

LOS EPISODIOS NACIONALES DE GALDOS Y LA NOVELA HISTORICA: LA PRIMERA SERIE

Angela Olalla Real

Dejar esbozados los numerosos referentes a los que, por lo menos, habría que aludir para una comprensión clara de este tema: hablar del siglo XIX en general y del impacto europeo de sus máximos acontecimientos; de la específica situación española y de Galdós en ella y en conexión con Europa; plantear los rasgos generales de la obra galdosiana y dentro de ella la especificidad de los *Episodios nacionales*. Y después hablar de las cinco series, es decir, incluso contando con la ventaja de que la última está inacabada, hablar de 46 episodios: de *Tráfalgar* a *Cánovas*. No es difícil, es imposible.

Un amigo me decía que se puede intentar haciendo lo mismo que cuando te regalan una muñeca rusa y vas descubriéndolas hasta llegar a la más pequeña; o cuando desgajas una naranja; o, mejor, cuando te dan el plano de una ciudad y tienes poco tiempo para visitarla: haces un recorrido en coche y eliges para contemplar a pie la zona que más te interesa.

En este caso la parte elegida es el barrio histórico, ese que siempre se vuelve a visitar, aunque se conozca, cuando se tiene la oportunidad de recorrer nuevamente un lugar, y de él nos vamos a quedar en el casco más antiguo, en la primera serie de los *Episodios*, sin olvidar que el ritmo del paseo puede ser muy variable dado que nuestro guía directo es un anciano —y desde la distancia de un anciano habla— que se remonta a su época de niño para iniciar su explicación, y a saltos nos va contando la construcción de cada uno de los monumentos que constituyen el conjunto mezclados con recursos y hechos de su propia vida personal. Es tan vívida su narración y parece tan vívida que nos da la impresión de que realmente estuvo allí cuando se hizo.

Hacemos cuentas mentalmente y ...no es posible. Después nos confiesa que no, que no asistió a la construcción de esta zona, que sabe muy bien como ocurrió porque se la ha estudiado para poder explicárnosla, porque otros que sí estuvieron le habían contado muchas cosas y que, la verdad, algunas se las había inventado. ¡Parece mentira! No nos extraña en absoluto que Mesonero Romanos se admirara de que conociese tan bien sin haberlos vivido los tiempos y costumbres a los que él mismo consagraba su pluma. ¡Cualquiera diría que había vivido desde principios de siglo!

¿Cómo sería ser joven entonces? ¿Qué se sentiría una vez desaparecido el "espectáculo mágico" de la Revolución y del Imperio? De pronto pensamos en Heine pretendiendo ser el "hijo de la revolución" o en lo que Musset en *Confesión de un hijo del siglo* nos cuenta: "la nueva forma de vivir que se ofrecía a estos jóvenes se dividía en tres segmentos: tras ellos, un pasado destruido para siempre; ante ellos, el albor de un inmenso horizonte, los primeros resplandores del futuro; y entre estos dos mundos... a cada paso no se sabe bien si se está pisando una simiente o un despojo". Testimonios parecidos hay muchos y, al margen de la edad biológica de sus autores, todos ellos relacionan la experiencia de la Revolución y de los tributos y derrota del Imperio con su comunidad generacional y su conciencia de la historia. Según lo ve Gilman, esta época, que dura hasta los años 20 de nuestro siglo y en la que la novela alcanza un predominio genérico, de alguna manera convierte la "biografía" nacional y la personal en una misma cosa. Igual que la historia determinaba las vidas individuales, éstas podían influir en el curso de la historia: "somos muy vanidosos pero este vicio es una pequeña sombra proyectada por las grandes excelencias de nuestra época... La participación de todos en la vida pública, la seguridad que tiene el individuo de influir personalmente en la suerte de la sociedad, esto que es la mayor de las conquistas..." decía Galdós en 1870 (*Revista de España*, XV, (1870), pp. 162-172). "Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares* y *Proverbios Cómicos*", por Ventura Ruiz Aguilera).

Hay un punto de unión para todos en la balanza del siglo. Y es esa conciencia profunda de historicidad como tal. No era sólo Balzac quien empleaba "siglo diecinueve" como sujeto de una frase ambiguamente irónica sino el propio Galdós, aún más irónico, cuando dice en *Nazarín*: "El siglo decimonono ha dicho: no quiero conventos ni seminarios, sino tratados de comercio". El siglo XIX español es el que se inicia en el relato de los *Episodios Nacionales* de Galdós. Y con respecto a ellos me gustaría hacer una breve reflexión previa sobre tres puntos.

El primero es que estos textos, como el resto de las obras de Galdós, son antes que nada textos literarios, es decir, productos de una ideología estética histórica y, en ese sentido, tan históricos como el resto de los textos literarios, como el resto de las obras estéticas de Galdós o de cualquier otro.

El segundo punto es que estas obras hablan explícitamente de asuntos históricos, tanto de lo que se suele llamar Historia externa como de lo que entendemos por historia pequeña, por la vida cotidiana de las gentes que pueblan un lugar. Y que no se habla de cada una de estas historias por separado sino imbricadas, estrechamente relacionadas, como si cada una de ellas pudiera cambiar el curso de los acontecimientos en el desarrollo de la otra. Algo así como la "intrahistoria" unamuniana. En 1943 y desde la Argentina decía Alberti a este propósito: "En él, en los 46 volúmenes que forman sus *Episodios Nacionales*, historia verdadera, pero de tal modo mezclada a la vida, metida en los tuétanos de ella, que todo fluye tan bien armonizado, tan magistralmente entramado, que el total es un soberbio edificio, un raro y claro monumento de proporciones perfectas" (*Cursos y Conferencias*, Buenos Aires, XXIV, 139-40-41, 1943). Y el propio Galdós al comienzo de *España sin rey* (primero de los Episodios de la última serie) nos dice: (p. 761, T. III) "Los íntimos enredos y lances entre personas, que no aspiraron al juicio de la posteridad, son ramas del mismo árbol que da la

madera histórica con que armamos el aparato de la vida externa de los pueblos, de sus príncipes, alteraciones, estatutos, guerras y paces. Con una y otra madera, acopladas lo mejor que se pueda, levantamos el alto andamiaje desde donde vemos en luminosa perspectiva el alma, cuerpo y humores de una nación”.

El tercer punto es que estos textos no historian nunca el presente desde el presente que se está viviendo, al menos de una manera directa. Hacemos la salvedad porque algunos críticos, como Antonio Regalado, sostienen la existencia consciente aunque expresada de una manera velada, en clave, de alusiones del presente desde el que se escribe intercaladas en episodios que relatan la historia ya pasada. Y no se refiere solamente Regalado a que a Galdós se le cuele su canovismo de una manera inconsciente en la primera serie, lo cual sería bastante natural, sino al propósito explícito de que se produzcan esas coladuras. Volviendo a lo que planteábamos como tercera cuestión, parece que el punto de partida es historiar desde el presente el pasado inmediato, evidentemente no los pasados idílicos medievales ajenos a la realidad histórica circundante propios de la novela histórica del romanticismo reaccionario y de hace cincuenta años, pero tampoco la crónica de lo inmediato y de hace cincuenta años, pero tampoco la crónica de lo inmediato que ocurre a su lado. Posiblemente porque la elaboración estética de la trama novelesca exige un proceso más largo; y porque, sin duda, se necesita un cierto tiempo de reflexión sobre lo ocurrido para inducir al lector, mediante una formulación estéticamente convincente, a extraer conclusiones correctas. Este elemento, el intento de educar en una ideología de progreso y en una acción política “racional” a los lectores, determina también la estructura de los textos. Y a mí me parece que la novela histórica que constituyen los diez episodios de la primera serie, tiene un evidente tono de fábula didáctica, de literatura pedagógica en la línea de los “Bildungsroman”. Y no en balde se ha elegido un protagonista casi niño.

No nos puede ser indiferente el momento elegido por Galdós para iniciar su reflexión. Entre la abdicación de Amadeo I, el golpe militar del general Pavía, la liquidación de la República, el pronunciamiento de Martínez Campos, el interregno de Serrano y casi la Restauración de la monarquía en la persona de Alfonso XII, aparece la primera serie: de Enero de 1873 a Marzo de 1875. Y ya antes había tenido lugar el primer Congreso de las masas obreras en 1870, la participación de éstas en las tareas de la internacional en 1871, la Comuna de París del mismo año, los sucesos de Alcoy de 1873... Pero en esta serie no se nos cuenta nada de esto, por lo menos explícitamente. En el tiempo que escribe Galdós las luchas intestinas en el seno de la burguesía son terribles y el fracaso de la “gloriosa” revolución de 1868 evidente. La derrota ideológica e histórica del sexenio revolucionario y del liberalismo burgués que él representa le incita a reflexionar sobre el problema, a preguntarse sobre España en un sentido: ¿por qué es como es?, ¿dónde está el origen de ese “ser así”? Es la misma pregunta que se hace Balzac con respecto a su sociedad.

Preguntarse así significa una concepción “historicista de la historia”, valga la redundancia, que conviene explicar porque nos ayuda a entender el surgimiento de la novela histórica moderna en Europa. Y a no asombrarnos de que aparezca precisamente en Inglaterra como novela representativa de la defensa histórica de la idea del progreso, aunque con todas las matizaciones que se quiera porque Walter Scott historiza un pasado más lejano; a no asombrarnos tampoco de que este hilo, a pesar de la enorme influencia que Scott ejerció en

toda la literatura europea, no sea el que desencadene la gran ola de novelas históricas de la primera mitad del siglo xix; sino que prácticamente sólo se continua en ese sentido en Francia con Balzac, pero dándole éste otra vuelta de tuerca para historizar el presente más próximo, giro radical que será el practicado bastante después tanto por Galdós como por Tolstoi.

Según planteaba Lukács, la tendencia a hacer consciente la historicidad alcanza su punto culminante en el periodo posterior a la caída de Napoleón. Y el espíritu historicista que predominó y se oficializó, el del romanticismo legitimista, fue reaccionario desde el momento en que desarrolla una concepción de la historia y una literatura contraria a la Ilustración y olvidadiza de su consecuencia: la Revolución Francesa. Al intentar retornar a la situación anterior se pretende eliminar ese suceso de la Historia, como si ésta consistiese en una evolución tranquila, "orgánica", que no altera las instituciones sociales legítimas y en la que no cabe la actividad del hombre. Y ese romanticismo, que bajo su ataque a la inhumanidad del capitalista que todo lo ha convertido en mercancía —¡hasta la cultura!— encubre su lucha ideológica contra lo que la Revolución Francesa significa, demuestra su tendenciosidad y reaccionarismo al presentar la Edad Media como una fase de idilio social, al convertirla de pronto en un periodo de pacífica cooperación de todas las clases. Más o menos así se plasmará la época feudal en la novela romántica reaccionaria. No es a este historicismo al que nos queremos referir para hablar de Galdós. Ni tampoco al de un romanticismo liberal que también existe y que, aunque sobre una base vacilante y contradictoria dado que tanto en su concepción del mundo como en sus principios literarios tiene mucho en común con el otro en su lucha ideológica contra la revolución, defiende, sin embargo, la idea de un progreso moderado.

Nos referimos a otro historicismo. Al representado por la reacción, ya que de alguna manera había que defenderse, de los sucesores en el tiempo de los racionalistas ilustrados. No se podía ocultar que la ideología de la Ilustración había preparado en cierto sentido la revolución puesto que ésta termina con el poder del feudalismo absolutista y su "irracionalidad". Por tanto, estos iluministas se ven forzados después de la revolución a crear una nueva armadura ideológica para defender la idea del progreso humano. Y así, en relación con esta idea, nos enfrentamos a una alteración radical en la concepción del mundo: si había que demostrar que la Revolución Francesa no había sido ni una "catástrofe natural" ni un trastorno repentino de la conciencia humana sino una "necesidad histórica", el fruto de una evolución larga y lenta, la concepción de la historia tenía que ser otra: era la propia historia la realizadora del progreso humano; la moderna sociedad burguesa había nacido de las luchas entre nobleza y burguesía durante esa "idílica Edad media"; su última etapa decisiva había sido la Revolución.

Esta nueva fase de la defensa ideológica del progreso humano encuentra, sin duda, en el pensamiento de Hegel su máxima expresión filosófica ya que su metodología permite comprender, desde un punto de vista histórico, que las revoluciones son elementos orgánicos y necesarios de la evolución, que la historia es un proceso movilizadado por las fuerzas internas de la propia historia, y que su efecto se extiende a todos los fenómenos de la vida humana incluido el pensamiento. Además, el hombre es un producto de sí mismo, de su propia actividad en la historia; no posee una "esencia inalterable" cuya caída o elevación moral provoque los cambios en el curso de la historia, concepción "abstracta" y "ahistórica" forjada por la "razón" humana ilustrada.

De estas ideas surge por primera vez un intento de distinguir períodos racionales en la historia y de comprender la peculiaridad histórica del presente y su origen. Esto es lo que le preocupa a Galdós, como a Balzac o a Tolstoi. Sin embargo, el humanismo de la burguesía liberal que estos escritores representan se encuentra en una situación paradójica: porque comprenden y aceptan que lo que el presente tiene de racional y positivo es fruto de las revoluciones del pasado y, en ese sentido, éstas se han demostrado necesarias; pero les gustaría ver el futuro como una evolución tranquila basada en esas conquistas adquiridas; no les parece que sean ya necesarias más revoluciones. Y en esta dirección no se puede olvidar a Comte.

No creo que se trate "en estricto" de una concepción interesada porque durante el primer período los pensadores investigan honestamente todas las contradicciones del progreso, no hay miedo a la crítica del presente. Más bien obedece a que, como concepción hija de su tiempo histórico, no puede rebasar conscientemente sus propios límites espirituales (y si lo hace lo hará en formas fantásticas como los grandes utopistas). En cualquier caso, sería absurdo olvidar que todos ven surgir una clase nueva, el proletariado, y que conocen sus aspiraciones, insurrecciones y reclamaciones; y que se sienten amenazados no sólo como clase sino porque empieza a vacilar contra ellos: ya no quieren profundizar ni investigar el carácter contradictorio del progreso. En ese sentido, la revolución del 48 significará un nuevo viraje de la historia en proporción internacional, porque en el interior de la burguesía se va a acelerar enormemente el proceso de transformación de una clase democrática revolucionaria en una clase liberal comprometida. Y esa alteración de ideales y objetivos afectaría a todos los ámbitos; la caída de la filosofía hegeliana y de su idea de la contradictoriedad del progreso humano hace que la nueva concepción histórica en torno a esta idea tenga un desarrollo retrógrado. Como, en cualquier caso, la ideología del progreso sigue siendo la rectora del pensamiento de la burguesía liberal y sigue dominando mucho tiempo, a partir de ahora se concibe la historia eliminando en ella todo elemento de contradicción, es decir, como una evolución lineal. A pesar de ello, la continua experiencia de las contradicciones de la propia situación histórica arroja una sombra sobre la concepción de la historia en su conjunto que se evidencia, con diversas modalidades, en estos autores. Yo creo que eso que se llama el "pesimismo" de Galdós es la proyección de esa sombra.

Estamos hablando de ellos, de la historia que viven y, por tanto, de cómo narran sus obras históricas, como si sus respectivas producciones literarias se desarrollaran durante los mismos años, sus países fuesen semejantes y relataran situaciones históricas similares. No es del todo así con respecto al primer punto dado que Scott y Balzac son anteriores en el tiempo, pero casi lo es con respecto al segundo como ahora veremos.

Los cimientos históricos que hemos comentado brevemente, esa revolución del ser y la conciencia del hombre, constituyen en Europa la base para la creación de la novela histórica moderna, que Scott inicia con *Weverley* (1814) y que es continuación, aunque con un carácter completamente nuevo, de la novela social realista del siglo XVIII. ¿Por qué en Inglaterra? Inglaterra hizo su revolución burguesa en 1688 y, apoyada en sus logros, lleva todo un siglo de evolución pacífica y progresista. Es un país perfecto ejemplo en la práctica para el nuevo estilo de la concepción histórica. Y así lo consideran los historicistas continentales defensores del progreso, como el país modelo de desarrollo. No olvidemos la admiración de

Galdós por Inglaterra, la exaltación que de su eficacia, organización, orden, buen mando, etc..., plasma en los *Episodios* de la primera serie: tanto en *Trafalgar*, a pesar de que en él los ingleses son enemigos, como a través del personaje de Wellington y de la actitud de su ejército en *La batalla de los Arapiles* donde eran aliados. Sólo por poner un ejemplo que considero no invalida la ironía socarrona con la que, por otra parte, son tratados tanto Miss Ply, la inglesa a la búsqueda de las esencias románticas españolas y de su arqueología, como el sorprendente Lord Gray, inglés fino y embaucador que hastiado de la "razón" de su país adora los efluvios de la "sinrazón" en el nuestro, ese personaje misterioso que deambula por *Cádiz* y que, como decía Menéndez Pelayo, "parece trasunto de la fisonomía de Lord Byron" ("Discursos leídos ante la RAE (Contestación al de Galdós)").

La novela histórica de Scott mira hacia un pasado lejano pero lo historiza desde el presente, lo revive poéticamente haciéndolo sentir como su origen, y es en este sentido en el que hace una defensa histórica del progreso: al plasmar aquellas crisis sociales como origen de los logros actuales. En esto está la novedad fundamental que la hace coincidir con la actitud de Balzac, Tolstoi o Galdós. En esto y en otros muchos elementos que nunca habían ocupado antes el centro de representación de la realidad literaria: como tendencia fundamental de la creación se observa la vivificación humana de tipos histórico-sociales, de los cuales los héroes principales serán siempre personajes mediocres —casi siempre además caracteres típicamente nacionales— y los personajes secundarios resultarán de una interesantísima humanidad para el lector. En este sentido, poco importa la relación de los grandes acontecimientos históricos puesto que se trata más bien de resucitar poéticamente a los seres humanos que en ellos figuraron, y de suscitar en el lector la vivencia de los motivos tanto sociales como personales de sus actuaciones en esa realidad histórica. Todos los rasgos de estilo, estructura lenguaje, etc... responden al afán de plasmar la realidad histórica tal como había sido pero con tal autenticidad humana que el lector de épocas posteriores pudiera revivirla. Para crear ese tipo de novela histórica hay que recrear el pasado convirtiéndolo en prehistoria del presente, hay que vivificar poéticamente las fuerzas históricas, sociales y humanas que, en el transcurso de un largo desarrollo, conformaron nuestra vida como ahora la vivimos. Y para ello, sin duda, son más apropiados los sucesos aparentemente insignificantes que los grandes dramas de la historia universal. ¿Por qué todo esto? Porque lo que Scott expone en su novela son grandes crisis de la vida histórica, poderes sociales hostiles en lucha, y el héroe mediocre, sin apasionamiento por ninguno de ellos, sirve de excelente eslabón en la composición, puede cumplir fácilmente su misión: conciliar los extremos cuya lucha constituye justamente la novela, encontrar un terreno neutral donde dirimir de forma humana las diferencias entre las fuerzas sociales antagónicas. A mi este tipo de héroe me recuerda mucho a Gabriel Araceli.

Por supuesto no es esto exactamente lo que hace Balzac pero si es éste el hilo que sigue. Precisamente será en Francia donde tengan lugar las luchas teóricas decisivas en torno a la novela histórica. La razón es que en la Restauración francesa, cuando Balzac escribe, el problema social y político de toda la evolución nacional, es decir, la lucha por una concepción progresista o reaccionaria de la historia, fue mucho más inmediata. Bajo su aparente tranquilidad, la contradicción entre los intentos feudal-absolutistas y las crecientes fuerzas capitalistas emergía de una manera tan desafortada que hacía vacilar toda la estructura

social. Y este carácter vacilante se situó en el centro de su concepción haciendo girar el timón de la novela histórica hacia una consciente concepción histórica del presente. A partir de ahora el problema central será el conocimiento y la plasmación de la problemática histórica de la propia sociedad burguesa; habrá que representar la historia francesa moderna en un *ciclo* (frente a la carencia de "sistema" que achacaba, aunque con prudencia, a la obra de Scott) que plasme poéticamente la necesidad histórica de la nueva Francia. ¿Dónde empieza esa Francia nueva, su moderna sociedad burguesa? En la Revolución francesa, y esa es la barrera con la que (salvo excepciones no relevantes) tropieza su mirada cuando vuelve la cabeza.

Esto es exactamente lo que hacen tanto Tolstoi como Galdós aunque mucho después. Después porque las respectivas revoluciones burguesas de sus países son posteriores. Tan posteriores que Tolstoi asiste a la lenta preparación de la de su país y no la ve; y Galdós, que vive la "gloriosa" revolución burguesa de 1868, la que ha dado nombre a su generación y de la que se considera hijo, es muy consciente de su fracaso. Tanto que justo ahí inicia su reflexión pública a través de los *Episodios Nacionales*, por si algo se pudiera corregir para el futuro, por si se pudiera evitar repetir errores: "Los vicios y virtudes fundamentales que engendran los caracteres y determinan los sucesos son también estos de por acá. Nada de abstracciones, nada de teorías; aquí sólo se trata de referir y de expresar, no de desarrollar tesis morales más o menos raras o empingorotadas; sólo se trata de decir lo que somos unos y otros, los buenos y los malos, diciéndolo siempre con arte. Si nos corregimos, bien; si no el arte ha cumplido su misión, y siempre tendremos delante aquel espejo eterno reflejador y guardador de nuestra fealdad", decía ya Galdós en 1870.

Esto no quiere decir que Galdós sea el primero en España en tratar el pasado inmediato en vez del remoto en la novela histórica, aunque puede que sí sea el primero en aconsejarlo a los pintores de su tiempo, que excluían de sus lienzos los hechos históricos de su propia época: "La pintura histórica puede aceptarse cuando es representación de un suceso más o menos notable contemporáneo del autor"... "Pintad la época, lo que veis, lo que os rodea, lo que sentís" ("Arte y crítica"). No sólo G. Zellers sino después R. Brown y otros muchos han dado listas de obras históricas que sitúan su acción en el propio siglo XIX, y algunas de ellas coinciden tanto con la primera serie de los *Episodios* en tema, títulos y estilo que resulta sorprendente. El parecido en el caso de la "novela por entregas" *Fernando el Deseado* (*Memorias de un liberal*), de Diego López Montenegro y Víctor Balaguer aparecida en Barcelona en 1859, es asombroso. Preguntarnos si copió de ella o encontró ese material en otros sitios nos llevaría tan lejos que, en esta ocasión, nos basta decir que pudo encontrar el material, desde luego, en los historiadores: por ejemplo, en la *Historia del levantamiento y revolución de España* del Conde de Toreno, comenzada a publicar en 1835, y en la *Historia del reinado de Fernando VII* (1842) de Estanislao de Kostka Bayo, cuyo primer volumen trata de la Guerra de la Independencia; pudo encontrarla en la pintura histórica, y Hinterhäuser precisa mucho en este punto; y, por supuesto, en la novela popular francesa del romanticismo tardío, lo que nos llevaría a Erckmann-Chatrion y sus *Roman Nationaux*. Pero esto significaría detenemos en las fuentes históricas, literarias, pictóricas, etc...y no podemos hacerlo.

Igual que Balzac se remonta, buscando su base social, a la Revolución Francesa, Tolstoi y Galdós, en busca de las suyas respectivas, de los grandes problemas históricos origen de la transformación actual de sus países, se encuentran con las guerras napoleónicas. Por ahí

empieza Galdós sus *Episodios*, de donde se deduce que la burguesía moderna de la que él habla y en la que cree, esa clase media o "intermedia" a la que a veces llama el "pueblo", tiene su origen como clase en la "conmoción" provocada por esas guerras. Este es uno de los datos.

No cabe duda de que la historia se convirtió en una "experiencia de masas" de proporciones europeas por obra y gracia de la Revolución Francesa, la subida y la caída de Napoleón. El lema "la tranquilidad es el primer deber del ciudadano" propio de la práctica bélica de los estados absolutistas prerrevolucionarios que aislaban todo lo posible el ejército de la población civil, se ve sucedido por todo lo contrario: la forzada creación por parte de la República de "ejércitos de masas" genera un absoluto desplome de los muros que separaban al ejército de la vida interna de la población así como una destrucción de las barreras estamentales que separaban al oficial noble de sus soldados, de forma que el ascenso hasta los más altos puestos militares le es posible a cualquiera (y si no piénsese en Gabriel Araceli). Además, para construir esos ejércitos es inevitable hacer propaganda del significado y objetivos de la guerra, lo que implica un desvelamiento de sus contenidos sociales y sus circunstancias históricas. ¿Cómo no van a percibir los ciudadanos concretos la historia como algo que condiciona su propia existencia si, además en este caso, el escenario bélico se extiende por toda Europa y afecta a millones de personas? En los *Episodios Nacionales* de Galdós la estrecha relación entre la "Historia" y la "historia" es tan evidente que muchos de los sucesos particulares no tienen lugar hasta que no se producen los correspondientes en el plano público.

No es posible hacer una revolución burguesa como ésta y llevarla a buen fin si no se entiende que forma parte esencial de ella el hecho de que la idea nacional se convierta en patrimonio de las grandes masas. Y, sin duda, se produjo ese despertar del sentimiento nacional pero no afectó solamente a Francia sino a todos los países en los que Napoleón intentó penetrar con sus ejércitos. En el caso español la ola de oposición y entusiasmo por la autonomía nacional fue enorme. Y este es el segundo dato para la primera serie de los *Episodios*.

Porque Galdós, desde la distancia de 1873, prácticamente consumado el fracaso de la revolución burguesa y, por tanto, de su idea de la historia como progreso, nos quiere recordar que el "pueblo" español fue una vez capaz de los mayores sacrificios en defensa de su propia dignidad como pueblo y de la autonomía de la nación. Y por ello, nos relata las campañas napoleónicas en España y la reacción de ese pueblo ante ellas. Tal vez para recordar que si, en peligro, una nación entera apuesta por una causa común y gana, debe recoger en su momento el fruto de la victoria: (T. I, p. 976) "España entera se echó a la calle o al campo, su corazón guerrero latió con fuerza y se ciñó laureles sin fin en la gloriosa frente; pero lo extraño es que Napoleón, aburrido al fin, se marchó con las manos en la cabeza, y los españoles, movidos de la pícaro afición, continuaron haciendo de las suyas en diversas formas, y todavía no han vuelto a casa", nos dice en *Juan Martín el Empecinado*. Este fragmento nos recuerda aquella carta de Pereda a Galdós en que, hablándole de la idiosincrasia nacional, le dice: "Cuando se trataba de dar cintarazos y de acometer inverosímiles aventuras, España estaba en primera fila porque nacimos cortados para eso. Quizá se cumplió entonces nuestro destino. Desde que los pueblos han tomado rumbo más prosaico, España no sabe qué hacerse para matar el tedio que la abrumba; y por eso conspira y guerrillea, corrompe en la holganza sus viejas virtudes" (Santander, 14 de Marzo 1877).

Por supuesto, no se me olvida que en la mayoría de los casos, y así sucedió en España, estos movimientos fueron, cuando menos, una mezcla de "regeneración y reacción". Pero al margen de cual fuese la dosis de cada elemento en esa mezcla, vertieron en las amplias masas el sentido y la vivencia de la historia: porque no se puede invocar la independencia y la idiosincrasia nacional sin conectarla a una resurrección de la historia nacional, a los recuerdos el pasado gloriosos o vergonzosos, al margen de que todo ello desemboque en ideologías progresistas o reaccionarias. Esta línea de fuerza, sin entrar ahora en sus múltiples y a veces contradictorios componentes, atraviesa todos los episodios que constituyen la primera serie: los que abarcan el periodo histórico comprendido entre *Trafalgar* (1805) y *La batalla de los Arapiles* (1812). Quizás sea conveniente adelantar ya que los dos primeros episodios, sin embargo, se dedican más bien a la presentación de los personajes y a introducirnos en el halo misterioso y folletinesco que rodea el núcleo argumental de la trama novelesca. A pesar de todo lo comentado hasta ahora, nunca se nos debe olvidar que Galdós fue un devorador insaciable en su niñez y juventud de folletines románticos, que admiró siempre a Fernández y González y que, como dice Montesinos, esta influencia es muy evidente en algunos episodios de la primera serie.

En su conjunto, los *Episodios Nacionales* relatan el periodo histórico comprendido entre el citado *Trafalgar* y *Cánovas* en 1898. Se escriben a lo largo de los años 1873 hasta 1912 con un intervalo entre el último de la segunda serie (*Un faccioso más y algunos frailes menos*, Diciembre de 1879) y el primero de la tercera (*Zumalacárregui*, Mayo de 1898) de diecinueve años. Sobre las razones para este intervalo ya hemos aducido algunas y se pueden dar otras; Menéndez Pelayo justificaba el abandono porque la novela histórica estaba pasada de moda en el gusto del público y en auge la de costumbres, psicológica, de tesis, a cargo de Pereda, Alarcón, Valera, etc..., lo que hace que Galdós cambie de rumbo. Y el propio Galdós explica así su vuelta al cultivo de este género en el prólogo a *Zumalacárregui*: (T.II, p. 320) "Al terminar...la segunda serie...hice juramento de no poner la mano por tercera vez en novelas históricas. ¡Cuán claramente veo ahora que esto de jurar es cosa mala, como todo lo que resolvemos menospreciando o desconociendo la acción del tiempo y las rectificaciones que este tirano suele imponer a nuestra voluntad y a nuestros juicios! A los diecinueve años, no justos, de aquel juramento, los amigos que me favorecen, público, lectores o como quiera llamárseles, me mandan quebrantar el voto y lo quebranto; me mandan escribir la tercera serie de Episodios, y la escribo. En reducida esfera, los escritores vivimos, como en esfera amplia los políticos, gobernados por la opinión, y la opinión es responsable de esta consecuencia mía. Ella me ha hecho pecar, y ella me absolverá si cree que al fin de la jornada lo merezco". Sin embargo, él mismo en las *Memorias de un desmemoriado* da una explicación de carácter económico que parece bastante aceptable dado las deudas que tenía y el dinero que la publicación por entregas reportaba, tesis que ha sido aceptada por toda la crítica.

Desde el punto de vista de su estructura, la primera serie puede considerarse como una larga novela histórica publicada en diez entregas, constituida cada una por un "episodio". No es una contradicción esto de publicar por entregas en el caso de Galdós, porque a pesar de la ridiculización que hace en su obra de la pasión de los lectores de su tiempo por los "traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y odio", es decir,

por “esa peste nacida en Francia” que era el folletín romántico (y que, por otra parte, ya hemos comentado que él leía con avidez), no cabe interpretar que está acusando a algo más que a los argumentos que desarrollan. No acusa realmente a su mecanismo de difusión; es más, dice: “el libro, dividido de este modo, penetra hoja por hoja en todos los hogares, y es accesible a las fortunas más modestas. No vituperamos todavía este sistema; porque el mal no está en él. Como excelente medio de propagación, la entrega ha podido difundir lo malo; pero en igualdad de condiciones puede extender lo bueno y darle una extraordinaria circulación con la rapidez y la ubicuidad del periódico”.

¿Cuál es la técnica de composición? Después de lo dicho hasta ahora no nos debe extrañar: “Ahora estoy preparando el cañamazo, es decir, el tinglado histórico... Una vez abocetado el fondo histórico y político de la novela, inventaré la intriga”, nos dice a propósito de la preparación de *Amadeo I* (tercer episodio de la serie final, Agosto-octubre, 1910). Esta técnica, que Galdós utiliza con gran maestría para que el ensamblaje entre los sucesos públicos y los privados sea absolutamente verosímil, provoca sobre el conjunto un efecto de retardamiento. Ciñámonos a la primera serie.

A pesar de su enorme extensión, esta primera serie posee en esbozo una acción novelesca muy breve y muy decimonónica en su factura: se trata de la ascensión de un joven —Gabriel Araceli— desde una cuna prácticamente inexistente hasta los más altos puestos donde la burguesía se asienta por ser tan meritoria como es. Esta ascenso se realiza subiendo en el escalafón militar gracias a la guerra. El acicate para esta subida es el amor del protagonista por una joven de cuna aristocrática (pero ninguno de los dos lo sabe inicialmente) cuyo origen y relaciones familiares se irá desvelando a lo largo de la acción. Este desvelamiento implicará, por la diferencia de rango que se abre entre ambos, un mayor esfuerzo del joven por conseguir casarse con ella. Pero al meterse la Historia grande en la historia privada se aplaza una y otra vez el desenlace de ésta y se prolonga la acción novelesca de tal manera que llega a abarcar toda la serie. Si queremos saber qué ocurre con el amor de Inés y Gabriel hay que esperar pacientemente a leer el último episodio de esta novela histórica: *La batalla de los Arapiles*. Y antes de llegar a él habremos comprado todos los anteriores porque, acostumbrados a la lectura de este tipo de melodramas folletinescos, no es posible resistirse a conocer el desenlace final.

Además de este efecto de retardamiento en la acción novelesca, uno de los mecanismos más interesantes del procedimiento utilizado por Galdós para ensamblar los dos niveles consiste en distanciarlos. A mi juicio se trata de un procedimiento consciente para poner de relieve que, a pesar de todo, para los individuos particulares tiene mayor importancia su historia privada que la historia nacional. Esta apología de lo privado llega a puntos extremos cuando los personajes novelescos, obsesionados por sus problemas, se aíslan en medio de los acontecimientos colectivos más importantes: es asombroso ver a Gabriel Araceli ensimismado en la lectura de unas cartas privadas que le ponen sobre la pista del origen familiar de Inés, montado en un caballo y en plena batalla de *Bailén*: (T.I, p. 542) “Yo estaba completamente absorto en aquel asunto de interés íntimo: yo no atendía a la batalla; yo no hacía caso de los cañonazos; yo no me fijaba en los gritos; yo no apartaba del papel los ojos, aunque sentía correr por junto a mis oídos el estrepitoso aliento de la lucha. En aquel instante, entre los veinte mil hombres que, formando dos grandes conjuntos, se disputaban

unas cuantas varas de terreno, yo era quizá el único que merecía el nombre de individuo. Atomo disgregado momentáneamente de la masa, se ocupaba de sus propias batallas". O el caso del avaro Candiola en *Zaragoza* que, mientras dos soldados paisanos se arrastran heridos de muerte a las puertas de su casa pidiendo ayuda, (T.I, p. 711) "quejándose de que habían muerto muchos de sus deudores y que no tenía esperanzas de cobrar... encerrándose en su cuarto para hacer cuentas, no se cuidaba ya ni de ellos". O el del buen médico Pablo Nomdedeu en *Gerona* que, obsesionado por la enfermedad de su hija y carente ya de provisiones no sólo él sino toda la ciudad, pretende que ella coma aunque muera el mundo entero: (T.I, p. 797) "De esta manera el corazón de aquel hombre bondadoso y sencillo se llenaba de egoísmo obedeciendo a la ley de las grandes calamidades públicas en las cuales, como en los naufragios el amigo no tiene amigo, ni se sabe lo que significan las palabras prójimo y semejante".

Otra de las características de composición del texto es que los personajes están vistos desde una óptica multiforme. Aunque Galdós no parece excesivamente preocupado por ese prurito de objetividad del naturalismo francés, y no le importa demasiado asumir el papel de novelista "omnisciente" que no tiene por qué ocultar su voz (lo mismo sucede con Balzac), discurre una serie de recursos con los que matizar esta técnica. Si era inevitable la presencia del narrador, como él creía, había procedimientos relativamente objetivadores. Es cierto que en la primera serie Galdós se atuvo escrupulosamente a la fórmula narrativa de la primera persona, la correspondiente a Gabriel Araceli, casi con exclusividad. Pero sólo en esta serie; e incluso en ella se sirve a veces de la primera persona a través de nuevos planteamientos, un de los cuales es el del cambio de punto de vista que, a su vez, determina correlativamente el de la estructura narrativa; y si este cambio de mirada es rápido, como lo es necesariamente a través del diálogo, aún mejor. Y el diálogo prima en una de las instituciones características españolas del siglo XIX que Galdós utiliza con frecuencia en toda la obra: la tertulia. A través de ella se nos facilita una información caleidoscópica de los personajes. Y lo debió hacer muy bien porque sus criaturas de ficción son lo suficientemente distintas, poderosas y complejas como para reprochársele a Galdós lo que a Valera: que sus seres sean proyecciones o portavoces de él mismo.

Es Gabriel Araceli el personaje que conecta todos los episodios al ser la voz que, excepto en *Gerona* donde lo hace Andresillo Marijuán —otro adolescente—, nos relata en primera persona los sucesos. En líneas generales, se ha planteado que este personaje asciende desde la posición de pícaro (Hinterhäuser) —de la que se redime (planteamiento de J. Casaldueiro)—, tal vez pasando por un segundo estadio de "caballero" (posición de Ricardo Gullón), hasta descubrir la ética burguesa: el honor como honradez. Sin entrar en demasiados detalles, y aceptando que la pauta de la novela picaresca y de la novela caballerescas como modelos intertextuales están en Galdós, lo que quiero comentar es que si la evolución mental del personaje es ésta, desde luego toda ella tiene lugar en las primeras páginas del primer episodio: *Trafalgar*, exactamente no más allá del capítulo X. Efectivamente, Gabriel anciano inicia la narración como comenzaban los relatos de sus vidas los pícaros tradicionales: hablando de un linaje del que carecían en sentido estricto. Y nos cuenta que ese golfillo del barrio de la Viña de *Cádiz* que él fue, nació así, sin linaje. Pero inmediatamente añade: (T.I, p. 205) "Doy principio, pues a mi historia como Pablos, el buscón de Segovia: afortunada-

mente Dios ha querido que en ésto sólo nos parezcamos". Creo que lo único que dice el texto es que Gabrielillo no *era* un pícaro aunque pudiese *parecérselo* a alguien por su carencia de linaje y su pobreza (ya decía Montesinos que en lo único que había semejanza con los libros de pícaros es en que fuese "mozo de muchos amos"). Ya a la primera oportunidad que tiene de comportarse como tal conformándose con techo seguro y comida diaria como criado, rechaza el beneficio fácil y se embarca en la aventura heroica de *Trafalgar*. Si el ideal caballeresco es el móvil de ese cambio de actitud, dado que marcha a la batalla al servicio de un personaje bastante quijotesco —D. Alonso Gutiérrez de Cisniega— y en funciones de "escudero", el cambio siguiente a representar el ideal burgués es tan rápido que nada más llegar a la bahía, ver la flota desplegada y percibir la emoción de la patria como nación es todo uno. Y además, inmediatamente diseña el siguiente ideal de vida: (T.I, p. 241) "Me representé a mi país como una inmensa tierra poblada de gentes, todos fraternalmente unidos; me representé la sociedad dividida en familias, en las cuales había esposas que mantener, hijos que educar, hacienda que conservar, honra que defender". Y la patria que se defiende es "el terreno en que ponían sus plantas, el surco regado con su sudor, la casa donde vivían sus ancianos padres, el huerto donde jugaban sus hijos, la colonia descubierta y conquistada por sus ascendientes, el puerto donde amarraban su embarcación fatigada del largo viaje, el almacén donde depositaban sus riquezas...", etc... Parece evidente que no son las palabras propias del ideal heroico caballeresco ya que el amor que manifiesta por la patria tiene un tono claramente democrático liberal y, adoptando una mezcla de elementos de Rousseau y del romanticismo, manifiesta una concepción claramente burguesa: la patria como mito totalizador del sentido burgués de la propiedad.

Y si el paso de la mentalidad de pícaro a la de héroe caballeresco y de ésta a burguesa ocurre en los 10 primeros capítulos del primer episodio, la pregunta es obvia: ¿en qué consisten los casi 300 capítulos restantes? Creo que puede tratarse de la puesta en práctica de los medios necesarios para conseguir llegar a ese ideal de vida diseñado. Pero, entonces, la novela no consiste en el relato de la evolución de este personaje sino en la demostración de lo que la burguesía —representada en Gabriel— es capaz de hacer por sí sola cuando no se olvidan los propios ideales. Porque Gabriel Araceli, incluso mucho antes de llamarse así en el texto, era tan noble de corazón, tan incapaz de una bajeza, que rechaza todas y cada una de las ofertas tentadoras que recibe a lo largo de la obra: tanto la rápida seguridad de un hogar confortable como criado, como la rápida recompensa económica a cambio de espíar en el mundo de las intrigas cortesanas (políticas). Ni siquiera las promesas de cargos militares o burocráticos ofrecidas por algún personaje de la aristocracia, le harán ceder cuando la necesidad le acucia. Es, por supuesto, una hipótesis sin investigar pero la lectura de todo esto suena a la bondad natural asediada por la artificialidad de los elementos sociales: suena a Rousseau. Gabriel no desprecia a nadie porque entiende la debilidad humana pero tampoco se alía claramente con nadie; sólo hay una persona que su corazón le dice que es "verdadera" porque es siempre "natural" y es Inés. El solo, mediante su esfuerzo individual, aunque también acomodándose a las circunstancias pero sin mancharse demasiado, ascenderá socialmente. Y aunque su pasado y sus antecedentes no hacían barruntar ese final, ¿no había arrumbado la burguesía el determinismo? El representa esa clase media, injustamente olvidada por la novela, según Galdós, ya que es el modelo y la fuente inagotable

y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el nombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reforma, su actividad pasmosa». Hasta ahí ha conseguido llegar Gabriel Araceli: (T.I, p. 1. 180) "Dios me ha dado lo que da a todos cuando lo piden buscándolo, y lo buscan sin dejar de pedirlo. Soy hombre práctico en la vida y religioso en mi conciencia. La vida fue mi escuela y la desgracia mi maestra. Todo lo aprendí y todo lo tuve...adquirí lo que llamaban los antiguos *aurea mediocritas*; viví y vivo con holgura; casi fui y soy rico...". Una clase media que no significa exactamente lo mismo a todo lo largo de la producción literaria galdosiana. Porque, además de querer decir clase "intermedia" entre la aristocracia y el pueblo, en el período que nos ocupa el término parece referirse más estrictamente a la burguesía liberal progresista en lucha contra el antiguo régimen e incluso, a veces, a una clase revolucionaria y emancipadora del conjunto del pueblo.

Además de Gabriel Araceli, protagonista de la trama novelesca, el pueblo pasa a primer plano convirtiéndose en el otro protagonista fundamental de la primera serie cuando lo que se relata es la Historia pública. La simpatía espontánea de Galdós hacia las clases populares preindustriales tanto de la ciudad como de la aldea, es tan evidente como el desconocimiento del naciente proletariado industrial y la crítica despiadada de las élites de poder. Y todas estas actitudes sociales no eran particulares de Galdós sino predominantes en las clases medias incluso por encima de posiciones ideológicas o políticas muy distintas. Estas clases populares no tienen en el texto una excesiva precisión sociológica, parece algo forzosamente heterogéneo e informe aunque sí tiene fronteras: artesanos, menestrales, empleados de infima categoría, sargentos... gentes que pertenecen a un mundo preindustrial.

Parece como si Galdós, alcanzado por una tradición romántico-liberal para la que el "pueblo" como instinto popular (como "volkgeist") era el primer motor de la historia contemporánea a través de la revolución y la jornada callejera (1789 y 1808, 1848 y 1854, 1868), haya llenado su obra de esas muchedumbres que reclamaban su función en la narración histórica. Son pocas las veces que estas multitudes protagonizan la Historia "externa" que salta a las crónicas, aunque frecuentemente a través de sus personajes Galdós presenta la historia que hacen otros: generales, ministros, etc... Pero cuando el pueblo se hace dueño de la calle a través de motines, revoluciones o gestas heroicas, hace con su sacrificio o heroísmo que la rueda de la historia camine más de prisa. Este es el "pueblo" al que Galdós da ese nombre en sentido positivo; pero ese mismo pueblo se convierte en "populacho" cuando da rienda suelta a su crueldad, primitivismo e ignorancia, versión negativa y actitud que predomina en la obra en los motines de carácter más estrictamente político, normalmente de instigación cortesana. Dos versiones respectivamente del comportamiento popular en cuanto agente inmediato de la historia. Podríamos representar ambas posiciones: la primera en Pacorro Chinitas, amolador de la calle del Baño, hombre ignorante y rudo que representa "la madurez de juicio y el sentido práctico" del instinto popular, como se desprende de sus reflexiones en *La Corte de Carlos IV*. Frente a su actitud podríamos fijarnos en la de Pujitos, analfabeto bullanguero a infeliz, trastornador de todo lo que oye, creído de que hablar a gritos de las cosas públicas sirve para algo, al que vemos disfrutar al frente de la turba que insulta a Godoy en el momento de su apresamiento en *El 19 de marzo y el 2 de mayo*: (T.I, p. 408-409) "La turba chillaba; no he podido olvidar nunca aquellos

gritos, que relaciono siempre con la voz de los seres más innobles de la creación; y mientras aquel gatazo de mil voces maullaba, extendía determinadamente su garra con decisión irrevocable, parecida al dolor, que resulta de la superioridad física, con la fuerte entereza que da al sentirse gato en presencia del ratón"... "el pueblo, que en tales momentos es siempre una fiera, más se irritaba cuanto más le veía; sin duda el mayor placer de esa bestia que se llama vulgo consiste en ver descender hasta su nivel a los que por mucho tiempo vio a mayor altura".

Hay otra vertiente del pueblo, en mi opinión mezcla de estas dos, que es la representada por los guerrilleros y la que mejor explica la idiosincrasia nacional. A pesar del papel importantísimo que jugaron en la guerra de la Independencia, a Galdós no le hacen mucha gracia y es evidente en *Juan Martín el Empecinado*: (T.I, p. 975-976) "¿Debemos celebrar esta especial aptitud de los españoles para congregarse armados y oponer eficaz resistencia a los ejércitos regulares? ¿Los beneficios de un día son tales que pueden hacernos olvidar las calamidades de otro día?"..... "La guerra de la Independencia fue la gran academia del desorden...la gran escuela del caudillaje, porque en ella se adiestraron hasta lo sumo los españoles en el arte, para otros incomprendible, de improvisar ejércitos...; cursaron la ciencia de la insurrección, y las maravillas de entonces las hemos llorado después con lágrimas de sangre...Los guerrilleros constituyen nuestra esencia nacional. Ellos son nuestro cuerpo y nuestra alma; son el espíritu, el genio, la historia de España; ellos son todo, grandeza y miseria, un conjunto informe de cualidades contrarias, la dignidad dispuesta al heroísmo, la crueldad inclinada al pillaje". Se les reconoce su papel y por ello se les dedica un episodio, pero ese carácter de posible horda desenfrenada que puede adquirir el pueblo es visto aquí de forma individual a través de personajes particularizados: un caso magnífico es el del cura Antón Trijueque. La impresión que produce la lectura de este episodio es que preparar en serio, con táctica y estrategia militar, a este tipo de gente (frente a la consideración de heroicidad espontánea que se le concede siempre en el texto a la actitud de un pueblo militarmente desorganizado), entrañara un peligro tan grande que a veces se dudase de si sería mejor no contar con ellos. Es claro que a Galdós no le gusta que nada suplante la obligación del Estado y los guerrilleros constituyen una fuerza paraestatal; una fuerza cuya mera existencia y cuyo concurso imprescindible demuestra que el Estado no está a la altura que debiera, que su incapacidad es manifiesta. De todos modos Galdós no lo oculta porque todas las luchas civiles y la historia del siglo XIX demuestran que este Estado no merece respeto. ¿Acaso necesita guerrilleros Wellington?

Como personaje mediocre no sólo se conecta Araceli con el pueblo sino con la aristocracia que, a la altura de 1870, Galdós define como "una clase perfectamente reconciliada con el espíritu moderno; que ayuda a impulsar más bien que a entorpecer el movimiento de la civilización, y vive tan tranquila y pacífica en medio de una sociedad que ya no domina ni dirige, contenta de su papel, contribuyendo a la vida colectiva con lo que su influencia y su poder le permita, alternando con todos nosotros durante el día, y retirándose por la noche allá al recinto de sus salones, donde penetran ya toda clase de mortales". Pero la aristocracia, según las palabras anteriores, ha perdido ya su especificidad como clase, el noble orgullo y exagerado pundonor, la primitiva caballerosidad castellana, y todas aquellas características que el afrancesamiento ha desnaturalizado. Tal vez por ello juega un papel poco relevante en el texto, porque —sigue diciendo Galdós— "el círculo de la alta sociedad es estrecho; nos

interesa poco lo que hace esa buena gente allá en sus encantados retiros". Y además, "la novela, si más complejo, el más múltiple de los géneros literarios, necesita un círculo más vasto que el que le ofrece una sola jerarquía, ya muy poco caracterizada; se asfixia encerrada en la perfumada atmósfera de los salones y necesita otra amplísima y dilatada, donde respire y se agite todo el cuerpo social".

De todos modos desfilan por la obra tres generaciones de aristócratas representativas de la opresión y tiranía del Antiguo Régimen (Marquesa de Leiva y Condesa de Rumbler), del discurso vacío —tan vacío como su papel en la Historia a partir de ahora— de un aristócrata dedicado a la diplomacia (Marqués de Leiva y, en cierto sentido también Rafael Malespina), de la capacidad vergonzosa de esta gente para la intriga cortesana (Amarante y Lesbía) y, sobre todo, de la estupidez por falta de educación adecuada (los jóvenes nobles: Diego, Presentación y Asunción de Rumbler). Todos estos personajes son grotescos, miserables, frívolos. Todos son patéticos. Quizás haya que exceptuar a Amaranta, la aristócrata madre de Inés; pero tal vez la salva de esta podredumbre nobiliaria el hecho de estar vista en el texto en su función de madre, y perdonada por serlo al estilo moderno: madre a la que no le importa tanto el linaje, la sangre del futuro marido de su hija, como que sea noble de corazón, honrado, trabajador y que haya demostrado quererla. Una madre a lo burgués que encuentra todo eso en Gabriel Araceli.

No quiero terminar sin una alusión a un aspecto que me parece fundamental: el didactismo explícito e implícito en la narración, la clara intención de Galdós de dirigirse a los jóvenes para educarlos con su experiencia, intención manifiesta al elegir como protagonista un personaje casi niño. Este interés en la educación de la juventud está sin duda ligado a su influencia krausista a través del Ateneo y de la Institución, a su admiración por Giner de los Ríos y a su deseo de modernizar España sin violencia. Es a un público joven al que se dirige, no sólo porque únicamente se puede intentar educar a los jóvenes, no sólo porque ellos son los únicos no contaminados aún por el "ser así" de los españoles —y si saben de antemano a dónde conduce ese "ser así" tal vez evitarán caer en los mismos errores—, sino porque, dentro del conjunto de la población, los jóvenes son los que en mayor proporción saben leer: (T.I, p. 1.180) "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 en el mundo los generosos impulsos del pensamiento y las leyes del corazón, acordaos de Gabriel Araceli, que nació sin nada y lo tuvo todo". Así termina la lección que Galdós da sobre lo bueno y lo malo de España y los españoles a sus jóvenes lectores. Si el ejemplo de la vida de Gabriel Araceli: con su lucha tenaz, su sacrificio, su bondad de corazón, su inteligencia, sus ganas de prosperar y su final feliz no son suficiente estímulo, él lo habrá intentado.

Si no consiguió su objetivo con los jóvenes de entonces, sí acompañó en el recuerdo hasta muy lejos y para siempre a otros jóvenes que de niños lo leyeron. Gentes que, soñando en otra España cruzaron, como decía Cernuda "el umbral de un mundo mágico/ la otra realidad que está tras ésta:/ Gabriel, Inés, Amaranta... La red de tu vivir entretejieron con la suya,/ Aún más con la de aquellos tus hermanos,/ Miss Fly, Santorcaz, Tilin, Lord Gray,/ Que, insatisfechos siempre, contemplabas/ Existir en la busca de un imposible sueño vivo...No esa. mas aquella es hoy tu tierra/ La que Galdós a conocer te diese..."

