

LOS EPISODIOS NACIONALES DE GALDÓS EN EL IMAGINARIO LITERARIO FASCISTA: MADRID, DE CORTE A CHEKA DE AGUSTÍN DE FOXÁ¹

THE EPISODIOS NACIONALES BY GALDÓS IN THE FASCIST LITERARY IMAGINARY: MADRID, DE CORTE A CHEKA BY AGUSTÍN DE FOXÁ

Alain Íñiguez Egido

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Que los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós han ejercido una notable influencia en la narrativa posterior es un hecho consabido por críticos e historiadores de la literatura. Sin embargo, muchas veces se relegan a un segundo plano diversos aspectos relacionados con el estilo que pueden esclarecer las relaciones que se establecen entre la obra galdosiana y los testimonios literarios de otros autores. Debido a esto, se ofrece aquí un comentario de lo grotesco en el episodio galdosiano *El terror de 1824* con el fin de establecer nuevas relaciones con ese otro «Episodio nacional» escrito durante la guerra civil: *Madrid, de Corte a cheka*, de Agustín de Foxá. El uso de lo grotesco en estos dos testimonios permite establecer conclusiones esclarecedoras sobre el estilo adoptado por parte de los dos autores y la dimensión ideológica de las dos obras.

PALABRAS CLAVE: Episodios Nacionales, terror, Guerra Civil, grotesco, Madrid.

ABSTRACT

That the *Episodios Nacionales* of Benito Pérez Galdós have exerted a notable influence on later narrative is a fact known by critics and historians of literature. However, many aspects related to the style that can clarify the relationships between the Galdosian work and the literary testimonies of other authors are relegated to second place. Due to this, an analysis of the grotesque in the Galdosian episode *El terror de 1824* is offered here in order to establish new relationships with that other «Episodio Nacional» written during the civil war: *Madrid, de Corte a cheka*, by Agustín de Foxá. The use of the grotesque in these two testimonies allows us to establish insightful conclusions about the style adopted by the two authors and the ideological dimension of the two works.

KEYWORDS: Episodios Nacionales, terror, Spanish Civil War, grotesque, Madrid.

Los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós constituyen un modelo para buena parte de la narrativa posterior. Esto es debido, fundamentalmente, al modo en que su autor trata el tema histórico, filtrándolo por el tamiz de la ficción y la autobiografía, pero confiriéndole, en todo momento, un papel capital. Sin embargo, este tipo de afirmaciones comúnmente aceptadas a menudo conllevan una relegación, a un segundo término, de cuestiones relacionadas con el estilo, como si los *Episodios* fueran simplemente hechos históricos narrados con un mínimo

¹ El presente texto es resultado de las actividades investigadoras comprendidas en mi contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario (FPU18/02134) adscrito al proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad «Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte III: la internacionalización del conflicto. Edición de obras inéditas», con referencia PID2020-113720GB-I00 y con Emilio Peral Vega como Investigador Principal.

cariz literario. Nada más lejos de la realidad (Gómez de la Serna: 1954, 54-55). Lo cierto es que en gran parte de la serie de novelas históricas del autor encontramos rasgos de estilo que con marcada frecuencia se exaltan en otros autores, pero que, en el caso de Galdós, son tratados como hechos secundarios, como ocurre con el uso de lo grotesco. En las siguientes líneas se propone una aproximación a lo grotesco en uno de los *Episodios Nacionales* —*El terror de 1824* (1877)— como punto de partida desde el que comprender mejor la repercusión de la novelística galdosiana en una de las mejores novelas escritas durante la guerra civil —*Madrid, de Corte a cheka* (1938), de Agustín de Foxá—.

Los *Episodios* ejercieron una notable influencia para buena parte de los autores que se lanzaron a la composición literaria durante la guerra civil. Esto, que ha sido destacado por la crítica y la historiografía literarias del siglo XX, conviene ejemplificarlo con algunos de los textos del autor canario para esclarecer esas relaciones. La necesidad de explicar y construir un relato histórico acerca de la contienda es un motivo más que suficiente para tener presente el modelo galdosiano, puesto que la estructura misma del *episodio* se presta de manera idónea para tal fin. No hay que olvidar que, durante la guerra, diversos autores buscaron registrar los principales hitos de la contienda, aunque, en la mayor parte de los casos, esto diese como resultado relatos partidistas y tendenciosos. Gareth Thomas ha sintetizado esto muy certeramente:

The novels of the Spanish Civil War are far from being ‘historical novels’ in the normal sense of the term. Their authors are, in the majority of cases, protagonists or eyewitnesses of the war. This is not to say, however, that they do not have a sense of recording momentous historical events. Nor could they have been ignorant of the literary antecedents such as Galdós and his episodio nacional (Thomas: 1990, 5).

En España, fue Gaspar Gómez de la Serna uno de los primeros en evidenciarlo, al afirmar que los autores que quisieron explicar la guerra desde la literatura la entendían «como punto de eclosión de una honda crisis histórica que exige un mecanismo literario más complejo y útil para revisar toda la estructura de la sociedad que la padece. A tal fin va a servir, más o menos declaradamente, la técnica del episodio nacional» (Gómez de la Serna: 1954, 112).

El ejemplo más claro lo representa *Madrid, de Corte a cheka* (1938) de Agustín de Foxá. De hecho, cuando nos aproximamos al estudio de esta novela —aunque es algo extrapolable a otras del mismo período— encontramos alusiones que apuntan a un modelo claro: en la primera edición, fechada en 1938, se puede leer como subtítulo: «Episodios Nacionales 1. Por Agustín Conde de Foxá». Diversos críticos señalan este hecho, como es el caso de José-Carlos Mainer

(1971, 98), Manfred Lentzen (1996), los hermanos Carbajosa (2003, 153) o Mariano Martín Rodríguez (2010, 22), por citar algunos ejemplos.

Sin embargo, ¿qué tiene de *Episodio Nacional*? A la condición bifronte entre lo factual y lo ficcional que muestra la novela —aunque, como sostiene Antonio Varela (1989: 97), la interrelación de ambos niveles dista mucho de ser estrecha; más bien se evidencia el corte entre una y otra—, y a la mezcla de sucesos históricos «generales» con hechos individuales que atañen a los personajes², podríamos sumar la reconstrucción de la historia próxima a la época del autor y, estrechamente relacionado con esto último, al marcado autobiografismo —sin obviar el buen caudal de información que recibió de su hermano—. No en vano, el propio Agustín de Foxá sufrió diversos registros en su casa paterna, motivo por el que cabría esperar que recurriese a su propia experiencia para componer las escenas de los registros forzosos en su novela. En lo que respecta a los hitos más relevantes para el relato histórico de la Falange —como ocurre con las diversas batallas que articularon la guerra—, era de esperar que una novela como la que nos ocupa recogiese los distintos lugares comunes en torno a los sucesos más emblemáticos —como ocurre con el Alcázar de Toledo, algo que he podido tratar en otro lugar (Íñiguez: 2021)— puesto que el fin no es solo registrar la historia; también consolidar la propaganda sobre ella.

La historia, tal y como se muestra en *Madrid, de Corte a cheka*, es presentada desde un discurso *parcial* (Carbajosa: 2003, 153), igual que ocurre en los *Episodios* galdosianos (Hinterhauser, 1963: 60): desde la caída de la monarquía de Alfonso XIII hasta los primeros meses de la guerra en Madrid —vertebrados por los «paseos», las «chekas» y un clima de violencia y horror, de asesinatos y delaciones—, lo que puede encontrarse en la novela es el testimonio encolerizado de un autor monárquico que, lejos de querer reconstruir objetivamente la historia, busca componer un retrato nostálgico del Madrid aristocrático, caricaturizar y denigrar al *otro* republicano y ensalzar el mensaje de la Falange una vez comenzada la guerra. Todo ello se vertebra en torno a la historia amorosa de José Félix Carrillo, un joven que pasa de codearse con los poetas republicanos a reconocerse falangista, y Pilar Azlor. Esa trama amorosa, predecible y recurrente en novelas publicadas en este periodo, es otro de los elementos que nos lleva a mirar muy de cerca los *Episodios*.

² Manfred Lentzen sentencia a este respecto: «Sein Plan, eine neue Serie von *Episodios nacionales* zu schaffen, deren erster Band der genannte Roman sein sollte, wird letztlich nicht verwirklicht; lediglich die Titel zweier weiterer „episodios“ sind uns bekannt: *Salamanca, cuartel general*, ein Werk, das die Atmosphäre eines falangistischen Zentrums einfängt, und *Napoleonchu*, ein Roman, der über den baskischen Separatismus handeln sollte. Wichtig ist aber, daß Foxá sich in der Tradition der Galdós'schen *Episodios nacionales* sieht und damit an Prinzipien anknüpft, die auf einer Verbindung historischer Fakten mit fiktiven, nouvellesken Elementen beruhen» (Lentzen: 1996, 445).

A pesar de todo, se ha asociado generalmente el estilo de Agustín de Foxá al Valle-Inclán de *El ruedo ibérico*, ese gran episodio nacional de tintes esperpénticos cuyo ataque, en este caso, se dirigía contra la corte de Isabel II. Esto se aprecia, por un lado, en la nostalgia esteticista de la primera parte de la novela, que intenta rescatar por medio de las descripciones los espacios madrileños representativos de la Corte y los antiguos lugares aristocráticos, depositarios de los valores de la nobleza (Santiáñez: 2003, 210); y, por otro, en la tercera parte, donde la crítica descarnada del miliciano republicano responde a una animalización sistemática y continuada más propia del Valle-Inclán de los esperpentos³, de los que toma Foxá «el esquematismo sintáctico del estilo, la congestionada visualización de las escenas» y «la autonomía del diálogo dentro del texto» (Mainer, 1971: 98).

A pesar de lo acertado de estas valoraciones, considero importante regresar a los *Episodios nacionales* puesto que conviene ajustar de nuevo la relación que puede apreciarse entre la producción novelística de Galdós y la novela del conde de Foxá. Las respectivas representaciones del ambiente social y político en *El terror de 1824* y *Madrid, de Corte a cheka* se prestan a una comparación más o menos factible por cuanto en ellas el clima de terror y de violencia termina irrumpiendo en escena y copando cualquier otro elemento de la narración, un hecho que es reflejado en sendos testimonios mediante el recurso a lo grotesco y a una imagen de la violencia como algo deshumanizado y sistemático a través de la burocracia y las instituciones. Esto no significa, no obstante, que Agustín de Foxá «descubra» esta estética a partir del *episodio* de Galdós, sino que ambas coinciden en recurrir a dicha estética para componer un relato literario que, desde el plano estético, legitime la ideología de Falange, en el caso del primero; el liberalismo, en el caso del segundo.

En el caso de *El terror de 1824*, la progresiva absolutización que se materializó en la Ominosa Década y el proceso de represión violenta contra los liberales da paso a un clima de miedo continuo en el que las delaciones motivan la desconfianza generalizada, todo ello orquestado por Fernando VII⁴ en un proceso que comienza en el episodio con el ahorcamiento

³ *Madrid, de Corte a cheka* no es el único ejemplo de esta asimilación de la estética de Valle-Inclán. Álvaro López Fernández, autor de *El esperpento durante la Guerra Civil: propaganda y revolución* (2020), dedica un capítulo a la relación entre el esperpento y, además de la de Agustín de Foxá, dos de las novelas más importantes escritas por autores afines al bando sublevado como son *Retaguardia. Imágenes de vivos y de muertos* (1937), de Concha Espina; y *Checas de Madrid* (1940), de Tomás Borrás.

⁴ Sería de gran interés comparar la técnica de ambos autores en lo que respecta a las figuras políticas de mayor entidad: en el caso de Foxá, los retratos de Azaña, Casares Quiroga o Largo Caballero son presentados desde una deformación grotesca que, partiendo de la ridiculización física, explica la psicología del personaje; en el episodio de Galdós, baste con recordar el retrato de Fernando VII que cuelga de uno de los muros de la Comisión Militar al comienzo del capítulo XIX, en el que se describe al monarca como un grotesco y monstruoso «cefalópodo», cuyos tentáculos, símbolos de su control político, se extienden sin control ni concierto. Un estudio como este, empero, desbordaría los límites del presente trabajo.

de Rafael del Riego en la plaza de la Cebada y que abarca, como señaló en su momento Joaquín Casaldüero (1980, 135), del 2 de octubre de 1823 al 6 de septiembre de 1824. El regreso del absolutismo, para Galdós, no podía significar menos que la representación del infierno en la tierra, un infierno que termina arrebatando la vida a Patricio Sarmiento, anciano quijotesco, «ese nuevo licenciado vidriera» (Ayala: 2022, 313) que, desde su locura, es quien verdaderamente se muestra capaz de vislumbrar la verdad en el caos. La razón de esto último la explica M.^a de los Ángeles Ayala cuando afirma que Galdós «parece indicar a sus lectores que sólo se alcanzará la paz y la libertad a través de la locura de perdonar a aquellos que más daño han causado a la convivencia entre los españoles de aquel momento histórico» (Ayala: 2022, 315). Es precisamente la locura de Sarmiento la que establece un horizonte de expectativas propenso a la conformación de un ambiente grotesco: la locura del personaje que, a pesar de proclamar constantemente la verdad, lo hace con un tono elevado que desentona con respecto a los contextos en los que se pronuncia. Esto nos traslada a un ambiente de irrealidad, ya que el único personaje acertado es el que es visto por todos como un lunático caricaturizado (Casaldüero: 1980, 138)⁵, un elemento coadyuvante en la elaboración de ese mundo grotesco capaz de expresar el terror tras el triunfo del absolutismo.

Después de la victoria de los Cien Mil Hijos de San Luis, el país queda sumido en el clima de terror propiciado por la cruenta represión contra los liberales. Benigno Cordero, tras reconocer que no quiere participar de nuevo en la política —prefiere disfrutar de su familia—, sufre registros y sentencias injustas debido al despecho de Romo, cuyo amor por Elena Cordero, la hija de Benigno, no es correspondido. Por este motivo, padre e hija son acusados de conspirar con los liberales. Consiguen salvarse de la pena capital gracias a que Soledad presenta falso testimonio y se muestra como conspiradora; Patricio Sarmiento, que no puede soportar que la hija de un antiguo enemigo sufra la suerte heroica que ansía para sí, decide incriminarse. Los dos son sentenciados a muerte tras haber pasado por la cárcel, verdadero infierno en el relato, pero solo Sarmiento será ahorcado: Genara, antigua enemiga de Soledad, decide interceder para salvarla en el último momento, un hecho que permite presenciar la arbitrariedad de la justicia durante la Ominosa Década.

⁵ Joaquín Casaldüero ofrece en este estudio un análisis de la evolución en términos grotescos de los dos personajes más relevantes para esta estética: Sarmiento y Romo. Remito, por lo tanto, a él para quien esté interesado en este aspecto de la obra galdosiana, ya que lo que en el presente trabajo se ofrece responde más a una comparación entre ambas obras en cuestiones relacionadas con lo grotesco en la descripción de espacios, generalmente de los espacios asociados a instituciones de poder, y lo absurdo del sistema de control del poder en un momento de terror como el que caracteriza ambas obras.

Con un argumento que exige la recreación de ambientes tan similares, cabría esperar en ambas novelas la adopción de una estética, cuando menos, próxima. No en vano recuerda Luis Gonzalo Díez que

[e]l mundo de delaciones, detenciones, arbitrariedad judicial, inseguridad jurídica, venganzas envueltas en actos expeditivos de virtud, burocracia al servicio del crimen de Estado, control de los poderes establecidos por una minoría fanatizada, policía política... descrito por Galdós suena casi demasiado familiar tras la experiencia de los totalitarismos (Díez: 2020, 107).

Por eso mismo entendemos que existe una cercanía entre las dos obras: una sociedad revuelta, asolada por diversos extremismos políticos que pierde todo contacto con la realidad individual de los personajes. Ahora bien: esta filiación se restringe solamente al plano literario; ideológicamente, no podría mediar más distancia entre los dos autores⁶. Agustín de Foxá fue, ante todo, un escritor monárquico. Una vez comenzada la guerra, tomó partido por los sublevados, como tantos otros conservadores, y trabajó como diplomático al servicio de Falange en el extranjero. Por su parte, Benito Pérez Galdós era, a la altura de 1877, un escritor firmemente comprometido con el liberalismo político, hecho que dejó plasmado en su oficio literario, primero, y en su actividad política, después (Peña Rodríguez: 2020, 34). El primero, en cuanto aristócrata, ofrece en su novela una crítica despiadada contra la burguesía y la *masa* republicana, relegando su retrato a mera invectiva; el segundo, deposita precisamente en la burguesía el foco de atención narrativa de los *Episodios* (Hinterhauser: 1963, 185-186), hasta tal punto, que Benigno Cordero «es la encarnación ideal de la burguesía liberal» (Hinterhauser: 1963, 311).

De hecho, a pesar de sus diferentes posturas ideológicas, ambos escritores confiaron a sus protagonistas la responsabilidad de ser símbolos del tiempo que les tocó vivir. Galdós lleva a cabo esto con algunos de los protagonistas de los *Episodios*, como bien ha destacado Hinterhauser (1963, 244): tal es el caso de Benigno Cordero o de Gabriel Araceli. Otro tanto

⁶ No hay que olvidar que la apropiación de figuras como la de Valle-Inclán resultaba mucho más factible debido a la ideología del autor, como bien ha demostrado López Fernández (2020): carlista, tradicionalista, resulta comprensible que Gaspar Gómez de la Serna elogie el episodio nacional del escritor gallego. Gómez de la Serna ensalza la capacidad de Valle-Inclán de retratar la *intrahistoria*, mientras que Galdós quedaría en los límites de la historia y siempre como pretexto para defender su ideología. Si hallamos un encomio de la obra de este último, siempre se lleva a cabo con un doble filo crítico. Solo así entendemos la siguiente afirmación del crítico: «La hazaña de Galdós, frente a la faena consuetudinaria del historiador puro, es precisamente la de enmarcar esos sucesos históricos de la *Historia externa*, que toma como materia literaria, en el *medio* social en que fueron producidos, y una vez allí exprimir de ellos todo un jugo ideológico que ya andaba a *nativitate* sobrenadando por el caletre del propio escritor. De esta suerte se ve emerger el doctrinarismo político galdosiano —su republicanismo, su vago e ingenuo socialismo, su anticlericalismo— por todos los rincones de su obra, novelas y *Episodios* —salvo los de la *primera serie*—, llenando las entrañas de su literatura histórica de una evidente armadura ideológica muy de su tiempo, que en vano buscaríamos en Valle-Inclán» (Gómez de la Serna: 1954, 65-66).

puede decirse de José Félix: la fuerza propagandística del relato radica en la capacidad que manifiesta el protagonista de *Madrid, de Corte a cheka* de erigirse en representante de la juventud española durante la guerra civil. Al igual que Gabriel Araceli demuestra «su paulatino descubrimiento de la ética burguesa» (Hinterhauser: 1963, 290) en la primera serie de los *Episodios Nacionales*, José Félix descubrirá, con el devenir de la Segunda República y los primeros meses de la guerra civil, cuál es el significado verdadero de la Falange y del fascismo.

No obstante, las coincidencias no son simplemente estructurales o radicadas en la función que sus protagonistas adquieren con respecto al relato. A pesar de que existe una tendencia a relegar a un segundo plano lo estético de los *Episodios* —en favor del papel que pudo jugar Valle-Inclán en estas lides—, conviene tener presente episodios como *El terror de 1824* debido a la proximidad estética que puede apreciarse con respecto a obras como la del conde de Foxá. Que Galdós participó de la estética grotesca en sus *Episodios* es algo que han demostrado diversos críticos, entre los que destacan Luis Lorenzo Rivero (1985) o Mariano Baquero Goyanes (1963). De hecho, este último rastrea los orígenes de lo grotesco en Galdós subrayando el magisterio de nombres como Francisco de Goya o Francisco de Quevedo en lo referente a las caricaturas dibujadas por el autor canario en sus novelas, verdaderas hipérboles que no por ello dejan de encajar adecuadamente en una novela, en términos generales, «realista»: como sostiene Baquero Goyanes, «para Galdós la caricatura no es antirrealista, ya que su empleo permite lograr la fidelidad en el retrato» (Baquero: 1963, 44). Ante una realidad claramente hiperbólica, el estilo con el que se describe dicha realidad debe resultar igualmente hiperbólico. Esto se torna más claro si tenemos presente que, en la segunda serie, «[e]l acento se ha desplazado de lo predominantemente patriótico a lo predominantemente político, y el pueblo español ya no aparece unido como en la primera novela, sino escindido según sus ideas, dividido en fracciones antagónicas, en belicosas ideologías» (Gullón, 1987: 53).

En el fondo, esto último es un hecho que nos obliga a coincidir con Wolfgang Kayser cuando afirma que «lo grotesco adquiere una secreta relación con nuestra realidad y una carga de verdad» (Kayser: 2010, 50). Aunque una obra como el *episodio* que nos ocupa refleje situaciones históricas distorsionadas, estas no dejan de ser verdaderas, por cuanto comportan el componente «horroroso» o «terrorífico» necesario para la acotada comprensión del mensaje que Galdós busca transmitir. La «carga de verdad», en este caso, hay que buscarla en la necesidad por comprender la postura del autor con respecto al contenido de su relato. Más que reconstruir objetivamente un determinado período histórico, ambos autores nos ofrecen un retrato distorsionado capaz de expresar su punto de vista con respecto a esos mismos sucesos históricos. Siguiendo las tesis de David Roas (2011, 67-78), esa actitud denigradora,

deformadora de la realidad puede trocarse en una visión escéptica del pasado histórico porque lo exagerado de las descripciones difícilmente casa en los parámetros de una lectura realista. Esto es lo que interesa a ambos autores —a pesar de que respondan a ideologías opuestas—. La intención, tanto de Benito Pérez Galdós, como de Agustín de Foxá, es la de presentar una parcela de la historia cribada por sus respectivas miradas, algo que, necesariamente, debía comportar una estética que facilitase el extrañamiento y la crítica de la materia novelada.

Este es uno de los puntos clave en la relación que *Madrid, de Corte a cheka* puede manifestar con episodios como *El terror de 1824*. En el segundo capítulo de este último, hallamos una serie de descripciones de la turba absolutista bajo la sombra clara y evidente de lo grotesco:

Era que venían por el camino de Andalucía varias carretas precedidas y seguidas de gente de armas a pie y a caballo, y aunque no se veían sino confusos bultos a lo lejos, oíase un son a manera de quejido, el cual si al principio pareció lamentaciones de seres humanos, luego se comprendió provenía del eje de un carro, que chillaba por falta de unto. Aquel áspero lamento unido a la algazara que hizo de súbito la mucha gente salida de los paradores y ventas, formaba lúgubre concierto, más lúgubre a causa de la tristeza de la noche. Cuando los carros estuvieron cerca, una voz acatarrada y becerril gritó: ¡Vivan las caenas! ¡viva el Rey absoluto y muera la Nación! Respondióle un bramido infernal como si a una rompieran a gritar todas las cóleras del averno, y al mismo tiempo la luz de las hachas prontamente encendidas permitió ver las terribles figuras que formaban procesión tan espantosa. D. Patricio, quizás el único espectador enemigo de semejante espectáculo, sintió los escalofríos del terror y una angustia mortal que le retuvo sin movimiento y casi sin respiración por algún tiempo (Pérez Galdós: 2020, 18).

Como sostienen Molina Porras (2018, 726) o Lorenzo-Rivero (1985, 110), lo grotesco en Galdós tiene una función estética —pergeñar un cuadro de resabio goyesco— pero, inevitablemente, implica una función ideológica —defensa de la ideología liberal—e, incluso, un ejemplo de «[a]cción política a través de la literatura» (Hinterhauser: 1963, 30). En esta descripción, el chirrido del carro es confundido con los «bramidos» de los absolutistas, que, al grito conocido de «vivan las caenas», acuden clamando venganza contra los liberales. La función ideológica que lo grotesco adquiere en la novela de Galdós tiene que ver con la necesidad de mostrar este cuadro de horrores para dar sentido a la postura del observador alucinado que representa Patricio Sarmiento. Aquí se contraponen, claramente, las dos realidades ideológicas de la novela: a un lado, Sarmiento, liberal presentado como un pobre anciano esquizofrénico que, sin embargo, experimenta el horror *real*; por otro lado, las turbas absolutistas, animalizadas, carentes de cualquier capacidad de raciocinio. A través del anciano, y de la identificación del lector con este noble personaje, se potencia todavía más el temor al caos representado por los absolutistas. La opinión de Molina Porras confirma esto último: «El humor negro más que la exposición histórica es el instrumento galdosiano para atacar la pena de muerte y criticar la degradación moral que conlleva. (...) El rechazo a tan cruel castigo se

aborda desde el plano literario y estético» (2018, 733). Sin embargo, debemos señalar aquí que la escena resulta más bien grotesca precisamente porque, a diferencia del humor negro —cuya finalidad radica en la intención por atenuar o contrarrestar el trauma que supone la contemplación del horror o el sufrimiento del espectador—, lo grotesco incide más en el extrañamiento o la distancia interpuesta entre la creación artística y el receptor (Roas: 2011, 70).

El frenesí de los distintos miembros de esta masa lo refleja Galdós por medio de la animalización, algo que también se puede ver en la siguiente escena, construida como si se tratase de una procesión carnavalesca:

Los que custodiaban el convoy y los paisanos que le seguían por entusiasmo absolutista estaban manchados de fango hasta los ojos. Algunos traían pañizuelo en la cabeza, otros sombrero ancho, y muchos, con el desgredado cabello al aire, roncacos, mojados de pies a cabeza, frenéticos, tocados de una borrachera singular que no se sabe si era de vino o de venganza, brincaban sobre los baches, agitando un jirón con letras, una bota escualida o un guitarrillo sin cuerdas. Era una horrenda mezcla de bacanal, entierro y marcha de triunfo. Oíanse bandurrias desacordes, carcajada, panderetazos, votos, temos, kirieleisones, vivas y mueras, todo mezclado con el lenguaje carreteril, con patadas de animales (no todos cuadrúpedos) y con el cascabeleo de las colleras. Cuando la caravana se detuvo ante el cuerpo de guardia, y entonces aumentó el ruido. La tropa formó al punto, y una nueva aclamación al Rey neto alborotó los caseríos. Salieron mujeres a las ventanas, candil en mano, y la multitud se precipitó sobre los carros (Pérez Galdós: 2020, 18-19).

Junto a una animalización sugerida —«patadas de animales (no todos cuadrúpedos)»— cabe destacar la «cosificación» que se aprecia en el uso de determinados adjetivos —«lenguaje *carreteril*»—, todos ellos elementos propios del grotesco que comparten los dos autores objeto del presente análisis. No es, con todo, el único ejemplo que encontramos en la novela de la descripción de esa turbamulta absolutista. Poco más adelante, en el mismo capítulo, se nos muestra la siguiente escena:

Unos corrieron a curiosear en los carros que venían detrás y otros se metieron en la venta, donde sonaban seguidillas, castañuelas y desaforados gritos y chillidos. Un cuero de vino, roto por los golpes y patadas que recibiera, dejaba salir el rojo líquido, y el suelo de la venta parecía inundado de sangre. Algunos carreteros sedientos se habían arrojado al suelo y bebían en el arroyo tinto; los que llegaron más tarde apuraban lo que había en los huecos del empedrado, y los chicos lamían las piedras fuera de la venta, a riesgo de ser atropellados por las mulas desenganchadas que iban de la calle a la cuadra, o del tiro al abrevadero. Poco después veíanse hombres que parecían degollados con vida, carniceros o verdugos que se hubieran bañado en la sangre de sus víctimas. El vino mezclado al barro y tiñendo las ropas que ya no tenían color, acababa de dar al cuadro en cada una de sus figuras un tono crudo de matadero, horriblemente repulsivo a la vista (Pérez Galdós: 2020, 21-22).

La referencia al vino, que en este caso se mezcla con la sangre de los reos, imprime sobre la escena una sombra de horror y barbarie visible en el momento en que los distintos participantes del convoy se lanzan al suelo para beberlo, confirmando a la descripción un

carácter más propio de «matadero» que de procesión o protesta. El sentido mínimamente festivo, aunque grotesco, que hasta este momento mostraba el cuadro descrito por el narrador se trueca en ferocidad y verdadero horror inmediatamente después:

Y a la luz de las hachas de viento y de las linternas, las caras aumentaban en ferocidad, dibujándose más claramente en ellas la risa entre carnavalesca y fúnebre que formaba el sentido, digámoslo así, de tan extraño cuadro. Como no había cesado de llover, el piso inundado era como un turbio espejo de lodo y basura, en cuyo cristal se reflejaban los hombres rojos, las rojas teas, los rostros ensangrentados, las bayonetas bruñidas, las ruedas cubiertas de tierra, los carros, las flacas mulas, las haraposas mujeres, el movimiento, el ir y venir, la oscilación de las linternas y hasta el barullo, los relinchos de brutos y hombres, la embriaguez inmunda, y por último, aquella atmósfera encendida, espesa, suciamente brumosa, formada por los alientos de la venganza, de la rusticidad y de la miseria (Pérez Galdós: 2020, 22).

El lodazal en el que se convierte el escenario y «la risa entre carnavalesca y fúnebre», unido todo ello a los rostros manchados de vino y «la oscilación de las linternas», confluyen en una representación de claroscuros en la que «los relinchos de brutos y hombres» adquiere un tono mucho más tenebroso «por los alientos de la venganza, de la rusticidad y de la miseria».

En un sentido similar entendemos el proceso por el cual Agustín de Foxá pergeña las descripciones que nos ofrece de la masa republicana, comunista y anarquista en su novela. A lo largo de esta se suceden diversas manifestaciones y marchas reivindicativas a partir de la proclamación de la Segunda República, vistas por el narrador como una serie de procesiones grotescas y horripilantes. Así, se nos describen como esas turbas compuestas de «mujezuelas feas, jorobadas» y «niños anémicos y sucios, gitanos, cojos, negros de los cabarets, rizados estudiantes mal alimentados, obreros de mirada estúpida, poceros, maestritos amargados y biliosos» (Foxá: 1962, 200) que, en lugar del «vivan las caenas», desfilan al son de ese «mugido por la expiración de la “u” cuando gritaban: U — H — P. U — H — P» (Foxá: 1962, 200). Conviene incidir aquí en el proceso por el cual se animaliza a la masa por los verbos empleados: en *El terror de 1824* es caracterizada por una «voz becerril» coreada por un «bramido infernal», mientras que, en el caso de la masa republicana en la novela de Foxá, el sonido que la caracteriza es un «mugido». El sentido grotesco, carnavalesco de la escena viene dado precisamente por el recurso a la animalización y el tono violento de las descripciones, cuya exageración genera un sentido ridículo que distorsiona la representación histórica.

Las escenas de *El terror de 1824* mencionadas antes sirven de pórtico de la novela, puesto que, a partir de ellas, somos conscientes del tono que vertebrará el resto del relato. Así, a medida que tienen lugar los distintos procesos a los que se ven sometidos los protagonistas, la sensación que impone el clima caótico y violento de la novela no hace sino resaltar todavía más una de las principales críticas que dan sentido al episodio: el rechazo de la política y de la

burocracia y su representación como sistema de represión y violencia deshumanizada. No en vano,

El narrador no se limita exclusivamente a levantar acta notarial de la ejecución de Riego sino que provoca en el lector una mueca triste y amarga. El humor negro más que la exposición histórica es el instrumento galdosiano para atacar la pena de muerte y criticar la degradación moral que conlleva. Su ataque a la pena capital no es un conjunto de argumentaciones humanitarias o éticas. El rechazo a tan cruel castigo se aborda desde el plano literario y estético (Molina Porras: 2018, 733).

Por ello Galdós no se conforma con la instantánea de la ejecución de Riego, sino que nos muestra el clima en torno al suceso para generar un ambiente, para incitar una determinada actitud de lectura. La muestra de los distintos espacios de poder que pueblan la novela de Galdós, regentados por el capitán Francisco Romo, Chaperón o el coronel Garrote, discurre en esta dirección. Un ejemplo de esto lo constituye la descripción de la Superintendencia General de Policía. Nuevamente, el uso de los adjetivos resulta esclarecedor:

En la planta baja del edificio que se llamó primero Cárcel de Corte, después Sala de Alcaldes, más tarde Audiencia y que ahora va camino de llamarse, según parece, Ministerio de Ultramar, estaba situada la Superintendencia General de Policía. La cárcel ocupaba el inmundo edificio, que ya no existe, en la manzana inmediata, hacia la Concepción Jerónima, y que fue casa y hospedería de los padres del Salvador. Desde uno a otro caserón la distancia era insignificante, como la que existe entre la agonía y la muerte, y a falta de un Puente de los Suspiros, existía el callejón del Verdugo, de fácil tránsito para los que del tribunal pasaban a los calabozos o de los calabozos a la horca (Pérez Galdós: 2020, 129).

La imagen que nos ofrece el narrador evidencia la oposición a la burocracia. Como recuerda Ricardo Gullón —al respecto de *Miau*, aunque sus conclusiones son aplicables al episodio que nos ocupa—, «[1]a burocracia será, pues, por un lado, mecanismo para entorpecer justas pretensiones, demora y trampa en que caerá, sin poder evitarlas ni comprenderlas, el hombre común. Y, de otra parte, será el universo de la rígida ordenación y de la amenaza permanente» (Gullón: 1987, 249). El cambio de nombres del edificio se muestra como un gesto más de desconfianza, que el narrador relata a través de una actitud descreída. Ese «inmundo edificio», cuya ubicación es del todo simbólica, es descrito bajo elementos de contraste, algo típico del grotesco:

El contraste horriblemente burlesco entre los nombres de las fétidas callejuelas por donde respiraban los dos instrumentos más activos del poder judicial y político, no establecían diferencia esencial entre ellos, porque ambos eran igualmente patibularios. Las odiosas antesalas de la horca eran negras, tristes, frías, con repulsivo aspecto de vejez y humedad, repugnante olor a polilla, tabaco, suciedad, y una atmósfera que parecía formada de lágrimas y suspiros (Pérez Galdós: 2020, 129-130).

En otro momento describe la estancia como un espacio infernal, «un infierno de papel sellado compuesto de legajos en vez de llamas y de oficinas en vez de cavernas, donde tiene su residencia una falange no pequeña de demonios bajo la forma de alguaciles, escribanos, procuradores, abogados, los cuales usan plumas por tizones, y cuyo oficio es freír a la humanidad en grandes calderas de hirviente palabrería que llaman autos» (Pérez Galdós: 2020, 130). Llega incluso a afirmar: «El infierno de aquella época era el más infernal que puede imaginar la humana fantasía espoleada por el terror» (Pérez Galdós: 2020, 130). La Superintendencia constituye un infierno dantesco, cuyos diversos círculos, en este caso «habitaciones sucias y tenebrosas», las rigen «demonios inferiores, muy semejantes a hombres a causa de su hambrienta fisionomía y de su amarillo color, resultado al parecer de una inyección de esencia de pleito, que se forma de la bilis, la sangre y las lágrimas del género humano» (Pérez Galdós: 2020, 130). Las sentencias de muerte, descritas como «nefandas rúbricas», se personifican en la acción misma del asesinato, ya que «abrían en canal a las pobres víctimas, y cada vez que llenaban un pliego de aquella simpática letra cuadrada y angulosa que ha sido el orgullo de nuestros calígrafos, daban un resoplido de satisfacción, señal de que el precito estaba bien cocho por un lado y era preciso ponerlo a cocer por el otro» (Pérez Galdós: 2020, 130). El tono ligeramente humorístico de estas descripciones sirve de contraste con el horror que representa la visión del sistema represivo mostrado, el mismo que podrá contemplar Patricio Sarmiento cuando es detenido y arrastrado a ese inframundo burocrático: «Al atravesar el lóbrego pasillo, oprimiósele el corazón y tembló toda, creyendo que una infernal boca se la tragaba y que jamás vería la clara luz del día» (Pérez Galdós: 2020, 134). Tal es el terror de la escena que incluso la luz, con posibilidad de elección, decide quedarse fuera: «Al entrar en la galería, Sarmiento oyó gritos, lamentos, imprecaciones. Era al caer de la tarde, y como la luz entraba allí avergonzada al parecer y temerosa, deteniéndose en los ventanillos por miedo a que la encerraran también, no se podía distinguir de lejos a las personas» (Pérez Galdós: 2020, 153). Es frecuente la personificación de la luz en las descripciones de estas estancias: poco después, del «afligido resplandor de un quinqué» que alumbraba la habitación en la que encierran a Sarmiento se nos dice que «acababa de oír leer su sentencia de muerte, y se disponía con semblante contrito a hacer confesión de sus pecados», mientras la luz que emana, a la misma altura de los presos allí presentes, genera sombras que «bailaban en las paredes haciendo caprichosos juegos y cabriolas» (Pérez Galdós: 2020, 154-155).

Esta insistencia en representar los espacios de poder bajo tintes irracionales, animalizados o infernales responde a una voluntad por denigrar a quienes las regentan y lo que simbolizan. En el fondo, allana el camino para la transmisión del mensaje principal del episodio: la excesiva

confianza o dedicación a la política, los extremismos ideológicos, o la superposición de estos a la vida privada suponen la muerte del individuo. La propia acción llevada a cabo en estos lugares es igualmente desnaturalizada o deshumanizada: piénsese, si no, en las extensas relaciones de sentencias de muerte en la horca a las que Chaperón y Lobo condenan a numerosos presos (Pérez Galdós: 2020, 176-177), una enumeración que apuntala todavía más la presencia de lo grotesco, ya que «Lo strumento letterario del grottesco è l'enumerazione, il ridondante» (Becherini: 2017, 151). La reiteración de las distintas sentencias sirve para generar la sensación de que el proceso irracional e injusto por el que los numerosos presos son condenados a la horca es *eterno*, incesante: «Las Comisiones están organizadas de tal modo que aquí se eternizan las causas. Papeles y más papeles... Los presos se pudren en los calabozos... ¡Demonio de rutina!» (Pérez Galdós: 2020, 174). Como si se tratase de un proceso kafkiano, no se puede comprender racionalmente la ejecución de las distintas causas, sino que todo ello forma parte de un inmenso entramado de violencia y represión complementario de la imagen irracional con la que se nos muestra a los que profesan la ideología sustentadora de dicho sistema. No sorprende, precisamente por esto, las constantes alusiones a los procesos judiciales como fingimientos o *farsas*, como una suerte de producto teatral al albur de las pulsiones irracionales que experimenta don Francisco cuando un «saltimbanqui», personaje claramente teatral, le increpa por tibio cuando planea absolver a Solita en el capítulo XXI.

Un sentido similar hallamos en la novela del Conde de Foxá cuando se describe por primera vez el clima de terror en esas cárceles improvisadas que constituían las «chekas» y que dan el título a la obra. Las «chekas», recordemos, eran Tribunales compuestos al margen del Gobierno de la República en los que se ejercía la justicia de forma arbitraria:

Los llevaban aquellos primeros días a la Casa de Campo. Había una cheka en la antigua caseta del guarda. Juzgaba un mozalbete de 16 años, que se divertía dándoles el tiro de gracia cuando los cuerpos saltaban, convulsos, entre los tomillos.

—Quieto, ladrón, que ya vas a dormir en ese agujero un rato largo.

Les ponía una rodilla en la espalda y les saltaba la nuca.

Añadían la burla a la tragedia. Sarcasmo aprendido en las corridas de toros, que hace preguntar zumbón: «¿Se ha caído?» cuando el picador yace conmocionado por el golpetazo. Al hecho, sagrado, de ver correr la sangre de los hombres, le llamaban plebeyamente «el paseíto».

Era el crimen motorizado. La agonía entre gasolina y ruidos de motor. Caían cuatrocientos o quinientos diarios, gente inocente, por mero capricho.

—Tú, tienes bigote de fascista.

Habían inventado el pretexto de que tiraban desde los balcones para asesinar a todos los muchachos de la clase media y de la alta burguesía.

—Bueno, menos tomate; tú te vienes con nosotros y callandito.

Intercedía la madre; les cogía las manos; se las besaba.

—Suelten a mi hijo, no ha hecho nada.

—A callar, señora.

La empujaban.

—No estamos *pa* escuchar pamplinas (Foxá: 1962, 223-224).

El interés que adquiere la representación de estos espacios desde la estética grotesca se explica de la misma manera que en el caso de las escenas mencionadas al respecto del episodio galdosiano: esta «cheka» es dirigida por «un mozalbete de 16 años»; el terror se aplica con disfrute, por placer, y sin conocimiento; asimismo, el uso de diminutivos, unido al intento por recrear el habla coloquial de los milicianos, imprime sobre la escena un tono humorístico que contrasta con la crueldad de lo relatado. La idea subyacente a estas descripciones se dirige al intento por consolidar el relato histórico defendido por los sectores próximos a la Falange, según el cual el terror en la capital respondía a directrices gubernamentales, síntoma de la organización sistemática de la violencia. Foxá, como tantos otros escritores de la Falange, reproduce una serie de tópicos presentes en el discurso afín al bando sublevado; este es solo un ejemplo más, que puede refutarse acudiendo a las principales referencias historiográficas sobre el tema —y que ya he comentado en otro lugar (Íñiguez: 2020, 80-81)—. Sirva este ejemplo, no obstante, para explicar mejor cómo refuerza Foxá la idea de una «burocratización» de la violencia que, además de constituir un ejemplo más de la propaganda presente en la novela, coincide con la visión que de la burocracia y de la administración del poder por parte de los absolutistas representa Galdós en su episodio.

Otra de las «chekas» descritas en la novela del conde de Foxá es la de las «Cuarenta Fanegas», controlada por milicias de la CNT, situada en un primer momento en el Salón Regio de la Estación de Atocha, y, después, a partir de octubre de 1936, en el número 9 de Príncipe de Vergara (Cervera: 2014, 67). En el relato, se nos dice que era

un hotelucho de ladrillo incautado por la C. N. T. en la carretera de Chamartín. Había polvo, olivos en torno del tranvía y viñas agrias. Al fondo, el Colegio de los Jesuitas, rodeado de unos pinos achaparrados, de ancha copa marítima.

Presidía el tribunal un estudiante de bachillerato, ayudado por un mecánico. Les interrogaron:

—¿Sois fascistas?

—No; nunca nos hemos metido en política.

Era la peor contestación que podían dar. Los llevaron a un cuarto desnudo, con suelo de baldosines, en forma de rombos azules.

Al anochecer les sirvieron la cena de los condenados a muerte, un par de huevos que rebosaban aceite y un trozo de carne (Foxá: 1962, 254).

Lo interesante de esta escena es que conecta la descripción negativa de la estancia — caracterizada por la presencia de «polvo», de «viñas agrias» y un «cuarto desnudo»— con lo que en ella ocurre: un «estudiante de bachillerato, ayudado por un mecánico» juzga a dos personas acusadas de ser fascistas. Como niegan haber participado nunca en política despiertan mayor animadversión por parte del tribunal improvisado, motivo por el que son condenados a muerte: «era la peor contestación que podían dar». Lo cierto, a este respecto, es que la

coincidencia de ambos autores en el uso de esta estética radica en la motivación, pero esta dista mucho de encuadrarse en las mismas coordenadas ideológicas.

En ambas novelas se produce una exageración en las descripciones del contrario con un fin claramente «educativo»: hay que mostrarle al lector cómo es ese «otro» y convencerlo de lo legítimo de la lucha contra él, dada la ideología que abandera, en el caso de Foxá; o de los peligros que entraña la adopción de esa ideología, el absolutismo, o de cualquier ideología en grado extremo, y su defensa de la libertad individual, en el caso de Galdós. Así se explica que, en los primeros lances de la novela, Benigno Cordero regrese a casa reconociendo: «No más política, no más tonterías. La lección ha sido buena. Viva mi familia, que es lo único que me interesa en el mundo» (Pérez Galdós: 2020, 88). Como apunta Luis Gonzalo Díez, la extrema polarización de las opciones políticas del momento desgaja ese discurso político de la realidad: esto explicaría por qué Galdós recurre a una estética como lo grotesco para reflejarla, y por qué su personaje renuncia a cualquier tentativa política. Así, «[e]l desorden sembrado por la guerra y la revolución establece unas condiciones en las que las opciones políticas se extreman tanto que pierden su arraigo en una realidad humanamente tolerable y empiezan a girar en una órbita cuya lógica funciona al margen de las categorías morales normales» (Díez: 2020, 104). Son varias las escenas en las que el personaje muestra su parecer al respecto de la actividad política, pero todo ello queda cristalizado en su conversación con Pipaón:

Verdad es que no todos los que se ocupan de política son así —dijo el honrado comerciante pinchando de nuevo la hortaliza—, ya se comprende; pero ni a unos ni a otros quiero parecerme. La vida privada es hoy mi sueño de oro... No quiere decir que en lo íntimo de mi alma no exista siempre... pero dejemos esto. Puede uno llevar en su fuero interno el fardo que más le acomode, sin necesidad de ponerse una etiqueta en la frente... esto es claro como el agua. No hay necesidad de meter ruido. En la vida privada puede tener el buen ciudadano mil ocasiones de realizar fines patrióticos y de servir a la patria. ¿Cómo? Cumpliendo lealmente esa multitud de pequeños esfuerzos que en conjunto reclaman tanta energía como cualquier acto de heroísmo; así lo ha dicho Juan Jacobo Rous... tente lengüita. Dejemos a ese caballero en su casa, pues hay palabras que ahorcan... Yo me concreto a lo siguiente (...) Yo trabajo todo el día con excepción de los domingos; yo cumplo con los preceptos de Nuestra Santa Madre la Iglesia oyendo misa, confesando y comulgando como se manda; yo cumplo asimismo mis obligaciones comerciales; yo no debo un cuarto a nadie; yo educo a mis hijos, yo pago mis contribuciones puntualmente; yo obedezco todas las leyes, decretos, bandos y órdenes de la autoridad; yo hago a los pobres la limosna que mi fortuna me permite; yo no hablo mal de nadie ni siquiera del Gobierno; yo sirvo a los amigos en lo que puedo; yo no conspiro; yo celebro mucho que todos vivan bien y estén contentos; en suma, yo quiero ser la más ordenada, puntual y exacta clavija de esta gran máquina que se llama la patria, para que no dé por mi causa el más ligero tropezón... ¿Qué tal? ¿Me he explicado bien? (Pérez Galdós: 2020, 117-118).

Este parlamento describe perfectamente la actitud del personaje con respecto a la actividad política: manifiesta un profundo sentimiento cívico, es demócrata y sirve a su patria. Incluso llega a mencionar el nombre de Rousseau, pero todo ello queda en su fuero interno, ajeno a la

expresión política explícita, en favor de su vida privada. En esta línea incide Luis Gonzalo Díez cuando afirma que

el decálogo del buen ciudadano expuesto por don Benigno Cordero cobraría el significado de una propuesta ni liberal, ni absolutista, sino moral y humana. La propuesta de alguien estragado por las divisiones y luchas políticas que termina comprendiendo que la defensa de las ‘doctrinas’ nunca debe obviar lo más importante: «adelante los muchachos» (Díez: 2020, 108).

Si se piensa en la última escena de *Madrid, de Corte a cheka*, el significado es otro. Después de la conversión de su protagonista, José Félix, al falangismo en la tercera parte —en las dos primeras había coqueteado con los miembros de la juventud literaria republicana—, se nos dice que el personaje

[s]e encontraba completamente cambiado. Comprendía que solo eran verdad las cosas elementales y sencillas, el amor y la guerra, el hambre y la sed, la mujer y el hombre. Se daba cuenta que Madrid se había podrido por olvidarse de esas fuerzas, que él había contribuido a la perdición de su ciudad (Foxá: 1962, 337-338).

Su participación en la política republicana había contribuido a difundir el «veneno» del parlamentarismo a ojos del fascismo. Por eso mismo José Félix opta por la violencia en lugar del diálogo: no hay espacio para la razón en el discurso falangista.

Ambos personajes abjurán de la política, y lo hacen tras haber aprendido la lección después de sufrir el terror y las diversas situaciones caóticas e injustas en la narración, pero cada uno lo hace en unos términos que permiten establecer diferencias entre los dos usos de lo grotesco que se dan en estos autores. Así, en el caso de Foxá esta intención es claramente partidista o interesada: renunciar a la política no hace sino reivindicar uno de los aspectos clave del fascismo, como es el rechazo del ejercicio intelectual —o, cuando menos, su aceptación con reservas, siempre bajo sospecha— y el antiparlamentarismo —no hay partidos, sino movimientos, ya que el fascismo constituye un fenómeno, en esencia, irracional—. La política, vista como una enfermedad en *Madrid de Corte a cheka* —su exponente más peligroso sería el comunismo—, coincide con el episodio galdosiano en la exageración en las descripciones, visible en esa estética grotesca, para conformar un mensaje ideológico que legitime la acción sobre la República y el comunismo, justificando, de esta forma, lo hiperbólico de algunas descripciones. En cambio, lo grotesco en *El terror de 1824* sirve directamente para establecer un contraste entre la política y la vida privada, y para defender la primacía de esta sobre aquella. Lo grotesco se aplica a la descripción de la burocracia deshumanizada y del terror sistemático precisamente para presentarlo casi como una *ilusión*: no son, en este sentido, pocas las veces

en las que Galdós remite a ese universo refiriéndolo como una suerte de «infierno», de «inframundo» o de «delirio», términos que subrayan la condición inferior de dichos ámbitos con respecto a las experiencias personales del individuo.

De esta forma, podemos concluir afirmando que lo interesante de los *Episodios nacionales* de Galdós para autores posteriores como Foxá no se limita únicamente al molde de la trama amorosa esquemática sobre un fondo histórico contemporáneo o a la imbricación de sucesos históricos generales e individuales, sino que muchos de los elementos asociados tradicionalmente a Valle-Inclán —y que Foxá habría tomado, en parte, del escritor gallego— coinciden, a su vez, con la obra del escritor canario, lo que nos recuerda la conveniencia de no obviar posibles puntos de contacto entre los *Episodios Nacionales* y la novelística posterior. Esto se debe fundamentalmente a que ciertos referentes literarios clásicos —Francisco de Quevedo— o pictóricos —Francisco de Goya— representan influencias importantes en la formación de ambos escritores: basta con recordar el episodio *La Corte de Carlos IV*, donde muchas de las descripciones «aparecen como imitaciones verbales de los cuadros goyescos» (Hinterhäuser: 1963, 84), o esa «conferencia sobre el genial baturro de Fuentedetodos» (Foxá: 1976, 411) que el propio Foxá impartió en su estancia en La Habana, en 1953, convertida después en guion cinematográfico —*Goya, una vida apasionada*—, para justificar esto último.

No resulta extraño pensar que el conde de Foxá conociera *El terror de 1824*. Así se explicaría la concomitancia de ambas obras tanto en la estética adoptada como en la evolución de la trama y algunas descripciones de determinados espacios bajo intenciones similares —aunque dirigidas a intereses políticos diferentes—. Sin embargo, quizá sea más lícito considerarlo una coincidencia, dada la naturaleza de ambas producciones. Conviene abrir camino en esta dirección y rastrear con detenimiento las influencias de la obra de Agustín de Foxá para comprender mejor el origen de la novela más encumbrada por los círculos literarios de Falange, algo que, en este caso concreto, nos permite entender mejor el alcance del *episodio nacional* galdosiano y calibrar más acertadamente su influencia en la novelística posterior.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA ARACIL, M.^a A., “Tiranía frente a libertad: *El terror de 1824*, de Benito Pérez Galdós”, *Estudios literarios*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2022, pp. 305-315.

BAQUERO GOYANES, M., *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid, Gredos, 1963.

BECHERINI, S., “Il Grand Guignol. Il teatro del grottesco”, *Guida al grottesco*, Carlo Bordini y Alessandro Scarsella (eds.), Bologna, Odoya, 2017, pp. 151-164.

CARBAJOSA, M. y P., *La Corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Barcelona, Crítica, 2003.

CASALDUERO, J. G., “‘El terror de 1824’: la transfiguración de Romo”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Vol. 1, 1980, pp. 135-154.

CERVERA GIL, J., *Madrid en guerra: la ciudad clandestina*, Madrid, Alianza, 2014.

DÍEZ, L. G., *La epopeya de una derrota: El demonio de la política en los Episodios Nacionales de Galdós*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2020.

FOXÁ, A. d., *Madrid, de Corte a checa* (3ª edición), Madrid, Editorial Prensa Española, 1962.

— *Obras completas III. Artículos y ensayos (conclusión). Epistolario Familiar y Diverso. Diarios Íntimos. Trajes de España*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1976.

GÓMEZ DE LA SERNA, G., *España en sus episodios nacionales (Ensayos sobre la versión literaria de la historia)*, Madrid, Ediciones del Movimiento, 1954.

GULLÓN, R., *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus, 1987.

HINTERTÄUSER, H., *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963.

ÍÑIGUEZ EGIDO, A., *Luces y sombras en la narrativa de la victoria: Madrid, de Corte a checa de Agustín de Foxá*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2020.

— “Perspectivas históricas en la novela triunfalista: la toma del Cuartel de la Montaña y el asedio del Alcázar de Toledo en *Madrid, de Corte a checa* de Agustín de Foxá”, *Discursos de la victoria. Modelos de legitimación literaria y cultural del franquismo*, Diego Santos y Fernando Larraz (ed.), Berlín, Peter Lang, 2021.

KAYSER, W., *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Antonio Machado, 2010.

LENTZEN, M., “Eine Fortsetzung der *Episodios nacionales*. Agustín de Foxás Roman *Madrid de corte a checa*”, *Spanische Literatur - Literatur Europas*, Frank Baasner (ed.), Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. 444-459.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, A., *El eserpento durante la Guerra Civil: propaganda y revolución*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2020.

LORENZO-RIVERO, L., “Lo grotesco em Galdos recursos para la satira política de los últimos episodios”, *Estudos Ibero-Americanos*, Brasil, XI (1), 1985, pp. 109-123.

MAINER, J.-C., *Falange y literatura*, Barcelona, Editorial Labor, 1971.

— “Agustín de Foxá, ‘Madrid, de Corte a checa’”, *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 7, Tomo 2: Época contemporánea: 1914-1939*, Francisco Rico (coord.), Barcelona, Crítica, 1995., pp. 574-577.

MARTÍN RODRÍGUEZ, M., “Entre el modernismo y la modernidad. Notas sobre la producción literaria no especulativa de Agustín de Foxá”, *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberoromanas de Europa y América*, n.º 71-72, 2010, pp. 16-39.

MOLINA PORRAS, J., “*El terror de 1824 ¿Sociología o literatura?*”, *Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. La hora de Galdós*, XI (2018), Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 2019, pp. 722-738.

PEÑA RODRÍGUEZ, F. J., “Perfil político de Benito Pérez Galdós”, *Cuadernos Republicanos*, n.º 103, 2020, pp. 11-34.

PÉREZ GALDÓS, B., *El terror de 1824*, Madrid, Alianza, 2020.

ROAS, D., *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

SANTIÁÑEZ, N., “El fascista y la ciudad”, *Madrid: de Fortunata y Jacinta a la M-40, un siglo de cultura urbana*, Malcolm Alan Compitello y Edward Baker (ed.), Madrid, Alianza, 2003, pp. 197-238.

THOMAS, G., *The Novel of the Spanish Civil War*, Cambridge, CUP, 1990.

VARELA, A., “Foxá’s *Madrid de corte a checa*. Fascism and romance”, *Rewriting the Good Fight: Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*, East Lansing, Michigan: Michigan State University Press, 1989.