

ASPECTOS DEL TEXTO GRÁFICO DE LA EDICIÓN 1881-1885
DE LOS *EPISODIOS NACIONALES*

Stephen Miller

En nuestra época modernista-posmodernista es común pensar sólo en el texto verbal de una obra literaria. Pero Galdós y el siglo XIX tenían en cuenta la ilustración con grabados de poemas, comedias y novelas como parte significativa de los mismos. Así, pues, Galdós dedicó grandes esfuerzos entre 1881 y 1885 a publicar una edición ilustrada de los veinte episodios de las primeras dos series de los *Episodios nacionales*. Denominaba los grabados el «TEXTO GRÁFICO» de estas novelas y los consideraba «condición casi intrínseca» de ellas¹. Y en el prólogo de marzo de 1881 a la edición, don Benito explicó que:

«Antes de ser realidad estas veinte novelas; cuando no estaba escrita, ni aún bien pensada, la primera de ellas... consideré y resolví que los *Episodios Nacionales* debían ser, tarde o temprano, una obra ilustrada...».

Esta «ilusión de [1] artista» se comprende perfectamente al tener en cuenta dos factores: la inspiración gráfica que dio origen a la división de episodios de la primera serie y la ayuda recibida por Galdós de cuadros y grabados de Goya y otros pintores para documentar su serie de novelas históricas².

Para comprender mejor la índole del «texto gráfico» galdosiano de 1881-1885, es imprescindible compararlo con la edición ilustrada de los *Episodios* publicada por la casa editorial Urbiión entre 1976 y 1979. Ciertas diferencias entre las dos ediciones ponen de relieve aquellos elementos que constituyen la médula de la intención y, quizás, de la realización del «texto gráfico» supervisado por Galdós.

La primera diferencia de importancia se refiere al número de episodios ilustrados: veinte organizados por don Benito, y en Urbiión cuarenta y siete, o sea todos los episodios de las cinco series. En principio habría que suponer que le hubiera gustado a Galdós ver una edición ilustrada de los cuarenta y siete

episodios. Pero para el período 1898-1912, época de la primera publicación de las series 3, 4 y 5 de los *Episodios*, el auge de la novela ilustrada había sucumbido a la sustitución de ilustraciones grabadas por las fotografías. Al mismo tiempo existe otra diferencia entre las dos ediciones que tiene que ver directamente con esta sustitución.

Para empezar, hay que recordar que en el prólogo de 1881 Galdós explica por qué «siempre» tenía «por provisionales» las primeras ediciones no ilustradas de los *Episodios*; dice:

«La muchedumbre y variedad de tipos; lo pintoresco de los lugares; los accidentes sin número de la acción, compartida entre lo histórico y lo familiar; las escenas, ya verídicas ya imaginadas, que en todo el discurso de la obra habían de sucederse, eran grande motivo para que yo desconfiase de salir adelante con el pensamiento de esta dilatada narración, si no venían en mi auxilio lápices hábiles que dieran al libro todo el vigor, todo el acento y el alma toda que para cumplir el supremo objeto de agradar [al lector que] necesitaba...».

Y a continuación agrega: que los dibujos han dado a sus «letras una interpretación superior a las letras mismas». Galdós, en otras palabras, duda de la eficacia del texto verbal de sus novelas si no van acompañadas del «texto gráfico». Se trata, pues, de un texto «logo/pictórico-céntrico». De creaciones verbales que necesitan dibujos para completarse.

Estos dibujos, a lo largo de los diez tomos de la edición de 1881-1885, parecen dividirse en dos tipos. El primero se compone de copias de grabados de personas y lugares hechas por pintores y dibujantes de la época 1806-1834, tiempo histórico que corresponde a los acontecimientos narrados en las dos primeras series. Los artistas comisionados por Galdós se limitaban a encontrar esos grabados y pinturas y ejecutar facsímiles. En este sentido el trabajo del dibujante Sojo para el episodio *Cádiz* es el mejor ejemplo. De los cincuenta y ocho grabados de la novela Sojo hace nueve y todos evidencian ser copias de fuentes pictóricas que datan del año 1812 aproximadamente³. Para otro episodio, *Juan Martín el Empecinado*, de cuyos cincuenta dibujos Angel Lizcano ejecutó cuarenta y uno, el *Empecinado* figura en siete ilustraciones. Sólo uno de ellos es una copia. Los otros seis dan forma pictórica a escenas de la novela; constituyen buenos ejemplos del segundo tipo de ilustración grabada en la edición galdosiana: son interpretaciones gráficas de acciones históricas o inventadas que forman parte del argumento del episodio. Comprendidas en este tipo están los retratos de personajes imaginados por Galdós.

La edición Urbión, por el contrario, no pretende en ningún momento interpretar el texto galdosiano. Se propone únicamente ilustrar las referencias a las personas, los lugares y las cosas reales e históricos. Para ello los editores se valen de tres tipos de ilustración. El primer tipo consiste de fotos sacadas entre 1976 y 1979, más o menos, de los lugares mencionados en los episodios; el segundo, de fotos de grabados y de efectos personales de los personajes históricos contenidos hoy en museos y libros; y el tercer tipo, de reproducciones

fotográficas de cuadros y otras formas de ilustración gráfica datando de los años de los sucesos narrados: por ejemplo, la batalla de Trafalgar, los desastres de la guerra (interpretados por Goya), y los paisajes y personas alusivos al mundo que los episodios describen. Para el episodio *Juan Martín* Urbión ofrece el cuadro de Goya titulado «Resguardo de tabacos» con el fin de ilustrar el hecho de «la incorporación de contrabandistas a la guerrilla»⁴. Así el lector se da idea del aspecto de las personas y lugares de la Guerra de la Independencia, aunque en ese momento de la narración galdosiana —el capítulo 19— se trata del despecho del cura guerrillero Mosén Antón Trijueque para con el Empecinado. En la edición galdosiana el grabado equivalente, el que representa al guerrillero, al contrabandista y al ladrón de caminos como los «tres tipos que ofrece el caudillaje en España» (V, 39), figura en el capítulo 5, dedicado a explicar cómo funcionan las guerrillas.

Otra característica de la edición Urbión es acompañar la ilustración gráfica con un texto escrito. En el caso de «Resguardo de tabacos» los editores informan sobre los detalles legales de «la promulgación del ‘Reglamento de Partidas y Cuadrillas’» el 28 de diciembre de 1808. Pero en este caso, como en muchos otros que se podría señalar, ilustración y comentario están fuera de lugar. En *Juan Martín* esa información hubiera cabido mejor en el capítulo 5 —sobre la constitución de las partidas— o en el 8 o el 11 — donde se tratan cuestiones de motivación y autoridad entre las partidas.

Ahora bien, no se quiere denigrar en ningún sentido la gran labor efectuada por los editores de la edición de Urbión, sólo de poner de relieve ciertas características de la edición galdosiana por medio de una comparación con aquella. Se aprecia mejor, pues, que para Galdós las ilustraciones, el «texto gráfico», tenían un valor documental, valor que es el sentido único de las ilustraciones en la edición Urbión. Y, en este respecto, la edición Urbión es infinitamente superior a la galdosiana. Son muchas más y documentan mejor. Pero lo más importante que se colige de la comparación Urbión-Galdós es que las ilustraciones de 1881-1885 tienen un valor narrativo-interpretativo totalmente ausente en Urbión⁵. Por consiguiente debemos fijarnos de modo especial en la relación entre los dibujos comisionados por Galdós y «los accidentes sin número de la acción... las escenas... que en todo el discurso de la obra habían de sucederse».

Como ejemplo de esta clase de análisis quisiera limitarme a un solo episodio, *Juan Martín el Empecinado*. Elijo éste por razones directamente relacionadas con los cuarenta y un dibujos de Angel Lizcano y los restantes siete de Cristóbal Ferriz y dos de Enrique Mérida. Me parecen muy buenos y esclarecedores estos dibujos en su mayoría y así debía haber pensado el propio Galdós. Lizcano, Ferriz y Mérida colaboran en *Juan Martín* después de haber trabajado en episodios anteriores, y volvieron a ilustrar episodios posteriores. Ferriz se especializaba en el dibujo de moles arquitectónicas y paisajes, Mérida en crear retratos pictóricos de los personajes ficticios, y Lizcano en dar gran movimiento y vigor a las escenas y los personajes elegidos.

Desde el punto de vista de su contenido *Juan Martín el Empecinado* corrige el enfoque de los primeros ocho episodios de la primera serie. En lugar de seguir con «las hazañas de los ejércitos, las luchas de los políticos, la heroica

conducta del pueblo dentro de las ciudades», el narrador y protagonista Gabriel Araceli va a escribir «de las guerrillas, que son la verdadera guerra nacional» (V, 3). Y, como ocurre en todos los episodios, Galdós inventa un argumento que refleja la historia pública, basada en los hechos de personas históricas, y la de los seres particulares que vivían esos hechos sin pasar a la historia. Gabriel quiere que en su relato, «como en la Naturaleza, las pequeñas cosas vayan al lado de las grandes, enlazadas y confundidas, encubriendo el misterioso lazo que une la gota de agua con la montaña y el fugaz segundo con el siglo» (p. 101). Así pues, la figura histórica de Juan Martín Díaz, el Empecinado, gran caudillo capacitado para organizar la guerrilla, encuentra su contrapartida ficticia y pequeña en el personaje de un niño huérfano de dos años, único superviviente de un caserío destruido por los franceses, y bautizado de nuevo con el nombre del Empecinado. Entre estos dos personajes se destaca el propio Gabriel, el hilo humano que «enlaza y confunde» lo grande y lo pequeño, lo histórico y lo inventado por Galdós. Concebido de esta manera, el argumento de *Juan Martín el Empecinado* es tripartito: sobre lo que hacen Juan Martín, el niño huérfano y Araceli se estructura todo lo demás, y, como queda dicho, las historias del guerrillero y del huérfano se narran desde la perspectiva del protagonista de la primera serie. Empecemos, pues, con la historia de éste.

Gabriel cuenta de las guerrillas porque le toca en suerte formar parte del destacamento de cuatro compañías del ejército regular destinadas a reforzar los 3.000 hombres de la partida de Juan Martín. Los primeros seis (de un total de 30) capítulos forman una introducción a la guerrilla. Gabriel recuerda cronológicamente sus primeras experiencias y, con algunos comentarios entremezclados, dedica los seis capítulos a informarnos de los tipos, usos, costumbres y personas destacadas de la partida. Los dibujos de Lizcano ilustran los siguientes momentos de la introducción: tropas de la partida, muchos de ellos vendados, pasando por la plaza principal de un pueblo de montaña (p. 3); un retrato del imponente cura guerrillero Mosén Antón (p. 10); otra vista de Mosén Antón hablando con el guerrillero Viriato y la partida al fondo, descansando en otro pueblo de montaña (p. 15); un retrato de la guerrera señá Damiana (p. 17); un retrato de la espía guerrillera Santurrias (p. 19); la escena donde Santurrias y Viriato recogen y bautizan al huérfano el Empecinado (p. 23); la escena donde Mosén Antón, Gabriel, Viriato y Narices reconocen Grajanejos, el pueblo por donde el genio militar de Mosén Antón dicta que habrán de pasar los franceses (p. 25); la guerrilla rechazando una carga de los franceses en Grajanejos (p. 31). Pero, hay que llegar al capítulo 5 para encontrar la copia por Lizcano de un retrato de la época de Juan Martín porque Gabriel, sólo después de conocer y luchar con los guerrilleros de Vicente Sardina y Mosén Antón, llega a conocer a Juan Martín.

En este momento de la narración Gabriel nos presenta al Empecinado en su persona y en su calidad de jefe de guerrilleros. Se contrastan en las palabras de Araceli y los dibujos de Lizcano tres aspectos de la versión galdosiana de Juan Martín: persona ruda de pocas letras (p. 41); jefe que sabe dominar y organizar al contrabandista, el ladrón de caminos y el hombre de pueblo que se echa al monte (p. 38); y, el hombre de familia que sueña con volver a su pueblo para cultivar sus tierras (p. 46).

Con el capítulo 6 se nos introduce al histórico Saturnino Albuín, el Manco (p. 51). Este tiene el papel importantísimo de rebelarse en contra de Juan Martín, llevando consigo a Mosén Antón y sus compañías respectivas de guerrilleros. El Manco se presenta negando con un gruñido la afirmación de Juan Martín que todos los guerrilleros de la partida experimenten una gran lealtad para con él. De esta manera se inicia el conflicto principal de la línea Juan Martín del argumento. Los dibujos de Lizcano ilustran los momentos principales de la misma, culminando en la escena donde El Empecinado se arroja por un barranco (p. 110), en una noche de nieve, para escaparse de una emboscada, que le tendieron los ya rebeldes Mosén Antón y Saturnino Albuín.

En este punto, el final del capítulo 15, las líneas Araceli y el Empecinadillo empiezan a dominar. Caen prisioneros de los franceses, los aliados de los traidores Mosén Antón y Albuín en la emboscada. Cuando Gabriel ve que todo está perdido, comienza su intentona de fuga y, sin pensarlo casi, recoge de la nieve un pequeño bulto que resulta ser el Empecinadillo. Así, después de ser capturados por los franceses, Gabriel y el niño comparten la misma prisión, un cuarto aparte por ser Gabriel un oficial condenado a muerte. Lizcano sigue los vaivenes de la prisión de los dos, reflejando y contrastando en sus dibujos los diferentes estados de ánimo por los cuales pasan Araceli y el pequeño. Una situación difícil se complica más cuando el afrancesado Santorcaz, el padre de Inés, la novia de Gabriel, viene y termina explicándole cómo va a raptar a su hija de la condesa Amaranta, la madre de Inés. Gabriel sufre la tentación de pasarse a los franceses para socorrer a las dos personas que más quiere, pero una visita del traidor Mosén Antón —que se siente Judas— le quita toda idea de caer en semejante desgracia. Al mismo tiempo un sargento francés, Plobertín, se interesa vivamente por el Empecinadillo, por recordarle a su hijo pequeño muerto. Cuando Araceli encuentra una lima entre los juguetes con que se entretiene el Empecinadillo, una lima que el chiquillo robó al cerrajero de la partida, y logra escaparse de su prisión con el niño, el sargento francés le corta el paso. Valiéndose de los sentimientos paternales del padre en luto, Gabriel hace un canje: su libertad a cambio del Empecinadillo. En este momento, el capítulo 23, Lizcano dibuja al sargento y a Gabriel con el niño envuelto en su capa; y después del canje a Gabriel sólo, perdiéndose en la espesura de la noche y los matorrales. La línea del Empecinadillo ha terminado y seguimos a Gabriel que se dedica a sus asuntos particulares —el rescate de Inés—, pero matando franceses y cayendo preso de éstos otra vez.

En el capítulo 27 Gabriel es librado de los franceses por un ataque de guerrilleros y en el 28 se reúne con Juan Martín —que se salvó del barranco— en Cifuentes, el pueblo que siempre era la meta de Gabriel por ser donde reside Amaranta. Se despiden de Juan Martín rápidamente, va corriendo al castillo de Amaranta, y aprende que Santorcaz ya se había llevado a Inés. Para los últimos tres capítulos de la novela el 28, 29 y 30, sólo hay cuatro ilustraciones. Dos de ellas de Lizcano, interpretando las líneas Gabriel y Juan Martín del argumento. La primera ilustración, en el capítulo 28, dibuja a Gabriel y la condesa consolándose por la pérdida de Inés. La segunda, que figura en la última página del episodio (p. 190), sirve como síntesis y resolución final del conflicto en el capítulo 6. Veámos cómo.

En los capítulos 29 y 30 el capturado Mosén Antón comparece delante de Juan Martín, su amigo de antaño. Rehúsa reconocer su falta, pero El Empecinado se contenta con mandarle a volver a su parroquia. El cura se marcha y treinta minutos después Gabriel se entera de que el cura sabe adónde llevó Santorcaz a Inés. Va corriendo por el camino por donde echó Mosén Antón, pero al poco rato, cuando una tarde oscurísima da en un anochecer ventoso, encuentra al cura colgado «de una poderosa encina» (p. 190), muerto. Con esta escena y el dibujo de Lizcano la línea de Juan Martín toca a su fin: el cura guerrero, traidor y suicida es símbolo de los conflictos internos de las partidas que tenía que resolver un Juan Martín. Y la línea Gabriel queda abierta, para continuar en el último episodio donde se reúne definitivamente con Inés y Amaranta. El dibujo de Enrique Névida encabeza el penúltimo capítulo. Es un estudio-retrato de Inés. Figura en medio de la conversación de Amaranta y Gabriel y llega a formar el símbolo de la lucha de Gabriel para resolver sus problemas personales: la ausente y deseada Inés le ha impuesto y le seguirá imponiendo la necesidad —como cuando en su primera prisión con el Empecinado, y más tarde cuando entra en Salamanca en el episodio *La batalla de los Arapiles*— de sacar fuerzas de flaquezas y superarse. El dibujo de Cristóbal Férriz, que encabeza el capítulo 28 es de un grupo de encinas bajas y mal formadas al borde de una ladera, figurando de esa manera las complicaciones y problemas de los vaivenes tan rápidos de la guerra de las partidas, narrados y experimentados por Araceli a lo largo del episodio.

Dado más tiempo habría que refinar este análisis del «texto gráfico» de *Juan Martín el Empecinado*. Habría que hacer constar la función documental de muchas de las ilustraciones narrativo-interpretativas. Estas reflejan cosas, lugares e indumentaria propios de la época y los sitios donde transcurre la narración. Después habría que hacer el estudio completo de los 1078 dibujos de personas y escenas y de los ochenta y siete dibujos ornamentales de los diez tomos de la edición de 1881-1885 de los *Episodios Nacionales*. Entonces sería necesario relacionar más seriamente dicho estudio con el prólogo y el epílogo a la edición, y con la correspondencia entre Galdós y sus 16 dibujantes. Finalmente, habría que situar a *Juan Martín* y la edición ilustrada en el contexto de la novela ilustrada en España entre 1880 y 1902, época en que Clarín, Pereda, Pardo Bazán, Picón y Palacio Valdés, todos, publican novelas con ilustraciones y cuando José Yxart dirige la colección más importante de las mismas. En ese momento se podría, creo, especular sobre las razones por las cuales estos autores querían que sus palabras, el texto verbal, tuvieran la ayuda de dibujos, el «texto gráfico». Y, en ese momento podríamos especular sobre el desinterés por estos «textos gráficos» que es una característica importante hoy de nuestro estudio profesional de la novela de la Generación de 1868.

NOTAS

¹ Cito del prólogo a B. PÉREZ GALDÓS, *Episodios Nacionales*, tomo V, Madrid, La Guirnalda, 1882. El prólogo figura en dos páginas sin numerar; toda referencia a este prólogo se refiere a estas dos páginas. A continuación se hace referencia a los tomos IV (1883) y V (1883) de la edición. Se dará la documentación necesaria referente a estos tomos en el texto mismo del artículo.

² Ver S. MILLER, *El mundo de Galdós: teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socio-literario galdosiano*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983.

³ Los dibujos de Sojo están en el tomo IV, pp. 225, 233, 235, 249, 313, 317, 336 y 363.

⁴ B. PÉREZ GALDÓS, *Episodios Nacionales*, tomo II, Madrid, Ediciones Urbión, 1976, p. 863.

⁵ Es interesante notar que Urbión no reproduce ni una ilustración de la edición galdosiana de 1881-1885.

