**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

**Band:** 56 (2009)

**Heft:** 3: Fascículo español. Literatura y guerra

**Artikel:** Los intertextos literarios en las guerras galdosianas

**Autor:** Yáñez, María-Paz

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-271247

**Nutzungsbedingungen**

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

**Conditions d'utilisation**

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

**Terms of use**

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

**Download PDF:** 13.07.2025

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

# Los intertextos literarios en las guerras galdosianas

No es necesario insistir en que toda la inmensa obra de Galdós se articula a través de un continuo diálogo intertextual con diferentes tendencias literarias de todos los tiempos. Disponemos ya de múltiples trabajos al respecto, cuya enumeración ocuparía el total del espacio disponible para esta contribución. Dichos intertextos desempeñan diversas funciones: una de las más obvias, la de aportar significados a los hechos históricos, presentes en la mayor parte de su producción y omnipresentes en los *Episodios Nacionales*. Los conflictos armados que recorren esta obra monumental son innumerables y presentan todas las modalidades bélicas, desde revueltas populares hasta enfrentamientos internacionales, pasando por guerrillas y conatos de revolución. En una lectura atenta observamos que cada uno de ellos remite, bien a un género literario, bien a un movimiento, bien a un determinado autor.

Obviamente, no puedo detenerme en el análisis de todos estos hechos, entre otras razones porque algunos han sido estudiados en detalle. Me limitaré, para observar las transformaciones que se producen a lo largo de la obra, a dar un corto repaso a los que, además de contemplar conflictos de mayor transcendencia, ocupan mayor espacio textual –la Guerra de la Independencia (primera serie), la Primera Guerra Carlista (tercera serie) y la Guerra de África (cuarta serie)–, para detenerme en la serie final, la menos estudiada, donde asistimos a la Tercera Guerra Carlista.

## Guerra de la Independencia

La Guerra de la Independencia es, sin duda, la más tratada desde los orígenes de la crítica galdosista. Es también la que desarrolla el conflicto de mayor envergadura, motivo principal de la serie que gozó durante casi un siglo de la preferencia de crítica y público. Hasta el último tercio del siglo XX, cundía el lugar común de la inferioridad de las siguientes, debido a su falta de unidad. Por fortuna, este malentendido está ya más que superado. Desde que Montesinos afirmara en 1968: «es mejor la segunda, y mejor



María-Paz YÁÑEZ , «Los intertextos literarios en las guerras galdosianas», *Versants* 56:3, fascículo español, 2009, pp. 27-39

aún la tercera»[1], múltiples voces han justificado la superioridad cualitativa de las series de madurez. Ello no quiere decir que las dos primeras, compuestas en los años de juventud del autor canario, hayan quedado descalificadas. A finales de los 80, Gilberto Triviños reivindicó la primera, enfrentándose a los críticos que habían leído una epopeya triunfal de la Guerra de la Independencia en un texto que, bajo su apariencia triunfalista, presentaba la guerra como «reino de la muerte y el horror»[2], donde los héroes no eran las grandes figuras de la épica medieval, sino individuos o colectivos pertenecientes a las capas medias y bajas de la sociedad.

Por otra parte, la ironía del texto no se limita a estos contrastes tan bien analizados por Triviños, sino que afecta sobre todo al narrador. Tanto entusiastas como detractores habían pasado por alto un elemento de importancia capital en la obra galdosiana: la ironía de que son objeto todos sus narradores, de ahí que se atribuyeran al propio Galdós discursos que estaba muy lejos de compartir. Porque los valores patrióticos que mueven a Gabriel Araceli-actor son, según su propia afirmación, el afán de elevarse sobre su clase social, lo que consigue, no sólo como él pretende demostrar, por sus propios méritos militares, sino gracias a la ayuda de la poderosa Amaranta[3], por la que se dejará humillar, a veces de modo vergonzoso. Por lo que respecta a Araceli-narrador, la arrogancia, disfrazada de falsa modestia, con que el ya anciano relata su progresiva ascensión, se refleja ostensiblemente en el modo de dirigirse al narratario. Comienza tratándole con todo respeto («un servidor de ustedes»), se le iguala tras su primer triunfo en Bailén («importunos amigos») y termina adoctrinándole desde la cúspide del saber y el poder:

> Adiós mis queridos amigos. No me atrevo a deciros que me imitéis, pues sería inmodestia; pero si sois jóvenes, si os halláis postergados por la fortuna; si encontráis ante vuestros ojos montañas escarpadas, inaccesibles alturas, y no tenéis escalas ni cuerdas, pero sí manos vigorosas; si os halláis imposibilitados para realizar los generosos impulsos del pensamiento y las leyes del corazón, acordaos de Gabriel Araceli que nació sin nada y lo tuvo todo. (*La batalla de los Arapiles*, I, 1184)[4]

---

[1] José F. Montesinos, *Galdós*, Madrid, Castalia, 1968, vol. I, p. 78.
[2] Gilberto Triviños, *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987, p. 26.
[3] Sobre el arribismo de Gabriel Araceli, cfr. María-Paz Yáñez, «Tragedia sin 'pathos': muertes de Don Juan en los *Episodios Nacionales*», *Anales Galdosianos*, XXXVI (Homenaje a John Kronik), 2001, pp. 307-317.
[4] Todas las citas remiten a Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales*, ed. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1981 (quinta reimpresión en cuatro volúmenes).

Es cierto que los hechos que contemplamos ponen en entredicho parte de la verdad representada por el actor. También lo es que el narrador se revela poco creíble a través de la ironía textual. Pero lo que queda patente en el párrafo citado, sólo un ejemplo entre muchos, es la presencia de la epopeya en el plano de la expresión.

## Primera Guerra Carlista

La Primera Guerra Carlista, que ocupa gran parte de la Tercera Serie y que tuvo lugar en la tercera década del siglo XIX, se presenta impregnada de la corriente literaria que, con algo de retraso con respecto a otros países europeos, acababa de irrumpir en España por esa época: el Romanticismo. No es casual que aparezcan como personajes ocasionales en la serie figuras como Espronceda o Ventura de la Vega, que se cuente en una carta con pelos y señales el suicidio de Larra y la consiguiente revelación de Zorrilla en su entierro, o que se incluya otra carta –que resultará apócrifa– de Miguel de los Santos Álvarez, cuyo estilo calca el del poco afortunado literato. Por lo demás, ya el narrador de uno de los primeros episodios ha dejado clara la patente romántica de los hechos históricos que se desarrollaron en los años marcados por esta guerra:

> Para que el romanticismo, ya bien manifiesto en la guerra civil, se extendiese a todos los órdenes, como un contagio epidémico, hasta los ministros presidentes iban al terreno, pistola en mano, con ánimo caballeresco, para castigar los desmanes de la oposición. En los campos del norte, la cuestión dinástica se sometía al juicio de Dios. (*De Oñate a La Granja*, II, 1040)

Romántica es también la primera historia amorosa del héroe, aunque ya de un romanticismo decadente, que contrasta con la de los respectivos protagonistas del primer episodio, *Zumalacárregui*[5], y del central, *La campaña del Maestrazgo*. No en balde, Rodolfo Cardona califica este último

[5] Cfr. María-Paz Yáñez, «Saloma la Baturra, hilo romántico de la tercera serie de *Episodios Nacionales*», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, Vol. I, pp. 317-328. Reeditado en María-Paz Yáñez, *Siguiendo los hilos. Estudio de la configuración discursiva en algunas novelas del siglo XIX*, Bern, Peter Lang, «Perspectivas Hispánicas», 1996, pp. 161-177.

de «palimpsesto romántico», en el que asistimos a «la vuelta a la Edad Media; la exaltación de ruinas y paisajes boscosos; la religiosidad exaltada; las luchas épicas; las desmedidas crueldades y hechos de sangre...»[6]. Conocida es la negativa actitud de Galdós ante el carlismo y sus valores básicos. Y, sin embargo, los héroes de los mencionados episodios, ambos convencidos carlistas y el segundo incluso bizarro guerrero, son los auténticos románticos de la serie. Y hay que decir que, a pesar de la brutalidad dominante, ambas historias resultan patéticas, hasta el punto de justificar a sus respectivos héroes. Si el movimiento romántico en su esencia y como manifestación literaria sale muy bien parado en la serie, como he intentado demostrar en otro lugar[7], queda ironizado como impulso bélico, a través de la metáfora amorosa, en su lucha ciega y desesperada por una causa imposible, más guiada por las pasiones que por la reflexión.

Contribuyen a esta ambigüedad las estrategias narrativas, dada la profusión de voces pertenecientes a distintos discursos que escuchamos a lo largo de la serie. Interfiriendo el discurso de la voz anónima que la articula, que mantiene la vena irónica del narrador galdosiano, leemos innumerables cartas, repartidas por toda la serie e incluso acumuladas en el episodio titulado *La estafeta romántica*, epistolar en su totalidad. Estas voces encontradas reproducen a nivel de la enunciación el caos representado en el enunciado y, al mismo tiempo, permiten la justificación de las ideas enfrentadas, poniendo de relieve sus respectivas limitaciones.

## Guerra de África

Otro matiz ofrece la Guerra de África, presente en dos episodios de la cuarta serie: *Aita Tettauen* y *Carlos VI en la Rápita*. Como es sabido, fue su cronista oficial en el frente Pedro Antonio de Alarcón, que reunió sus artículos en 1859, todavía en caliente, en un volumen titulado *Diario de un testigo de la Guerra de África*, texto que, como ha demostrado Gregorio

[6] Rodolfo Cardona, «*La campaña del Maestrazgo*: palimpsesto romántico», *Rumbos* 13/14 «Realidad e imaginación en la obra de Pérez Galdós», 1995, p. 104. Reeditado en Rodolfo Cardona, *Galdós ante la literatura y la historia*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998, pp. 129-140.

[7] Cfr. «Saloma la Baturra...», *op. cit.*

Torres Nebrera, se revela «primera fuente» y «acicate literario» de *Aita Tettauen*[8]. Pero es de advertir que la presencia de este hipotexto es uno de sus mayores recursos irónicos. Alarcón aparece como personaje en este episodio, pero la crónica que leemos es la del enemigo, Sidi El Hach Mohammed Ben Sur El Nasiry, un converso que de cristiano se llamó Gonzalo Ansúrez, miembro de una familia que desempeña un importante y amplio papel en la serie. Su estilo es tan retórico y triunfalista como el de su contrincante. Oigamos primero a Alarcón:

> ¡Nadie deseó triunfar por sí mismo, sino que triunfase España! ¡Nadie trató de llegar al término de aquella carrera, sino de que llegase el estandarte nacional! ¡Eran veinte mil hijos de una misma madre, criados a sus pechos; poseedores de su sangre de leona, que luchaban por su fama y en su nombre, y que triunfaban o morían allí donde les colocó la suerte, peleando con los primeros enemigos que hallaban a las manos, sin otro pensamiento que la cruz y la bandera roja y amarilla, símbolos sagrados de su Dios y de su patria![9]

Y así se expresa El Nasiry:

> ¡Qué hermosa carrera la de tantos hombres a caballo, enardecidos y locos de ira contra la usurpación! Caballo y jinete parecían en cada uno de una sola pieza, y en ésta un corazón ardiente irradiaba el fuego de la pasión guerrera. Nunca vi caballería más fiera y gallarda. ¡Loor...! La paz sea con el que sigue el buen camino. (*Aita Tettauen*, III, 1122)

Pese a estas manifestaciones patrióticas y religiosas, uno y otro se revelan poco creíbles, porque si Alarcón, que tanto énfasis ponía en los triunfos españoles, presumía de su origen árabe –nunca comprobado– y se hacía retratar con ropas musulmanas, El Nasiry dice falsear sus escritos de exaltación del ejército musulmán, para quedar bien con las autoridades que se los han encargado. A través de este intercambio de papeles, se revela la retórica oficial que condujo al conflicto entre dos ejércitos que en el pasado habían convivido en paz. No es casual que el hermano de El Nasiry, soldado del bando español, crea ver en algunos

---

[8] Gregorio Torres Nebrera, «*Aita Tettauen*: Texto y contexto de un episodio nacional», Julián Avila Arellano (ed.), *Galdós: Centenario de «Fortunata y Jacinta». Actas*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 385-407.

[9] Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la guerra de África*, Madrid, Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1859, p. 167.

de los enemigos que se le enfrentan en el campo de batalla la cara de su propio hermano.

Por otra parte, el episodio aparece focalizado, en las partes no narradas por El Nasiry, a través de su protagonista, Juan Santiuste, alias Confusio, apodo que le viene de la confusión en que le sumerge esta guerra absurda. Amigo de ambos cronistas y cronista él mismo, Santiuste se convertirá en narrador en el episodio siguiente (*Carlos VI en la Rápita*), donde asistimos al final de la guerra a través de sus desilusionados ojos. Confusio perderá el celo patriótico que le condujo a la guerra, «cuando se han marchitado sus flores retóricas», como bien ha apuntado Lieve Behiels[10], y abandonará el campo de batalla para integrarse en el pueblo enemigo. La crónica de Alarcón, sólo explicitada por la presencia de su autor, funge así de modelo de las crónicas ficcionales, poniendo en evidencia la retórica pomposa que disfrazó de acto heroico una guerra insensata y fratricida.

## Tercera Guerra Carlista

Y llegamos a la serie final, la menos apreciada y, por consiguiente, la menos estudiada. Esta serie presenta además la particularidad de no haber alcanzado los diez episodios de que constan las demás, lo que ha dado lugar a varias polémicas, por lo general de tipo biográfico. Por si no bastara esta irregularidad, los seis episodios que la componen presentan dos bloques, en apariencia muy diferentes. Los dos primeros se han tomado, por lo general, como continuación o epílogo de la cuarta y se estudian a menudo por separado de los otros cuatro. También aquí se reparten las opiniones sobre si existe o no un vínculo que permita hablar de unidad. Personalmente, me adhiero a los que la admiten, como intentaré probar. Aunque el cambio de perspectiva o de voz narrante es ya lo habitual a partir de la segunda serie, el que aquí se produce es llamativo, no sólo por la nueva e insólita voz que va a narrar los cuatro capítulos finales, sino por el carácter fantástico de la historia narrada, plagada de encantamientos y de figuras mitológicas. Si nos centramos en el motivo a

[10] Lieve Behiels, *La cuarta serie de los* Episodios Nacionales de *Benito Pérez Galdós. Una aproximación temática y narratológica*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001, p. 191.

analizar –la Tercera Guerra Carlista–, una segmentación discursiva de la serie –A para los dos primeros episodios, B para los cuatro restantes– pone de relieve la transformación del juego intertextual aplicado al discurso bélico.

En el primer episodio, *España sin rey*, topamos entre las figuras estelares con una claramente quijotesca[11]: don Wilfredo de Romarate y Trapinedo, bailío de Nueve Villas en la Real y Militar Orden de San Juan de Jerusalén, según rezan sus tarjetas de visita, y, a decir de la voz anónima que narra el episodio, dotado de un «alma caballeresca, monárquica y religiosa en que vivía el espíritu de las Cruzadas» (IV, 260). Carlista comprometido, si no por la vía militar, por la diplomática, don Wilfredo es una de las figuras más grotescas y, a la vez, más entrañables, de la larga nómina galdosiana. Su lenguaje parece sacado de un libro de caballerías:

> ¿Somos acaso caballeros de relumbrón, o lo somos para sacar el pecho bravamente en defensa de los ultrajados y adelantarnos al castigo de los que olvidan las leyes del honor?... ¡Oh, Fernanda hermosa, la más arrogante, la más honesta y pulcra doncella que Dios ha puesto en el mundo! ¿Quién te había de decir que este bailío de San Juan habría de ser mantenedor de tu inocencia, burlada por un libertino?... Por el nombre que llevo y el hábito que visto, que no pasará el día de mañana sin que yo me plante frente al señor de Urríes y le exija la reparación y le amenace con furores de mi justicia implacable si no rinde su necia vanidad de seductor ante la belleza y honestidad de la sin par Fernanda Ibero... (IV, 266-67)

Don Wilfredo no es un guerrero, sino un diplomático, que defiende el carlismo desde una postura teórica, es decir, desde la idea, que resulta así doblemente anacrónica, al pretender actualizar los libros de caballerías a través del texto que ya había puesto en evidencia su anacronía tres siglos antes. Es, pues, un Quijote degradado, de quien se burla el narrador anónimo, imitando él también al narrador cervantino: don Wilfredo tiene un sueño en el que se ve «llegando a Barcelona», donde encuentra a don Juan de Urríes «tomando billete en la estación de un ferrocarril» (IV, 347). El capítulo termina tras unas cortas frases y el siguiente comienza: «Y era verdad que tomaba el billete en la estación de Barcelona [...]» (IV, 347). Esta afirmación recuerda el capítulo II del *Quijote*, cuando el hidalgo

[11] Cervantes es uno de los intertextos más comunes en Galdós y son muchos los especialistas que se han ocupado del tema. El trabajo más extenso al respecto es el de Rubén Benítez, *Cervantes en Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

inicia su primera salida, pensando en la historia que escribirán sus cronistas en los siglos venideros e imagina un ampuloso párrafo, que termina así: «[...] el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel». Y añade el narrador: «Y era la verdad que por él caminaba»[12].

La burla del narrador se extiende al episodio siguiente –*España trágica*–, donde la actitud quijotesca –y con ella la postura anacrónica del carlismo– queda negada al compararla con la de su contrario, el General Prim, una de las figuras mejor tratadas entre las rescatadas de la memoria colectiva. El general explica a un grupo de amigos la desdichada situación nacional:

> [...] don Juan Prim cogió de la mesa una goma de borrar y un pedazo de lacre, como don Quijote cogió las bellotas en el convite de los cabreros, y jugando distraídamente con aquellos objetos, sin que eso significara más que un rito maquinal o compás de la palabra, dio a la suya rienda suelta, no para celebrar, como el otro, la *edad y siglos dichosos*, sino para lamentarse de los afanados y difíciles que le habían tocado en suerte. Y ello fue en el estilo llano y descosido que usan los héroes de esta edad de hierro y papel, como por la muestra se verá: [...] (IV, 413) (Énfasis del texto.)

En el segmento A, se habla mucho de los carlistas y de sus salidas guerrilleras, pero la guerra a mayor escala no estallará hasta el segmento B, formado por los cuatro últimos episodios –*Amadeo I*, *La Primera República*, *De Cartago a Sagunto* y *Cánovas*–, que, como ya he adelantado, se diferencian considerablemente, no sólo de los dos que les preceden, sino de todos los episodios anteriores. Su narrador, llamado significativamente Tito Liviano por su vocación de historiador y su diminuta constitución física, es la pura imagen del tiempo que le ha tocado historiar. Caótico y proteico –Tito es diminutivo de Proteo–, tanto en ideas como en amor, confiesa tender «por temperamento y volubilidad natural a la mudanza de opinión y a variar [su] carácter y estilo conforme a la ocasión y lugar en que la fatalidad [le pone]» (*Amadeo I*, IV, 493). Diane Urey ha visto en este narrador y protagonista absoluto de los cuatro episodios «a degenerated

[12] Cito de la edición de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1982, vol. I, p. 80.

reflection of past protagonists»[13]. No podía ser de otra condición quien narrara los «años bobos», como él mismo los define o, por decirlo con palabras de Brian Dendle, «a period and a society without transcendence»[14]. Tito entra en contacto, a través de su desmedida imaginación, con figuras mitológicas, la principal de ellas la musa de la historia, encarnada en una señora, a veces llamada Mariclío, a veces Madre Mariana, cuya apariencia física se transforma en consonancia con la altura de los hechos que presencia. Tan pronto la vemos desgreñada y en alpargatas, como luciendo clámide y coturno. A veces es bella y monumental, a veces una vieja gorda, vulgar y zarrapastrosa. Mariclío toma a Tito a su servicio como testigo presencial de los hechos históricos que van desarrollándose a lo largo de los cuatro episodios y tan pronto lo convierte en invisible, como en muñeco diminuto que cabe en su bolsillo o, incluso, en un gatito. Gracias a este don de ubicuidad anónima, nuestro héroe asiste a las conversaciones privadas de Amadeo con su amante, viaja a Cartagena a ver de cerca el levantamiento cantonal o se introduce en pleno campo de batalla, alternando con ambas tropas, la gubernamental y la carlista.

Pues bien, ningún otro narrador galdosiano abusa como este de expresiones cervantinas; «[...] la aurora, mensajera del rubicundo Febo, apenas hendía los horizontes con sus dedos de rosa [...]» (*De Cartago a Sagunto*, IV, 741); «La del alba sería cuando hirió mis oídos una música dulcísima» (*Ibíd.* 762); «[...] mi papel en el mundo no era determinar los acontecimientos, sino observarlos y con vulgar manera describirlos para que de ellos pudieran sacar alguna enseñanza los venideros hombres» (*La Primera República*, IV, 678).

Y lo más llamativo es que, como el narrador anónimo de los dos episodios anteriores, está parodiando al actor principal, que no es otro que él mismo. Por orden de Mariclío, Tito se embarca en uno de los buques cantonales, que salían del puerto dispuestos a conquistar Almería para su causa y que fracasaron en su empresa. Y, apenas embarcado, leemos:

> Mi pensamiento, en el ir y venir de la tierra al cielo, voló hacia la Madre augusta [Mariclío]; a ella y a mi señora la sin par Floriana se encomendó mi espíritu

[13] Diane Faye Urey, *The Novel Histories of Galdós*, Princenton, New Jersey, Princenton University Press, 1989, pp. 163-164.

[14] Brian J. Dendle, *Galdós. The Mature Thought*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1980, p. 153.

> pidiéndoles que me guiaran y socorrieran en los trances de aquella expedición, a que yo concurría por mandato y aviso de mis divinidades tutelares». (*Ibíd.* 663)

Se introduce en la zona carlista «acompañando a una dolorida señora» (*De Cartago a Sagunto*, IV, 735) y llama a su caballo «espejo de las cabalgaduras» (*ibíd.* 765). Durante el viaje, alterna la identificación con amo y criado: «Salí aquella mañana por las calles de Vitoria en estado de ánimo semejante al de Sancho Panza cuando Don Quijote le envió al Toboso con la carta de Dulcinea» (*Ibíd.* 736); «Quedéme en relativa tranquilidad al abrigo del ventorro, y al amparo de aquellas tal vez encantadas princesas, que así curaban de mi 'rocino' como de mi humilde persona» (*Ibíd.* 749).

Pero cuando nuestro juguetón narrador se enfrenta directamente con la guerra, pierde sus rasgos quijotescos y adopta un tono melodramático, que culmina con el ataque carlista a la población civil de Cuenca, capitaneado por la Infanta María de las Nieves, cuñada del pretendiente. Un grupo de facciosos irrumpe en la casa de un militar que, a causa de una enfermedad, no ha intervenido en la resistencia de la ciudad. La cita es larga, pero vale la pena transcribirla:

> Al verse rodeado de aquellas fieras que le insultaban profiriendo las amenazas más atroces, el desdichado enfermo perdió el conocimiento. La madre lloró, imploró, y no pudiendo ablandar los corazones petrificados por la incultura y el fanatismo, se abrazó a su hijo, intentando en vano librarle de las acometidas de tales monstruos. Sobre el cuerpo de la pobre mujer llovieron golpes terribles. El Comandante fue cosido a ballonetazos, y cuando ya se le escapaba la vida, arrancáronle de los brazos maternales y lo arrojaron por el balcón.
>
> El cuerpo chocó con las piedras, y yacía exánime en medio del arroyo cuando apareció en la calle abigarrada muchedumbre, a cuya cabeza venía una mujer a caballo, como amazona de circo, radiante de fatuidad, decidida y altanera. Era la tristemente famosa princesa doña María de las Nieves, esposa de don Alfonso de Borbón. Los que la vieron venir pensaron que desviaría su caballo para no pisar el cuerpo expirante. Pero la terrible capitana de bandidos no se inmutó, y sin dar señales de ninguna emoción ante aquel espectáculo dejó que el animal pisotease a un honrado caballero moribundo. (*De Cartago a Sagunto*, IV, 774)

El lenguaje melodramático, la crueldad de los agresores y el retrato sin matices atenuantes de la infanta, que contrasta con el amoroso y desgarrado dolor maternal, nos introducen de lleno en un conocido producto de la época: el folletín. Ya en el episodio anterior, Nicolás Estébanez, uno de los pocos políticos cuyo discurso coincide con el del texto, afirmaba

que el público de la época apetecía «el folletín histórico» (*La Primera República*, IV, 615).

El género folletinesco, que Galdós llamó en una ocasión «romanticismo estragado»[15], es uno de los hipotextos más frecuentes en la obra del autor canario, en la que desempeña diversas funciones, una de las más frecuentes la de degradar personajes o situaciones. No es, pues, casual la reaparición en estos cuatro últimos episodios de uno de los personajes más recurrentes en las novelas galdosianas: José Ido del Sagrario, de quien la crítica galdosista se ha ocupado en varias ocasiones, siempre en relación con el folletín[16]. Ido interviene con papeles destacados en cuatro novelas casi sucesivas[17], ocupando diferentes empleos, todos ellos relacionados con la escritura: maestro de caligrafía, escritor de folletines, amanuense y vendedor de novelas por entregas. Su aspecto caricaturesco, su lenguaje pomposo e historiado y su imaginación, que convierte los hechos comunes de los otros personajes en historias truculentas de niños abandonados y muchachas seducidas, lo convierten en la propia encarnación del folletín. Portador inconfundible de este rasgo, Ido reaparece 23 años después, justamente en los cuatro semifantásticos episodios narrados por Proteo Liviano. Tito se aloja en su casa y recibe de él muchas de las noticias que cunden por Madrid, contadas en su eterno lenguaje hiperbólico y teatral. Por no dar más que un ejemplo:

> –Desde el amanecer están pasando por Antón Martín milicianos armados. Van a sus puestos, van a su deber, van a la muerte... ¡Oh España!, ¿qué haces, qué piensas, qué imaginas? Tejes y destejes tu existencia. Tu destino es correr tropezando y vivir muriendo... (*La Primera República*, IV, 600)

---

[15] *Rosalía*, ed. de A. Smith, Madrid, Cátedra, 1983, p. 46.

[16] Por dar sólo algunos ejemplos, cfr. William Shoemaker, «Galdós' literary creativity: D. José Ido del Sagrario», *Hispanic Review*, XIX, 1951, 3, pp. 204-237; Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Bogotá, Caro y Cuervo, 1967; Frank Durand, «Two Problems in Galdós's *Tormento*», *Modern Language Notes*, 79, 1964, pp. 513-525; Germán Gullón, «Tres narradores en busca de autor», *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 107-115; Alicia Andreu, «El folletín como intertexto en *Tormento*», *Anales Galdosianos*, XVII, 1982, pp. 55-61; Wilfredo de Ràfols, «El metalenguaje en *Tormento* y *Fortunata y Jacinta*», *Hispanic Review*, LVIII, 1990, pp. 469-486; María-Paz Yáñez, «Algo más sobre José Ido del Sagrario», *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, Vol. II, pp. 849-864.

[17] *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *Lo prohibido* (1884-85) y *Fortunata y Jacinta* (1886-87).

Liviano viaja a Cuenca precisamente para acompañar a Ido en una misión folletinesca: su hija se ha escapado de casa y tiene que buscarla por los burdeles conquenses, hasta encontrarla de barragana de un cura. Esta historia y, sobre todo, la presencia del propio personaje, cúmulo de connotaciones adquiridas y reforzadas en sus intervenciones anteriores, convierten la toma de Cuenca por las tropas carlistas en una pura escena de folletín, el «folletín histórico» que apetecía el público de la época. La historia queda así degradada, como admite su también degradada musa Mariclío, principal garante del discurso propuesto por el texto:

> Estamos dentro de un absurdo vestido de realidad. Carnaval sangriento. Escribiremos una historia que no será creída por los venideros, y al leerla, si es que la leen, pensarán que hemos escrito cuentos disparatados para educar a los niños en la barbarie y en la imbecilidad. (*De Cartago a Sagunto*, IV, 743)

El discurso del segmento A se ha transformado en B. La parodia quijotesca ha pasado de un actor, ironizado por un narrador anónimo, al propio narrador, que se autoironiza en su función actorial, sufriendo todavía un grado más de degeneración al pasar de la imitación paródica del mayor exponente de la literatura española a la del más ínfimo producto ficcional, el folletín. La Revolución Gloriosa, que tantas esperanzas había despertado, estaba dando como resultado una parodia de sus ideales, hasta desembocar en la pérdida total de valores que conduciría a la funesta Restauración. Y este período de degeneración queda reflejado a todos los niveles textuales a través de la degeneración literaria por excelencia: el folletín.

Como hemos podido observar, los hipotextos han ido marcando las valorizaciones de los sucesivos conflictos bélicos. La Guerra de la Independencia guarda todavía signos epopéyicos, en tanto que guerra de defensa contra un invasor. Pero lo que resalta y rebaja la epopeya es el sufrimiento popular, por una parte y, por otra, la visión unilateral del narrador, que pone en duda lo glorioso de las batallas de forma muy sutil, tan sutil que no se entendió hasta pasado un siglo, cuando los sucesos estaban tan lejanos que no cabía la identificación.

En la segunda etapa de episodios, casi veinte años después, el discurso pacifista se ha vuelto más visible. Si el Romanticismo, tomado en su faceta de ceguera pasional, inspiraba la Primera Guerra Carlista en la serie

tercera, se ha convertido en su «estrago», el folletín, en los actos de la quinta. Y la Guerra de África, que ha servido de puente entre ambas, ha dejado clara con sus rasgos alarconianos la retórica oficial que pone en marcha todas las guerras posibles.

María-Paz YÁÑEZ
*Universidad de Zúrich*