

ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE LA NOVELA HISTÓRICA EN STENDHAL Y GALDÓS

María del Carmen Porrúa

A John Kronik, in memoriam

LA NOVELA HISTÓRICA

La novela histórica tiene sus propias estrategias narrativas que la convierten en una suerte de subgénero con elementos del realismo y el romanticismo. Por su naturaleza puede utilizar precisiones históricas más acentuadas que en otros géneros decimonónicos.

La influencia del escocés Walter Scott sobre la novela posterior europea es bien conocida. Él fue quien encaminó a la novela histórica por rumbos diferentes a los que habían seguido von Arnim, von Eichendorff, Tieck, Le Sage, Prévost y —en las vísperas del Romanticismo— Chateaubriand, para citar sólo unos pocos ejemplos representativos. Por otra parte, las características de exotismo, civilizaciones diferentes, o pasado remoto se depuraron después de las guerras napoleónicas. Los escritores europeos que cultivaron de alguna manera el subgénero, incorporaron la historia reciente sin dejar de lado una característica importante: la historia central, el hilo conductor, sería una historia inventada.¹

Tolstoi en Rusia, Stendhal en Francia y Galdós en España, fueron ejemplos de la utilización de unas guerras que contribuyeron al renacimiento de las nacionalidades.

En esta intervención se establecerán los ecos y reflejos entre los recursos utilizados por Stendhal en *La cartuja de Parma* (1839) y el último episodio de la Primera Serie, *La batalla de los Arapiles* (1875) aunque habrá referencias imprescindibles a los episodios anteriores ya que podríamos considerar *prima facie* a los *Episodios* como una unidad. Se tendrán en cuenta la función de los personajes, la inclusión de elementos de la novela sentimental y de aventuras y los recursos utilizados para la descripción de los hechos guerreros.

Prácticamente hasta la legitimación que produjeron las teorías bajtinianas, las similitudes que pudieran aparecer en las obras literarias eran calificadas de plagio, imitación o a lo menos, de influencias. Pareciera que nadie tenía en cuenta el fenómeno del *Zeitgeist* notable en todas las ramas del saber. Las palabras bajtinianas que preconizan que detrás de cada texto hay el eco de otros textos, la divulgación de las ideas del pensador ruso por Julia Kristeva, modificaron la rutinaria conclusión de que se estaba ante una copia. Refiriéndose a la novela histórica, Lukacs habla del “husmeo filológico para rastrear influjos de un escritor sobre otro” (Lukacs, 1966: 29)

Más o menos en la misma época en que aparecen los textos bajtinianos, el crítico canadiense Northrop Frey, escribe “Todas las temáticas y los personajes y las historias que encontramos en la literatura pertenecen a una misma gran familia” (Frey, 2007: 34)

Es éste un punto de partida que sirve para reunir dos textos, separados por cuarenta años, pertenecientes a dos países distintos, a dos estilos escriturarios diferentes como pueden serlo las obras que me ocupan en este momento.

El *Zeitgeist* europeo conduce, en el siglo XIX, a las corrientes románticas y realistas. Y paralelamente al auge de la novela histórica. Lukacs en su clásico texto, *La novela histórica*, particularmente para mis propósitos, en el capítulo 2, establece con claridad las características

que hacen a la originalidad de Walter Scott cuya primera novela *Waverley* fue de 1814 y las presenta como una intensificación del historicismo que tiene su origen en Alemania (No es necesario recordar que varios galdosistas establecieron relaciones entre Galdós y Lukacs y —por supuesto entre Galdós y Walter Scout).² Lukacs demuestra cómo entre la revolución francesa de 1789 y el auge y caída de Napoleón, la historia se convierte en una *experiencia de masas*. Como resultado la literatura quiere develar las razones y consecuencias sociales y humanas de esas luchas. Las guerras napoleónicas tuvieron la virtud de despertar conciencias y provocar sentimientos y ansias de autonomía nacionales. Así es como la aparición de la remozada novela histórica corresponde al *Zeitgeist* europeo que abarca Gran Bretaña, Alemania, un poco más tarde Francia y finalmente, España. Balzac atribuía a Scott la aparición en *La cartuja de Parma* de nuevos rasgos artísticos como la extensa descripción de las costumbres que rodean a los acontecimientos, el carácter dramático de la acción y el importante papel del diálogo en la novela.

Es de notar cómo en estas narraciones se adoptan recursos similares. Desde Scott, por ejemplo, las batallas no son narradas en su totalidad (Tolstoi, Stendhal, Galdós adoptan este sistema) sino por fragmentos. Este recurso llega a lo menos hasta Valle Inclán quien en *El resplandor de la hoguera* lo utiliza en la descripción de una batalla entre carlistas y liberales.

La gran diferencia entre las obras de Stendhal y la de Galdós que pretendo trabajar está en que la novela francesa expone las intrigas de una pequeña corte europea (la de Parma) manifestando a través de ella los conflictos individuales y sociales. Ese mundo cortesano explícito está casi ausente en la obra del español referida al período napoleónico.

PERSONAJES Y ESCENARIOS

¿Qué recursos son los más similares en dos obras aparentemente tan distintas? Esbozaremos primero los que parecen más claros: En ambas novelas tenemos una dama aristocrática, una niña enamorada, un padre de conducta dudosa, un lugar de encierro, enfrentamientos políticos, un joven aventurero, patriotismo y afrancesamiento, intrigas amorosas, batallas, figuras históricas.

El héroe —y vuelvo necesariamente a Lukacs— no es en ninguna de las obras un héroe épico. A uno le falta envergadura social; al otro, madurez emocional. Así —inesperadamente Gabriel Araceli (proveniente de la clase más baja) y Fabricio del Dongo (proveniente de la clase más alta) quedan equiparados por su función. Por ejemplo, ambos son hijos sin padre. Desconocido el de Gabriel (mal reemplazado por el tío); y oculto el de Fabricio (mal reemplazado por el marido de su madre). Los diferencia la categoría y la educación pero los une la ambición. A Gabriel le falta el final trágico de Fabricio (muerte de la amada, muerte del hijo, la propia muerte). Los separa, justamente, un *happy end* en el episodio galdosiano. De una forma similar —menos literaria en Galdós— los protagonistas tienen a su alcance dos mujeres: la amada: Clelia/ Inés y la llamémosla enamorada: Gina/miss Fly.³ En otras palabras se refuerza el amor verdadero. En el caso de Fabricio es el nepotismo, es su posición social, es el amor de Sanseverina lo que lo conduce y empuja en su accidentado ascenso. Araceli sube por sí solo. Es el sueño de la burguesía el que lo impele. La condesa Amaranta (podríamos también comparar su figura con la de Sanseverina,) es impulsora y al mismo tiempo retardataria tanto de la posición social de Araceli como de la resolución amorosa. Por supuesto que es mucho más compleja la personalidad de Fabricio, perteneciente a los *happy few* y por tanto acostumbrado a sus privilegios. Éste no es justamente el caso de Gabriel impulsado por la fe en sí mismo.

Las amadas: Inés y Clelia son como es esperable en la novela sentimental del XIX, jóvenes, hermosas, inocentes, inteligentes, cautelosas, virginales. Las separa, en la tensión narrativa, el adulterio, el hijo, la muerte. Las une el padre autoritario y enfrentado ideológicamente con sus

pretendientes. Las unen las dificultades por las que atraviesan para concretar su amor, muy acentuadas en Stendhal que logra un personaje más torvo en Conti, y un escenario más atractivo con la ciudad de Parma. Las unen —por fin— los subterfugios y dificultades para comunicarse con el amado y los malos entendidos que enturbian sus relaciones amorosas.

En la sociedad decimonónica los estamentos sociales están fijados con rigor. La movilidad social es mucho más marcada en la obra galdosiana. Como en la mayor parte de las novelas de este autor, el mérito personal, la cultura del esfuerzo, el trabajo y la honestidad, contribuyen a la promoción social.

Aunque hay en Galdós personajes deshonestos y corruptos, mucho mayor es el cinismo en los personajes stendhelianos, a veces rayanos en la inmoralidad o en la amoralidad. Tales los cortesanos de Parma entre los que se destacan la duquesa Sanseverina y su amante el conde Mosca que no ahorran esfuerzos para promover al querido sobrino. Estamos ahora entrando en los personajes femeninos relevantes. La duquesa, como la condesa Amaranta, sobresalen por su belleza extraordinaria, su inmenso poder de seducción pero más aún por la capacidad de intrigar sin escrúpulos. Amaranta es vista por el protagonista y desde una posición subalterna. Pertenece a la aristocracia española, ha tenido un desliz con un personaje ambiguo, ha tenido una hija oculta, cuyo origen nos es revelado en *Bailén*. La madre de Fabricio, también ha tenido un desliz con un militar napoleónico, y su consecuencia (el propio Fabricio) puede disimularse por su condición de casada y Fabricio pasa así a ser el segundón del marquesado del Dongo. En el caso de Inés, el reconocimiento ya se ha producido cuando comienza *La batalla de los Arapiles*. En el caso de Fabricio, llega a ver en el campo de batalla a su padre⁴ pero por supuesto no hay reconocimiento posible.

Tenemos entonces hasta ahora: personajes con funciones similares: jóvenes ambiciosos y arrojados; jóvenes enamorados; jóvenes sometidos al vaivén de las circunstancias políticas; niñas inocentes pero de inteligencia aguda, enamoradas y fieles dentro de las posibilidades del momento histórico (Celia se ve obligada al matrimonio), mujeres maduras hermosas e intrigantes (Gina tiene amplio poder en la corte; Amaranta consigue favores de José I). Tenemos también a la vista cómo el amor filial se sobrepone a figuras paternas despreciables (Santorcaz y Conti) Tenemos por tanto intrigas similares que se desarrollan en espacios muy distintos en apariencia pero también con sus similitudes correspondientes a la época napoleónica en la que se desarrollan. Salones cortesanos son los de la marquesa de Leiva, de Amaranta; lo son también los de Gina y —por supuesto— los de Aranjuez y los del Palacio de Eugenio. En esos salones las intrigas políticas y las intrigas amorosas se alternan. Entre las últimas, posiblemente la más lograda sea la de Lord Gray en *Cádiz*, citada por miss Fly en el último episodio de la serie en el caso de Galdós y las que sirven para afianzar a Fabricio en su carrera, para conseguir los favores necesarios y contar con la benevolencia cortesana en diversos episodios, en el caso de Stendhal.

Que Galdós tuviera conocimiento de otras obras como sostiene Hinterhäuser,⁵ entre otros, no está significando que tomara las ideas. Las ideas estaban en el ambiente a reproducir; el *Zeitgeist* al que hice referencia es aquí tan claro como lo son los adulterios en la novela realista-naturalista (Emma Bovary, Ana Karenina, Ana Ozores, Effi Briest), tema también objeto de sospechosas coincidencias.

Tanto Galdós como Stendhal cumplen con el principio realista/naturalista del uso espacial.⁶ Los espacios se condicen con los personajes y contribuyen al desarrollo narrativo. A los salones cortesanos se añaden las posadas, las casas humildes y los espacios de encierro que son especialmente relevantes. Ciñéndome a *La batalla de los Arapiles* estableceré una suerte de paralelo. Varios son los sitios de encierro de Gabriel y de Fabricio pero me detendré en el convento de la Merced Calzada en Salamanca y en la torre Farnesio de Parma. Es sabido que Stendhal hizo una traslación geográfica para ubicar esa fortaleza en Parma cuando, en realidad el castillo de Sant'Angelo sobre el que está calcada, está en Roma. El hecho es que

ambas construcciones, absolutamente diferentes en su concepción y en su destino, cumplen no solamente la función de encerrar al protagonista sino también la de mirar desde lo alto. Ya Fabricio, en sus juveniles visitas al prior de Griana disfrutaba de ese mirar desde lo alto, estrategia muy utilizada por los escritores de la época. En el caso de Fabricio muy pronto el imponente paisaje alpino cede su primer lugar al palacio de Conti donde habita Clelia; en el caso de Gabriel: la altura de la torre le da una vista absoluta de la ciudad de Salamanca y le permite trazar los croquis que le habían sido encargados y que serán cruciales para la batalla que se avecina. Gran parte del capítulo XVIII está dedicada a la minuciosa descripción de la ciudad visualizada desde la torre.

Volvamos a la época. Los *Episodios* galdosianos se apropian del período entre 1805 y 1814. Período signado por la figura de Napoleón, gran provocador de odios y amores encarnizados. Tal la situación de Fabricio proveniente de una región (la Lombardía) que había percibido una vida más libre desde la llegada de las tropas francesas en 1796 hasta su retirada. Contrariamente Gabriel encarna la voluntad del pueblo español y sus tradiciones. Santorcaz —entre otros personajes— representa a los afrancesados que habían visto en la presencia napoleónica una apertura a la libertad y la igualdad.

Es imposible imaginar un relato de esta época sin apelar al uso de las batallas. En varias participa Araceli: Trafalgar, y luego Bailén, el sitio de Zaragoza y por fin los Arapiles. En una desea participar Fabricio: Waterloo.

WATERLOO Y ARAPILES

La descripción de batallas tanto en Stendhal como en Galdós sigue los principios usuales de fragmentación (el caso paradigmático sería como se dijo *La guerra y la paz*). Deteniéndonos en la batalla de los Arapiles, última batalla napoleónica en tierra española y preámbulo de Waterloo, dice el texto:

¡El Arapil grande! Era la mayor de aquellas dos esfinges de tierra, levantadas la una frente a la otra, mirándose y mirádonos. Entre las dos debía desarrollarse al día siguiente uno de los más sangrientos dramas del siglo, el verdadero prefacio de Waterloo, donde sonaron por última vez las trompetas épicas del imperio. A un lado y al otro del lugar llamado de Arapiles se elevaban los dos célebres cerros, pequeño el uno, grande el otro. El pequeño nos pertenecía; el segundo no pertenecía a nadie la noche del 21.

En este aspecto —en el de la presentación del escenario de la batalla— difieren nuestros dos autores. Esto ya ha sido apuntado por Vicente Lloréns⁷ (1971) aunque de forma somera.

Galdós se detiene en la topografía del terreno en el que se desarrollará la batalla: el Arapil Grande y el Arapil chico son el centro de la acción bélica pero también el bosque cercano, “aquella verdinegra superficie”, “la masa enorme de verdura”, “un monstruo chato y horrible que se aplanaba en la tierra con la cabeza gacha y las alas extendidas, empollando quizá bajo ellas innumerables guerreros” (XXXIII) Los puntos de referencia están nominados: no solamente los Arapiles, el bosque es el de Cavarrasa, se nombra a Cavarrasa de Arriba y Carravasa de Abajo,⁸ el río es el Tormes, la ermita es la de Santa María de la Peña, se traen víveres de Aldea Tejada y de Salamanca, se nombra a lugar de Torres, el general Leith marcha del pueblo de los Arapiles al cerro.

Nada detallada es la descripción stendhaliana. Zona boscosa, cerro, pradera bordeada de sauces, zanjas, canales, tierra labrada. Lo que cuenta son las impresiones que sufre Fabricio: las balas de cañón que impactan en los sauces produce “el espectáculo de todas aquellas ramitas volando de un lado a otro como sesgadas por un golpe de hoz” (III); o “El fondo de

los surcos estaba lleno de agua y la tierra muy húmeda, que formaba la cresta de aquellos surcos, salía volando en pequeños fragmentos negros lanzados a tres o cuatro pies de altura” (III). Hay más ejemplos posibles que traducen la mirada asombrada, ingenua si se quiere de Fabricio y que Stendhal logra plasmar en la escritura utilizando los recursos que Shklovsky ejemplifica con Tolstoi: la singularización o el ver las cosas como por primera vez. Galdós, en cambio, casi no utiliza este recurso. Lo hace por ejemplo en el capítulo XXXVI cuando Araceli ve al ejército enemigo como “rayas fugaces” o en el XXXV cuando “los reflejos de las bayonetas figuraban movibles ondas luminosas” o “Los golpes de los sables ofrecían a la vista un salpicar perenne de pequeños rayos, menuda lluvia de acero (...)”

La visión de la batalla de los Arapiles está narrada desde el punto de vista de la coalición aliada. Se glorifican las figuras del ejército británico en primer lugar los generales pero también los soldados rasos especialmente los *highlanders*. Sin decir que está descrita con minuciosidad histórica, podemos afirmar que el espacio narrativo que les dedica es considerable. Cuatro capítulos completos (del XXXIII al XXXVI) transmiten, no sólo los movimientos del batallón de Araceli sino también la enumeración de las divisiones, los batallones y sus jefes. Los avatares: el ascenso al Arapil Grande, considerado “como la clave de la batalla” (XXXIV), las estrategias de Wellington para engañar al enemigo, etc. Tal vez, el momento más intenso se produzca en el capítulo XXXVI cuando ya ganada la batalla, el ejército aliado persigue y masacra al francés. Es entonces cuando Araceli relata desde su propia experiencia en el combate, él desea “matar algo”; la escena cobra un vivísimo movimiento en especial cuando narra cómo logró arrebatar el pendón enemigo, el águila napoleónica y ese efecto se consigue abundando en verbos como “odié”, “forcejamos”, “cayó”, “pugné”, “me encendí”, “estreché apretándola”, “agarraba”, “se hundía”, “se precipitó”, “rodamos”. Para concluir la escena:

La boca terrible del monstruo apretaba cada vez más mi brazo, y me llevaba consigo, los dos envueltos, confundidos, el uno sobre el otro y contra el otro, bajo mil patas que nos pisaban; entre la tierra que nos cegaba los ojos, entre la oscuridad tenebrosa; entre un zumbido tan grande como si todo el mundo fuese un solo abejón; sin conciencia de lo que era arriba y abajo; con todos los síntomas confusos y vagos de haberme convertido en constelación, en una como criatura circunvaladora, en la cual todos los miembros, todas las entrañas, toda la carne y sangre y nervios dieran vueltas infinitas y vertiginosas alrededor del ardiente cerebro (XXXVI).

El dinamismo de esta escena —posiblemente la mejor en esta descripción bélica— es notable, tal vez porque el autor deja de lado los datos estrictamente históricos y encarna la guerra libremente desde las vivencias de su personaje ficcional.

En el caso de *La cartuja de Parma*, la descripción de la batalla (a la que se refieren los capítulos III y IV y parte del V) está siempre vista desde el joven del Dongo y el texto acentúa, a través de sus actitudes, la ingenua idea de emular los héroes de Tasso y Ariosto, el deseo de ser grato a sus ocasionales compañeros de armas y su juvenil desilusión. Stendhal —contrariamente a Galdós—, no tiene en cuenta las indicaciones de los libros de historia sino que se centra en el desconcierto que las cosas inmediatas producen en el protagonista. Los hechos y la ficción se separan como debía ocurrir en la novela histórica⁹ y— Waterloo es vista y no vista aunque Fabricio resulte herido en la confusa defensa de un puente. “Nuestro héroe” como lo llama irónicamente el narrador, quiere combatir, quiere “combatir enseguida”, escucha los cañonazos cada vez más frecuentes hasta constituir “un bajo continuo”, ve un primer cadáver atravesado en un angosto camino, compra un segundo caballo, divisa un ángulo de la batalla, una humareda blanca, se une (por la voluntad de su caballo) a la escolta del mariscal Ney, se escandaliza con el estruendo que le da dolor de oídos, la escolta atraviesa

un campo cubierto de cadáveres, se horroriza con la vista de un caballo ensangrentado que enreda sus patas en sus propias entrañas, se dice con satisfacción que ha entrado en el fuego, “heme aquí un verdadero militar”, no alcanza a ver de dónde proviene el cañoneo, escucha descargas más cercanas, no entiende nada. Por fin ve al enemigo “eran una líneas muy extensas de hombres rojos”, compra una botella de aguardiente para agasajar a sus nuevos compañeros pero termina borracho y no se da cuenta de que puede ver a su amado Napoleón, (“De modo que por culpa de esos malditos vasos de aguardiente no he podido ver al Emperador en un campo de batalla”); termina en la escolta del general que había sido en otro tiempo el teniente Robert o sea su padre aunque él no lo sepa, lo desmontan como a un pelele y le roban su caballo sus propios compañeros. Finalmente , con ocho o diez soldados que se unen a un cabo al que Fabricio fue recomendado por su amiga cantinera, logra matar a un prusiano en una escaramuza.; en la huida del ejército compra un tercer caballo y luego un cuarto cuando se separa de la cantinera y del cabo, se encuentra con el coronel que le encomienda cubrir un puente y esta acción —sin mayor trascendencia— en la que es herido junto con la escaramuza a la que acabo de hacer referencia son las dos intervenciones de del Dongo en Waterloo.

Gabriel Araceli combate con su nombre y participa activamente en la contienda; Fabricio que utiliza dos nombres falsos, uno en la hoja de ruta que le había dado la carcelera y otro el de un pasaporte austríaco a nombre de un vendedor de barómetros de Milán, ni siquiera está seguro de haber estado donde deseaba y se pregunta: “¿era una batalla lo que había visto? Y en segundo lugar ¿había sido Waterloo aquella batalla?” (V)¹⁰

Para Fabricio del Dongo la guerra ha sido una escuela de aprendizaje Pierde su halo infantil, pierde el lado novelesco de su carácter. Sobre todo se desilusiona.

En un momento se dice: “¡Así que la guerra no era aquel impulso noble y unánime de almas amantes de la gloria que él se había figurado por las proclamas de Napoleón!” (III). En *La Batalla de los Arapiles*, es una de las mujeres (o Amaranta o Inés, a Gabriel no se le alcanza cuál fue) que da su opinión sobre las guerras: “La batalla paró en lo que paran todas: en que acabó cuando se cansaron de matarse” (XXXIX). En otras palabras, la poesía del heroísmo épico no existe. La guerra pertenece al mundo del caos y de lo inhumano. Como dirá años más tarde la Madre Isabel en *El resplandor de la hoguera*: “¿Era así la guerra? ¡Un olvido de la vida y del fin! ¡Un resplandor que calcina todos los pensamientos! ¡Un resoplar y un golpear de fragua que enrojece las almas y las bate como el hierro!” (XVIII)

CONCLUSIONES

Mucho más podría decirse pero no es el momento. La intención de esta exposición fue —en especial— insertar la novela histórica de Galdós en el panorama de la novela histórica europea. Si la elección cayó sobre *La cartuja de Parma*, se debió —fundamentalmente— a que se refiere al mismo período histórico. Al momento en que Napoleón se apoderaba de Europa y que fracasaba en su intento. Al hecho de que —como consecuencia— surgían las nacionalidades. No es ocasión de entrar a puntualizar hechos por todos conocidos como lo son la situación del norte de Italia y los avatares del imperio español en ese país. Importa, para nuestra intención, destacar de qué manera esa invasión napoleónica repercutió en los países meridionales y en las clases sociales y políticas. La pequeña corte de Parma sirvió a Stendhal para presentar un problema más extendido en la Europa del momento. La guerra de la Independencia en España fue el pretexto para que Galdós expusiera el ascenso imparable de la clase media.

Ambos autores —en muy diferentes estilos de escritura que sería absurdo equiparar— se valen de jóvenes personajes que ejercen funciones similares (enamorado, vencedor de dificultades, sujetos al poder de las calumnias, prisioneros circunstanciales, ayudados por

poderosos etc.), de personajes femeninos que se corresponden (amantes maduras, jóvenes enamoradas, hijas sumisas, mujeres de pueblo que ayudan, apasionadas mujeres etc.), de personajes masculinos que repelen, de personajes históricos que se admiran, de batallas que marcan el final de una época. Batallas vividas o simplemente intuidas.

La genialidad de estos escritores es que lograron a través de la narración de los episodios bélicos expresar el ambiente del pueblo pero también el desarrollo humano de sus personajes.

La experiencia de la guerra convierte en otros al ascendente Gabriel y al aristócrata Fabricio y eso también sucede con algunos personajes significativos (Como podría ser Luis de Santorcaz). Pero esto daría ocasión a otro trabajo sobre el tema.¹¹

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, M.: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- BOSCH, R.: “Galdós y la teoría de la novela de Lukacs”, *Anales Galdosianos*, año II, 1967.
- CASALDUERO J.: “Historia y novela”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252, 1970-1971.
- FREY, N.: *La imaginación ilustrada*, Barcelona, Sirtes, 2007.
- GOGORZA FLECHTER, M.: “Galdós in the Light of Georg Lukacs’ Historical Novel”, *Anales Galdosianos*, año I, 1966.
- GULLÓN, R.: “Los *Episodios*: La primera serie”, en Douglass M. Rogers (ed.), *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus, 1972.
- HINTERHÄUSER, H.: *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963.
- LEVIN, H.: *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, Barcelona, Laia, 1974.
- LUKACS, G.: *La novela histórica*, México, Era, 1966.
- LLORENS V.: “Historia y novela en Galdós”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-252, 1970-1971.
- PORRÚA, M. C.: *Uso del espacio no convencional en dos obras de Galdós*, *Filología*, XXVIII, 1-2 “*Temas Galdosianos*”, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 1995.
- REGALADO GARCÍA, A.: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española*, Madrid, Insula, 1966.
- TRIVIÑOS, G.: *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya*, Barcelona, Libres dell Mal, 1987.
- UREY, D. F.: “Representando la historia en *La batalla de Arapiles*”, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*, Tomo II, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. del Cabildo Insular de la Gran Canaria, 1995.

NOTAS

- ¹ Entre los detractores de considerar los *Episodios*, como novelas históricas está Joaquín Casaldueiro con su artículo “Historia y novela” publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-252.
- ² Por ejemplo Madeleine de Gogorza Fletcher (AG,I,1,1966) o Rafael Bosch (AG,II,1967).
- ³ Si tuviéramos en cuenta la totalidad de los Episodios, tendríamos que ampliar la lista.
- ⁴ Stendhal deja entrever que el general Robert, conde de A., el mismo que fue alojado en 1796 en el palacio del Dongo, es el verdadero padre de Fabricio. Dice el texto: “Aquel general no era otro que el conde de A..., el teniente Robert del 15 de mayo de 1796 ¡Qué alegría habría tenido viendo a Fabricio del Dongo!” (LCP, cap.III).
- ⁵ Hinterhäuser en el capítulo I de su texto sobre los *Episodios*, hace una exhaustiva enumeración de las obras que Galdós pudo haber conocido.
- ⁶ El uso del espacio en la novela decimonónica tiene una extensa bibliografía (Mitterand, Hamon, Neefs, entre otros).
- ⁷ En el núm. 250 -252 de *Cuadernos Hispanoamericanos* se incluye el artículo de Vicente Lloréns “Historia y novela en Galdós” que hace una somera referencia a este hecho.
- ⁸ “A la derecha del Arapil Grande y más cerca de nuestra línea estaba Huerta, y a la izquierda, en punto avanzado, formando el vértice de la cuña, Cavarrasa de Arriba. El de Abajo, mucho más distante, y a espaldas del Gran Arapil, estaba en poder de los franceses”(XXXIII).
- ⁹ Esta referencia a las palabras de Manzini en *Del romanzo storico* son citadas por Harry Levin en el capítulo III dedicado a Stendhal de su obra *El realismo francés* (original *The Gates of Horn (A Study of Five French Realist* de 1963).
- ¹⁰ Ricardo Gullón (1972) establece una comparación entre la visión de la guerra de Gabriel Araceli y Fabricio del Dongo pero utiliza *Trafalgar*.
- ¹¹ Para un estudio general de los *Episodios* hay una copiosa bibliografía que se podría encabezar con el exhaustivo estudio de Regalado García de 1966 y, en el caso de la primera serie, con el de Gilberto Treviño de 1987.