

«RESTABLEZCAMOS LOS SUBLIMES CONCEPTOS  
DE *FE NACIONAL*, *AMOR PATRIO* Y *CONCIENCIA PÚBLICA*»:  
EL SIGLO XVIII EN LAS PRIMERAS NOVELAS  
DE BENITO PÉREZ GALDÓS

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS\*

A un lado *La sombra*, las primeras novelas que escribió Benito Pérez Galdós tienen por marco y tema la para él historia reciente del siglo XVIII y comienzos del XIX; para entender su presente le importa comprender y narrar ese pasado y por eso *La Fontana de Oro*, *El audaz* (1871) y las primeras series de los *Episodios nacionales*, iniciadas en 1873, se ocupan de esa época. La relación entre *El audaz* y la primera serie es grande, no solo porque personajes de la novela pasaran a ella —incluso la altura moral y la condición social de la pareja protagonista se encuentran después en Inés y Gabriel—, sino también porque hay una evidente continuidad histórica y temática. Es, sobre todo, en esas novelas en las que proporciona la imagen que tiene del siglo XVIII. Una imagen, hay que adelantarlo ya, bastante nebulosa salvo por lo que se refiere a las últimas décadas.

#### DON RAMÓN DE LA CRUZ Y SU ÉPOCA. ESTÉTICA Y CLASE MEDIA

¿Cuál es y cómo llega a esa imagen? Entre 1870 y 1871 publicó un artículo periodístico centrado en Ramón de la Cruz. No se sabe la razón que le llevó a ello, aunque tal vez fuera el conocimiento de su obra gracias a la edición que en 1843 hizo Agustín Durán —con comentarios de Moratín, Martínez de la Rosa y Hartzenbusch—, pero es posible también que le empujara la curiosidad por saber más sobre un autor que conocía bien Madrid y centró en ella el grueso de su producción (como haría él) y que se representaba habitualmente en los escenarios de la capital. En un conocido texto, escrito al final de sus días, hace referencia a esa relación de maestro y discípulo, cuando señala que «evocaba el castizo ingenio de don Ramón para que me asistiese y amparase» (2004b: 218). Es en este trabajo en el que expone su idea del siglo XVIII, una primera visión del periodo muy vívida y anclada en los tópicos que se manejaban por entonces, si bien introduce matices que se verán luego. El conocimiento del sainetero le sirvió para formar su teoría estética, para conocer mejor Madrid,

---

\* CSIC (Madrid).

escenario prioritario de sus novelas, y, por último, para elaborar una primera idea del siglo, que se proyecta sobre *El audaz* en forma de cosmovisión, además de en frases idénticas o muy parecidas a las que escribió en el ensayo.

Las deudas contraídas por Galdós con él —adoptar nombres de sus personajes, asumir en parte su visión de Madrid y servirle de fuente de documentación— se han puesto ya de manifiesto en varios trabajos (Moreno, 1967; Ynduráin, 1970; Ríos Carratalá, 1990; Canal, 2011, además de en estudios clásicos)<sup>1</sup>.

¿A qué fuentes pudo acudir para hacerse una idea de cómo fue el siglo XVIII? Desde luego, a las orales, como a Mesonero Romanos en un momento dado y a otros testigos de aquel tiempo viejo. Sin embargo, aunque se habían publicado algunas historias de la literatura, como el *Manual* de Antonio Gil de Zárate entre 1842 y 1844, que conoció muchas reediciones, pocos textos historiográficos podía visitar, pues poca información daban sobre dicha época. Algunas de sus lecturas confiesa en su artículo: el *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, de Juan Sempere y Guarinos; la antología poética con largo estudio preliminar de Leopoldo Augusto de Cueto, los *Hijos ilustres de Madrid*, de Álvarez y Baena, a las que se pueden añadir los trabajos de Gaspar Bono, las historias del reinado de Carlos III por el conde de Fernán Núñez y por Ferrer del Río y algunas otras, como la de Modesto Lafuente (que cita para los *Episodios*), y, desde luego, los periódicos, que tan útiles le fueron siempre, y las obras literarias, algunas editadas en la BAE. No solo las de Ramón de la Cruz en la edición ya citada y Moratín, sino otras como *Fray Gerundio*, poemas y textos de carácter costumbrista que, como los de Iza Zamácola y Don Preciso, dieron una imagen crítica de Madrid; textos en los que se burlaban las novedades de todo tipo que asumía la población y en los que se describían las costumbres nuevas y las antiguas que desaparecían, las indumentarias, las modas, el cambio en el gusto suntuario —tanto en su artículo sobre el sainetero como en *El audaz* alude a ese cambio en la decoración de interiores, en los muebles, etc.—. En estos textos de orden costumbrista se consigue una imagen muy viva y tópica de la época, pero también ágil y en movimiento, pues se presenta una sociedad en constante cambio, sacudida por modas, prejuicios y corrientes de pensamiento. Por otra parte, como el siglo XVIII hizo su propio canon en vida, gracias a textos como los de Sempere y el abate Juan Andrés, la labor de conocimiento se facilitaba bastante. Del siglo le interesa más o conoce mejor los aspectos sociales y costumbristas que ideológicos y culturales.

Así pues, en la elaboración de su personal poética —de corte notablemente ilustrado, pues se basa en criterios «realistas», lenguaje claro y didacticismo—, Ramón de la Cruz tuvo

<sup>1</sup> En 1886, publicó otro trabajo, esta vez sobre Leandro Fernández de Moratín, en el que le presenta, además de como modelo «realista», como de prosa literaria gracias a sus mejores obras dramáticas, pero, sobre todo, a las cartas, que valora de forma extraordinaria, pues incluso señala que si no fuera recordado por sus comedias lo sería por estas, ya que en ellas encuentra soluciones el «novelista contemporáneo que tropieza con la dificultad de una lengua poco trabajada y afinada en el terreno de la expresión familiar» (Pérez Galdós, 2004a: 534). Tanto uno como otro dramaturgo están en la base de su teoría estética. El logro de un lenguaje novelesco le preocupó de forma sobresaliente, como se puede ver también en el prólogo de 1882 a *El sabor de la tierruca*. También Vicente Aleixandre valoraba a Moratín como escritor de cartas comparable con Juan Valera (Cano, 1986: 263).

un papel importante, como a la hora de fijar una idea del siglo. Como señaló Miller (1983), determinó su modelo socio-estético dentro de una línea que arrancaba en Cervantes y pasaba por Cruz, Moratín, Mesonero Romanos, que también había reivindicado no solo la figura del sainetero, sino también la de Moratín, y Ventura Ruiz Aguilera, pintor de la sociedad —que es lo que se pedía por entonces a la novela— en sus *Proverbios ejemplares*, centrados en la clase media, como el propio autor indica en el prólogo (Miller, 1983; Brown, 1986), que le sirvieron, como es sabido, para elaborar su texto teórico «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», de 1870. De modo que sus sainetes, no el resto de su teatro, constituyen un elemento central en su educación estética y, al menos en esos momentos de su vida literaria, en su consideración de la literatura como instrumento con valor social y referencial. Desde esta perspectiva de carácter costumbrista que ahonda en la terminología pictórica es como también recuperaron a Cruz José Somoza, Hartzzenbusch, Mesonero y Ferrer del Río, entre otros (Sáenz Arenzana, 1997; Álvarez Barrientos, 1994, 2013)<sup>2</sup>. Para 1915, cuando escribe la «Guía espiritual de España. Madrid», ha cambiado de parecer y ya no privilegia ese lado costumbrista, ya no se refiere a él como «pintor» sino como «creador» (2004b: 218).

Muy posteriores al comienzo de la escritura galdosiana, por lo que solo pudieron influirle más tarde, son los *Heterodoxos* y las *Ideas estéticas* de Menéndez Pelayo, donde habla mucho del siglo —con la misma intención de entender su propio tiempo—, *Iriarte y su época* (1897) y el famoso *Don Ramón de la Cruz y su época* (1899), libros de Emilio Cotarelo y Mori. Por tanto, la idea que tiene del siglo XVIII no se la inducen estos dos grandes historiadores, sino que la asume de textos previos, por lo general negativos en la consideración del periodo, que él transmite en parte, como su mala opinión de Comella en *La Corte de Carlos IV*. Situarse frente a Comella y a favor de Moratín (Angulo Egea, 2006; Cabañas, 1966, 1967) le sirve para tomar partido por un tipo de teatro, de expresión teatral y para asegurar su posición estética en cuanto al realismo y al tipo de literatura que quiere ofrecer, aquella que describió en sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», de 1870, y más tarde, en 1897, en «La sociedad presente como materia novelable», que es, perfectamente, el ideario expuesto por Ramón de la Cruz en el prólogo a la edición de sus obras de 1786; ideario citado por Benito Pérez Galdós en su artículo sobre el dramaturgo:

Los que han paseado el día de San Isidro por su pradera, los que han visto el rastro por la mañana, la plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche y han velado en las de San Juan y San Pedro, los que han asistido a los bailes de todas clases de gentes y destinos; los que visitan por ociosidad, por vicio o por ceremonia..., en una palabra, cuantos han visto mis sainetes [...] digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos; si los planes están arreglados o no al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo (2004a: 440).

<sup>2</sup> Somoza en «Una conversación [...] entre Cervantes y Shakespeare» (1838); Hartzzenbusch en «Sobre el teatro de don Ramón de la Cruz» (1841); Mesonero en su «Rápida ojeada sobre la historia del teatro español» (1842); Ferrer del Río, en «Don Ramón de la Cruz» (1856).

Quizá fue Galdós el primero en referir estas después conocidas palabras y en darse cuenta de su importancia como texto preceptivo. Por su parte, a la pregunta o a la incitación de Cruz, responde diciendo que este juicio es «exacto», que lo que nos ofrece a los espectadores es la realidad de la vida, usos y costumbres de la época. Por eso, para él, es, como repite varias veces con variaciones, el «pintor de las costumbres de su siglo». Cruz habría hecho con sus piezas breves lo que él quiso hacer con sus novelas y lo que se pedía a la literatura desde el siglo XVIII. Ya se ha visto que años después lo ve de otro modo.

Poco importa para esta consideración del arte que da gran parte de su valor a la obra por su capacidad representativa y educativa que, como se sabe, la ficción conlleve un proceso creativo que pueda alejarse de la realidad, y poco importa, asimismo, que en el caso de Cruz no pocos de sus sainetes sean adaptaciones de piezas breves francesas e italianas. No importa porque, precisamente, se manipulan para que se parezcan a la realidad madrileña que se quiere reproducir y con esa intención se escriben.

El objeto y la misión estética reproducidos por Ramón de la Cruz en su prólogo son los mismos que Galdós encontró en numerosos textos de Mesonero Romanos, pero también en su admirado Ventura Ruiz Aguilera, que en el preliminar a sus *Proverbios ejemplares* de 1864 escribió estas palabras, similares a las rescatadas del comediógrafo madrileño:

Si en estos cuadros de la sociedad española contemporánea se refleja algo del espíritu que la vivifica; si al exhibir yo mis personajes [...] exclama para sí el lector: 'Yo conozco a esa gente o por lo menos la he visto; esa gente vive y bebe, y anda y tropieza uno con ella a todas horas y en todas partes' [...] señal es de que he acertado (2004a: 32).

La concepción «realista» que Galdós tiene del arte hace que valore a Cruz como «poeta verdaderamente nacional del siglo XVIII» porque reproduce «la vida nacional», ya que en esa época (en la suya fue la novela) es en el teatro donde se puede encontrar el reflejo o formulación de «la historia de nuestro siglo», según las palabras del sainetero. En perfecta sintonía con los fragmentos citados, aprovecha para expresar su objetivo literario: «Indudablemente, la sociedad, con sus sentimientos y sus memorias, su aspiración y su espíritu, considerado ya individual, ya colectivamente, es el perpetuo asunto del arte» (2004a: 408). Con estas ideas, lo que le interesa es conocer «qué grado de fidelidad hay en tales retratos o pinturas» (2004a: 411), porque, como se sabe, su idea es que la literatura sirve para conocer la realidad y educar a los lectores. A esta consideración no es ajena la pretensión del supuestamente natural realismo de nuestra literatura ni el peso de lo costumbrista, que no solo le llegaba desde sus lecturas y conversaciones con Mesonero Romanos.

A la imagen que del siglo ilustrado y de Madrid tuvo Galdós contribuyeron también Goya y alguno de sus seguidores, como Eugenio Lucas. Los cuadros sobre la pradera de San Isidro, las majas, los óleos sobre el dos y el tres de mayo, otros, son ejemplos válidos, sin olvidar las estampas que en alto número se abrieron en el siglo y después, no solo desde el Real Establecimiento Litográfico. Galdós tenía gran capacidad para asimilar las fuentes, fueran del tipo que fueran.

Ahora bien, ¿qué significaba para él aquel siglo ilustrado? La primera fijación de esa imagen está, como se ha dicho, en el artículo sobre Ramón de la Cruz publicado entre 1870 y 1871 en la *Revista de España*, en el que habla sobre la literatura de su tiempo, sobre el autor y sobre la sociedad. Este trabajo tuvo una nueva formulación en 1906 al ser publicado en *Memoranda*, una reformulación para mostrar los cambios habidos en su interpretación de la época —conocidos ya los estudios de Cotarelo y Menéndez Pelayo—, así como su desencanto con la clase media, a la que había encumbrado en la versión de 1870 del artículo sobre Cruz y en sus primeras obras.

El significado de la centuria se construye desde el referente y el modelo del siglo XVIII francés y su Revolución, de manera que las conclusiones a que llega en el caso español le llevan a entender el periodo como de transición, poco claro, confuso, sin fuerza ni perfiles concretos, a diferencia de lo que ocurre en el país vecino, que habría forzado una renovación importante gracias a la Revolución. Su apreciación fue (y en muchos casos aún es) la más extendida, gracias, precisamente, a tomar el caso galo como el ejemplo y modelo de los procesos que sucedieron en el mundo occidental durante el Setecientos. Hoy sabemos que hubo tantas Ilustraciones como reinos y países, y que no se puede identificar influjo europeo solo con el francés. Pero, aunque señala lo que acabo de decir y aunque ve el siglo como confuso y de transición en todos los ámbitos de la realidad, destaca un hecho incontrovertible —fuente de tantas incomprendiones— como es que parte de la apreciación que se tiene de la época se debe a la falta de estudios, a que toda la atención y valoración positiva se ha centrado en los siglos XV y XVI, en los que se han colocado los «mitos», aunque «no hay época más digna de estudio» que la ilustrada, pues de ella procedemos, y no debe ser juzgada ni superficialmente ni «con una mira estrecha de intereses actuales [ni] con el extraviado criterio del partido político» (2004a: 390). Es decir, no hay que hacer lo que se hizo entonces y después se continuó haciendo, de modo que una época histórica sirviera para avalar una tendencia ideológica.

Con sus propias palabras, el siglo XVIII representa:

En las costumbres: perversión del sentido moral; fin de la mayor parte de las grandes cualidades del antiguo carácter castellano; desarrollo exagerado de todos los vicios de este carácter; falta de dignidad en las jerarquías sociales; confusión de clases, sin resultar nada parecido a la igualdad; relajación de las creencias religiosas, sin ninguna ventaja para la filosofía.

En política: confusión, y el espíritu de ensayo disfrazado a veces con la forma de la iniciativa; ausencia completa de todo sistema fijo; falta de principios, y entronizamiento del más ramplón empirismo; creación del pandillaje en gran escala, y conatos de formar algo semejante a un orden administrativo; imperio de las camarillas, y extensión desusada de la idea de lo oficial; invención de los pactos de familia; laudables empeños de adelantamiento material que se estrellan en los vicios inveterados de nuestras leyes, y en la organización de la propiedad.

En las letras: último grado de la frivolidad y el amaneramiento; exageración hasta el delirio de los vicios hereditarios de la poesía castellana, pérdida de la noción pura de la belleza y de toda intuición artística; olvido del carácter nacional, olvido de la historia; cultivo preferente de todas las cualidades exteriores del estilo; muerte de la idea; tendencia del arte a no producir más que una impresión sensual; introducción de las fórmulas más necias de poesía; violencia del lenguaje y uso

del valor material de las palabras como único medio de expresión; imperio del preceptismo clásico y de las fórmulas convencionales (2004a: 391).

Su exposición, a veces confusa, atiende a las dos caras de la realidad, a la oficial —en la que percibe su paulatina extensión sobre la realidad— y a la popular; disociación que constata muy fuerte en la centuria, a la que hizo referencia bastantes veces al hablar de la España de entre siglos en sus primeros escritos. Intenta exponer con matiz las facetas de un periodo que cambió España, y en sus palabras pujan también las fuerzas contrarias que se opusieron al devenir de los tiempos, de las que, al final, se concluye que el siglo fue una oportunidad perdida, como manifiesta también en *El audaz*, mediante su protagonista, que espera la desaparición de cuanto le llevará a la locura final, es decir, de «la corrupción, la tiranía, todo lo que hay aquí de odioso y contrario a las luces de la época y a la civilización» (2005a: 639).

En su análisis de la España del XVIII percibe atisbos —críticos por no llegar hasta el final— de procesos que se dieron en realidad, como la regularización de la Administración y la centralización, que defiende; la relajación de las creencias religiosas, el proceso de secularización (aludido mediante «la filosofía»). En la imagen que propone se descubren ecos de fuentes literarias satíricas y críticas, textos que se oponían a las nuevas formas de relación entre los individuos, por ejemplo, al cortejo, que para él es, junto con los abates, una de las peores invenciones e instituciones del momento —en *El audaz* también las critica y casi con las mismas palabras que aquí—. Junto con esto, la pérdida del carácter nacional —cuestión tan debatida en el siglo— por la entrada de modas y figuras como los petimetres, además de por el olvido de la historia, punto de vista extendido, aunque equivocado, pues fue precisamente lo contrario, como sabemos hoy y pronto puso de manifiesto Menéndez Pelayo. Pero, como había denunciado, son errores que produce el desconocimiento por falta de estudios sobre la época. Si por algo se caracterizó el siglo fue por su conciencia crítica de la historia y por su interés en crear una conciencia nacional fuerte, como el mismo Galdós. Interesado como está por una literatura que sea verdaderamente nacional, la obra de Ramón de la Cruz así se lo pareció, como señaló varias veces en su artículo.

En definitiva, el siglo es culpable, por «deletéreo y disolvente», de no haber consolidado nuevas vías de progreso; quiso acabar con unos valores, pero no los sustituyó por otros, de modo que sumió a los individuos en la incertidumbre del mañana, que se percibe con mayor claridad durante el reinado de Carlos III, pues su tiempo fue «de turbación moral, de presentimientos y de esperanzas. Parece como que trajo nuevos problemas a los espíritus arrebatados por la lucha, y que al desconcierto antiguo sucedieron la desconfianza en lo porvenir y un común deseo de encontrar la solución que esta sociedad perturbada necesitaba» (2004a: 400). Su idea del reinado de Carlos III es negativa en general, de disociación entre las clases y la monarquía, que habría sido la única beneficiaria de las mejoras sociales y culturales del momento. Esta misma idea de falta de alternativa, de ausencia de respuesta, se encuentra en *El audaz*, donde el protagonista denuncia que «la gente de hoy es peor que aquella, porque ha perdido todas las calidades de los antiguos, sin adquirir otras nuevas» (2005a: 657). La decadencia del presente se debe a la falta de resolución del proceso iniciado en el XVIII.

Galdós estaría hablando ya del después denominado por Horkheimer y Adorno «fracaso de la Ilustración».

En su acercamiento comprende la importancia de la burguesía como elemento nuevo caracterizador de la época, de presencia compleja; mira para atrás, al pasado reciente, para conocer su peso en el siglo, su aparición y las características que tuvo con respecto a la de su propio tiempo, ya que, al considerarla motor social, quiere conocer el papel que desempeñó. Para ello hace un análisis de la sociedad, basado en las obras literarias y en otras lecturas que se desconocen, del que concluye que sus clases estaban aisladas en grupos, sin comunicación entre ellas, todo lo contrario de lo que sucedía en el XIX, momento en que las clases se prestan y cambian ideas y sentimientos (2004a: 412). Lo que hubo entonces, según su parecer, fue confusión: la nobleza descendía de categoría, el pueblo imitaba a los usías y se disfrazaba como ellos, y la clase media no era aún el bloque poderoso por su riqueza que fue en el XIX, sino un grupo ambiguo determinado «por su ineficaz aspiración a formar una verdadera jerarquía con influencia y acción propias» (2004a: 414). Sus convicciones sobre la clase media y sobre la sociedad en general continuaban en 1870 en términos que a menudo denostaban al siglo XVIII, pero detecta que en ese momento apareció un grupo de individuos con voluntad de ser una alternativa a la nobleza.

Muchas de sus convicciones sobre la burguesía decimonónica habían desaparecido al revisar el texto en 1906, por eso suprime pasajes significativos de esa desilusión, lo mismo que relativiza consideraciones anteriores de la cultura española de los siglos XV y XVI. Así, por ejemplo, la clase media de su tiempo ya no es «soberana por la inteligencia». En general, disminuyó lo positivo que había escrito al hablar sobre ella en la primera redacción, lo que implicaba hacer al Setecientos menos culpable de los defectos presentes:

Aquí [en la burguesía] es donde residen los más caracterizados vicios del siglo, aquí es donde está el grave mal. La clase media era frívola, sin duda, por no haber entrado en el ejercicio de su papel, y en las grandes ciudades era donde más se determinaron su existencia y sus vicios, porque en los pueblos aún se conservaba el antiguo hidalgo castellano, siempre apegado a sus rancieros usos. La moda venida de Francia, la misma literatura nuestra, algunas falsas ideas venidas de allá, produjeron la frivolidad recalitrante de esta clase (2004a: 637).

Este párrafo fue expurgado, lo mismo que este otro:

Por el ligero examen que hemos hecho de la sociedad del siglo XVIII, se advertirá que aquella época representa un descenso notable en nuestras costumbres, porque las ventajas que tiene sobre los tiempos anteriores no compensan las cualidades que se habían perdido. En el siglo XVIII es más suave el trato, más refinado el gusto, más cultas las relaciones, pero es menos elevado el carácter, que había ya perdido su antiguo y vigoroso temple. Esto se explica porque aquello fue una época de transición que determinó un gran trastorno en el seno de nuestra sociedad. Se fue lo que por la ley del tiempo debía irse, y mientras vino lo que el progreso exigía, la sociedad fluctuó indecisa sin principios ni norte fijo. A pesar de que nuestro siglo ha iluminado con luces hasta hoy desconocidas ciertas lobregueces seculares que existían en el orden político y social, esa incertidumbre, producida por la obra lenta, laboriosa, difícil de la transformación, no ha concluido aún (2004a: 638).

Otras supresiones hizo en la línea de no culpabilizar tanto aquella época y de reducir el esplendor movilizador de la clase media en el que en 1906 ya creía menos. Quizá por eso al año siguiente ingresó en el Partido Republicano.

## EL AUDAZ. SOCIEDAD Y POLÍTICA

Las novelas que escribió después de este artículo dan una imagen del XVIII como un siglo en el que se discute el espíritu nacional, pero en el que hay una idea de nación que habría existido desde siempre, compatible con la modernización pretendida por revolucionarios como Martín Muriel, el protagonista de *El audaz*, que quiere «influir para que este país se transforme por completo y cambie parte de su antigua organización por otra más en armonía con la edad en que vivimos» (2005a: 482). Palabras referidas en 1804, pero que encajan bien en la España del Sexenio en que se publicaron, con la experiencia reciente de la Comuna de París en la retina. Porque la novela tiene, tanto en su recepción como en su interior, un referente europeo. La Revolución francesa en el horizonte de experiencia de los personajes y la Comuna en el de los lectores. *El audaz. Historia de un radical de antaño* es un ejemplo de la lucha contra el absolutismo y la España tradicional en la que, como siempre, hay lugar para los matices, pues, por ejemplo, y a diferencia del tópico extendido, Manuel Godoy no es vilipendiado, sino presentado como alguien tolerante y positivo, tal como hizo en el artículo sobre Ramón de la Cruz y como haría en el que dedicó a Moratín<sup>3</sup>.

Si estos autores son modélicos para él desde el punto de vista literario, desde el ideológico lo son Gallardo, Marchena, Blanco White, que aparecen en la novela como referentes, como héroes y víctimas del cambio de mentalidad que relata, en el que pasa revista crítica a la España del Antiguo Régimen y a sus consecuencias, en la que aparecen desde Voltaire y Rousseau a D'Holbach y D'Alembert, y en la que se presenta una imagen de la Inquisición que más tiene que ver con la heredada y no cuestionada de la leyenda negra que con la de comienzos del siglo XIX. La novela reproduce bien el siglo XVIII en Madrid, y en España en general: los debates ideológicos, las facciones encontradas, los gustos poéticos y literarios, las costumbres festivas y de relación, los cambios en la indumentaria y en los interiores de las casas, y responde a lo que interesaba a Galdós, que en seguida vaciará ese interés por conocer la vida social y explicar España en sus *Episodios nacionales*.

La novela muestra lo distante que entonces estaba de las actitudes extremadas y disolventes de la izquierda, como de las de los católicos y neocatólicos que intervenían de forma interesada en política. Tanto unos como otros desestabilizaban al país. El joven Galdós, partidario del bipartidismo pues considera que así se conseguirá la estabilidad necesaria, es el que escribe *El audaz* y la primera serie de los *Episodios*, en la que hace el retrato de la España del cambio de siglo. Es este joven el que pide a la burguesía que se implique en la opción política

<sup>3</sup> Datos sobre las diferencias entre la publicación en la *Revista de España* y en libro, en Fernández Montesinos (1968: 63-74).



que defiende, pues es la única con sentido de Estado y que permite la entrada de la nación en la modernidad; le pide que sea heredera y acabe lo que sus padres iniciaron titubeantes el siglo anterior. La primera serie de los *Episodios* y *El audaz* rastrean en el paso del XVIII al XIX las razones por las que España era como era entonces, las causas que la llevaron a la situación que vive en el Sexenio, porque no puede entender que quienes se dotaron de una Constitución liberal, sin tener experiencia política, y expulsaron a los invasores, perdieran luego la fuerza motriz que les había hecho avanzar (Sánchez García, 2008: 151).

*El audaz* se convierte, por tanto, en el campo de pruebas en el que experimenta con los instrumentos que le servirán en los *Episodios*, y en el que pone de relieve una característica de aquella época, según su interpretación, que ya expuso en el artículo sobre Cruz: los rumbos distintos que seguían el pueblo y la corte, el mundo real y el oficial. Incluso en la trama dedicada a la conjura para derrocar a Godoy se percibe esta disociación, aunque esa línea argumental le sirve a Galdós para exponer ideas políticas y de crítica social y para dar salida al didacticismo de su modelo de arte. Los conjurados que quieren acabar con el Príncipe de la Paz, en realidad desean que todo siga igual, pues su pretensión no es cambiar el sistema de gobierno, sino colocar al heredero príncipe Fernando y medrar ellos, es decir, sustituir a unos mandatarios y a una administración por otros, pero no alterar el régimen, que es lo que persigue el protagonista. Esta forma de continuidad la justifican los conspiradores desde la moral, pues se identifica al ministro con la herejía, la filosofía y la masonería.

Ellos quieren el poder, no cambiar el mundo, que es lo que desea Muriel para vivir mejor. Su pretensión es más radical, es la sustitución de un régimen por otro, la abolición de los privilegios, un gobierno fundado en la libertad, la extinción del clero y de la Inquisición —a cuya casa finalmente prenderá fuego en Toledo—, que deje de reinar la familia Borbón y que se acepte que la soberanía reside en la nación (2005a: 704). Todo esto se explica, razona y dramatiza en el relato para compendiarlo en un breve capítulo que lleva el significativo título de «El primer programa del liberalismo», en el que un grupo de «jóvenes de la clase media» crea una junta que deberá convocar Cortes Generales, pero antes ha de abolir el Santo Oficio, desamortizar los bienes eclesiásticos, extinguir los señoríos y el voto de Santiago, los diezmos y otros tributos injustos. Las Cortes resolverán después, según el plan del revolucionario que se quiere servir de la estructura que maquina contra Godoy, sobre los mayorazgos y el fundamento de un nuevo derecho penal y civil. Como se ve, Galdós enumera algunas de las acciones que llevaron a cabo las Cortes de Cádiz.

Pero todo este programa político que aboga por el final del Antiguo Régimen se manifiesta también de una forma más dramática, más novelística —en cuanto que instrumento que entorpece la vida de las personas— en la relación que Muriel tiene con Susana, la hija del conde de Cerezuelo, pues su amor cuestiona lo establecido, las convenciones sociales y religiosas, los prejuicios y «los resabios de educación». Su amor es un desafío a la familia y a la sociedad, en la línea de lo que ocurrió en algunas novelas del siglo XVIII y aprovechando de forma explosiva un argumento característico de las novelas románticas, el de los amores desiguales y prohibidos, en cuyo campo literario hizo acto de presencia el novelista canario.

Sin embargo, la provocación estaba condenada al fracaso, como forma del triunfo de la injusticia del Antiguo Régimen, de modo que Susana se suicida arrojándose desde el puente de Alcántara y Muriel se vuelve loco, creyéndose Robespierre, justa identificación si se recuerda que fue el instaurador del Terror revolucionario y que Muriel quiere hacer una revolución dentro de la revolución preparada por los conspiradores, de modo parecido a como se condujo el jacobino. Las similitudes entre la condición moral y la actuación política del revolucionario y del protagonista de Galdós inducen a pensar que detrás del joven español está la sombra del hombre íntegro y austero que llevó sus valores hasta el fanatismo. El triunfo de la inmovilidad, del que algo cambie para que todo siga igual, se manifiesta asimismo cuando, al final de la novela, el hermano de Martín, que ha sido acogido por una familia pudiente, va a estudiar al Seminario de Nobles y es tratado como hijo de un grande de España. Es decir, cuando simbólicamente el sistema asimila al disidente en la figura de su hermano.

El siglo XVIII interesó a Galdós porque, como señaló, de él procedemos y en él podía explicar su propia época, o eso intentó. Le sirvió para dar cuenta de la Revolución española, como los liberales llamaron a la Guerra de la Independencia, pero, además, esa época de convulsiones, de dudas e incertidumbres ante los grandes cambios que se avecinaban, le sirvió para explorar uno de sus temas favoritos, que desarrolló sobre todo en los *Episodios nacionales*, aunque no solo. Me refiero al estudio de las conductas de las masas, a cómo se movilizan y manipulan. Para esto los motines del XVIII, así como los que tuvieron lugar en Aranjuez y el 2 de mayo, pero también el pronunciamiento de Riego y tantos otros momentos, le dieron ocasión para analizar la conducta del pueblo, de la masa, de la plebe —según su actuación—, y de aquellos capaces de agitarla, como había hecho en los últimos y febriles capítulos de *El audaz*, cuando Martín Muriel se hace cargo, desengañado, de levantar a la masa en Toledo para iniciar la revolución. Capítulos que son de lo mejor de la novela<sup>4</sup>.

Se manifestaba así su interés por cómo se dan las relaciones entre el poder y el que lo sufre o acepta. Ya había señalado la distancia entre la vida del pueblo y la de los que vivían en los ambientes cortesanos y, al mismo tiempo, en otro momento de la novela, había mostrado el modo en que las noticias se transmitían de unas clases a otras, la forma en que los dirigentes llevaban al pueblo sus ideas para consolidar procesos y movimientos de masas. De hecho, Muriel, ya en Toledo, prescinde de sus intermediarios con el pueblo —jóvenes de la clase media que formaban la Junta— para «conocer qué elementos tenía en la plebe, y explor[ar] con afán, procurando siempre infundir una idea a aquella muchedumbre irreflexiva» (2005a: 703).

La novela, por tanto, es un artefacto de combate, análisis y estudio, de evidente dimensión didáctica, en el que se plantea un proyecto político más cercano a las ideas de 1870 que de 1804, que el público supo ver y entender, como dejó escrito Eugenio de Ochoa en una carta publicada en el número 42 de *La Ilustración de Madrid* de 1871, en la que, además de

---

<sup>4</sup> Varios trabajos sobre la consideración en que se tuvo al pueblo en los relatos de la Guerra de la Independencia, también con atención a los de Galdós, se encuentran en Álvarez Barrientos (2008).

valorar positivamente el intento del novelista, explica cómo entendía la época inmediatamente anterior, de la que estaba muy cerca, pues había nacido en 1815:

Hipócrita sociedad del siglo pasado y principios del presente, sociedad devorada por una depravación profunda bajo sus apariencias santurronas; aquella sociedad que rezaba el rosario todas las noches y se arrastraba por las mañanas en las antesalas del Príncipe de la Paz; que tenía los pueblos llenos de conventos y los caminos infestados de salteadores; que abrigaba todos los vicios y todos los escándalos de la nuestra, con otros más, ante los cuales se sublevarían hoy hasta las piedras; una sociedad tan corrompida en ideas como en costumbres y hasta en gusto literario, [un régimen absoluto] sin Cámaras, ni periódicos, ni derechos (2005a: 432).

Galdós, como otros contemporáneos, tiene un concepto moral y progresivo del siglo XVIII, por eso ve procesos fracasados o inacabados. Desde el punto de vista de su influencia, parece no existir antes del reinado de Carlos III; lo anterior es una nebulosa que se rellena con palabras sobre la degradación y la decadencia española, supuestamente iniciadas en el periodo de Carlos II. A esta situación de (des)conocimiento se añade la convicción de que hay un carácter español desde siempre, que el siglo ilustrado habría roto, o intentado romper, con sus nuevas propuestas que no llegaron a nada y solo sembraron la duda y el desasosiego, pues no hubo alternativa. Del mismo modo, mientras que la Ilustración tuvo en Francia rasgos definidos y produjo un cambio con la Revolución, aquí todo fue confusión y medias tintas.

## LOS EPISODIOS NACIONALES

Por el momento en que escribe, el Sexenio y tras la revolución de 1868, encuentra paralelismos entre la situación en que se hallaba España en 1808 y solo sesenta años después. Percibe el peligro de disgregación —una República sin republicanos, los ecos de la Comuna de París, la guerra de Cuba, la segunda guerra carlista, el cantonalismo (Canal, 2013: 314; Troncoso, 2013)— y, por tanto, la necesidad de crear nación, conciencia nacional y patriotismo, e inicia la exploración del pasado en forma de novela histórica y de costumbres para entender el presente y promocionar en el país las ideas de unidad y patria.

En este plan *El audaz* resulta un prólogo a los *Episodios nacionales*. Los temas que desarrolla en ellos, sobre todo en la primera serie, están también en la novela que ocurre en 1804; el primer episodio, *Trafalgar*, sucede en 1805; personajes de la primera pasan a la serie; la misma mezcla entre historia y ficción, la misma técnica narrativa, aunque cada vez más depurada, está en aquella y en las que siguieron después.

Para él, lo mismo que para otros, el siglo XVIII fue un corte en el decurso histórico, del que es resultado el XIX. En su narrativa, esa época nebulosa, así como la Guerra de la Independencia, le sirve para delinear la nación, ofrecer una idea de unidad y la imagen de un país que es capaz de lo peor, pero también de lo mejor, para el que hay que crear una conciencia nacional moderna, además de educarlo en el verdadero amor a la patria, que falta

por desconocimiento y complejo de inferioridad frente a otras naciones. Son propósitos que, precisamente, se plantearon y desarrollaron en el siglo, desde la llegada de Felipe V, aunque la mala información y otras veces la manipulación hayan hecho pensar lo contrario, potenciando un afrancesamiento y antiespañolismo sobredimensionados, pero que sobre todo son proyecciones ideológicas conservadoras, cuando no reaccionarias, añadidas posteriormente.

Ese objetivo ilustrado de crear nación lo recogió Galdós, tal vez sin saber que lo hacía, y lo actualizó empleando un instrumento, que fue la novela, para crear o asentar los mitos heroicos e intelectuales que fundamentan toda conciencia nacional. Objetivo que persiguió además —al margen las implicaciones económicas— llevando a la ópera y al teatro alguna de las novelas, haciendo una versión infantil de la primera serie (al seguir el precepto didáctico de su teoría estética) y varias ediciones ilustradas —la infantil también lo era—, pues veía como necesario para que su proyecto consiguiera su objetivo que se complementara con un «TEXTO GRÁFICO» (2005b: 23. Las mayúsculas son suyas. Miller, 2001, ha estudiado el Galdós gráfico).

Evidentemente, esas ilustraciones ayudaban al designio educativo y unificador, pues contribuían a fijar el imaginario de la colectividad, creando una misma representación para cada concepto, actitud, personaje o hecho destacado. La unidad se centraba desde la memoria visual. Que solo hiciera versión infantil de la primera serie ahonda en la idea de que es en esos años de la guerra, al final del «largo siglo XVIII», en los que encuentra el referente nacional buscado, así como la actitud activa y de unidad que espera de los españoles; de ahí que la segunda serie, que relata la separación y la guerra civil, y las otras quedaran fuera del proyecto. Su didacticismo pretende que desde la infancia los futuros españoles tengan unos sentimientos de patria y nación comunes, así como unos héroes y valores civiles, con los que identificarse. Del eco de estas intenciones da ejemplo Luis Cernuda en su poema «Bien está que fuera tu tierra», cuando recuerda que tenía «once, diez años al descubrir sus libros», pero precisamente los que leyó fueron las ediciones infantiles: «Abriste uno / y las estampas tu atención fijaron; / las páginas a leer comenzaste / como curioso de la historia así ilustrada». Y a ello añade que, como consecuencia de la lectura y el contacto con los personajes galdosianos: «El destino del niño esos lo provocaron / hasta que deseó ser como ellos». Esa lectura conforma la moral y los valores del niño, del hombre Cernuda para entender y proyectar una idea de España: «la que Galdós a conocer te diese»<sup>5</sup>.

Por otra parte, aquel proyecto editorial se lanza en el ámbito del aniversario en 1908 de la Guerra de la Independencia, pero la intencionalidad de crear el sentimiento y el orgullo nacional desde la infancia está presente, para lo que se aprovecha la oportunidad que ofrecía la conmemoración. La estrategia empleada —el narrador que se dirige directamente a los

---

<sup>5</sup> Añade que la lectura le produjo «el encanto de España», que es «patria imposible», de modo que, finalmente, «aquella es hoy tu tierra, / la que Galdós a conocer te diese, / como él tolerante de lealtad contraria, / según la tradición generosa de Cervantes, / heroica viviendo, heroica luchando / por el futuro que era el suyo, / no el siniestro pasado donde a la otra han vuelto. // La real para ti no es esa España obscena y deprimente / en la que regentea hoy la canalla, sino esta España viva y siempre noble / que Galdós en sus libros ha creado. / De aquella nos consuela y cura esta» (1974: 339- 343).

niños, la exaltación de valores y figuras como Churruga, Alcalá Galiano, el general Castaños, Nelson o Wellington— entraba de lleno en la pretensión ilustrada de crear un panteón de hombres ilustres cuyas hazañas se darían a conocer a los niños en romances y demás textos utilizados para aprender a leer. Mientras conseguían los rudimentos, se forjaban en los valores de la patria, que no solo encarnaban estos héroes, sino también aquellos anónimos que lucharon por defender un proyecto de nación, que él explicitó en *El Liberal* del 6 de abril de 1907: «Restablezcamos los sublimes conceptos de Fe nacional, Amor patrio y Conciencia pública» (Navarro González, 1977: 170).

Y los casos narrados para crear esa unidad nacional, que se evidenciaba para todos en la bandera rojigualda al frente de cada episodio, debían de funcionar y ser aceptados por los más porque, cuando llegó la Segunda República, se siguieron editando aunque con la bandera tricolor. De modo que el mensaje, el discurso, los casos contados, el punto de vista adoptado por el escritor, servían políticamente tanto para unos como para otros, puesto que, a fin de cuentas, eran los mismos los que leían la nación.

En este proyecto de historiar y narrar España, Galdós trazó un corte desde el que comenzó a crear, y ese corte lo puso en el siglo XVIII, más concretamente en la segunda mitad, por considerar que la España moderna, la que él vivía, empezaba ahí; en él encontró las razones de lo que era el siglo XIX y ofreció una imagen de la centuria que en parte era el resultado de sus investigaciones, pero en parte también la retroproyección de actitudes y problemas de su tiempo, de manera que el pasado tanto cubría al presente como este contribuía a perfilar el tiempo viejo. Su interés por el XVIII seguramente no desapareció, pero pronto se centró en épocas más cercanas y en su momento presente, aunque las figuras mencionadas pudieran continuar como referente estético más o menos activo. El siglo le interesó más que por sí mismo, como germen del Trienio, del Liberalismo, de los conflictos modernos y de su propio nacionalismo republicano, y con el siglo compartió suerte. Me refiero a que si historiadores y políticos negaron españolidad a la época, si la denostaron por atea y volteriana, a la vuelta de los tiempos, cuando el régimen de Franco necesitó dotarse de un pasado cultural que lo legitimara como opción política, recuperó parcialmente la Ilustración, despojada de todo aquello que la hacía «ilustrada», manipuló el pensamiento de Menéndez Pelayo y, asimismo, asimiló a don Benito: obviado u oculto su liberalismo, se le integró —como al final de *El audaz* hizo simbólicamente con Martín— en la cultura política franquista mediante una *Antología nacional* de sus *Episodios*, en dos tomos publicados en 1944, en la que, para los vencedores, era «cristiano, español, enemigo de la francmasonería y del separatismo [...], adversario del fraccionamiento español, cronista del valor militar de la raza, delbelador de las influencias extranjeras en nuestro país» (1944: 14). Y, si fue bastantes de esas cosas, no las fue desde la perspectiva ideológica que se apropiaba del autor mediante una imagen fragmentada, del mismo modo que se hizo con el siglo XVIII y con Menéndez Pelayo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Barrientos, Joaquín (1994), «Ramón de Mesonero Romanos y el teatro clásico español», *Ínsula*, 574: 26-28.
- (ed.) (2008), *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI.
- (2013), «El costumbrismo, preso en la construcción de la Historia literaria nacional. Una propuesta de renovación», en *El costumbrismo, nuevas luces*, ed. Dolores Thion Soriano-Mollá, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour: 23-40.
- Angulo Egea, María (2006), *Luciano Francisco Comella (1751-1812): otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Brown, Reginald F. (1986), «Una relación literaria y cordial: Benito Pérez Galdós y Ventura Ruiz Aguilera», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 62: 199-240.
- Cabañas, Pablo (1966), «Comella visto por Galdós», *Revista de Literatura*, 57: 91-99.
- (1967), «Moratín en la obra de Galdós», en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulosen (eds.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Universidad de Nimega: 212-226.
- Canal, Jordi (2011), «La novela de la Guerra de la Independencia: una aproximación a *El 9 de marzo y el 2 de mayo*, de Benito Pérez Galdós», en Pedro Rújula y Jordi Canal (eds.), *Guerra de ideas. Política y cultura en la España de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Marcial Pons / Institución «Fernando el Católico»: 397-443.
- (2013), «Hijos de la España del siglo XIX: Benito Pérez Galdós, los *Episodios nacionales* y el patriotismo», en Antonio Morales Moya, Juan Pablo Fusi Aizpurúa y Andrés de Blas Guerrero (eds.), *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Madrid, Galaxia Gutenberg: 307-321.
- Cano, José Luis (1986), *Los cuadernos de Velintonia*, Barcelona, Seix Barral.
- Cernuda, Luis (1974), «Bien está que fuera tu tierra», en *La realidad y el deseo*, México, FCE: 339-343.
- Cuesta, Leonel-Antonio (1973), *El audaz: análisis integral*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores.
- Fernández Montesinos, José (1968), *Galdós, I*, Madrid, Castalia.
- Ferrer del Río, Antonio (1856), «Don Ramón de la Cruz», *Semanario Pintoresco Español*, 21: 3-4.

- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1841), «Sobre el teatro de don Ramón de la Cruz», *Semanario Pintoresco Español*, 6: 61-64; 71-72.
- Mesonero Romanos, Ramón (1842), «Rápida ojeada sobre la historia del teatro español. Tercera época», *Semanario Pintoresco Español*, 7: 388-391.
- Miller, Stephen (1983), *El mundo de Galdós. Teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socio-literario galdosiano*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
- (2001), *Galdós gráfico (1861-1907): orígenes, técnicas y límites del socio-mimetismo*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- Moreno, Ernesto Enrique (1967), «Influencia de los sainetes de don Ramón de la Cruz en las primeras obras de Benito Pérez Galdós» (Ph. D. Dissertation, University of Minnesota, 1966), *Dissertation Abstracts*, 28.
- Navarro González, Alberto (1977), «Los *Episodios nacionales* extractados por Galdós», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria: 164-176.
- Pérez Galdós, Benito (1944), *Antología nacional*, I, ed. Maximiano García Venero, Madrid, Ediciones Fe, 2 vols.
- (2004a), «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», «Don Ramón de la Cruz y su época», «Moratín y su época», en *Prosa crítica*, eds. José-Carlos Mainer y Juan Carlos Ara Torralba, Madrid, Espasa-Calpe: 10-26; 389-444; 525-534.
- (2004b), «Guía espiritual de España. Madrid» (1915), en *Memorias de un desmemoriado, seguido de Crónica de Madrid*, ed. Juan Van-Halen, Madrid, Comunidad de Madrid / Visor.
- (2005a), *La sombra. La Fontana de Oro. El audaz*, pról. de Germán Gullón, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria.
- (2005b), «Al lector», *Episodios nacionales. Primera serie*, eds. Dolores Troncoso y Rodrigo Varela, Barcelona, Ediciones Destino.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (1990), «Ramón de la Cruz en la obra crítica de Galdós», en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria: 65-72.
- Ruiz Aguilera, Ventura (1864), *Proverbios ejemplares. Primera serie*, Madrid, Librería de don Leocadio López: I-XI.
- Sáenz Arenzana, Pilar (1997), *José Somoza. Vida y obra literaria*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

Sánchez García, Raquel (2008), *La historia imaginada. La Guerra de la Independencia en la literatura española*, Madrid, CSIC / Ediciones Doce Calles.

Somoza, José (1838), «Una conversación del otro mundo entre el español Cervantes y el inglés Shakespeare, en que intervienen otros personajes y se da una idea de nuestra poesía lírica en el siglo XVII», *Semanario Pintoresco Español*, 3: 691-692; 700-702.

Troncoso, Dolores (2013), «Nacionalismo en los *Episodios nacionales* de Galdós», en Antonio Morales Moya, Juan Pablo Fusi Aizpurúa y Andrés de Blas Guerrero (eds.), *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Madrid, Galaxia Gutenberg: 322-337.

Ynduráin, Francisco (1970), *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus.