

■ ■ ■

LAS IMAGENES TEATRALES ■ ■ ■

EN LA CUARTA SERIE

DE LOS *EPISODIOS NACIONALES*

DE GALDOS

Lieve Behiels

Después de repasar la cuarta serie para situar y computar las imágenes teatrales, podemos comprobar que su repartición es desigual. Por tanto hemos eliminado tres novelas en las que la imagen teatral no cumple funciones específicas. *O'Donnell*. *Aita Tettauen*. *La vuelta al mundo en la "Numancia"*. En nuestro análisis trataremos primero de *Los duendes de la camarilla*, porque esta novela ocupa un lugar aparte en la serie. Después nos detendremos en analizar las demás novelas de la serie, donde las imágenes teatrales son significativas de la visión histórica que se quiere transmitir.

Los duendes de la camarilla es la tercera novela de la serie. La acción se sitúa entre noviembre de 1850 y febrero de 1852. La historia con mayúscula queda en ella relegada al fondo, característica que ha sido valorada de manera muy distinta según los críticos¹. Las conexiones entre el plano ficticio y el plano histórico de la novela² quedan implícitas. La tarea de relacionarlos le incumbe al lector. Cuando la novela empieza, Jerónimo Ansúrez trabaja en el teatro de la ópera. Su hija Lucila resume así su opinión sobre el teatro lírico:

Me ha contado que nunca creyó que hubiera en el mundo cosa tan bonita como las comedias cantadas. De todas las mentiras del mundo, dice, esta de la comedia con música y en italiano es lo que más se parece a la Gloria... Y de ello saca que mientras más grande es la mentira y más separada de la verdad, mejor nos da idea del Cielo. (II, p. 1573)³.

Esta cita, que parece festiva e inocente, es el punto de donde salen hijos interpretativos para la segunda parte de la novela. Lucila esconde a un capitán condenado a muerte, Bartolomé Gracián. Consigue la ayuda de la monja exclaustrada Domiciana Paredes. Al principio del capítulo XVII —estamos justo en la mitad de la novela, que consta de treinta y tres— resulta que Gracián ha desaparecido misteriosamente. A partir de aquí vuelven a aparecer las imágenes teatrales⁴. Una amiga, Rosenda, le sugiere una pista: Gracián ha sido robado por una mujer. La reacción de Lucila encaja perfectamente dentro de la red de imágenes iniciada por su padre:

Le sonaron las historias y comentarios de Rosenda a cosa trágica, y compuesta para causar lástima y terror a las gentes, como lances de teatro inventados por los poetas... Y le pareció aún más extraño que tales cosas le pasaran a ella, criatura insignificante y pacífica, pues las tragedias eran siempre entre reyes o personas de elevada alcurnia... recordó entonces lo que su padre le refería de los dramas cantados y de las bellezas de la ópera... Su inmensa desdicha, con las nuevas formas que tomaba, se iba volviendo cosa de canto o, por lo menos, de verso, que viene a ser la música parlada. (II, p. 1.623).

El "causar lástima y terror a las gentes" recuerda los objetivos de la tragedia clásica. La referencia a la clase social a la que pertenece Lucila establece el nexo con el plano histórico de la novela: si su vida personal es como una tragedia antigua, ¿qué será de la vida en las esferas superiores de la sociedad? Aquí conviene recordar la interrelación continua a lo largo de la serie entre el joven del pueblo y la reina Isabel II, conexión que ya se ha establecido en la novela anterior, *Narváez*⁶.

Lucila llega a pensar su historia personal en términos operísticos: como algo de interpretación problemática, donde lo absurdo resulta creíble. La compleja relación entre la verdad y la verosimilitud es fundamental en la poética clásica, en la que la categoría de lo verdadero se asimila al discurso histórico y científico y la de lo verosímil a la literatura de ficción⁶. La interpretación de términos tales como "verdad", "mentira", "verosimilitud", "absurdo" incide igualmente sobre la problemática del género de la novela histórica: ¿pertenece al discurso ficticio o más bien al discurso histórico?

Los dos motivos presentes en la cita, el sentimiento de vivir una obra de teatro y la dificultad de descubrir la verdad, siguen caracterizando la trayectoria de Lucila. Lucila sospecha de Domiciana, y quiere obligarla a confesar o matarla. Pero Domiciana consigue detener "el impulso trágico" (II, p. 1.624). Resulta que Lucila es "menos cauta y de escaso talento histriónico" (II, p. 1.630) frente a su amiga que domina como nadie el arte de mezclar verdades y mentiras y que confunde a la chica. Lucila no sabe qué creer:

Pues si tales hechos encontraban en él (su cerebro) como una nube de incredulidad sistemática que los empañaba y oscurecía, de los mismos hechos brotaban rayos de verosimilitud que esclarecían lentamente los espacios de aquella nube. ¿Era mentira que parecía verdad o una de esas verdades que se adornan con las galas del arte de la mentira verosímil? (II, 1.633).

Lucila conecta ella misma el plano de la ficción con el plano histórico al relacionar la increíble anécdota que le destroza el corazón con la marcha del país y señala así al lector el camino de su propio trabajo interpretativo. Pero la joven carece del vocabulario técnico para expresar lo que siente. Y Domiciana tiene que ayudarla. Dice Lucila:

Aquí puede pasar todo, y la palabra *increíble* debe ser borrada del libro ese muy grande donde están todas las palabras, porque en España nada hay que sea mismamente increíble, nada que sea mismamente... ¿cómo se dice? —Absurdo. (II, p. 1.636).

La confusión de Lucila es total, su “salida fugaz” se compara con “ciertos mutis de la escena” (*ib.*).

El fragmento siguiente, en estilo indirecto libre, que refleja las meditaciones de la joven sobre su historia, contiene términos de la estética clásica y neoclásica:

Nada de aquello era inverosímil. Bien podía resultar que fuese verdadero. (...) Momento había en que reconstruidas las famosas historias con elementos de realidad, las vio Lucila como novela verosímil: horas hubo, en los días siguientes, en que fueron para ella como el Evangello. (II, p. 1.637).

Cuando empezaba a considerar su vida como un drama, Lucila refería a los “reyes o personas de elevada alcurnia” que son los que normalmente protagonizan las tragedias. Lucila conoce la vida palaciega y la comparación teatral que le inspira no es del orden noble de la tragedia, sino del orden de la mentira y del carnaval. Dice a Rosenda: “máscaras me parecían cuántas personas traté en aquella casa” (II, p. 1.658). Resulta que allí también la joven se vio metida en todo tipo de intrigas en las que tenía un papel de simple figurante, sin entender qué significaba su actuación.

Al final de la obra se opera una reversión de la imagen teatral: en vez de considerar su vida como una obra de teatro, al asistir a una función “le pareció la comedia cosa real” (II, p. 1.655), porque interpreta la intriga como una transposición de lo que le ha pasado. Cuando Lucila decide olvidarse de Gracián y de Domiciana para casarse con Vicente Halconero, desaparecen las imágenes teatrales, que a primera vista sólo se refieren al plano de la ficción⁷. La conexión con el plano de la historia la establece Lucila en una sola ocasión, señalando así al lector el camino de su propio trabajo interpretativo.

Las preguntas que se hace Lucila sobre la teatralidad de su vida y su problemática interpretación son las que el narrador y el lector se hacen acerca de la comprensión de los acontecimientos históricos de esta y de todas las novelas de la cuarta serie. Mediante la metáfora teatral, esta problemática se tematiza dentro del mismo discurso novelesco.

En las novelas que nos quedan por estudiar, las imágenes teatrales son muy presentes, y se relacionan más directamente con la vida pública que en *Los duendes de la camarilla*.

Pepe Fajardo es el narrador y protagonista de *Las tormentas del 48* y llega a Madrid en 1847. Su percepción de la realidad queda falsificada porque quiere analizarla a través de un prisma literario. En un momento dado se pregunta si la mujer misteriosa que se burló de él en un baile de máscaras—lugar de engaños por excelencia—no podría ser su propia hermana, sor Catalina de los Desposorios, monja franciscana. El comentario del propio Fajardo es el siguiente:

(...) en Italia, como en España, se ha puesto de moda introducir en dramas y novelas personajes monjiles, con desprecio de la dignidad religiosa, y ya vemos profesas y novicias que se dejan robar o que se descuelgan de las rejas a la calle, y a otras no menos desatinadas que burlan la clausura para salir encubiertas a ver mundo, o a husmear, amparadas de la noche y de un buen tapujo, en las fiestas de Carnaval. Las aventuras de monjas, hoy tan a gusto de los poetas, pasan de la creación literaria a nuestro pensar y sentir en los casos de la vida real. (II, p. 1.390).

La verdad y la ficción, la realidad y la imaginación resultan imposibles de distinguir⁸.

El plano de la historia política ocupa un lugar modesto en esta novela. La revolución de 1848 en Francia es literatura dramática⁹. Pepe Fajardo se limita a mencionar las anécdotas llamativas, no analiza la revolución. Cuando unos meses más tarde sus compatriotas “traducen este movimiento al español”, Fajardo demuestra apenas más interés: la revolución le pilló en la cama. Al observar que el ejército despeja la Plaza Mayor y las calles adyacentes, “teatro” de las batallas entre pueblo y tropa, formula la siguiente pregunta:

Es la primera revolución que veo en Madrid, y la verdad, me ha parecido una fiesta de pólvora. ¿Es siempre así? (II, p. 1.436)

Y vuelven entonces a surgir las imágenes teatrales:

(...) ignoraba el argumento del confuso drama, cuya principal escena, si no la más trágica, fue representada tan cerca de mí. Había sido Ruiz de Arana testigo y actor muy principal en la marimorena, por parte del Gobierno. (II, p. 1.437).

Pero pronto se degrada la visión: de referencias al teatro serio pasamos a la literatura popular. Fajardo estima que sólo los pronunciamientos que triunfan merecen la atención: “En los pronunciamientos fallidos veo yo la más tediosa sarta de alerías que nos ofrece nuestra historia” (II, p. 1.437). La revuelta no es más que una “histórica alería” (*ib.*).

Podemos observar cómo, desde la primera novela de la serie, se instala la presencia conjunta de las referencias al teatro y a los géneros infraliterarios.

En la novela siguiente, el papel de Pepe Fajardo varía poco: ahora persigue la unión con Lucila Ansúrez, representación del alma española, pero tampoco la conseguirá. Sigue tomando en serio su papel de narrador. Al principio de la novela expone su visión de la historia, que sólo ofrece

(...) alteraciones de forma en la maldad y ridiculez de los hombres, como si éstos pusieran todo su empeño en amenizar el carnaval de la existencia con la variación y novedad pintoresca de sus disfraces morales, literarios y políticos. (II, p. 1.457).

Las referencias a los disfraces carnavalescos nos sitúan ya de entrada en el ámbito teatral, aunque se trata de teatro en el sentido menos literario de la palabra.

Las alusiones al teatro y a la infraliteratura refieren en esta novela más bien al plano de la historia. Un primer conjunto de imágenes se centra alrededor del Congreso. En aquel entonces, las Cortes se reunían en un edificio que no estaba pensado para tal fin: era un teatro¹⁰. Este dato histórico constituye una base evidente para desarrollos textuales. El 15 de junio de 1849 Fajardo tiene que ir a jurar el cargo de diputado “en este maldito Teatro-Congreso” (II, p. 1.511). La que elabora la metáfora es Eufrasia Carrasco que protesta de la presencia de Pepe en tal asamblea: “Porque esto es una mascarada, y si no sirve usted para dar bromas, más vale que se largue de aquí”. (II, p. 1.513). Acepta que algunos utilicen el

Congreso para hacer carrera, pero los que ya tienen hecho el negocio “no vienen aquí más que a servir de comparsas” (*ib.*). En una discusión con don Juan Bravo Murillo, Eufrosia sostiene lo siguiente:

Se puede demostrar que las Cortes actuales no son más que un régimen de comedia, porque los procuradores de los pueblos o distritos no los representan más que en el nombre; (...) todo es engaño... No hay farsa más repugnante que esta de las Cámaras... (II, p. 1.531).

En este fenómeno como en los anteriores, las imágenes giran en torno a los géneros teatrales menos “nobles”: la comedia y la farsa.

Fajardo busca desesperadamente a Lucila y su búsqueda le causa un profundo desprecio de su propia clase social, expresado en términos que recuerdan bastante la visión sobre la marcha de la historia expuesta en la primera página de la novela:

Todo lo que no sea pueblo no es más que una comparsa indecente, figuras de un carnaval que a lo chocarrero llama elegante y a las pesadas bromas da el nombre de cultura. Los días del vivir actual, esto que con tanto énfasis llamamos *nuestro siglo*, *nuestra época*. ¿qué es más que un lapso de tiempo alquilado para fiestas? El plazo de alquiler a su fin se aproxima, y en ese momento del quitar de caretas volveremos todos a ser pueblo, o no seremos nada. (II, p. 1.523).

La falta de autenticidad del medio social en que se mueve Fajardo se expresa aquí también mediante referencias al carnaval.

El segundo núcleo en que se concentran las imágenes teatrales es la conspiración contra Narváez llevada a cabo en los círculos clericales afines a la camarilla del rey consorte, y que desemboca en octubre de 1849 en el llamado “Ministerio Relámpago”. En estas intrigas anda metida Eufrosia. Pepe las tacha de “conspiración de ópera cómica” (II, p. 1.517) y “conspiración de zarzuela” (II, p. 1.525). Cuando Narváez ha vuelto a coger las riendas del poder, Eufrosia comenta lo ocurrido:

Y vosotros, los sensatos, los que todo lo veis recortado y meditado, habréis creído que esos disparates son obra de imaginaciones locas, y un plagio de los melodramas tremebundos, traducidos del francés. (II, p. 1.560).

He aquí otro ejemplo donde la realidad parece superar la fuerza de las metáforas. Pepe sigue la línea de pensamiento de su amiga y toma por su cuenta su imagen al aludir a la “lógica infernal ...seguimos en el melodrama” (*ib.*) de Eufrosia. También la esposa de Fajardo comenta los acontecimientos recientes en términos que hacen referencia al mundo del teatro: “En fin, que ello ha tenido un buen arreglo, como en las comedias.” (II, p. 1.563). Ninguna de estas interpretaciones recibe la prioridad sobre otra, no hay instancia narrativa superior que decida dónde está la verdad.

Las últimas páginas de la novela relatan el registro del convento de Jesús, lugar central de la conspiración. Fajardo asiste al acto que describe como “un hermoso cuadro de ópera

seria, extremadamente seria” (II, p. 1.566). Sor Patrocinio que tiene que salir de Madrid, se caracteriza por “el perfecto histrionismo de sus actitudes hieráticas” (*ib.*)¹¹. Los acontecimientos históricos siguen leyéndose como teatro, pero la última escena consigue elevar el nivel: de la zarzuela y la ópera cómica pasamos a la ópera seria.

La revolución de julio prolonga la línea iniciada por las dos primeras novelas de la serie y que quedó interrumpida por *Los duendes de la camarilla*. Volvemos a encontrarnos con el diario de Pepe Fajardo, que retoma su papel de narrador, pero que deja su protagonismo a otros personajes. De ser actor —fracasado, porque no consigue sus objetivos— Fajardo pasa a ser observador de la vida española. En la primera página de la novela abundan las referencias a la visión: Fajardo asiste a la presentación de la princesita recién nacida a la corte, momento escogido por el cura Merino para intentar asesinar a la reina. No ve a Merino en el acto de asestar la puñalada, pero tampoco después: “se me perdió aquella figura que yo quería ver en los instantes que siguen al punto trágico, ya que en este punto mismo no logré verla”. (III, p. 9). Lo único que consigue ver es la cara de su suegro, imagen del terror: “su boca era como la de una máscara griega, de la guardarropa de Melpómene” (*ib.*). He aquí reafirmadas las imágenes teatrales, esta vez en el registro del teatro noble y literario, y Fajardo instalado en su papel de espectador.

En esta novela, la visión de la sociedad y de la historia contemporánea como un espectáculo se tematiza explícitamente en una conversación entre Fajardo y su esposa:

La misma sociedad me indica el camino que debo seguir, pues ella no quiere ya cuentas con el género trágico, y se ha hecho pura comedia con sus puntas de sátira, y la exhibición de pasiones tibias de caracteres excéntricos o graciosos. (...) La tragedia no existe ya más que en el pueblo bajo y en los ladrones y bandidos. Debo, pues, concretarme a las clases superiores, que no quieren ver sangre más que en casos de recetar el médico sangría o sanguijuelas. Para mi salud es conveniente que yo ponga un freno a esta recóndita querencia mía de las cosas trágicas, volviendo mis ojos a la sociedad alta y media, y a la política, que también es ya comedia pura, de enredo muchas veces, otras de figurón. (III, p. 18).

La distinción que se hace en este fragmento entre los géneros trágico y el cómico polariza los acontecimientos fundamentales relatados en los primeros capítulos de la novela. El proceso y la ejecución de Merino pertenecen al campo de la tragedia, la boda de Valeria y Virginia Socobio es del orden de la comedia.

Fajardo sigue de cerca a la figura de Merino a partir del momento del atentado fallido. Su degradación eclesiástica es un “edificante espectáculo” en el que el cura es “parte o figura indispensable” (III, p. 14). Cuando Merino, obedeciendo a las órdenes del maestro de ceremonias, se acerca vivamente al obispo, éste se levanta de repente, porque tiene miedo. Comentario de Fajardo:

En esta parte de la escena advertí un ligero matiz cómico, que anoto aquí para que nada se me escape. Pasó como una fugaz mueca de Melpómene, como si en el momento de su actitud más trágica la picara una pulgá. (III, p. 15).

A pesar de esta nota tragicómica, sigue predominando una atmósfera de opresión: Fajardo desea que termine “la desgarradora escena” y observa cómo el pueblo agolpado frente al edificio de la prisión se conforma “con aspirar la trágica emoción rezumándola a través del espeso muro del Saladero” (III, p. 16). Unos días después, Fajardo mira pasar a Merino camino de la ejecución. Define “la hopa amarilla llameada de rojo” que pusieron al reo como un “disfraz sustraído a las máscaras de la Muerte” (III, p. 20). La palabra “máscara” nos devuelve al principio de la novela, donde se utilizó el término para describir la expresión el suegro del narrador, y así a la tragedia griega. También se puede asociar con la danza de la muerte del fin de la Edad Media. Merino se burla de que “le llevaban al suplicio en tren de mascarada de la Muerte” (III, p. 21), lo que confirma la lectura anterior. Fajardo no asiste a la ejecución misma, pero quiere observar las reacciones del pueblo, con “ánimo de ver si el pueblo nos daba una interpretación trágica de su decantada soberanía” (*ib.*):

Vi la oscilación del pueblo y oí su inmenso clamor de curiosidad satisfecha, el goce del horror gustado en visión teatral y objetiva. (...) Más que pueblo, me pareció público aquel mar ondulante de cabezas espantadas (...) (III, p. 22).

El pueblo, que ve pasar a Merino con “exclamación trágica” (*ib.*) parece experimentar una sensación de placer sádico, bastante lejana del concepto de purificación o de catarsis de la tragedia griega.

Una vez cumplido el sacrificio, Fajardo dedica su atención a otros asuntos:

Y voy con lo urbano y apacible, con lo que mi mujer llama comedia, y es la trama vulgar y descolorida de la existencia, mundo medianero entre la risa consoladora y el llanto dolorido, entre el sainete y el drama... (*ib.*)

De aquí en adelante, Fajardo se ocupará de la clase media madrileña. Con su mujer acompaña a Valeria Socobio, joven adicta a los artículos de lujo importados del extranjero, y se extraña de la facilidad con que Valeria gasta el dinero. Reacción de la esposa: “(...) sé que esto es comedia, y de las buenas, es sátira, es pintura de costumbres”. (III, p. 27).

Pero la comedia social sólo le interesa moderadamente, y busca más bien sensaciones fuertes:

Anhelo yo que esos acontecimientos vengan, y que traigan aspectos y emociones dramáticas. con algún perfil cómico que dé humana realidad a mis historias. Anhelo también que, si los sucesos políticos toman vuelo y se hinchan con trágica grandeza revolucionaria, salga del seno agitado de los tiempos algún privado suceso de los que se miden y confunden con los públicos (...) (III, p. 28).

En esta frase observamos una vez más cómo la propia obra literaria pone de relieve su estructura en dos planos: el histórico y el ficticio. Busca acontecimientos del mismo nivel estético que la muerte de Merino: tragedia, pero con un realce cómico, que crea humanidad y también, aunque el narrador no lo expresa, distanciamiento e ironía. El narrador expone aquí una teoría estética bastante cercana de ciertos manifiestos románticos¹².

Fajardo quedará servido: en el plano privado podrá estudiar el caso de Virginia Socobio, la recién casada que se escapa con un obrero, en el plano histórico tendrá la revolución de 1856. El idilio de Virginia y Leoncio penetra en la novela bajo la forma de cartas de Virginia, comentadas por el narrador y su esposa. Faltan por completo las alusiones al teatro. Cuando Fajardo descubre el paradero de los enamorados decide ir en su búsqueda para socorrerlos. Se dirige a Canalejas donde hay concentración de tropas sublevadas. La revolución está en el aire. Estamos exactamente en la mitad de la novela. Fajardo reitera su ansia de emociones fuertes:

Mi alma necesita hoy, más que nunca, un poco de drama. La comedia me aburre ya, y sus blandas emociones no satisfacen el hambre de mi espíritu. Hasta la política, desde las guerras últimas, ha venido a ser casera, cominera y familiar, como las comedias del amigo Bretón. (III, p. 64).

A partir de aquí se multiplican las imágenes teatrales utilizadas para comentar las acciones militares y el progreso de la revolución. El periodista Andrés Borrego comenta una revista militar en el Prado: "Ya sabe usted, mi querido Beramendi, que estas paradas son un recurso teatral que nada resuelve". (III, p. 68). Cuando las tropas sublevadas y las tropas leales se enfrentan en Vicálvaro, Fajardo queda decepcionado: "pero ante aquel combate (...), lucha por el gobierno de un país siempre desgobernado, mi pensamiento no podía elevarse a la alturas de la historia trágica" (III, p. 71). Un mendigo ciego que había estado en el sitio de Zaragoza, pronuncia el siguiente comentario: "Aquéllas eran guerras por honra, señor, (...) y no estas comedias con tiros por el mangoneo" (III, p. 71). Fajardo utiliza el término por su cuenta: "Creyérase que todo era una comedia marcial, representada entre compadres, con menos saña que ruido" (*ib.*). El mismo general Ros de Olano, partidario de O'Donnell, se lanza a un comentario en términos dramáticos:

— El primer acto no ha sido malo. Como primero, no podía tener efectos grandes, ¿verdad? Es una exposición hecha con arte sobrio. Sería necesidad acalorarse demasiado pronto.

— Y ¿dónde pasará el segundo acto, mi general? (III, p. 74)

El comentario global de la batalla de Vicálvaro expresa desengaño: Fajardo se queja de la "deslucida función bélica de aquella tarde." (*ib.*). Llegado a casa, su decepción se expresa en términos más negativos aún: "La página histórica tras la cual corrí, resultame ahora como pliego de aleluyas o romance de ciego" (III, p. 80). Vuelve la referencia a la infraliteratura, ya presente en las primeras novelas de la serie.

Cuando el movimiento revolucionario se apodera de las calles de Madrid, y Fajardo observa las hogueras, cree haber encontrado por fin lo que buscaba:

una página histórica, interesante, dramática, producida en el tiempo, sin estudio, por espontáneo brote en el cerebro y en la voluntad de millares de hombres que el día anterior ignoraban que iban a ser histriones de una teatralidad tan bella. (III, p. 88).

El entusiasmo no puede esconder la profunda ambigüedad de la caracterización: por muchas que sean las calidades estéticas del movimiento revolucionario, sigue siendo un espectáculo, y Fajardo no consigue salir de su papel de observador. Pero la alegría es de corta duración, y la degradación se traduce mediante otra alusión a un género afin al teatro: el Carnaval revolucionario. La revolución en el fondo no es tal porque no son los opresores tradicionales los que sucumben, sino el propio pueblo revolucionario: "El Carnaval de la turba emancipada ofreció la tremenda ironía de que, vistiéndose de jueces, las máscaras resultaron víctimas". (III, p. 89).

Es interesante confrontar esta cita con otra ya mencionada de *Narváez*, donde Fajardo divagaba sobre un utópico fin de fiestas, cuando a su clase social le quitaron definitivamente las caretas. Nada de eso ocurre, por cierto.

En los comentarios que Fajardo le hace luego a su mujer, abundan las alusiones al carácter estético de la revolución: "El espectáculo ha sido de incomparable belleza y de esos que rara vez podemos disfrutar" (III, p. 90). La calle es su "encanto, como escenario de la más bella función teatral" (*ib.*).

La conclusión de la novela contiene un eco de las imágenes teatrales: "Pobre y casera es esta revolución (...) que sólo pondrá la mano en el figurón nacional, en el cartón de su rostro, en sus afeites y postizos, sin atreverse a tocar ni con un dedo la figura real que el maniquí representa (...) (III, p. 112)¹³.

La revolución de julio es sin duda alguna la novela en que la metáfora teatral es más abundante. Fajardo quiere o pretende querer cambios políticos en profundidad, dramas verdaderos para poder oponerlos a la comedia social que le parece insulsa. Las revueltas a las que asiste, tanto en su vertiente militar como en la popular, le decepcionan: la revolución no constituye un cambio profundo, sólo es una mascarada, un carnaval, un retoque superficial. No es más profunda que la comedia social que vive en su ambiente cotidiano.

En las tres novelas donde Fajardo es el narrador y hasta cierto punto el protagonista, las imágenes teatrales cobran un relieve especial. En la medida en que su capacidad y su ilusión de poder intervenir en los acontecimientos disminuyen, aumentan el número y el impacto de las imágenes teatrales, que le conforman definitivamente en su papel de espectador. Si en la vida privada —en el nivel de la ficción— la tragedia se considera anticuada y de mal gusto y se abandona por la comedia satírica o de costumbres, en la vida pública —en el nivel de la historia— continúa habiendo sitio para el género serio, pero sólo hasta cierto punto. El único acontecimiento que se merece los honores de las imágenes trágicas es el juicio y la muerte de Merino: gracias a Sor Patrocinio, Fajardo puede asistir a un cuadro de "ópera seria" en el convento de Jesús. Tanto Merino como Sor Patrocinio son personajes nefastos, pero de categoría. La revolución del 48, el "Ministerio Relámpago", la Vicalvarada, los disturbios callejeros del verano de 1854 sólo merecen imágenes de menos monta: son zarzuela, ópera cómica, comedia marcial, carnaval, aleluya. En este punto se combinan las imágenes teatrales y las referidas a la infraliteratura.

En la séptima novela de la serie, *Carlos VI, en La Rápita*, Pepe Fajardo ya no es narrador: ha delegado esta función en Juan Santiuste. Las imágenes teatrales se concentran en la segunda parte de la novela, cuando Fajardo manda a su lugarteniente a Cataluña, porque corren rumores según los cuales el pretendiente carlista estaría a punto de desembarcar en

la costa mediterránea. Envía allí a Santiuste, disfrazado de seminarista. El disfraz da lugar a las primeras imágenes teatrales¹⁴. Santiuste se pregunta en qué va a parar “aquella farsa” (III, p. 372). Su misión le parece una “humorada carnalesca” (III, p. 373). Estas imágenes se combinan con otras referidas a la conspiración carlista. La esposa de Fajardo había pensado en un principio en “una comedia de esas que son obras maestras en el arte de los disparates (III, p. 374). Santiuste le da la razón: “Crco como usted (...) que csta comedia es el supremo arte de los disparates graciosos... Y en comedia tan chusca voy yo a desempeñar un papel de clérigo.” (*ib.*). Después entra Fajardo con noticias frescas: “dijome que el actual plan del absolutismo no es un risible sainete, sino un drama con gran arte compuesto” (III, p. 375). La gradación de los géneros teatrales sirve para valorar la gravedad de la amenaza política.

La conspiración fracasa, y el general Ortega es condenado a muerte. Aquí vuelven las imágenes teatrales: “De qué habíamos de hablar sino de Ortega y de su trágico fin?” (III, p. 409). La ejecución es “un espectáculo”, una función trágica de teatro” (*ib.*). Aquí no se trata sólo de la imagen convencional. El narrador vuelve al origen de la imagen, a su sentido literal, y se pregunta cómo uno puede llegar a confundir una ejecución con una tragedia. Dice Santiuste:

En esta ilusión de tragedia teatral permaneci mientras estuvimos en espera del acto, y causa de mi error no fue otra que el aspecto del apretado público, y su bullicio de impaciente curiosidad.” (III, p. 410).

Pero como siempre, incluso aquí vienen a “interrumpir la convulsión trágica risas de sainete” (*ib.*) cuando resulta que el espectador que más había presumido de su entereza, se desmaya, y es levantado del suelo como un saco por un hercúleo marinero. “El suceso trágico” (III, p. 417) sigue siendo tema de conversaciones inagotables. Más tarde, el pueblo de Tortosa ve pasar el pretendiente y su hermano. La comparación entre Ortega y Montemolín sale negativa para este último: ¡Cuánto más hermoso y más grande el aventurero castigado que el falso rey sin majestad y sin corona” (III, 421). La falsedad da pie a otra imagen teatral referida al pretendiente:

Ya sabían que no se les haría ningún daño, y que la prisión, los cerrojos y guarida, no eran más que aparato regio de comedia para sostenerles en su ilusión de testas coronadas. (*ib.*).

Finalmente, Montemolín renuncia solemnemente a sus pretensiones sobre la corona. El comentario de Santiuste se expresa en términos enteramente teatrales:

¿Quién pudo pensar que a la trágica epopeya del carlismo se le pusiera una escena final de comedia pedestre? Al bajar el telón sobre tal escena, ¿no se oirá la silba en el Polo Norte y en el Polo Sur? (III, p. 423).

Lo que añade *Carlos VI, en La Rápita* a la configuración de las imágenes teatrales es la introducción del narrador en el contexto dramático, pero de simple comparsa, y la

equiparación del carlismo a una comedia, equivalencia que estaba reservada hasta ahora a la política de los gobiernos de Isabel II.

Las últimas novelas, *Prim* y *La de los tristes destinos* tienen narrador “omnisciente”. La intriga se desarrolla en multitud de espacios, pero el espacio central sigue siendo Madrid, y es alrededor de la política madrileña que se centran las imágenes teatrales.

El primer acontecimiento político tratado en *Prim* es la aventura mejicana de 1862, cuando España, Francia e Inglaterra ocupan Méjico¹⁵. Pronto se ve que Napoleón III quiere dominar la política mejicana a su gusto; este proyecto se describe por el narrador como “retablo mejicano movido por el maese Pedro de las Tullerías” (III, p. 549). Volvemos a un subgénero teatral: las marionetas¹⁶. Cuando Prim se da cuenta que la expedición es nefasta para los intereses de España, se retira con sus tropas, sin haber consultado con el gobierno en Madrid. Esta decisión provoca la ira de los ministros, pero la aprobación de la reina: la confrontación de estos dos puntos de vista da lugar al “gracioso paso de Aranjuez” (*ib.*), en el que O'Donnell no tiene más remedio que resignarse a la convicción de la reina.

La tonalidad principal en que se insertan las imágenes teatrales en las dos últimas novelas es el absurdo. A principios de 1863 cae O'Donnell,

sin que se supiera por qué, ni se molestaran los ciudadanos en averiguarlo, hechos como estaban a las mutaciones telónicas del escenario político. (III, p. 555).

El Gobierno constitucional no representa ninguna realidad: “era un figurón con careta grave y casaca reluciente” (III, p. 560)¹⁷.

Esta imagen recuerda la del “figurón nacional” que termina *La revolución de julio*.

La sublevación de los sargentos de San Gil fracasa¹⁸, y cuando se han terminado los combates, los vecinos salen de su casa, para “respirar el fluido trágico que aún flotaba en el ambiente, como las emanaciones del cloroformo después de la cruenta cirugía”. (III, p. 633). Cuando sale la sangre, vuelve la tragedia.

El ambiente de absurdo ya presente en *Prim* cuando se trataba de la política de los últimos años del reinado de Isabel II, resulta incluso más pronunciado en *La de los tristes destinos*. Al principio del libro se vuelven a plantear una vez más los problemas de interpretación de lo vivido que comentamos ya a propósito de *Los duendes de la camarilla*. Fajardo se queja de no entender nada la situación política, “en este horrible desconcierto lógico, viendo que la mentira es verdad y el absurdo razón” (III, p. 640). Luego comenta que

La opinión se hincha con la verdad, así como con la mentira. ¿Quién es capaz de separarlas? Loco sería el que en pleno huracán intentase separar el viento del polvo. (III, p. 641)

Este balanceo entre la necesidad de comprender y la incredulidad constituye el fondo adecuado para el clima de farsa trágica evocada por las imágenes teatrales.

Quedan enfocadas unas veces la situación política en la capital, otras veces las preparaciones para la sublevación definitiva. El cambio de enfoque se acompaña de un cambio en las imágenes teatrales.

Al principio de la novela seguimos dentro de la atmósfera trágica de la revuelta de San Gil y de los fusilamientos de los sargentos. La reina carga a O'Donnell con el odio de las ejecuciones, y después lo sustituye por Narváez, procedimiento calificado de "burla trágica" (III, p. 643) por uno de los partidarios de O'Donnell. Tanto los acontecimientos de San Gil como los fusilamientos se califican en términos teatrales ya familiares: "la tragedia de San Gil" (III, p. 644), "el trágico suceso" (III, p. 663), "la brutal tragedia del 22 de junio".

Al hablar de la política gubernamental, resurgen las asociaciones con el teatro de marionetas:

(...) la flamante *Constitución interna*, entremés político del mismo *Maese González*, y otras cosillas que diariamente surgían en el retablo de los acontecimientos, eran la sabrosa comidilla del vulgo. (III, p. 683).

La propia reina se desenvuelve en un ambiente de teatro, en el sentido de que queda excluida de toda comunicación verdadera. Esta posición suya se pone de relieve mediante, entre otras cosas, unas conversaciones en dos niveles con Pepe Fajardo que ocupan los capítulos XIV y XV de la novela. En el nivel de la palabra pronunciada, Pepe se atiene a su papel de representante de la oligarquía adinerada; y en el plano del pensamiento no pronunciado, es franco. No duda en formularle a la reina una serie de críticas. Esta, aislada en su escenario, sólo conoce "la verdad española en cosas externas, decorativas y verbales" (III, p. 681).

La fracasada sublevación en el Pirineo de agosto de 1867 le provoca al narrador un comentario sobre el "trágico duelo de España" (III, p. 694). Incluso cuando los generales unionistas se han pasado al bando de Prim y se pronuncian, el narrador manifiesta su escepticismo. No se trata de una revolución pacífica, hubo y habrá sangre derramada:

Y aún faltaban algunas venas por abrir. Clío, trágica, no había soltado de su mano la terrible lanceta. (III, p. 732).

Efectivamente, el Ministerio de Madrid manda tropas para luchar contra los sublevados. Las dos fuerzas se acometen en Alcolea. Y se desarrolla "la trágica escena en una dulce penumbra, cerúlea recamada de plata" (*ib.*)¹⁹.

El balance de la "trágica tarde" son novecientos muertos, sacrificados por "la fatídica doña Isabel" (III, p. 740). Cuando la reina sale para el exilio, la síntesis de su paso por la historia de España no podía ser sino la siguiente:

Véase la tragedia de este reinado, toda muertes, toda querellas y disputas violentísimas (...) (III, p. 754).

En conclusión podemos afirmar que la metáfora teatral desempeña un papel fundamental en la cuarta serie de los *Episodios Nacionales*. No se trata de imágenes sueltas, sino de un conjunto estructurado que se desarrolla y se afianza a medida que progresa la serie²⁰. Está presente en todas las novelas. En unas cumple una función tradicional: la de presentar los acontecimientos de la vida de los personajes como escenas teatrales. No nos hemos detenido en analizarlas.

Las imágenes teatrales se organizan alrededor de narradores o personajes que se encuentran en el papel de observador, por elección o por mala suerte. Pepe Fajardo se autodefine como el cronista de la vida contemporánea, papel que delega a Santiuste para la sexta y la séptima novela de la serie; queda, pues, al margen de los acontecimientos que observa desde fuera. Lucila Ansúrez es a su pesar espectadora de su propia vida.

A veces, los acontecimientos de la vida privada tienen una función de señal: la de servir de puente entre el nivel ficticio y el nivel histórico. En el caso de *Los duendes de la camarilla*, la metáfora central del teatro serio (ópera o tragedia) funciona en los dos niveles: tanto la historia personal como la pública plantean insuperables problemas de interpretación. En las dos primeras novelas de la serie, *Las tormentas del 48* y *Narváez*, las imágenes teatrales se concentran alrededor de acontecimientos políticos y sirven para descalificar ya que se establecen equivalencias con géneros menos valorados: la comedia, la ópera cómica, el teatro menor (el sainete, la farsa...), lo parateatral (el carnaval, las funciones de pólvora) e incluso lo infraliterario (las aluluyas). En las últimas novelas, *Prim* y *La de los tristes destinos* se añade aún el retablo de marionetas.

La revolución de julio es la novela en que la metáfora teatral sirve incluso de fundamento para la estructura de la novela. A partir de la metáfora estereotipada "la vida es teatro", se introducen especificaciones que le devuelven a la metáfora toda su eficacia. Al principio, la sociedad se incluye en el género plebeyo de la comedia, la política en el género noble de la tragedia. Pero el transcurso de la novela demuestra que esta distinción no es eficaz, ya que los acontecimientos mayores sólo alcanzan el nivel de la comedia, o, peor, del carnaval.

¿Queda lugar, entonces, para lo trágico en el esquema metafórico que se va construyendo a lo largo de la cuarta serie? Sí. La burla se convierte en tragedia cuando la irresponsabilidad política —tanto de los políticos isabelinos como de los carlistas— cobra víctimas. La muerte de figuras relevantes como Merino y el general Ortega tanto como las muertes anónimas de las víctimas de los disturbios callejeros o de los fusilamientos de 1867 reciben el calificativo de "trágicas", y trágico fue el reinado de Isabel II por el número de muertes que cobró.

La oposición entre la tragedia por un lado y los géneros teatrales y parateatrales menores es significativa de dos posibles perspectivas sobre el mensaje histórico de Galdós. La historia contemporánea ofrece tanta resistencia a la comprensión que hay que echar mano de comparantes como el carnaval, el sainete, la farsa..., mediante los cuales se pone de relieve su carácter absurdo. Cuanto más absurdo un rumor, más creíble parece: el mundo está al revés, como en el carnaval. Ya no hay manera de separar adecuadamente las categorías de verdad y verosimilitud. La conexión explícita entre la metáfora teatral y la problemática de la verdad/y la verosimilitud es una muestra de la autorreflexividad del texto literario, que tematiza los problemas interpretativos que plantea: ¿son los *Episodios* historia o literatura?, ¿hasta qué punto hay que creer lo que las novelas cuentan? Las dudas así provocadas incitan al lector a establecer su propia interpretación, ya que las novelas no ofrecen verdades definitivas.

Aquí resulta inevitable establecer el nexo con la *Historia lógica-natural* del historiador loco, Juan Santiuste, presente en las dos últimas novelas. Inventa una historia alternativa, que pone en duda el carácter inevitable de los acontecimientos tales como se han producido. Como la historia contemporánea es una ilusión teatral, se resiste a la interpretación racional, hay que mirarla al sesgo, a través de los esquemas de lo grotesco.

Pero si el mecanismo de la historia política no resulta comprensible, quedan puestas de relieve sus consecuencias: la muerte trágica de miles de personas. La metáfora teatral implica aquí una valoración moral negativa del período isabelino.

Con respecto a la metáfora teatral resulta privilegiado el nivel histórico. Su relativa ausencia del nivel de la ficción se explica porque es en este nivel donde Galdós instala la transparencia de algunas relaciones humanas privilegiadas y sitúa su mensaje de esperanza: las dos parejas fuera de la ley, Virginia Socobio-Leoncio Ansúrez y Teresa Villaescusa-Santiago Ibero representan valores progresivos de tolerancia y libertad individual que viven al margen o fuera de la sociedad española.

Nos parece que con estas consideraciones sobre la metáfora teatral hemos puesto de relieve un factor fundamental de la coherencia estética e interpretativa de la cuarta serie de los *Episodios Nacionales*.

Notas

¹ Un crítico de la época de Galdós, el Padre José María AICARDO escribió una reseña cien por cien negativa del libro bajo el título "De literatura contemporánea" (in *Razón y fe*, nº 7, 1903) en la que se queja de la ausencia de la historia: "Y ¿los Duen-des? Increíble parece, mas no salen, sino que son personas de referencia, secundarias y entre bastidores. Ni un dato histórico nuevo, ni una relación desconocida." Por otro lado, José MONTESINOS opina que "Lo novelesco, los amores de Lucila y Gracián y la mala partida que Domiciana juega a la otra moza, se amalgama muy bien con lo histórico: la índole de la camarilla de Palacio y su persecución por Narváez". Cf. José MONTESINOS, *Galdós III*, Madrid, Castalia, 1980, p. 106.

² Cf. la propuesta de Juan Ignacio FERRERAS, "Una estructura galdosiana de la novela histórica" (en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1979, I, p. 119-127) y sobre todo el punto 5º: "Posibilidad de una narración novelesca, aparentemente independiente del plano histórico, y que, sin embargo, nos está sugiriendo el plano histórico no explícito" (*ib.*, p. 125).

³ Citamos de la edición de las *Obras completas. Introducción, biografía, bibliografía, notas y censo de personajes galdosianos* por Federico Carlos SAINZ DE ROBLES, Madrid, Aguilar, 1951. Las referencias irán entre paréntesis detrás de las citas, el tomo en cifras romanas, la página en cifras árabes.

⁴ La primera se encuentra en la descripción de la casera, "con cara de susto, que a Lucila le pareció una máscara, pues nunca había visto tan alteradas las facciones de su casera" (II, p. 1.617).

⁵ Cf. Diane UREY, *The Novel Histories of Galdós*, Princeton University Press, 1989, p. 101-123 del segundo capítulo "Women and writing".

⁶ Cf. Ignacio de LUZAN, *La Poética. Ediciones de 1739 y 1789. Con las memorias de la vida de don Ignacio de Luzán escritas por su hijo. Introducción y notas* por Isabel M. CID DE SORGADO, Madrid, Cátedra, 1974, p. 146: "Una es la verdad que de hecho es o realmente ha sido: otra es la verdad que verosimilmente es o ha sido o ha podido y debido ser según las fuerzas y el curso regular de la naturaleza. La primera verdad es la que buscan los teólogos, los matemáticos y las otras ciencias como también la historia. La segunda especie de verdad pertenece a los poetas, a los retóricos y a veces a los historiadores."

⁷ Es interesante resaltar aquí que, cuando en la novela siguiente, *La revolución de julio*, el lector se entera de cómo se realizó de verdad el rapto de Gracián, el comentario del acontecimiento también

contiene imágenes teatrales. Dice el policía "Sebo" a Pepe Fajardo: "Se ven raptos de mujeres en el mundo muchas veces; en el teatro, a cada momento. Pero raptos de hombres así, cogiéndole en un camino por manos de policías y cargando con él como se carga a una doncella, no se ha visto, creo yo, más que en el caso del capitán Gracián" (III, p. 52). A Fajardo, después de oír "las atrocidades amorosas y políticas del Gracián" le parece sufrir de "la más vulgar alucinación de las comedias de magia" (III, p. 58).

⁸ Merece la pena señalar que en *La vuelta al mundo en la "Numancia"* la futura mujer de Diego Ansúrez, monja con ansias de volver al siglo, conoce al que será su compañero cuando al descolgarse del tejado de su convento cae, literalmente, encima de él. Aquí la realidad supera a la ficción, pero sin ninguna alusión al mundo teatral.

La vida personal de Fajardo se describe mediante imágenes teatrales bastante tradicionales. Su idilio con Antoñita la cordonera es un "romántico sainete" (II, p. 1.409), su deseo de la muerte en un duelo "un fraudulento recurso teatral" (II, p. 1.424). Su amiga Eufrosia le reprocha sus "actitudes de teatro" (II, p. 1.439) cuando no quiere casarse con la chica millonaria pero feísima que su familia le destina. Pero más que las imágenes teatrales son las alusiones a cierto romanticismo descabellado y ya trasnochado las que mejor caracterizan las actitudes vitales del joven Fajardo.

⁹ "Las noticias de Francia son cada día más interesantes y en ellas palpita el drama político, tan del gusto de estos pueblos, imaginativos y apasionados. La fuga del rey, las escenas teatrales de la duquesa de Orléans en las Cámaras, con sus niñitos de la mano; las barricadas, la proclamación de la República, llegan aquí como páginas epilógicas del sangriento poema del 93". (II, p. 1.391).

¹⁰ Como nos lo enseña la propia novela, el teatro de Oriente está "convertido en Congreso mientras que se concluye la nueva Cámara de los Comunes" (II, p. 1.498).

¹¹ El "histrionismo" constituye una de las características que relacionan a Sor Patrocinio con Domiciana Paredes.

¹² Pensamos más concretamente en las teorías de Victor Hugo, para el cual la tragedia y la comedia, lo sublime y lo grotesco, eran inseparables en la vida tanto como en el teatro, lo que da paso a otro género, el drama: "(...) le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contrastes." (cf. Victor HUGO, *Préface de Cromwell. Introduction, texte et notes* d'Emile SOURIAU, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, s.a., 8ª edición, p. 223).

¹³ La superficialidad de las revueltas queda puesta de relieve también en *Prim donde* Santiuste menciona "los pequeños actos revolucionarios que amenizan dramáticamente nuestra Historia" (III, p. 669).

¹⁴ En la primera mitad de la novela, Gonzalo Ansúrez alias "El Nasiry" ya había travestido a Juan Santiuste de esclavo judío, lo que dio lugar a las primeras imágenes teatrales de la novela. Santiuste refiere explícitamente a este papel y dice: "a punto estuve de que me saliera muy cara la imperfecta comedia de mi esclavitud" (III, p. 345).

¹⁵ Manolo Tarfe señala la teatralidad del clima político internacional al comentar las empresas militares de Napoleón III: "Un imperio en Méjico, ¡qué bonito! La bandera tricolor plantada en el árbol de la *Noche triste*, ¡qué teatral! (III, p. 545).

¹⁶ El lector de hoy establece de inmediato la asociación con dos autores clásicos: con Cervantes, por la alusión al episodio del retablo de Maese Pedro, y con Valle-Inclán, por la metáfora del teatro de títeres, que está en la base de varias obras sobre el periodo isabelino, por ejemplo la *Farsa y licencia de la reina castiza*.

¹⁷ El absurdo de la política nacional se puede observar además a través de tres breves dialoguitos teatrales entre la reina y dos candidatos al puesto de presidente de gobierno. Citamos el primero como ejemplo:

— “Narváez...

— ¿Qué, señora?

— Ahora, más que nunca, te necesito. He despedido a Mon. Fórmame un Ministerio a tu gusto. Todo te lo permito con tal que no me traigas el reconocimiento de Italia y que me amances a Prim y a esos endiablados progresistas.” (III, p. 560).

¹⁸ Con la imagen teatral empleada para describir los preparativos para la sublevación que luego se reconocía por la noche de San Gil nos apartamos del ambiente de farsa. Hablando de Chaves, una de las cabezas del movimiento, dice el narrador: “Toda su afición era que los hechos correspondiesen con exactitud a su explanación teórica como acontece en los programas de teatro.” (III, p. 29)

La experiencia de todas las sublevaciones protagonizadas por Prim y contadas en la novela deben poner en guardia al lector y convencerlo de que esto no podía ser.

¹⁹ La descripción de la batalla constituye uno de los logros estéticos del libro: “Las figuras de los guerreros sobre el largo puente, que reflejaba en las aguas del Guadalquivir la ringlera de sus ojos centrales, ofrecía un cuadro fantástico, tan bello como aterrador. La claridad plateada y lívida agradaba a los hombres; el suelo de la escena, de piedra dura montada sobre agua, acentuaba vigorosamente las voces furibundas con que se enardecían los combatientes para sostener su coraje.” (III, p. 739).

Vuelven en este fragmento unas características de *La revolución de julio*: escenas observadas desde fuera y valoradas tanto por la emoción estética que despiertan como por su significación histórica.

²⁰ Podríamos decir que se trata de una “metáfora hilada”. cf. Maarten van BUUREN, “La métaphore filée chez Zola” en *Poétique*, 57, 1984, p. 53.