

LA PRESENCIA DE LA LITERATURA ROMÁNTICA EN LA TERCERA SERIE DE LOS *EPISODIOS NACIONALES*.

María del Prado Escobar Bonilla

Cualquier lector de los relatos que integran la serie tercera de los *Episodios* galdosianos constata bien pronto la abundancia extraordinaria de referencias a la literatura romántica presentadas de mil maneras diferentes, que se encuentran entre sus páginas. Efectivamente, si el principal cometido de la compleja materia novelesca desarrollada en los diez volúmenes “consiste en recrear la historia cultural y política entre 1834 y 1846” (Casalduero, 1963, 140), resulta congruente que –según han advertido cuantos críticos se han acercado a estas novelas– sus textos remitan una y otra vez al romanticismo, que constituye al fin y al cabo una de las más reconocibles señas de identidad del periodo evocado.

Recientemente María Paz Yáñez (1996, 165) refiriéndose al conjunto de los *Episodios Nacionales*, observa con agudeza que “el protagonista de cada serie es el tiempo histórico que encuadra”; por eso la evocación del movimiento romántico, cuya repercusión fue tan profunda que configuró y dio sentido a la cultura toda de los años treinta del siglo XIX, desempeña una función verdaderamente nuclear en la serie y se erige en uno de los elementos de cohesión más perceptibles entre sus diez relatos. Tal constatación no excluye, por supuesto, el reconocimiento del protagonismo individual de determinados personajes en el seno de las diferentes narraciones: así Fago ocupa el centro de la acción en *Zumalacárregui*; don Beltrán de Urdaneta es el personaje principal de *La campaña del Maestrazgo*, quinta entrega de la colección; *Montesdeoca*, colocada en el octavo lugar de ésta, organiza su trama ficcional alrededor de las andanzas de Santiago Ibero; la conmovedora figura de doña Leandra, señora de Carrasco, concita la atención de los lectores en *Bodas reales*, último volumen de la serie; en tanto que los seis restantes episodios –es decir, el segundo, el tercero, el cuarto, el sexto el séptimo y el noveno– van hilvanando la sorprendente y a veces paródicamente folletinesca historia de Fernando Calpena.

Cuando a partir de mayo de 1898 fueron apareciendo los tomos de la tercera serie de los *Episodios nacionales*, el público los recibió como continuación de los veinte títulos de las dos series anteriormente publicadas, que, a pesar del tiempo transcurrido, permanecían muy presentes en la memoria de los lectores; sin embargo, el examen atento de estos textos evidencia asimismo que en ellos se han recogido toda la sabiduría literaria y toda la pericia técnica acumuladas por Galdós a lo largo de aquellos casi veinte años en los que –habiéndose apartado de la narrativa histórica– se dedicó a la creación de las *Novelas españolas contemporáneas*, en cuya composición fueron ensayadas las más variadas estrategias narrativas.

El autor organizó la materia ficcional de su nueva colección en torno al esquema empleado en las dos series primeras, el cual consiste básicamente en agrupar diez relatos alrededor de un determinado periodo histórico, de modo que en líneas generales la disposición de la tercera serie reproduce la adoptada en las anteriores, o por mejor decir, en la segunda, pues, como es bien sabido, Galdós no repitió nunca la excesivamente rígida estructura novelesca perceptible en los diez episodios primeros. Si en la serie inicial la Guerra de la Independencia y en la segunda el accidentado reinado de Fernando VII constituían las

respectivas referencias históricas, que funcionaban como aglutinante entre los diferentes volúmenes de cada ciclo, dos décadas después los sucesivos títulos de la tercera serie fueron ofreciendo su contenido novelesco firmemente entrelazado con el relato de los acontecimientos ocurridos a lo largo de “la carlistada y las dos regencias” (Montesinos, 1973, 15). Se alterna por tanto en estas diez novelas la presentación de los bienintencionados intentos de modernizar la vida política española llevados a cabo por ciertos ministros liberales, con la narración del desarrollo de la cruenta guerra civil, iniciada tras la muerte del Rey y acabada con la firma del convenio de Vergara. Madrid, las provincias del Norte, la comarca del Maestrazgo y otra vez la Corte en los días previos a la boda de Isabel II, se convierten así en los escenarios que sirven de marco para la trama ficticia de esta serie, la cual se combina inextricablemente con el complicado y casi delirante devenir histórico de aquellos años.

Este trabajo prefiere soslayar, sin embargo, el estudio de los aspectos histórico-políticos del corpus acotado para centrarse en el análisis de ciertos artificios transtextuales que atañen a la configuración propiamente novelesca de la tercera serie, la cual representa sin duda su faceta más importante desde la perspectiva del crítico literario. En tal sentido van las siguientes reflexiones de Ricardo Gullón (1973, 403):

Que los *Episodios nacionales* no son historia sino novela, es una verdad incuestionable, sólo controvertible desde otra certeza [...]: en ninguna obra puede aprenderse mejor la historia de España que en los *Episodios*.

Aparente contradicción que el crítico desmonta considerando el hecho de que

la obra literaria se presta para ser utilizada para una variedad de usos documentales y utilitarios [...]; esa utilización oscurece con frecuencia el hecho harto sabido y decisivo de que lo esencial es la invención, y lo accidental, si no lo corrosivo, los usos a que el lector la somete.

Elemento fundamental de la invención galdosiana, comprobable a lo largo de su extensa producción, es el sagaz empleo de los más variados procedimientos de citación literaria; por ello ocupará un lugar preferente en nuestro estudio la detección de los casos de transtextualidad, que, en el seno de esta tercera serie, remitan a obras o estilos propios del periodo romántico, así como la demostración de la rentabilidad artística obtenida gracias a la utilización de tales técnicas. Efectivamente, las abundantes referencias a la literatura romántica desde su apogeo a su decadencia, además de constituir, según apuntábamos, un hilo conductor que cohesiona el universo ficcional de estos relatos, suponen también una eficaz estrategia narrativa presente en la configuración de muchos personajes así como en la disposición de la materia.

Los sesenta años que separan el momento en que se compusieron los episodios de la tercera serie de la época en ellos reflejada proporcionan distancia temporal más que suficiente para conferir la necesaria lucidez a la mirada del autor, así como para dotar de ironía y de humor su interpretación del “romanticismo y los románticos”, diríamos tomando prestado el título de un celebrado artículo de Mesonero Romanos.

De muy diferentes maneras está presente en estas novelas la literatura romántica. Ante la dificultad de analizar todos los aspectos y matices que la representación del romanticismo literario reviste en la tercera serie, he procurado seleccionar sólo unos cuantos ejemplos significativos que sirvan para atestiguar el extraordinario provecho narrativo que Galdós sabe

extraer del empleo de la “literatura en segundo grado” (Genette, 1989). En efecto, estos diez relatos considerados en su conjunto ofrecen al lector una visión muy completa del movimiento romántico en la literatura española, desde la etapa de mayor esplendor, a la que con muy variados matices se alude frecuentemente en los primeros episodios, hasta su decadencia al filo del medio siglo a la cual se refiere el siguiente pasaje:

Remitía ya la fiebre romántica; iba pasando la violencia de las pasiones, comúnmente fingida [...], pasando iban los audaces giros de expresión, las rebuscadas antítesis, el dilema terrible de amor o muerte, las casualidades fatalistas por las que el socorro de un afligido llegaba siempre tarde; pasaba también la humorada suicida y la monomanía de poblar de cipreses y sauces el campo de nuestra existencia. [...] *Don Juan Tenorio*, que apareció en abril del 44, fue acogida como una obra tardía, que llegaba con tres años de retraso. Tres habían pasado desde la temprana muerte del gran Espronceda y creyérase que había transcurrido un cuarto de siglo. (B.R., 1028)

Las frases transcritas contienen las opiniones sustentadas por un personaje de la última novela de la serie, el cual ya entonces –se supone que en 1846– resultaba bien lúcido y se mostraba capaz de anunciar el inmediato final del romanticismo, así como de enumerar sucinta e irónicamente casi todos los *topoi* habituales en esa escuela subrayando de paso el carácter más bien histriónico que, tanto en la literatura como en la vida, solían revestir las actitudes románticas convertidas con demasiada frecuencia en repetición formularia y amaneramiento estilístico.

Los relatos de la tercera serie encierran numerosísimos pasajes alusivos a la literatura romántica, que van desde la mera cita literal hasta la reproducción de ciertos patrones retóricos muy característicos de esta escuela. A fin de establecer algún orden, que dote de eficacia al análisis, he clasificado las alusiones al romanticismo según la rentabilidad narrativa que su utilización proporciona: en un primer apartado se reúnen aquéllas cuya utilidad radica en contribuir a la caracterización de los personajes, y en el segundo grupo quedan incluidas las referencias que condicionan la presentación de la materia o inciden en su disposición.

Son muchos los habitantes de este vasto universo ficcional en cuyo trazado se advierten rasgos de indudable procedencia romántica. Ahora bien, tal influjo no penetra de la misma manera en todos los personajes así configurados; es más, se puede detectar una contraposición muy clara entre dos grupos de caracteres: 1º), figurarían en este apartado aquellos héroes novelescos en cuyas respectivas personalidades los rasgos románticos resultan consubstanciales y constituyen su auténtica forma de ser y 2º), por otro lado se agruparían ciertos personajes que asumen el romanticismo como un barniz superficial y libresco con que transitoriamente se engalanan. Porque verdaderamente “Galdós fue uno de los primeros, al menos entre nosotros, que disoció muy a propósito lo romántico de la literatura romántica” (Montesinos, 1973, 38); así que, mientras los personajes adscritos al primer grupo apenas tienen conciencia clara de las resonancias literarias que sus experiencias vitales pueden suscitar, sino que el narrador –desde su perspectiva distanciada– debe ocuparse de subrayar los ecos románticos en ellas perceptibles, los seres ficcionales que responden a la segunda manera de configuración textual, sí se saben mediatizados por la literatura al uso y llegan a programar su trayectoria vital, pasión amorosa incluida, con arreglo a las pautas marcadas por la moda artística dominante.

Se alinean en el grupo primero figuras como la de José Fago, protagonista de *Zumalacárregui* y la de Nelet, cuyo desastrado final recogen las páginas de *La campaña del Maestrazgo*. Ambos personajes militan en el bando carlista y buscan tercamente a una amada

fugitiva a través del desorden y de la crueldad de la guerra. Tanto por los rasgos con que está trazada la personalidad de cada uno de ellos cuanto por la índole de sus respectivas historias resulta evidente que el narrador ha diseñado los dos personajes teniendo muy en cuenta la poética del romanticismo.

Todo es exageración, desmesura lindante con la insania en Fago, quien además se presenta ante el lector inmerso en aquella disparatada guerra civil, que constituye el adecuado correlato histórico de tan desquiciado personaje. Precizando algo mejor estas cuestiones, según indica Yolanda Arencibia en su edición crítica de *Zumalacárregui* (Pérez Galdós, 1990, 38-39), se diría que algunos de los trazos con que se completa el retrato del atormentado clérigo proceden del folletín, de aquella novela popular que tanta difusión alcanzó durante la primera mitad del siglo XIX, en la cual se abultan y trivializan temas y artificios narrativos propios de la literatura romántica.

El quinto volumen de la serie, cuyo trasfondo histórico está constituido por el desarrollo de la guerra en la comarca del Maestrazgo, presenta las andanzas del general Cabrera y describe muchas de las terribles acciones por él ordenadas. El salvajismo y la crueldad presiden los enfrentamientos entre carlistas y cristinos, los cuales se desarrollan en la imponente naturaleza de la sierra, en medio de abruptos parajes donde no faltan ruinosos monasterios o castillos semiderruidos, elementos paisajísticos que constituyen la escenografía más apropiada no sólo para los atroces sucesos históricos relatados, sino también para ambientar el desenlace terrible de la trama novelesca protagonizada por Nelet y la extraña monja Marcela Luco.

En efecto Manuel Santapau, a quien llaman familiarmente Nelet, perdidamente enamorado de Marcela, incapaz en ocasiones de distinguir los sueños de la realidad (C d M, 545-546), que acaba matando a su amada y suicidándose acto seguido entre invocaciones al demonio (C d M, 585) se inscribe, lo mismo que Fago, en la nómina de los caracteres vital y auténticamente románticos.

Entre los personajes pertenecientes al segundo de los grupos señalados –el que comprende a todos cuantos asumen conscientemente las pautas de un comportamiento romántico– sin duda es Fernando Calpena, protagonista de seis episodios de la serie quien comparece ante el lector como aquél en cuya configuración textual se pueden rastrear mayor riqueza y variedad más amplia de referencias al romanticismo literario. Al poco de comenzar la andadura narrativa del joven, en la segunda novela de la serie, éste responde así a las preguntas de otro personaje:

-Yo no tengo padres. No los he conocido nunca.

-Entonces tendrá usted tíos.

-Tampoco. Yo me crié en Vera, en casa de un sacerdote, que murió hace tres años. Sus hermanos me mandaron a París. [...]

-¿Tiene usted aquí familia, parientes, amigos...?

-No lo sé... Creo que no..., creo que sí. (M, 117)

Nos encontramos pues ante uno de los más frecuentes *loci* de la literatura romántica: el origen desconocido del héroe, misterio que gravita sobre éste y que sólo al final de la acción se aclara, lo cual constituía un recurso muy eficaz para excitar el interés del lector. Así pues, el diseño del protagonista de *Mendizábal* ha sido dispuesto con arreglo a un manido patrón literario, muy del gusto del teatro y de la novela al uso durante el periodo evocado en el episodio. Esto puede poner sobre aviso al lector, quien no habrá de sorprenderse demasiado cuando Calpena –que reúne de entrada los rasgos propios de un personaje romántico– vaya

revelándose, no obstante, conforme avanza su historia, como un ejemplo acabado de romanticismo allegadizo, puramente libresco y corone sus andanzas con un desenlace por completo antirromántico. Y es que cualquiera medianamente familiarizado con la narrativa de Galdós conoce de sobra la maestría con que en ella se utilizan los convencionalismos propios de determinados modelos literarios para subvertirlos desde dentro.

La dependencia del protagonista respecto de la literatura se pone de manifiesto ya desde el comienzo de *Mendizábal*; allí leemos que Calpena, recién llegado a Madrid se encuentra entre aquellos “que se hallan en pleno retoñar de ideas tempranas, producto fresco de las primeras lecturas, de las primeras pasiones, de la ambición primera que tanto se parece a la tontería” (M, 111). Cuida pues el narrador de señalar cómo la primera motivación que ha impulsado al personaje a viajar hasta la Corte y que, en consecuencia ha servido para poner en marcha la novela, ha sido precisamente la literatura; a partir de este pasaje menudean las referencias a los libros leídos por el joven, inscrito ya desde su presentación en esa estirpe de héroes galdosianos letraheridos, cuyos caracteres no pueden ser cabalmente entendidos si el lector no se hace cargo de las preferencias literarias que les han sido atribuidas. A lo largo de este segundo episodio se encuentra pues muy abundante información acerca de las lecturas del protagonista; las mismas reflexiones de éste, asombrado ante las cosas inexplicables que le están ocurriendo desde su llegada a la capital, transmitidas por el narrador en estilo directo, se plantean en términos de estética literaria:

Es mucho cuento este. Se empeña uno en ser clásico, y he aquí que el romanticismo le persigue, le acosa. Desea uno mantenerse en la regularidad, dentro del círculo de las cosas previstas y ordenadas y todo se le vuelve sorpresa accidentes de poema o novelón a la moda, enredo, arcano, *qué será*, y manos ocultas de deidades incógnitas que yo no creí existiesen más que en ciertos libros de gusto dudoso... (M, 115)

Este soliloquio manifiesta la actitud de irónico despego mantenida por el personaje respecto a los tópicos más habituales del romanticismo, a los que no obstante debe recurrir para describir adecuadamente la nada común situación en la que se halla inmerso. Unas páginas más adelante encuentra el lector la explicación a tanta displicencia, al enterarse de que quien así se expresa había recibido una esmerada educación humanística de corte neoclásico bajo la dirección de su tutor, un clérigo bondadoso “más versado en los clásicos latinos y griegos que en Teología y Cánones” (M, 118). Su preceptor, que era ferviente admirador de Moratín, inculcó al muchacho el respeto por la preceptiva clásica y le convenció de que la poesía “debe subordinar la inspiración al buen gusto y a la regularidad” (M, 138). Pertrechado con tal bagaje intelectual, no tarda Calpena en congeniar con su compañero de pensión, el sacerdote don Pedro Hillo, de quien dice el narrador que “era un apreciable retórico de la escuela de Luzán y Hermosilla” (M, 116).

Las circunstancias misteriosas que rodean el origen de Fernando Calpena, así como los pormenores relativos al viaje que le ha llevado a Madrid, según la narración que de todo ello hace a su amigo Hillo, colocan a aquél, pese a haber sido educado en la rigurosa observancia de las reglas neoclásicas, en el centro de una acción que reproduce fielmente las características propias de la novela o del drama románticos. A mayor abundamiento la inmersión en el muy literaturizado ambiente madrileño, así como las relaciones que establece bien pronto con los escritores más conspicuos del romanticismo triunfante, hacen mella en el ánimo del recién llegado, quien va olvidando su admiración por la mesura y la contención en el arte en beneficio de las nuevas modas. En efecto el protagonista del episodio entabla amistad con Miguel de los Santos Álvarez, con Espronceda, con Ventura de la Vega entre otros y frecuenta las tertulias del Parnasillo. El trato con sus nuevos amigos hace que

Fernando vaya perdiendo la capacidad para distanciarse humorísticamente de la nueva literatura, por lo cual esta perspectiva irónica habrá que buscarla –una vez que se produce la *conversión* del joven a la fe romántica– en la voz de don Pedro Hillo o en las advertencias epistolares de la desconocida protectora del primero, en una de cuyas cartas se lee:

No faltes el sábado en el Príncipe, al estreno de *Los hijos de Eduardo* traducido de Delavigne por el tuerto Bretón. Dicen que es cosa buena. Y si repiten el *Don Álvaro* de Angelito Saavedra no dejes de ir a verlo. [...] Cuidadito con Larra, que tiene más talento que pesa; pero es mordaz y malicioso. Si vuelves al Parnasillo busca la amistad de Roca de Togores, de Juanito Pezuela y de Donoso Cortés... Con Espronceda y otros tan arrebatados *Buenos días* y *buenas noches* y nada de intimidades (M, 142).

Bien perceptible resulta el tono humorístico, familiar y condescendiente que aquí adopta la desconocida corresponsal de Fernando, tono que la caracteriza como alguien ya de cierta edad, perteneciente a otra generación, que no comprende del todo las nuevas modas, aunque disculpe con benevolencia los arrebatos de los jóvenes artistas, entre los cuales, no obstante, establece diferencias bien marcadas a favor de los más moderados no sólo en arte sino, sobre todo, en política.

Precisamente la prevención que la *dama incógnita* abriga hacia Espronceda llega a justificarse *a posteriori*, pues la misma voz de la protectora misteriosa afirma en otra carta que el ejemplo de éste ha podido influir en la romántica escapatoria del joven Calpena:

Espronceda, el poeta de las pasiones violentas, de los ayes de desesperación, cantor de piratas, corsarios y ladrones fue quien alentó a Fernando a la rebeldía, enseñándole la teoría y práctica de los raptos de muchachas [...] esto de tomar en serio los delirios de los poetas del día [...] es muy del carácter de Espronceda a quien yo metería en una casa de orates. Su simpatía por Fernando se funda en la comunidad de errores, pues también Espronceda está enfermo de una pasión insana y corre tras de una Aura que conoció en Lisboa cuando estuvo emigrado (O a LG, 278-279).

El hipotexto que en este caso funciona como patrón al que se ha ajustado la conducta del personaje está constituido por ciertos pormenores biográficos del poeta, que debían de ser sobradamente conocidos en el Madrid de aquellos años.

La autorizada opinión del narrador se incluye asimismo en este coro de observaciones irónicas acerca de la literatura romántica, cuyos rasgos más comunes critica divertido y –desde un alejamiento temporal mucho más amplio que el que separa a los diferentes personajes del relato– señala cómo habían llegado a incorporarse a los usos sociales de la época:

Era moda entonces morir en la flor de la edad, tomando posturas de fúnebre elegancia. Habíamos convenido en que seríamos más bellos cuanto más demacrados y entre las distintas vanidades de aquel tiempo no era la más floja la de un fallecimiento poético, seguido de inhumación al pie de un ciprés de verdinegro y puntiagudo ramaje. (M, 146)

Otras muchas figuras de la serie revelan la impronta de la literatura romántica como uno de los elementos configuradores de sus respectivos caracteres: así Aura, Zoilo, o Santiago Ibero transparentan en numerosas ocasiones la falsilla literaria sobre la que han sido diseñados;

baste, sin embargo con los ejemplos aducidos para constatar la importancia hipotextual del romanticismo en varios personajes del corpus novelesco que aquí se está considerando.

Las referencias al romanticismo literario no sólo aparecen en el diseño de los personajes, según hemos tenido oportunidad de comprobar, sino que también la disposición de la materia novelesca aprovecha estratégicamente ciertos patrones de inequívoca raíz romántica. Entre los muchos lugares de los relatos estudiados que podrían servir de ejemplo para demostrar la gran eficacia artística que el autor consigue con la manipulación de las reminiscencias literarias en orden a la estructuración del texto, elegiré solamente algunos de los más significativos.

Sea el primero de ellos el pasaje final de *La campaña del Maestrazgo* (C d M, 584-585), donde se cuenta el terrible desenlace de la historia de amor protagonizada por el oficial carlista Nelet Santapau y la monja andariega Marcela Luco, cuyo análisis mostrará cómo el juego palimpsestuoso confiere expresividad extraordinaria a la organización de la materia narrativa. Los rasgos que convierten este fragmento en un pastiche alusivo a la literatura romántica, cuya tópica más usual ha servido de apoyo al narrador, se ponen de manifiesto con gran claridad; incluso podría precisarse que el relato galdosiano remite aproximadamente a las últimas escenas de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que resultarían doblemente conocidas para los lectores finiseculares, pues el libreto de una famosa ópera de Verdi se apoyaba en la obra de Saavedra.

En efecto, las respectivas situaciones planteadas en cada uno de los pasajes considerados guardan bastante semejanza entre sí, porque en los dos casos el protagonista ha matado a un hermano (por lo menos) de su amada y ambas obras concluyen con el suicidio del asesino, tras la muerte de la amada. El lugar donde se desarrolla la acción del episodio, tan abrupto y escarpado, recuerda la sierra cordobesa en que el héroe de la pieza teatral ponía fin a su vida. Además, el acentuado dinamismo de un texto en gran parte dialogado por unos interlocutores que se increpan, mientras saltan de risco en risco, así como la presencia de los viejos –don Beltrán y los dos enterradores, cuya función de testigos horrorizados evocaría la ejercida por los frailes en el *Don Álvaro*– pueden considerarse otros tantos elementos que subrayan la hipertextualidad de la novela respecto del drama.

Si la disposición de la escena y la de los personajes que en ella intervienen recuerdan, según se ha visto, el desenlace de la célebre pieza, la sugestión se completa con determinados rasgos de la expresión, cuyo empleo constituye una evidente reminiscencia del estilo romántico. Así lo prueban los parlamentos entrecortados, las frecuentes exclamaciones, las invocaciones al demonio y la utilización de un vocabulario muy marcado en el que se leen términos como “despavorida”, “horrorizada”, “exánime”, “lúgubre”, “torvamente” o ciertas comparaciones de idéntico tenor: “como sillar desplomado”, “como un ave que quiere emprender el vuelo”.

La historia amorosa de Fernando Calpena y Aura Negretti también se ajusta a los esquemas del romanticismo literario: amor a primera vista que, ya desde el instante de su encuentro, se traduce en los vehementes juramentos y en las palabras inflamadas que cruzan los dos jóvenes (M, 174- 177). El propio personaje así lo reconoce, cuando en una conversación con don Pedro describe sus sentimientos *sub specie litteraria* :

-¿Conque amor tenemos? Bueno, con tal que sea clásico...[...]

-En fin, puesto que usted habla de amor clásico, diré a usted que el mío, como águila a quien quisieran encerrar dentro de un huevo de paloma, ha roto los moldes, ha roto el viejo y podrido cascarón del clasicismo (M, 189-190).

Pero los enamorados tropiezan enseguida con la incompreensión familiar que intenta impedir su apasionado idilio iniciado, sin embargo, en un ambiente bastante convencional: la velada en casa de doña Jacoba a la que concurren visitas de medio pelo y en la que se escuchan piezas musicales interpretadas al piano por una señorita vestida a la moda. Tampoco podían faltar en este relato presidido por el modelo de la novela romántica las cartas, que los jóvenes se envían subrepticamente y que el narrador define en los siguientes términos: “No eran palabras amorosas [...] era fuego, llamas cogidas a puñados del mismo sol”. Gracias a la transcripción de algunas misivas el lector queda informado de la fogosidad de los amantes, así como de la perfección con que han asimilado el estilo literario entonces en boga (M, 225-226).

Contrastan los ardiente términos en que el amor de Fernando y Aura se va desarrollando, siempre ajustado a las pautas del romanticismo, con el tono socarrón que adopta el narrador para contarlo. Así, denomina “espantosa murria” a la desesperación que embarga a Calpena porque no le dejan ver a su novia y añade: “Su exaltada mente le sugería, sin duda, proyectos audaces, caballerescos, traduciendo a la realidad el peregrino enredo de los dramas románticos” (M, 207). La componente libresca de la materia amorosa viene subrayada asimismo por las referencias a los escritores del momento con los que Calpena intercambia confidencias y a los que pide ayuda para la realización de sus planes.

Esta trama constituye el pretexto ficcional que justifica el viaje emprendido por Fernando, tras el rastro de su amada, a los territorios del Norte donde se libra la guerra carlista. El contacto con la realidad terrible de la contienda le hace madurar y relegar poco a poco su amor juvenil tan poético y exaltado. Aura, por su parte, constatará cómo la imagen de Fernando se difumina en su recuerdo ante la rotunda presencia de Zoilo Arratia, según se lee en *Luchana* (448). El esquema a que se ajusta la historia de las aventuras de ambos jóvenes reproduce, según indiqué anteriormente, la disposición habitual de tantas y tantas novelas románticas, ahora bien, el tono humorístico desde el que tales sucesos están relatados, así como el irónico desenlace anticlimático de tan avasalladora pasión, recuerda más bien la perspectiva paródica adoptada por “El curioso Parlante” en *El romanticismo y los románticos*”.

Otro caso muy significativo de reminiscencia romántica claramente perceptible en la disposición del texto, lo tenemos en la narración del encuentro de Fernando con Demetria:

Calpena se sintió cogido de la esclavina de su abrigo; volviose y vio a una mujer lacrimosa, que, cruzando las manos y mirándole con vivísima ansiedad de postulante, como los que apremiados por la miseria imploran la caridad pública, le dijo:
-Señor mío, caballero [...] Si es usted tan noble y piadoso como me ha parecido me atrevo a pedirle que ampare a una familia desgraciada...(O a LG, 307)

Tal arranque promete ser el comienzo de una narración desarrollada a partir de los esquemas usuales en la novela popular y, desde luego, las páginas inmediatas parecen confirmar plenamente estas expectativas. El texto presenta abundantes rasgos que recalcan la anterior apreciación, así, el narrador describe la confusión y el desorden del improvisado hospital de sangre en que se produce el encuentro e insiste en la sorpresa de Calpena ante la interpelación de la dolorida joven.

La disposición del pasaje no remite únicamente a la novela romántica, sino que tras ésta se trasluce la presencia de algunos modelos narrativos bastante más antiguos, pues son páginas que recrean el tópico de la doncella menesterosa en busca de amparo, tan frecuente en los

libros de caballerías. Al leer este fragmento (O a LG, 307-309) parece inevitable el recuerdo del encuentro de don Quijote con la princesa Micomicona (Primera parte, capítulo 29), eco paródico, a su vez, del episodio de Amadís y Briolanja (Libro I, capítulo 42). Sin embargo la ficción galdosiana da la vuelta al sentido del relato –de idéntico signo tanto en la tradición caballeresca cuanto en el folletín romántico– pues si, en un caso, Amadís repone a Briolanja en el trono de Sobradisa, pero sigue fiel a Oriana, y en el otro, don Quijote, pese a los ruegos de Sancho, afirma que eludirá la boda con la princesa y permanecerá fiel a Dulcinea, Fernando Calpena, a partir de este encuentro fortuito irá distanciándose y no sólo físicamente de su amada Aura.

En resumidas cuentas, una situación tan prometedora como germen de novela romántica, cambia de registro y, a lo largo de los episodios subsiguientes, *Luchana*, *La estafeta romántica*, *Vergara* se transforma en el relato de unos amores que discurren por cauces de gran regularidad, concitan un casi unánime beneplácito familiar y terminan felizmente en la página final de *Los ayacuchos*.

Se desvanece pues el modelo romántico y tras la relación Calpena/Demetria parece lógico advertir no ya la vuelta al clasicismo, como reiteradamente dicen los personajes al percibir el giro que la existencia de Fernando ha dado, sino más bien la aparición de la nueva literatura realista más acorde con el periodo histórico que parecía iniciarse, una vez superadas las turbulencias de la guerra civil.

CITAS

Las citas de los textos estudiados han sido tomadas del volumen *Episodios nacionales*, Tercera serie, Madrid, Aguilar, 1981 y sus títulos se abrevian del siguiente modo:

Zumalacárregui: Z
Mendizábal: M
De Oñate a La Granja: O a L G
Luchana: L
La campaña del Maestrazgo: C d M
La estafeta romántica: E R
Vergara: V
Montes de Oca: M O
Los ayacuchos: A
Bodas Reales: B R

BIBLIOGRAFÍA

- CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós*, Gredos, Madrid, 1963.
- GENETTE, G., *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1986.
- GULLÓN, R., “*La historia como materia novelable*”, en *Benito Pérez Galdós*, ed. Douglass M. Rogers, Taurus, Madrid, 1973, pp. 403-426.
- MONTESINOS, J. F., *Galdós III*, Castalia, Madrid, 1973.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Zumalacárregui*, ed., Yolanda Arencibia, Ediciones del Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.
- YÁÑEZ, M^a P., *Siguiendo los hilos*, Peter Lang, Berna, 1996.