sermones moralizantes. Son novelas, pues, que podemos acercar a las de Fernández y González, Ayguals de Izco² o Pérez Escrich, por mencionar algunos ejemplos señeros de entre los escritores de mediados del siglo XIX.

También se podría hablar de «novela sentimental», matizando el término y adaptándolo a ese relato «lacrimoso», prosificación del drama *larmoyante* de tradición dieciochesca y muy influido por el *romance novel* inglés, antecedente de la «novela rosa», género popular que comenzó a difundirse precisamente a partir del último tercio del siglo XIX, y que bien se asimila al gusto tardorromántico de Castelar (Benjamín Jarnés, en la conocida biografía que dedicó a nuestro autor, comenta que Castelar quiso ser el Byron español). Nuestro autor busca insistentemente conmover a sus lectores hasta las lágrimas, en ocasiones mediante la exaltación de los caracteres y la construcción de escenas dramáticas verosímiles pero improbables. Lejos está de la invención narrativa castelarina el naturalismo de los años 80 del siglo. Sin embargo, podemos acercar las novelas de Castelar, sobre todo *La hermana de la caridad* o *Ricardo* a cierto «realismo idealista» encarnado por Juan Valera, escritor con el que nuestro autor tuvo una intensa y complicada relación de amistad (cabe recordar que el estreno de Valera como novelista es tardío, en 1874). Más distante queda el «realismo espiritualista» que caracterizó ciertas novelas de finales del siglo XIX.

Ahora bien, la actualidad política, como veremos, está constantemente presente en las novelas de Castelar, considerando que quien escribe es en primer lugar un tribuno e incluso panfletista. De ahí que sus obras tengan muchos elementos en común con ese subgénero conocido como «novela de tesis» (o «de ideas», según la clasificación de Baquero Goyanes, 1961: 33), que sería practicado también por autores de la generación realista, como el Galdós de *Doña Perfecta* (1876). Por esta razón, hemos decidido definir la serie de novelas aquí comentadas como «ideológica»,

² Cabe recordar que R. P. Sebold publicó un libro titulado *En el principio del movimiento realista. Credo y novelística de Ayguals de Izco* (2007), en el que se considera al autor de *Los pobres de Madrid* como precursor del movimiento realista español.

puesto que el drama que viven los personajes se convierte a menudo en pretexto y vehículo para difundir determinadas ideas políticas y morales. Se comprobará en cualquier caso que la intención moralizante y doctrinal subyace en todos los relatos de Castelar.

1. Las novelas de Castelar en la historia y la crítica literaria españolas

No hay casi rastro de la obra novelística de Castelar en las principales historias literarias del siglo xx. Francisco Blanco García afirmó que su *Fra Filippo Lippi*, biografía novelada del conocido pintor italiano, «habla muy mal de sus aptitudes como novelista», por ser muestra de su habitual «estilo amplificador y lujuriente»; casi todos sus libros son «farragosos» y «de difícil lectura» (es excepción honrosa, para Blanco García, *El suspiro del moro*; 1891: 178-279). Por su parte, Andrés González Blanco, en su *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, no cree que se deba considerar como novelista a Castelar, «genio universal y polimórfico» (1909: 934).

Menciones a las obras de Castelar se pueden encontrar en las historias literarias de Cejador y Frauca (que lo define «orador asiático», autor de «brillantísimos floripondios», de una prosa que derrocha musicalidad y metáforas, pero enfriada con los años; 1918: 154-155), Díez Borque, Alborg, Pedraza Jiménez, Fitzmaurice-Kelly (quien habla de «antítesis ditirámbicas que únicamente podía hacer tolerables la maravillosa elocución del gran orador» y sostiene que «la deslumbradora fraseología de aquel orgulloso tribuno se apaga al pasar a la página escrita»; 1914: 456-457). Un tratamiento un poco más extenso se halla en la *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat (1968: 342).

Hemos rastreado algunos juicios críticos de otros novelistas y escritores sobre la prosa castelarina. Tras una primera etapa crítica con Castelar, Leopoldo Alas compartió con el político republicano, a partir de 1882, militancia en el Partido Posibilista (Rubio Jiménez y Deaño Gamallo, 2011-2012). Los dos entablaron con los años una relación de amistad sólida, a pesar de algunas desavenencias políticas. En el «folleto literario» *Un viaje a Madrid*, Clarín nos dice que Castelar, «olvidado de la crítica», no es novelista de «observación contemporánea», sino más bien «poeta épico en prosa» cuando «traza síntesis luminosas de épocas determinadas o de todo un ciclo de civilización»; Castelar es artista y, a la vez, pensador y político: «las narraciones y descripciones de Castelar iban impregnadas de ciencia; cada personaje trazado era una idea; todo tenía allí el simbolismo de una intención filosófica profunda» (Alas, 1886: 38-39).

De ideas políticas bastante diferentes es otro amigo de Castelar, Marcelino Meléndez Pelayo. Castelar publicó una reseña de la *Historia de los heterodoxos* en *El día* (21 de marzo de 1882): en ella alaba la erudición del autor, pero reprueba

los «irremediables defectos de su escuela», la ultramontana. Por su parte, Menéndez Pelayo, precisamente en los *Heterodoxos*, traza un breve perfil intelectual de Castelar, tan sagaz como severo: lo tacha de retórico «afluente y brillantísimo», habla del «forzoso barroquismo» de su «arquitectura literaria», caracterizada por una suerte de «monstruosa eflorescencia», llama la atención sobre su «desbordada imaginativa»; lo define «poeta en prosa», «lírico desenfrenado, de un lujo tropical y exuberante». Conocido es el juicio sobre su obra oratoria: «en cada discurso del Sr. Castelar se recorre dos o tres veces, sintéticamente, la universal historia humana, y el lector, cual otro judío errante, ve pasar a su atónita contemplación todos los siglos, desfilar todas las generaciones, hundirse los imperios...» (Menéndez Pelayo, 1948: 393). Sin embargo, Menéndez Pelayo no puede evitar, como la mayoría del público lector de su época, quedarse fascinado por la musicalidad y la fuerza de la palabra castelarina.

El que más espacio dedicó a Castelar quizás sea Azorín. El escritor noventayochista no habla prácticamente de sus novelas, sino que se centra sobre todo en su oratoria en una serie de artículos luego recogidos en *De Granada a Castelar*. Sostiene Azorín que «Castelar es un artista expansionador, exterior; acaso —y sin acaso— no ha llegado a percibir la poesía de lo íntimo, de lo recogido, de lo silencioso»; «falta en Castelar la hondura trágica de las cosas»; «faltas de gusto no son raras en Castelar. No son raras en cuanto al énfasis, a la hipérbole, al poner lo brillante y enfático sobre el matiz discreto e íntimo» (Azorín, 1944: 130). Ahora bien, Azorín no se limita, por supuesto, a destacar las máculas de la exuberante prosa castelarina. Más bien lo contrario: cierra su breve excursión sobre la «poética» castelarina afirmando que Castelar, «por su musicalidad, ha hecho caminar un gran trecho la prosa castellana» (Azorín, 1944: 131).

También Gregorio Marañón intervino sobre la literatura de Castelar. Lo hizo con ocasión del cincuenta aniversario de la muerte del expresidente de la Primera República (Marañón, 1973: 588):

Tal vez no nos entretiene ya leer a Castelar. Pero tampoco nos entretiene leer a muchos de los que declamaron, o declaman aún, despectivamente, contra él. El tiempo devora los estilos [...]. Pero en los discursos de Castelar hay algo más que las pompas externas del estilo castelarino: [...] se adivina, por debajo de la literatura circunstancial, una emoción arrebatada o contenida que impresiona al espectador de hoy, tan lejano, por tantas razones, de los que pudieron escucharle.

Juan Valera, crítico militante y cronista de la actualidad literaria, mantuvo una constante polémica con Castelar. Les unió una amistad interrumpida definitivamente con la muerte de Antonio Alcalá Galiano, tío de Valera. Ambos entablaron varias querellas, siendo la más conocida la disputa acerca del cristianismo, suscitada por las lecciones de Castelar impartidas en el Ateneo madrileño. Valera atacó

el contenido y la técnica de la oratoria castelarina («más lírico que didáctico, más arrebatador que persuasivo, más que ordenado florido y grandilocuente») y obligó a Castelar a demostrar que el catolicismo, en lugar de oponerse al progreso, era su agente más eficaz (Valera, 1864: 48).

Benito Pérez Galdós, el máximo novelista del XIX español, ofrece un retrato del gran orador en el episodio nacional *Prim* (el personaje de Castelar aparece también en casi todos los episodios nacionales de la quinta serie: *España sin rey*, *La primera República*, *De Cartago a Sagunto* y *Cánovas*). Habla de «su oratoria opulenta, de lozanía plateresca, exuberante de formas paganas enlazadas graciosamente con formas góticas», que «enloquecía los cerebros juveniles» (Pérez Galdós, 1906: 116-117).

Benjamín Jarnés es autor de una muy conocida biografía de Castelar, que ya en el umbral del título da la medida del estilo del biógrafo: *Castelar, el hombre del Sinaí* (1935). Sostiene Jarnés que Castelar creyó ser el Byron de España, o quizás el Byron latino. «Castelar, hombre de melenas sólo interiores, fue prendiendo en su espléndido bigote las miradas policiacas de casi toda Europa» (Jarnés, 1971: 144). En cuanto a su producción novelística, trata por extenso solamente a *Ernesto*. Habla de «dramática elocuencia» a lo Lamennais (el teólogo católico liberal autor de *Palabras de un creyente*) y de «patetismo agudo»: obra en la que vierte su amargura juvenil, define el libro como «ingenuo arranque de un aprendiz de novelista» (Jarnés, 1971: 65). Jarnés sostiene que, en sus libros, Castelar no muestra su intimidad: son magníficas piezas de oratoria, declamación y gesto. Un defecto del escritor pero también del siglo: «el histrionismo español no conoció jamás época tan propicia para desplegar el abanico de sus gestos» (Jarnés, 1971: 66). Castelar romántico, pero un «romántico rococó».

Por último, recordaremos la opinión de otro gran novelista del siglo XX: Pío Baroja. El escritor vasco afirmó en una ocasión que «Castelar, como escritor, es muy poco legible. Ese párrafo largo, con los mismos incisos y cláusulas, con el mismo ritmo aparatoso y la misma clase de comparaciones y las mismas hipérbolas, no es fácilmente soportable. Ha pasado su época de prestigio. En el tiempo, seguramente esa retórica entonada produciría entusiasmo; hoy [es decir, 1945] creo que ninguno» (Baroja, 1945: 32).

2. El costumbrismo ideológico de Castelar

La primera de las novelas de la serie costumbrista es *Ernesto*, libro publicado en 1855 (Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig), un año después del famoso discurso que leyó en el Teatro Real. Es uno de los primeros ensayos de Castelar con la novela (le precede de dos años *Don Alfonso el Sabio*, escrita a cuatro manos con Francisco de Paula Canalejas). Así se publicita el libro del «distinguido joven»

Castelar en el *Diario oficial de avisos de Madrid* del 2 de junio de 1855: «Esta novela tiene por objeto mostrar la lucha que existe entre la sociedad y el pensamiento, entre las nobles aspiraciones del espíritu y las tristes realidades del mundo».

En los 165 capítulos que forman el libro, Castelar desarrolla la historia de un amor trágico, protagonizada por un joven poeta, Ernesto, que busca fortuna y fama literaria en Madrid, y su amada, la angelical y cándida María. Es un amor romántico por imposible, pues el azar y ciertos comportamientos de los personajes, censurados por responder a la ambición y el egoísmo, impedirán su realización. La historia de amor principal entre María y Ernesto se ve intersecada por otros lances o relaciones que dificultan o imposibilitan el amor entre los dos jóvenes. El amor que une María a Ernesto es malogrado y fatalmente no correspondido: Ernesto no puede amar a María porque ella está casada con el usurero don Braulio, tío de Ernesto, personaje mezquino, deforme tanto anímica como físicamente; cuando María queda viuda, tras el fallecimiento de Braulio a manos de su amante Antonio, Ernesto fallece.

Castelar titula su libro «novela original de costumbres», usando una fórmula habitual en la época, e insertando programáticamente su obra en el género de la novela costumbrista y de corte «realista». *Ernesto* es novela costumbrista, pero también puede definirse, como casi todas las obras castelarinas de asunto contemporáneo, en tanto que «moralizante», por la crítica implícita a ciertos tipos sociales; «romántica», por la atormentada relación amorosa entre los protagonistas; «lírica», por el empleo de una prosa manifiestamente poética; y, desde luego, «intelectual» o «de tesis», por la inserción de largas digresiones filosóficas y políticas. La novela ha recibido cierta atención por parte de la crítica especializada (Díaz Boix, 2001; Requena Sáez, 2001; Coca Ramírez, 2004).

Obra de difícil clasificación genérica, *Ernesto* mezcla distintas tipologías textuales: lírico-descriptiva, narrativo-dialogada y argumentativa. Significativo es el comienzo de la novela, de carácter descriptivo: se pinta un nocturno con una paleta lexical y un tono exquisitamente románticos (no falta mención directa a Byron, autor querido y biografado por Castelar). Además, a lo largo de la obra se insertan artículos y fragmentos del diario de Ernesto, pretextos para describir la vida social del Madrid de la época. El Duque de Canalejas, en el prólogo que escribió para la edición de 1929 (Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones), pudo decir que *Ernesto* ofrece el interés de «reflejar una época espiritual que a medida que se aleja [en 1929] comenzamos a ver menos estúpida y más amable; hay en ellas ecos de Bellini, descripciones a lo Chateaubriand, disquisiciones filosóficas a lo Renan, personajes-gárgolas a lo Hugo. Ernesto es psicológicamente un tenor lírico; María Ana, una tiple ligera...» (Castelar, 1929: VIII).

Ernesto es vehículo a través del cual Castelar propaga sus ideas políticas, lo cual, pese a un estilo exasperadamente romántico, marca cierta modernidad de la

obra, acercándola, salvando las distancias, a la novela-ensayo o novela de tesis contemporánea. Castelar se lanza contra la usura (cap. XI), la censura (cap. XXIX), la corrupta sociedad literaria madrileña (caps. XLIII y XLIV), la «manía del suicidio» (cap. XLIX), la corrupción política, encarnada en Eusebio (cap. LXXXVIII), la educación de la mujer (cap. LXXXIV), la corrupción periodística (cap. LXXXVI), la pérdida de los antiguos valores como el honor, la pena de muerte... Por otra parte, *Ernesto* es también vehículo de las ideas literarias y estéticas del joven Castelar, permeadas por un neoplatonismo y un idealismo candorosos: no existe arte sin amor, como no existe Dios sin belleza; hay identidad entre Dios, belleza, fe y esperanza; el «verdadero fin del arte» es dar forma a lo infinito (Castelar, 1947: 199); expone sus ideas sobre el teatro, con ocasión del estreno y fracaso de la obra teatral de Ernesto (Castelar, 1947: 202-203); define el deber del crítico, a saber, «alzarse al cielo en alas de la inspiración, contemplar frente a frente la idea [...] y desde el alto asiento de la filosofía, superior a las preocupaciones y a toda suerte de pasión ajeno, mostrar las maravillas del arte» (Castelar, 1947: 203); critica el materialismo, responsable de haber secado las fuentes de la vida (Castelar, 1947: 211).

El narrador es omnisciente y es testigo de los hechos narrados. La tercera persona cede el paso en muchas ocasiones a la primera persona plural, siendo frecuentes las interpelaciones al lector, recurso muy habitual en la época, y las digresiones y reflexiones de la voz narradora.

La intención moralizante es evidente a lo largo de toda la novela, y se agudiza en el desenlace. Según María, Dios castigó la desmesurada ambición de Ernesto, es decir, en cierta medida hay justicia en la tragedia final. La corrupción moral de Ernesto se refleja también en una corrupción física, pasando de la belleza juvenil a la tisis del final de la novela. Además, Castelar plantea en la novela algunos dilemas morales, como el que surge a raíz del crimen cometido por Antonio, amante de María, que mata accidentalmente al usurero Braulio. Se pregunta Antonio si ha cometido realmente un crimen al matar a una persona mezquina, fuente de dolor ajeno, una reflexión que evoca la obra maestra de Dostoyevski.

Más allá de los triángulos y conflictos amorosos descritos, Castelar intercala otras historias, como es el caso del también desgraciado amor entre Amelia y el cazafortunas Alberto, oída y transcrita por Ernesto en su diario, o el de Luisa, la madre de Ernesto que le abandonó de niño y que logró conocer en Madrid, en su lecho de muerte, después de haber sido envenenada por su celoso y homicida amante Edgardo.

Los personajes son muy tipificados, encorsetados y maniqueos en su presentación, a pesar de la evolución psicológica que experimentan algunos de ellos, sobre todo Ernesto. Braulio, el principal antagonista, es un usurero jorobado, pequeño, deforme, grotesco, moral y físicamente feo; Eusebio, el primo de Ernesto, es el reflejo del joven hedonista y materialista; María es la mujer angelical, y su retrato es fuertemente idealizado. Otros personajes simbolizan determinados oficios, siendo

su presentación verdaderas estampas costumbristas: don Pedro, el padre de María, es la figura del comerciante; la casta política está representada por Eusebio; los periodistas, en su mayoría fácilmente corrompibles, por Ramón y Ricardo; los actores y demás personajes del espectáculo por Federico...

En cuanto al espacio diegético, los ambientes que acogen las acciones son bien conocidos por Castelar: la isla de Tabarca, la costa alicantina y la capital madrileña con su corte. Son varios, pues, los elementos que reflejan aspectos de la biografía del joven Castelar.

La hermana de la caridad se publica por primera vez en 1857 (Madrid, Imprenta de Marín y Laviña). En la portada leemos *Leyendas populares* y, como subtítulo, *La hermana de la caridad* («leyenda» hace referencia al exitoso género narrativo romántico, visitado por Zorrilla y revitalizado por Bécquer en los años 60 del siglo). En 1862, en su segunda edición (Madrid, Imprenta de J. A. García), se conserva solo este último marbete y se mantiene el mismo texto de 1857, pero ahora dividido en 58 capítulos numerados. En la primera edición podemos leer un prólogo, en el que Castelar confiesa que su obra tiene un fin práctico: escribe para que el «dolorido» busque y encuentre consuelo en «en la vida purísima del pensamiento, y esperanza en el amigo y consolador seno de Dios» (Castelar, 1857: VI); el autor quiere pues inculcar dos grandes verdades: la revelación religiosa en la conciencia y el sentimiento de libertad moral. El arte por el arte es un error: «Si el artista al pulsar su lira no se propone un gran fin, vale más que rompa sus cuerdas y enmudezca» (Castelar, 1857: IX). Habla, además, de «estas leyendas», dando a entender que *La hermana de la caridad* sería la primera de una serie de cuentos que no llegaron a publicarse.

La obra está dedicada a Terenzio Mamiani della Rovere, poeta y filósofo italiano, primo de Giacomo Leopardi y una de las figuras relevantes del *Risorgimento*. Tiene sucesivas ediciones (nosotros hemos consultado la tercera de 1873) y fue traducida al italiano (por Nicola Semmole, en 1882) y al portugués (por L. Quirino Chaves, en 1857).

La hermana de la caridad narra las vicisitudes amorosas de varios personajes: Ángela, mujer idealizada y que «canta como los ángeles» (son muchos los parecidos que tiene con el personaje de Marisalada de Fernán Caballero, aunque los dos protagonistas tienen un carácter fundamentalmente diferente); Eduardo, joven de alta alcurnia amado por Ángela; Genaro, joven pescador enamorado de la protagonista; y Margarita, la «cortesana» amada por Eduardo, a quien tiene psicológicamente sojuzgado. La historia se ambienta en Italia, en la costa mediterránea partenopea (hermosa es la descripción de la ciudad de Nápoles que se da en el cap. V).

La hermana de la caridad es una novela con un fuerte carácter moralizante, que escenifica la lucha entre la virtud, representada por Ángela, y el vicio, encarnado este último en Margarita, quien obligará a Eduardo a cometer un crimen como

«prueba de amor». A lo largo de la novela se encadena una serie de situaciones azarosas. Es el caso de la escena en la mansión de Margarita, cuando aparece Ángela en calidad de cantante para amenizar la velada, una presencia fortuita que provoca que Eduardo no cometa el asesinato del conde Asthur, examante de Margarita.

Otra escena significativa ocurre más tarde, durante el estreno de Ángela como soprano en *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, en el teatro San Carlo de Nápoles. Ángela también canta en la boda de Margarita y Eduardo, un evento que marca el preludio de la desgracia social de Margarita, ya que el rey, quien estaba invitado, finalmente no asiste al convite. En busca de venganza, Margarita se une a una sociedad secreta de enemigos del rey, lo que permite a Castelar criticar a la masonería. La descripción de la entrada de Margarita al lugar de la reunión de la secta es casi un descenso al averno: «Estas sociedades secretas, son de la peor índole posible. Se reúne la camarilla vencida para destronar a la camarilla vencedora» (Castelar, 1873: I, 256). Eduardo y su mujer terminan siendo descubiertos y presos por las guardias reales, pero son salvados por el mismo conde al que debían asesinar, gracias a la intercesión de Ángela, que se casó con Asthur precisamente para facilitar la salvación de Eduardo. Este le confiesa a Ángela haber estado siempre enamorado de ella, aunque su relación ya es imposible: «Dios me ha destinado siempre a ser víctima. Amada por ti, y amándote, y de ti separada; amada por el conde, y no pudiendo apagar ese amor, me he decidido a un gran sacrificio, a separarme del mundo, a refugiarme en el seno de Dios. Para mí ya no puede haber ni dicha ni alegría» (Castelar, 1873: II, 44-45). Ángela decide por lo tanto convertirse en hermana de la caridad y dedicar su vida a servir a Dios. Eduardo, lleno de resentimiento, quiere vengarse de Margarita y la hiere, en una irónica justicia poética: si ella había educado para el crimen a Eduardo, este finalmente lo acaba ejerciendo sobre su esposa. La cortesana, caída en desgracia, es rescatada y cuidada por Ángela, ahora una hermana de la caridad, quien intenta redimirla moralmente. Margarita parece encontrar la redención gracias al ejemplo de Ángela («El esclavo del deber es libre. La libertad consiste en sujetarnos a nuestra propia razón», Castelar, 1873: II, 215). Mientras tanto, Eduardo, alistado en el ejército francés, se encuentra en África, donde Ángela también estaba en misión. Tras una batalla, Ángela acude a salvar a un Eduardo malherido. En una última prueba de su virtud, la hermana de la caridad quiere que Eduardo regrese con su esposa, a pesar de amarlo con toda su alma, porque siente que es su «deber» (Castelar, 1873: II, 354). Finalmente, Margarita y Eduardo se reúnen y viven felices en su virtud restablecida, gracias al ejemplo de Ángela.

El episodio de Ángela con el filósofo-ermitaño es algo postizo, pero la conversación entre los dos permite a Castelar presentar algunas ideas políticas y estético-literarias. El filósofo-ermitaño, tras buscar en vano a Dios en la ciencia, había huido al retiro solitario del campo, en las afueras de Nápoles. Hablando del arte, el filósofo, que es portavoz del idealismo estético de Castelar, le dice a Ángela:

«Pues bien; mira, hija mía, el artista, que debe ejercer en el mundo un gran sacerdocio; que debe abrir a la esperanza las almas cerradas a todo sentimiento; que debe alentar al bien los corazones indecisos; el artista debe ser puro, debe ser inmaculado, debe ser virtuoso» (Castelar, 1873: I, 237).

Como es habitual, no faltan en *La hermana de la caridad* digresiones sobre ideas políticas. Significativo es el discurso sobre la libertad, proferido por el mismo narrador, que ilustra uno de los conceptos cardinales de la concepción política de Castelar: «la libertad es el hombre; la libertad es toda su naturaleza; la libertad es su vida» (Castelar, 1873: II, 302). Una libertad, «gran atributo moral del hombre», que es guiada por la providencia: «los pueblos esclavos son rémoras a la obra de la Providencia, y los pueblos libres son los obreros de la Providencia» (Castelar, 1873: II, 302).

En definitiva, la novela tiene una evidente carga moralizadora y puede definirse como un relato *ejemplar*. De manera explícita, Castelar cierra el libro con un epílogo en el que se cifra la moraleja del relato: la virtud debe amarse no solo por ser virtud, sino porque ilumina las conciencias; una persona virtuosa puede llevar hacia la virtud al prójimo, incluso si ha caído en el más profundo vicio. Es lo que Ángela logra, mediante su sacrificio personal, con Eduardo y Margarita.

La primera edición de *Historia de un corazón* es de 1874 (Madrid, Leocadio López, 2 vols.). Le siguieron varias reimpressiones y ediciones, hasta 1942 (Buenos Aires, Sopena). Existe una traducción al italiano, realizada por Giulio Piccini: *Storia di un cuore* (1875).

El narrador de la novela es un testigo que habla en primera persona, confesando ser compañero en el destierro parisino de Ricardo, personaje aquí secundario y que será protagonista de la obra epónima que comentaremos más adelante. *Historia de un corazón* es fundamentalmente una novela de tesis sobre el esclavismo, una de las principales preocupaciones políticas del autor, y tema también abordado en otras obras como *El ocaso de la libertad* y *La redención del esclavo*.

Ricardo es un joven hermoso, agraciado y caritativo, con una personalidad inteligente y una clara predisposición para la oratoria. Es hijo único de Carolina, esposa del senador esclavista Jura. Carolina, casada a los trece años, fue encerrada en la lujosa finca americana de su marido Jura, en Nueva Orleans, Luisiana, donde su única compañía eran los esclavos afroamericanos que trabajaban en el campo. Antonio, un joven cubano que despierta la pasión de Carolina, fue educado junto al hijo del dueño al que servía anteriormente, recibiendo así una educación exquisita. Llega al servicio de la familia Jura por casualidad.

Los acontecimientos se desarrollan a mediados del siglo XIX, durante el enfrentamiento entre los estados americanos del Norte y del Sur. Antonio desea conquistar el corazón de su nueva dueña, Carolina. Este dilema moral lo lleva a cuestionar la conveniencia y licitud de enamorar a una mujer casada, mientras que Carolina

se lamenta silenciosamente por haber contraído matrimonio tan joven y sin amor. Carolina cultiva un espíritu romántico, influenciada por la lectura de grandes autores del Romanticismo europeo como Byron, Chateaubriand, Espronceda y Ugo Foscolo. Antonio, también erudito y culto, mantiene conversaciones con Carolina sobre literatura francesa y europea en general (en una de ellas llega a plantearse el parangón Cervantes-Shakespeare), así como sobre arte, política y estética.

Carolina, «víctima inocente del destino», se debate entre el amor por Antonio y su deber como mujer casada. Finalmente, se entrega a la pasión, y de su unión nace Elena, su hija mulata, suceso que hace enloquecer al esclavista Jura. Antonio, tras abandonar la finca, logra alcanzar la libertad gracias a su hermano de leche, llevándose consigo a Elena.

Carolina es portavoz de las ideas antiesclavistas del autor. En una carta a su marido Jura, defiende su «raza española» y el sentimiento de igualdad que la anima. Antes del trágico desenlace, Jura decide emancipar o vender a Antonio para alejarlo de su esposa. El administrador de la finca le comunica la noticia a Carolina, quien entonces lanza un alegato contra el esclavismo estadounidense y en defensa del gobierno español en América (Castelar, 1874: II, 53).

Hemos tenido ocasión de estudiar en otro artículo el tipo del esclavo en *Historia de un corazón* y en el costumbrismo decimonónico. Son evidentes las semejanzas entre el relato castelarino y *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1841), el gran antecedente de la novela antiesclavista, género que en lengua castellana tuvo un desarrollo notable gracias a una serie de escritores e intelectuales que gravitaron en torno a la figura del literato y crítico cubano Domingo del Monte (el escritor más conocido quizás sea Cirilo Villaverde, autor de *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*). Elemento común a estos relatos antiesclavistas es que sus protagonistas no aparentan ser esclavos. El esclavo (Antonio, Cecilia o Sab) se confunde con el blanco, siendo sublimado o embellecido tanto en carácter como en apariencia física, lo que contrasta con la exaltación del negrismo autóctono típico de ciertas narrativas y discursos políticos poscoloniales que surgieron a finales del siglo XIX y se consolidaron en el siglo XX. Otro aspecto que tienen en común estas novelas es el juego entre la metafORIZACIÓN de la «cárcel de amor» y la condición de esclavo real. Todo ello se vincula, sobre todo en la novela de Castelar, al tema de la libertad.

Es evidente, por otra parte, la relación que tiene *Historia de un corazón* con la realidad política de la época. La novela se publica en 1874. La abolición de la esclavitud en Norteamérica se sancionaría en 1865, año en el que se crea en Madrid la Sociedad Abolicionista Española. En 1872, Manuel Ruiz Zorrilla elaboró un proyecto de ley para abolir la esclavitud en Puerto Rico, que finalmente fue aprobado el 22 de marzo de 1873. Ese mismo año se publicó la novela de Manuel Fernández y González, *Los negreros. Memorias de un esclavo*, novela de costumbres, y el historiador cubano José Antonio Saco aprovechó la ocasión para publicar una exhaustiva *Historia de la esclavitud*, que abarca desde los albores de la humanidad

hasta el último tercio del siglo XIX. En Cuba, el primer paso hacia la abolición de la esclavitud se dio en febrero de 1880 con la creación de la condición del liberto. La abolición definitiva se lograría en octubre de 1886.

Es conocido el activismo político antiesclavista de Castelar. Además de las citadas novelas sobre el tema, pronunció una serie de discursos en el Parlamento (junio de 1865, junio de 1870, diciembre de 1872), publicó un opúsculo titulado *Los crímenes de la esclavitud* (1866) y prologó la *Historia de las clases trabajadoras* de Fernando Garrido. En la novela, Carolina se hace portavoz de las ideas políticas de Castelar, defendiendo la «raza española» y el diferente proceso de dominio hispano frente al sajón: «En aquellos pueblos de origen español que el americano del Norte suele despreciar, y creer condenados a inferioridad perpetua; allí, donde llegó más tarde que aquí la luz y el calor de las nuevas ideas, no hay un esclavo; sus cadenas se han fundido al fuego de los corazones libres, y muchos propietarios no han querido indemnización alguna por este sublime sacrificio de sus bárbaros derechos» (Castelar, 1874: II, 53). El discurso antiesclavista se inserta también en varias escenas y cuadros, como es la descripción del mercado de esclavos (cap. IX del segundo tomo), donde estos son tratados como bestias y enfrentan todo tipo de injurias y vejaciones.

Ricardo es la segunda parte de *Historia de un corazón*, subtítulo que aparece en la portada de la primera edición de 1877 (Madrid, Leocadio López, 2 vols.). La acción se desplaza unos quince o veinte años, situándose en la segunda mitad de la década de los 60, en un Madrid sacudido por motines y revoluciones. La historia comienza la noche del 21 de junio de 1866. Tres jóvenes se encuentran en la fonda de Farrugia. Son personajes tipificados que representan conceptos o actitudes morales: Arturo es el optimista decidido, Federico el desdichado pesimista y Jaime García el político. Hablan de un joven piadoso, misericordioso y rico: Ricardo.

El narrador describe con mucho detalle la trágica jornada del 22 de junio. Ricardo está en las barricadas y salva a un joven soldado. Descubrimos que Ricardo renunció a su fortuna, construida sobre la explotación esclavista, y emancipó a los esclavos de su finca americana. Su madre, Carolina, quedó atrapada en un luto inagotable. Ricardo es incapaz de amar: no está casado ni tiene novia. Sabemos, además, que Antonio, ya libre, se juntó con su hermano de leche, el rico Federico y se dedicó a la educación de su hija Elena, quien desconocía la identidad de su madre.

Una noche, en el paseo del Prado, Ricardo se encuentra casualmente con Elena, sin saber que ella es su hermana. Al final del primer tomo, el marqués de Tafalera presenta Elena a Ricardo, y ambos se enamoran. Jaime, amigo de Ricardo, también queda prendido por la joven mulata, sin ser correspondido.

Ricardo necesita el permiso del padre de Elena para pedirle su mano. Llega el día de la presentación: al palacio del marqués acude también Carolina. Antonio y Carolina se reencuentran años después y planean separar a los dos hermanos, profundamente

enamorados. Carolina abraza a Elena, pero esta todavía no sabe que la madre de su amado es, en realidad, su propia madre. El matrimonio se pospone, por la fingida indisposición de Antonio y Carolina. El marqués aconseja a Ricardo raptar a Elena y casarse de todos modos con ella. Finalmente, Carolina revela la verdad a Ricardo. Los padrinos de Elena y el marqués deciden casar a la joven con Jaime, pero entre ellos se interponen dos obstáculos: en Elena, el recuerdo de su amor por Ricardo; en Jaime, el escrúpulo de la amistad. Antonio se lleva a los novios a París, donde se celebran las bodas. Ricardo, visiblemente afectado por este desenlace, y Carolina asisten a la ceremonia. Ricardo se desmaya en la fiesta y fallece. Carolina enloquece, tal como lo hizo su esposo Jura al final de *Historia de un corazón*, y Antonio se retira a un convento en los Alpes. «He ahí cómo ha sido castigado nuestro crimen horrible en ese inocente», pudo decir Carolina antes de quedar enmudecida para siempre en su locura.

En *Ricardo* historia y ficción se entremezclan. La parte histórica sirve a Castelar para describir la situación de España entre 1866 y 1868; en la parte más ficcional, el autor se permite largos excursos costumbristas, como el capítulo VII de la primera parte, que describe una corrida de toros.

El tema central de esta novela es el matrimonio sin amor, un argumento recurrente en la narrativa castelarina. Carolina llega a decir a su hijo Ricardo que «el matrimonio sin amor es el mayor de los crímenes». Si el destino imposibilita el matrimonio entre dos personas realmente enamoradas, las imposiciones sociales impidieron la unión entre Antonio y Carolina (dice la protagonista de *Historia de un corazón*: «como no sabemos por qué misterio se juntan los átomos, no sabemos por qué afinidad secreta se encuentran las almas», Castelar, 1877: II, 180).

El personaje del marqués, que se acerca a la figura del «gracioso» muy presente también en varias novelas de Galdós, es también vehículo de ciertas ideas literarias y reflexiones irónicas sobre la literatura de la época y la relación entre realidad y ficción:

¡En qué mal hora atacaron los románticos, decía, las unidades clásicas, a las cuales prestaba nuestro buen Moratín su fervoroso culto! En estos días, con los ferrocarriles y los telégrafos eléctricos, las más embrolladas comedias, las más terribles tragedias, se desenlazan con facilidad en veinticuatro horas. [...] Y ya veis cómo el romanticismo, pretextando culto a la verdad, resulta inverosímil. Un alumno de la escuela huguesa ya hubiera matado con puñal o con veneno a Ricardo, a Elena, a Jaime, a cualquiera de los personajes. La realidad viviente es mucho más clásica (Castelar, 1877: II, 301).

3. Conclusiones

La constante más señalada de las novelas de Castelar es, sin duda, la evidente intención moralizante que subyace a todas ellas. El escritor de ficción oculta apenas al político y al moralista, y las largas digresiones aleccionadoras entorpecen el desarrollo de la trama. La moral que se promueve es la cristiana: se condena cualquier comportamiento que contradiga los preceptos religiosos. En este sentido, *La hermana de la caridad* es quizás paradigmática. De entre los temas tratados, llama la atención cierta insistencia en el matrimonio contraído sin amor, una temática con una larga tradición tanto en la comedia aurisecular como en el teatro neoclásico de costumbres. Las referencias a esta cuestión abundan en sus obras, como en *Historia de un corazón* y *Ricardo*, pero también en los relatos históricos *Don Alfonso el Sabio* y *Nerón*. En las novelas de Castelar, el amor es trágico, romántico y tratado con un tono lacrimoso, hasta lacrimógeno.

Las peripecias y fracasos amorosos de los protagonistas se atribuyen siempre al desvío del camino recto de la virtud, que a menudo coincide con el respeto del *status quo* y de las convenciones sociales. Es decir, en Castelar, escritor tardorromántico, el amor no se resuelve de manera romántica, porque la pasión no logra su total y libre expresión. La acción controladora y preventiva de la moral es constante e implacable, e influye considerablemente también en la construcción de los personajes. Las acciones y conductas de los personajes de las novelas de Castelar están condicionadas por el mensaje moralizador final, que a menudo se explicita a través del epílogo, como en el caso de *La hermana de la caridad*. Prácticamente todos los protagonistas, a pesar de sus malas decisiones, son «buenos», y en ocasiones, como Ángela (*omen nomen*), candorosos. El trasfondo de todas las novelas comentadas es el amor, un amor obstaculizado y nunca gozado en su plenitud, en el que puede haber cierto autobiografismo, al igual que en la construcción de casi todos los protagonistas masculinos, como Ricardo o Ernesto. Los antagonistas suelen ser maniqueamente «malos», como el usurero don Braulio, personaje-tipo símbolo de la avaricia, aunque algunos alcanzan una redención final, como Margarita.

La realidad social y política de la época está siempre presente en las novelas de argumento contemporáneo de Castelar. Las referencias a acontecimientos tanto nacionales como internacionales son constantes, y su literaturización es un claro recurso narrativo que Castelar emplea para difundir sus ideas políticas. Esto es evidente en el antiesclavismo de *Historia de un corazón*. Pero el gran concepto que subyace en todos sus relatos es la libertad. La coerción de un matrimonio dictado por la necesidad o por instancias superiores es una declinación del gran tema de la libertad, concepto clave de toda su ideología política. En su discurso titulado precisamente «Libertad», de 1858, leemos que «toda la historia del mundo es la historia de los esfuerzos hechos por el hombre para alcanzar su libertad y realizarla cumplidamente en el espacio» (Castelar, 2022: 69). Los personajes de

Castelar no son libres, sino que su conducta responde a un destino predeterminado, casi siempre fatal y trágico. El gusto romántico, casi melodramático, de nuestro autor es aquí harto evidente. Por otra parte, la reflexión sobre la libertad es el trasfondo ideológico de sus novelas históricas, como *El ocaso de la libertad*, *Nerón* y *La redención del esclavo*.

Sus ideas y opiniones sobre literatura las hemos analizado con detalle en el estudio que precede la reciente edición de sus escritos filológicos e historiográficos (Castelar, 2022). Castelar, idealista irredento y eclécticamente hegeliano, repite en más de una ocasión que la obra de arte es libre, porque lleva sus propias leyes y su propio fin: no tiene finalidad ajena, ni siquiera el bien. La obra de arte cumple su esencia cuando «ha realizado la hermosura». Esta postura podría contradecir lo afirmado anteriormente acerca de la finalidad moralizadora del arte. Sin embargo, esa concepción idealista, platonizante, del arte y la literatura se refleja sobre todo en el estilo, más que en el contenido y el mensaje. Sí que hay una finalidad en el arte: aleccionar, moralizar, censurar y criticar. Pero, para conseguir una mayor eficacia, la forma debe iluminarse mediante belleza verbal: es la exuberancia lírica del estilo castelarino. Este planteamiento tradicional y clasicista se manifiesta en la práctica literaria de un escritor en cuya alma conviven el estilista y el político. Novela lírica y de tesis, sentimental y costumbrista: el intento de armonizar las dos facetas del Castelar novelista cuaja en una prosa que, si bien es en parte hija de su tiempo y, en cierta medida, incluso anacrónica por lo que tiene de costumbrismo lacrimoso, puede considerarse también un tímido antecedente de la novela-ensayo del noventayochismo.

En definitiva, tanto la novela histórica de Castelar como la de argumentos contemporáneos despliega una prosa cuya finalidad es explicar la realidad de su época, una interpretación mediada por el sesgo ideológico de un novelista cuya faceta de creador literario no puede separarse de la de tribuno e ideólogo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L. (1886): *Un viaje a Madrid*, Librería de Fernando Fé, Madrid.
- AMADO, A. (1942): *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la Gloria de Don Ramiro*, Instituto de Filología, Buenos Aires.
- AZORÍN (1944): *De Granada a Castelar*, Espasa-Calpe, Madrid.
- BAJTÍN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- BAQUERO GOYANES, M. (1961): *¿Qué es la novela?*, Editorial Columba, Buenos Aires.
- BAROJA, P. (1945): *Final del siglo XIX y principios del XX*, Biblioteca Nueva, Madrid.

- BLANCO GARCÍA, F. (1891): *La literatura española del siglo XIX*, Sáenz de Jubera, Madrid.
- CASTELAR, E. (1857): *La hermana de la caridad. Leyendas populares*, Imprenta de Marín y Laviña, Madrid.
- (1870): *Cuestiones políticas y sociales*, A. de San Martín y A. Jubera, Madrid.
- (1873): *La hermana de la caridad*, Carlos Bailly-Bailliere, Madrid.
- (1874): *Historia de un corazón*, Leocadio López, Madrid.
- (1877): *Ricardo*, Leocadio López, Madrid.
- (1929): *Ernesto (Novela de costumbres)*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid.
- (1947): *Ernesto*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- (2022): *Escritos sobre literatura*, Verbum, Madrid, Edición de D. Mombelli.
- CEJADOR Y FRAUCA, J. (1918): *Historia de la lengua y Literatura castellana. Comprendidos los autores hispano-americanos (primer período de la época realista: 1850-1869)*, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibl. y Museos», Madrid.
- COCA RAMÍREZ, F. (2004): «*Ernesto*. Oratoria e Ideología en la Literatura», en J. A. Hernández Guerrero, M. del C. García Tejera, M. I. Morales Sánchez y F. Coca Ramírez (coord.), *Oratoria y literatura. Actas del IV Seminario Emilio Castelar*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 73-82.
- DÍAZ BOIX, V. M. (2001): «Ernesto: novela de intelectual», en G. Sánchez Recio (coord.), *Castelar y su tiempo. Actas del Congreso celebrado en Petrer*, Ayuntamiento de Petrer, pp. 205-212.
- FITZMAURICE-KELLY, J. (1914): *Historia de la Literatura Española*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid.
- GOLDMANN, L. (1967): *Para una sociología de la novela* (1956), Ciencia Nueva, Madrid.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (1909): *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Hermanos Sáenz de Jubera, Madrid.
- JARNÉS, B. (1971): *Castelar, hombre del Sinaí*, Espasa-Calpe, Madrid.
- LUKÁCS, G. (1966): *Teoría de la novela* (1920), Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires.
- MARAÑÓN, G. (1973): *Obras completas*, vol. IX, Espasa-Calpe, Madrid.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1948): *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. 6, CSIC, Santander.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1906): *Prim*, Perlado, Páez y Compañía, Madrid.
- RAMÓN Y CAJAL, S. (1923): *Recuerdos de mi vida*, Imprenta de Juan Pueyo, Madrid.

- REQUENA SÁEZ, M. del C. (2001): «Aproximación a Ernesto. (Novela original de costumbres)», en G. Sánchez Recio (coord.), *Castelar y su tiempo. Actas del Congreso celebrado en Petrer*, Ayuntamiento de Petrer, pp. 195-204.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. y A. DEAÑO GAMALLO (2011-2012): «Emilio Castelar y Leopoldo Alas, *Clarín*: entre la política y la literatura», *Archivum*, LXI-LXII, pp. 377-426.
- SEBOLD, R. P. (2007): *En el principio del movimiento realista. Credo y novelística de Ayguals de Izco*, Cátedra, Madrid.
- VALBUENA PRAT, Á. (1968): *Historia de la literatura española*, vol. 3, Gustavo Gili, Barcelona.
- VALERA, J. (1864): *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Librerías de A. Durán, Madrid.