

# DE PROFECÍA A PARODIA: GALDÓS Y EL REPUBLICANISMO ESPAÑOL

*Mary L. Coffey*

Los años entre 1907 y 1914 fueron los más abiertamente políticos en la vida de Benito Pérez Galdós. En abril de 1907 se declaró republicano y presentó su candidatura para la lista republicana en Madrid. Encabezó la minoría republicana en las Cortes durante 1907 y 1908. En el otoño de 1909, tras dos años de actividades políticas se puso al frente de la Conjunción Republicano-Socialista con el propósito de oponer el gobierno de Antonio Maura, en parte por su intervención militar en Marueccos y los eventos de la Semana Trágica en Barcelona. En las elecciones nacionales en mayo de 1909 la Conjunción triunfó; ambos Galdós y Pablo Iglesias fueron elegidos y participaron en la minoría republicana en las Cortes. Fue, como ha notado Victor Fuentes, la cumbre de su influencia política, dado que los líderes republicanos de la Conjunción empezaron a luchar entre sí sobre la futura dirección política de la organización (34). En 1913, Galdós dimitió del Comité Ejecutivo de la Conjunción para hacerse republicano reformista al lado de Melquíades Álvarez, quien aceptaba la idea de una monarquía democrática. Y en casi su último acto político, en 1914 Galdós fue elegido diputado republicano por Las Palmas, un evento casi completamente simbólico puesto que su ceguera y malestar físico no le permitieron asistir a los debates o participar en otros actos políticos.

Fueron siete años de actividad intensa, y durante ese tiempo Galdós no sólo luchó en la esfera pública sino que también incorporó sus opiniones y preocupaciones políticas en las obras literarias escritas durante esos años. Como ha demostrado Brian Dendle en su análisis de los datos históricos, el tema principal de su vida política y sus obras literarias durante 1907-1914 fue el anticlericalismo (35).

Desgraciadamente, la recepción de las obras de esa época de su carrera ha sido coloreada por la reacción de la oposición política al republicanismo de ese momento. La oposición a la iglesia católica y el anticlericalismo en las obras galdosianas no sólo sirvieron para definir el republicanismo español al principio del siglo veinte sino que también afectaron la imagen pública del autor canario para el resto de su vida. No hay duda que sus actividades políticas afectaron negativamente la campaña nacional en 1912 de nominar a Galdós para el premio Nobel. Resultó difícil separar las ideas y actividades políticas del autor de la recepción crítica de sus obras literarias. Para muchos de los críticos contemporáneos y también algunos que escribieron más tarde, su republicanismo representó el radicalismo de un escritor en declive (Eguía Ruiz 444; Hinterhauser 145). El escritor fue visto, como notó Antonio Regalado García, “en general con prevención y suspicacia, y con manifiesta hostilidad por los partidos monárquicos y de extrema derecha, que [...] atribuyeron [su actividad política] a inconsistencia y volubilidad, y a vanidad y practicismo económico” (437).

Pero en años recientes, las obras escritas durante los años de activismo político han recuperado el interés de los críticos. Con respecto a la crítica literaria contemporánea, las obras de la primera década del siglo XX, por ejemplo la quinta serie de los *Episodios nacionales* y la novela *El caballero encantado*, representan ahora obras en que Galdós emplea nuevas técnicas literarias para presentar un retrato complejo de la sociedad española. Examinadas fuera del ambiente político de su producción, las obras literarias galdosianas del siglo veinte no muestran ni senilidad ni evidencia de egoísmo del escritor, ni la pérdida de esperanzas. Al contrario, en las obras escritas durante 1907-1914, Galdós se enfocó en una

meta singular: establecer un concepto secular de la nación entre los lectores de su ficción. Y la manera política y literaria más eficaz para lograr su meta era un ataque, irónicamente casi religioso en su fervor, al clericalismo.

Se usa el adjetivo “anticlerical” con respecto al autor como si fuera una palabra con una definición clara y sencilla. Pero la manera en que Galdós expresó su anticlericalismo en sus obras durante los años 1907-1914 indica mucho más que una oposición a la participación de la iglesia católica en la política de España. Estas obras les piden a los lectores que acepten una cosmovisión distinta del mundo. Les piden que adopten un punto de vista que sustituya su identidad católica por la ciudadanía española y que se dé un estatus sagrado al concepto de la Nación. Por medio de los personajes, las tramas y en particular las estrategias discursivas, Galdós presenta otro modo de ser en el mundo, sumamente secular pero que a su vez reivindica los valores morales y éticos tradicionalmente asociados con el catolicismo. En este artículo quiero examinar cómo Galdós presenta esta cosmovisión en varias obras, especialmente la quinta serie de los *Episodios nacionales*, *El caballero encantado*, y las obras de teatro *Cassandra* y *Alceste*. Las obras teatrales en general no han sido objetos de tanto análisis literario como las novelas del escritor canario, en parte porque no han sido consideradas del mismo nivel estético que las novelas realistas. Sin embargo, tal juicio crítico no toma en cuenta un cambio definitivo en la manera en que Galdós empleó su escritura. Creo que la falta de popularidad crítica, expresada por los contemporáneos de Galdós, se debe en gran medida a la incapacidad de los lectores españoles de entender o compartir la visión nacionalista que las obras presentan.

Para compartir esta cosmovisión nueva, Galdós emplea dos estrategias discursivas principales: una de profecía y otra de parodia. Estos discursos funcionan de un modo dialógico baktiniano en el sentido de que ambos involucran múltiples puntos de partida para formar el significado. Se basan en una relación entre dos temporalidades (presente y futuro) para la profecía, y dos textos (el original y la imitación) para crear la parodia. Además, los dos discursos requieren un contrato implícito entre escritor y lector. Un acto de habla, para ser una profecía en vez de un sencillo pronóstico, depende de una concordancia entre receptor y emisor de que tal acto es producto de una influencia divina y que esta divinidad representa una verdad fundamental. En cuanto a la parodia, también existe un acuerdo entre escritor y lector. El efecto paródico sólo se realiza si el lector reconoce el intento del escritor y conecta los dos textos, notando de esa manera simultáneamente tanto las características del primer texto como las diferencias con el segundo.

Y para el propósito de este argumento, también debemos recalcar la diferencia significativa que existe entre la sátira y la parodia. Aunque las dos emplean la ironía, el blanco de la parodia no es siempre el texto que imita. En su estudio de la parodia, Linda Hutcheon ha mostrado que la parodia suele emplear el texto principal para “poner la actualidad o lo contemporáneo bajo escrutinio” (traducción mía 57). Y también, como han notado otros teóricos, la parodia tiene el efecto paradójico de conservar el mismo texto que intenta destruir (Dentith: 36). En otras palabras, al tratar de borrar el primer texto, la parodia garantiza su preservación. Es decir, que la parodia es una forma literaria que llama atención al hecho de que hay dos textos, sin que necesariamente critique o satirice el primero. Curiosamente, en las obras galdosianas, los dos discursos, el de profecía y el de parodia, están muchas veces íntimamente relacionados, al recalcar la idea del doble, i.e. los dos puntos temporales, los dos textos, etc. Y como veremos en el caso de Galdós, hay una ventaja ideológica y narratológica de este acto de doblaje, en el sentido de que le dará al autor la oportunidad de emplear el lenguaje simbólico y usurpar el efecto emocional de la fe religiosa para predicar su evangelio estatal.

Existe un ejemplo llamativo en *España sin rey* con el personaje de Wifredo de Romarete, carlista y Bailío de las Nueve Villas. Romarete es un personaje complejo, y resulta ser una

figura perfecta con la cual Galdós puede desarrollar su narrativa dialógica. Con su deseo de proteger a Fernanda, la hija inocente de su amigo Santiago Ibero, Romarete evoca simpatía por parte del lector. En cuanto a sus ideas ultramontanas, sin embargo, Romarete representa una posición política anticuada y que, en la España del Sexenio, representa un obstáculo al progreso. Sus intentos de participar en el proceso político del momento son vistos por los otros personajes, y por extensión los lectores mismos, como momentos de comedia. Una parte de la gracia es la manera en que Romarete no reconoce que se ha convertido en el hazmerreír de todos; al contrario, el carlista lo toma todo en serio. Cuando Romarete presencia el famoso discurso de Emilio Castelar sobre la libertad de cultos en las Cortes Constituyentes de 1869, Galdós presenta el momento histórico como una experiencia sobrenatural.

Al Bailio se le iba la cabeza, se le nublaron los ojos... El suelo de la tribuna se estremecía; el soplo ciclónico pasó velocísimo, sacudiendo el cuerpo y el alma del caballero... [...] Y Castelar, como si con letras de fuego escribiera en los aires lo que decía, prosiguió así:

—Grande es la religión del poder; pero es más grande la religión del amor. Grande es la religión de la justicia implacable; pero es más grande la religión del perdón misericordioso; y yo, en nombre de esta religión, en nombre del Evangelio, vengo aquí a pedir os que escribáis al frente de vuestro Código fundamental la libertad religiosa, es decir, Libertad, Fraternidad, Igualdad entre todos los hombres (40).

Al describir a Castelar como una figura poderosa, cuya oratoria parece un sermón, Galdós sitúa las palabras del político dentro de un esquema profético, como si fuera la ley dictada por un poder innegable. La oratoria trastorna a Romarete, y unos días más tarde, sale con un amigo pícaro para divertirse un poco y aliviar sus preocupaciones. En muy poco tiempo el carlista se encuentra borracho y en la compañía de una prostituta, Paca la Africana. Bajo el efecto del alcohol, Romarete llega “a la extrema irradiación de chispas del ingenio” y empieza a imitar el discurso de Castelar en frente de los demás con palabras que la novela describe como “horribles disparates” (45).

Grande, grandísimo es Dios en el Sinai... El trueno le procede; la chispa le acompaña...; los montes se ríen a carcajadas... Pero en mí tenéis un dios más grande, más bonito... ¿No me declaráis el más bonito de los dioses? Yo soy el amador de Paquita; yo bebo en sus ojos la idea espiritual de Chinchón y vengo a predicaros la libertad de aquellos cultos que practicaron caldeos y macabeos, fenicios, egipcios y estropicipios... Por esa idea muero, perdonando a mis verdugos. Y por eso soy más grande que aquel Dios del Sinai, mi particular amigo... Me río del dios de poder y de la justicia implacable... Yo soy el dios del amor... (46)

Con la presentación del discurso profético de Castelar y su parodia, Galdós revela la hipocresía que el catolicismo ultramontano de Romarete representa. Al día siguiente, Romarete lamenta su “borrasca de mujeres y vino” (46). Pero como su amigo ya le ha dicho antes, “La sociedad autoriza esta clase de recreos, y la Iglesia misma los mira como deslices sin importancia, sabedora de que tales funciones terminan siempre con un lindo epílogo de arrepentimiento” (42). Al final de la novela, como otra señal de su incapacidad de funcionar en la sociedad contemporánea, Romarete fracasa en su intento de salvar a la hija de su amigo. En esta novela el carlista resulta una figura pintoresca, divertida a veces, pero al fin y al cabo inútil.

Estos eventos en *España sin Rey*, la oratoria de Castelar y la parodia del carlista, sirven como un fuerte contraste entre la voz política del futuro y la del pasado, la primera

explícitamente conectada al republicanismo y la segunda con una referencia implícita a la Iglesia. La parodia no destruye el poder de la oratoria de Castelar, sino que glorifica el republicanismo del Sexenio y establece su autoridad. La facilidad con que Romarete olvida su noche con las prostitutas, y la manera en que su amigo asegura el perdón de la Iglesia pone bajo escrutinio cualquier liderazgo moral reivindicado por los católicos. Por extensión, la parodia representa, para poner el momento textual dentro del contexto de su producción en el año 1907, un comentario sobre la lucha política con respecto a la Ley de Asociaciones y el número de clérigos, monjes y monjas en España. En suma, al contrastar los dos discursos, Galdós critica la oposición al republicanismo y una religiosidad que él encuentra falsa y dañina para la nación.

El ejemplo de Castelar representa uno de los pocos momentos en que Galdós emplea una verdadera figura histórica. La mayoría de los ejemplos de la profecía en las obras escritas durante los años políticos muestra una figura femenina en el papel de profeta. En estas obras, Galdós incorpora la figura divina de una mujer, a veces muda, pero con la habilidad de manipular las leyes de la naturaleza. En *España trágica* (1909), por ejemplo, esta figura aparece al lado de Vicente Halconero mientras él lee las propuestas de Prim para concederle la autonomía a Cuba. La mujer tiene un “rostro clásico” y una “laureada frente”, mostrando así aspectos de los dioses clásicos y estableciendo su divinidad (178-179). Aunque no pronuncia una palabra, su presencia en el momento en que el protagonista reconoce la inevitabilidad de la independencia de Cuba sirve como un ejemplo de profecía. Aparece en este momento al lado de Halconero, como si fuera una guía a las acciones políticas inevitables y necesarias en el futuro.

En *El caballero encantado* (1909) la figura de la Madre adquiere un papel de más importancia aún, guiando al protagonista Carlos de Tarsis a una comprensión de su responsabilidad como ciudadano de la nación española. Ella, también con una cara “de augusta nobleza” le dice a don Carlos que es “más vieja que las lenguas, más vieja que las religiones” (*El caballero encantado*: 136-137) y le parece a él “de estatura no inferior a la del monte mismo, cual si éste, conservando su talla ingente, se personificara por arte mitológico en la más gallarda y majestuosa mujer que vieron los siglos” (232). Por medio de estas descripciones, Galdós crea un acuerdo con su lector con respecto a los actos de habla de la figura femenina divina. Sus consejos y pronunciamientos deben entenderse como representativos de una verdad fundamental. Con esta figura de la Madre, Galdós establece una dicotomía entre el Dios masculino del catolicismo y una diosa femenina de la histórica española, que es curiosamente divina y secular a la vez. De ahí que, cuando esta figura ofrece un pronóstico para el futuro, no dudan ni los personajes ni el lector de que son palabras proféticas.

En el cuarto tomo de la quinta serie, *La Primera República*, escrito en 1911, Galdós ofrece quizás el más conocido ejemplo de este discurso profético. El protagonista, Tito Liviano, ha pasado por “un mundo dantesco” y se encuentra en la presencia de la Madre, ahora en la forma de Mariclio, la musa de historia española, en “un recinto muy semejante al de una inmensa catedral” (398). Con una voz solemne, ella le dice, “Pasarán días, años, lustros, antes de que se junten y amalgamen estas dos ideas: Paz y República” (398). Añade que todavía no ha llegado el momento oportuno para una República, y predica que “ya llegará la ocasión. Ello será cuando estos caballeros, todavía un poco inocentes, den el segundo golpe...; más seguro será cuando den el tercero” (399). Algunos han visto en esta cita, y aun en el título mismo del episodio nacional, *La Primera República*, una declaración profética del propio Galdós. Pero más importante es la manera en que Galdós manipula el discurso profético para elevar la figura histórica y secular a un nivel sagrado e irrefutable.

Conjuntamente con el discurso profético, el discurso de la parodia sirve para negarle la autoridad de la iglesia católica. Por ejemplo, en *Amadeo I* (1910), Tito Liviano viaja a

Durango, en el País Vasco, donde conoce a un clérigo que lo toma por un cristiano reformado. Le pide a Tito que haga un discurso para instruir y consolar a los fieles, y el resultado es un momento sumamente paródico. En su discurso, que más tarde la Madre misma llamará “la profecía burlesca”, Tito predica una República Hispano-Pontificia, dirigida por el Papa. En una clara referencia a la política de 1910, Galdós añade lo siguiente al discurso pronunciado por Tito.

Santísimo Padre: mandad al punto a vuestro nuevo territorio todos los frailes y monjas que tengáis disponibles, y que sean de diferentes órdenes, sin que ninguna falte, y con la sola invasión de esa católica hueste, dad por conquistado nuestro reino, y bien asegurado contra heresiarcas y contra la peste de nefandos políticos (298).

La reacción del público es, por lo menos al principio, entusiasta. Pero en poco tiempo empiezan a circular noticias del pasado de Tito y su reputación como “pícaro redomado” y “masón y revolucionario callejero” (302). Dado el peligro de ser descubierto, Tito escapa del norte y vuelve a Madrid. Sin embargo, con la “Proclamación de la República Hispano-Pontificia”, Tito logra su propósito de burlarse de los que apoyan a la iglesia católica como árbitro de la vida política mientras que llama atención a las metas legítimas de un republicanismo secular. Y lo hace con el acuerdo tácito de la Madre, quien presencia el discurso en Durango y después le ayuda a Tito a huir para que evite una denuncia pública.

Hay varios ejemplos de los discursos de profecía y parodia en los *Episodios nacionales* y en *El caballero encantado*, y cuando Galdós recurre a estos discursos en los textos es siempre para comentar el clericalismo en España y la necesidad de desarrollar un republicanismo que relegue la religiosidad católica a una esfera estrictamente privada. Pero Galdós no sólo empleó la narrativa para fomentar sus ideas políticas. Durante 1907-1914, el novelista enfocó mucha de su energía en el teatro, y es en las obras teatrales donde vemos las referencias más obvias a la profecía y la importancia de un nacionalismo sagrado. Sin duda la obra más conocida por su anticlericalismo es *Electra* (1901), pero voy a analizar aquí dos obras, *Casandra* y *Alceste*, puesto que las dos, escritas durante el período de su activismo político, demuestran muy claramente el uso del discurso de profecía para valorar una identidad nacionalista por sobre una identidad católica. Aunque *Casandra* apareció primero en forma de novela dialogada en 1905, salió como obra de teatro más tarde, en febrero de 1910, justo antes de las elecciones de mayo de 1910, en las cuales la Conjunción Republicano-Socialista disfrutó de su mayor éxito como partido político.

*Casandra* presenta a Doña Juana, una viuda cuyo fanatismo católico hace daño a todos los miembros de su familia y, en particular, a Casandra, la amante del hijo ilegítimo del marido difunto. Doña Juana quiere influir al hijo ilegítimo y le ofrece dinero a condición de que él abandone a Casandra y le quite a sus niños para criarlos en una rígida familia católica. Para proteger a sus hijos, Casandra mata a Doña Juana, creando de nuevo la historia de Doña Perfecta, pero esta vez con un fin en que las fuerzas progresivas ganen. Hay una diferencia notable entre la novela de 1905 y la obra teatral de 1910. La novela presenta los sucesos después de la muerte de Doña Juana, incluso el caso legal que enfrenta Casandra. La obra teatral, sin embargo, termina al momento en que se descubre el cuerpo de Doña Juana y Casandra declara, “¡He matado a la hidra que asolaba la tierra...! ¡Respira, Humanidad!” (*Cuentos*: 822). La obra de 1910 no presenta un desenlace, sino que termina en el momento más dramático de la historia. Y vale recordar que en febrero de 1910, antes de las elecciones, el pueblo español no había llegado a ningún desenlace político tampoco. Al terminar así, la versión teatral destaca que todavía hay trabajo que hacer. Es decir, la amenaza del clericalismo nunca desaparece, y los españoles necesitan continuar con la lucha contra el

fanatismo. Según Joaquín Casaldueiro “Con *Casandra* Galdós da la realidad histórica y puede infundir a los españoles la lucha constante y diligente contra el mal” (27).

En su análisis de *Casandra*, Margarita O’Byrne Curtis ha notado que Galdós emplea “una inversión radical del mito griego” (76). Es decir, que la obra galdosiana sirve como una suerte de parodia en que el lector necesita conocer la primera obra clásica y las diferencias en la imitación. Aunque no predice el futuro explícitamente, *Casandra* siempre dice la verdad, mientras que Doña Juana le contesta con “vaguedades irónicas” (*Cuentos*: 804). El hecho de que *Casandra* dice la verdad le da un estatus distinto y más elevado que los demás personajes en la obra. En otras palabras, el futuro depende de la habilidad de decir la verdad y reconocer la mentira y la hipocresía. Y el acto de matar a Doña Juana es una representación metafórica de lo que deben hacer los lectores y los espectadores mismos; es decir, poner fin al fanatismo, que presenta una visión torcida y engañosa del mundo. *Casandra* se sacrifica por su familia, pero no es el único ejemplo del martirio secular que presenta Galdós en su teatro.

Al ubicar este modelo de comportamiento de auto-sacrificio dentro de un esquema clásico, Galdós destaca aún más que el martirio no es propiedad del catolicismo. Esta idea se convierte en un aspecto clave de la obra *Alceste*, escrita en 1914, cuando con respecto a la política y su decisión de hacerse republicano reformista, el autor parece esperar sólo la supervivencia de la nación española, aunque no sea una república. La protagonista epónima de la obra se sacrifica en lugar de su esposo Admeto, quien con astucia política ha reunido “los diferentes estados de Tesalia, reinos los unos, repúblicas los otros, patriarcados los más, constituyendo [una] admirable Federación fuerte y poderosa” (*Cuentos*: 898). Es decir, *Alceste* entiende que un líder con la habilidad de formar una nación unida vale más que su propia vida. Metafóricamente la obra hace hincapié en la importancia de la nación, aparte de cualquier concepto de religión. En sus palabras dirigidas a los espectadores y lectores en la introducción al texto de la obra teatral, Galdós escribió que “ni en la mitología india, ni en la caldea, ni en la escandinava encontramos un acto semejante al de la divina *Alceste*, consumado diez siglos antes de Jesucristo” (*Cuentos*: 880).

Con estas obras Galdós emplea la mitología y el lenguaje religioso en sus discursos de profecía y parodia para indicar la posición sagrada de la nación. Y en este sentido podemos hacer referencia al trabajo del historiador David Bell, quien ha detallado los pasos hacia la invención de la nación francesa en el siglo dieciocho. Bell muestra que la formación de la nación francesa fue una respuesta a una dinámica religiosa en que los franceses cambiaron su cosmovisión y empezaron a percibir a Dios como ausente de la esfera de los asuntos humanos. Una parte clave de esta transformación fue el desarrollo de los conceptos de sociedad, civilización, patria y nación. Son conceptos que surgen de una cosmovisión religiosa, pero que a la misma vez se enfrentan a la religiosidad (7). En las obras de Galdós, en particular las escritas entre 1907 y 1914, vemos un intento parecido de orientar a sus compatriotas hacia estos mismos conceptos. El autor emplea los discursos de profecía y parodia para destacar la necesidad de liberar a los españoles de una perspectiva católica que, según él, ha impedido una comprensión realista del mundo como un espacio en que Dios no tiene una parte activa. David Bell hace referencia a la campaña nacionalista en Italia y cita las palabras de Massimo d’Azeglio, un líder del Risorgimento Italiano: “Hemos hecho a Italia. Ahora tenemos que hacer los italianos” (198). No hay duda que casi todas las obras de Galdós intentan lograr una meta semejante. Joaquín Casaldueiro ha escrito que “La idea de servir a España ha sido lo que le ha mantenido en su trabajo” (27). Para concluir, diría que la actividad de Galdós en la política española y la ficción escrita durante esos años indican que lo que les falta a los españoles es una cosmovisión secular que reconozca la responsabilidad del individuo de construir una sociedad democrática y una nación viril. Lejos de ser obras incomprensibles, demasiado simbólicas o simplemente irrelevantes hoy en día, las obras

galdosianas a partir de 1907 nos muestran un escritor dedicado a formar españoles para el mundo moderno.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELL, David: *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism 1680-1800*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2001.
- BERKOWITZ, H. Chonon: *Pérez Galdós, Liberal Crusader*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1948.
- CASALDUERO, Joaquín: “Significado de ‘Casanda’” *Insula*, 38:444-445 (1983): 27.
- DENDLE, Brian: “Galdós in context: The republican years, 1908-1914” *Anales galdosianos* XXI (1986), pp. 33-44.
- DENTITH, Simon: *Parody*, London, Routledge, 2000.
- EGUÍA RUÍZ, Constancio: “El españolismo de Pérez Galdós” *Razón y Fe*. 56 (abril 1920), pp. 437-450.
- FUENTES, Víctor: *Galdós demócrata y republicano*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria y la Universidad de La Laguna, 1982.
- HINTERHAUSER, Hans: *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, José Escobar, trad. Madrid, Gredos, 1963.
- HUTCHEON, Linda: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Methuen, 1985.
- O’BYRNE CURTIS, Margarita: “El retorno de Casandra: La inversión del mito en el drama galdosiano” *Anales Galdosianos*, XXXXI-XXXII (1996/1997), pp. 75-81.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *El caballero encantado*, Madrid, Cátedra, 1996.
- *Casandra. Obras Completas. Novelas y miscelánea*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 905-1010.
- *Casandra. Obras completas. Cuentos, Teatro y Censo*, Madrid, Aguilar, 1986, pp. 785-822
- *Los episodios nacionales*, V Tomos, Madrid, Aguilar, 1990.
- REGALADO GARCÍA, Antonio: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica, 1868-1912*, Madrid, Insula, 1966.