

METAMORFOSIS Y MODERNIDAD: LA ESCRITURA DE LA QUINTA SERIE DE *EPISODIOS NACIONALES*

Diane F. Urey

Desde el principio de su carrera y por más de cincuenta años, Galdós experimentaba con la escritura ficcional, inventando nuevos modos de novelar. Cuando inició su obra novelesca, se enfrentaba con una nación que seguía sufriendo de guerras y tempestades políticas y económicas al parecer interminables, y cuyos problemas actuales no habían encontrado resolución. Al mismo tiempo gran parte de España vivía subyugada, como *Don Quijote*, por imágenes legendarias de una edad pasada, sea del Siglo de Oro o de la Guerra de Independencia. Galdós se dirigió a la historia desastrosa de su siglo y a esa nostalgia de un retorno al pasado cuando comenzó los *Episodios nacionales* en 1873. Los cuarenta y seis volúmenes de las cinco series de *Episodios* impelen a sus lectores a ver la historia desde múltiples perspectivas. Enseñan cómo la obsesión con un pasado glorificado y casi mítico había fomentado ideas quijotescas sobre la realidad española. Exploran cómo el lenguaje fabrica la cultura: su historia, sus tradiciones y las relaciones entre individuos y sociedad. De las primeras páginas de *Trafalgar*, con la maravillosa transformación de Gabriel Araceli, Galdós guía a sus lectores a una reexaminación de España por medio de la escritura y del ser que lee.¹

Los *Episodios* desmitifican nociones de objetividad y veracidad en la historia oficial y manifiestan una disimulada cuando no una abierta contravención de modelos habituales de la narración histórica y novelesca. No hay ningún lugar donde estas transgresiones de convenciones conceptuales y discursivas sean más destacadas que en la quinta serie. Escrita entre 1907 y 1912, se compone de unas de las más curiosas, complejas y problemáticas obras de Galdós. Son las últimas novelas que escribió y representan la culminación de su obra magna, su versión de la gran parte del siglo XIX español. Como las cuatro series anteriores, los seis tomos de la quinta serie son historias revisionistas y ficciones siempre innovadoras. Por corresponder a una época en que Galdós vivía en Madrid, 1869 a 1880, la quinta serie es, sin duda, una revisión de algunas percepciones de su propia juventud también. Quizás por eso la serie parece ser un esfuerzo aún más consciente y deliberado de cuestionar el pasado, presente y futuro de la nación.

Como textos del principio del siglo XX, los *Episodios* finales forman parte del ambiente intelectual que disputaba la fe en la racionalidad y en la posibilidad de conocer verdades, que veía el mundo como mutable y fragmentado. Mucha de la literatura de la época exhibe elementos del empeño por expresar esa creciente incertidumbre: un mundo desordenado, sin lógica tradicional, donde los métodos de explicación de fenómenos no satisfacen; donde el ser busca una autenticidad perdida, y a veces no se reconoce; una disolución de relaciones normativas entre causa y efecto, pasado y presente, ser y otro, verdad y mentira. Galdós participaba en estas transformaciones en sus *Novelas contemporáneas*, teatro y cuentos. Los *Episodios nacionales* escritos después de 1898, desde la tercera serie hasta la quinta, son progresivamente más perturbadores y subversivos. La quinta serie marca definitivamente otra

etapa en la constante metamorfosis del arte galdosiano. Estas novelas socavan las bases y los principios de la cultura, y por lo tanto, el lenguaje que lo expresa, o, mejor dicho, que lo crea.

El renombrado sociólogo Peter Berger escribió en 1967 de cómo inventamos mundos con lenguajes, instituciones y sistemas de significación que no son “naturales” o “intrínsecos”. Son construcciones humanas que a la vez forman las identidades y determinan las funciones de los individuos que las componen y perpetúan. Berger señala el lenguaje como ejemplo paradigmático de este proceso: “El lenguaje existe porque... el individuo, con otros,... sigue empleándolo”. Y como el lenguaje, “la sociedad es una empresa que erige un mundo,... un sistema que ordena y nombra”. Comenta, además, que “Sobre el fundamento del lenguaje y por el lenguaje se construye el edificio cognitivo y normativo que se designa como ‘la sabiduría’ en una sociedad. En ‘lo que sabe’, cada sociedad impone un orden de interpretación común sobre la experiencia, que se convierte en ‘la verdad objetiva’” (17-21 pássim).²

Los *Episodios* invocan una “verdad objetiva” por sus discursos verosímiles y referencias a sucesos y personajes históricos. Luego desmitifican esa objetividad ilusoria, exhibiendo cómo se producen las creencias y clasificaciones históricas y sociales, las convenciones de la moralidad y la estética, las identidades que individuos forman de sí y de otros. Muestran los artificios que elaboran las instituciones y categorías culturales que se consideran naturales, preordenadas y de autoridad indisputable. El proceso de desenmascarar la construcción cultural y el lenguaje que la forja, que se ha desarrollado desde las obras más tempranas de Galdós, culmina en la quinta serie de *Episodios*, cuyos cambios en los modos narrativos anticipan textos incluso de hoy día. Estas alteraciones, que llegan a su punto de máxima y más radical expresión en los últimos *Episodios*, cambian también la experiencia de la lectura.

La quinta serie se resiste a conformar a las expectativas familiares del lector más que ninguna obra galdosiana. Su desorden narrativo invita a una revisión del “orden” socio-histórico. La yuxtaposición y equivalencia de lo fantástico y lo mitológico con las referencias y personajes históricos o realistas, entre muchos aspectos singulares, crean visiones alternativas de España que pueden dirigir al lector hacia la modernidad. Las invenciones a veces asombrosas encierran un propósito profundo: la serie se dedica a la transformación de la sociedad por la palabra escrita. Por medio de la metamorfosis de su escritura la quinta serie reclama una metamorfosis de la sociedad española. Como la cultura se fabrica a base de la palabra, por la palabra se puede transformar.

Los mundos creados en los *Episodios* finales son desequilibrados y paradójicos, otra manera en que los textos sugieren que no hay ninguna perspectiva objetiva o cierta sobre “una realidad”. No nos dejan “sustituir” sutilmente una imagen textual verosímil por una realidad vivida, como pretende, o finge, hacer el realismo, según Roland Barthes.³ La gran divergencia entre las evaluaciones críticas de la serie se debe a esta resistencia a la “naturalización” de su forma y contenido. Pero la forma de una obra, el lenguaje que la constituye, es su contenido, como apunta Hayden White.⁴ Así la escritura “laberíntica” de la quinta serie traza los mensajes encubiertos que el lector podría encontrar.⁵

La serie se ha examinado por sus ideas políticas e ideológicas acerca de la época sobre la que Galdós escribe y de la época en que escribe; por su reflejo de un Galdós optimista o de un Galdós pesimista; y por su valor literario. Hay los que consideran las novelas obras de inmensa riqueza y valor literario, desde Azorín a Casaldueiro, Ricardo Gullón y Miguel Enguñados, a unos más recientes como Rodolfo Cardona.⁶ Pero la gran parte de los críticos las ha visto como novelas flojas, y productos de pesimismo, cansancio e incluso senectud. Es

precisamente a causa de lecturas tan diversas que la escritura de la quinta serie se muestra tan fascinante.

Agudísimo lector de España y los españoles, Galdós también era su propio lector más crítico, como observó, por ejemplo, Stephen Gilman en “Galdós as Reader”. Mientras examinaba la sociedad y la historia, refinaba y profundizaba constantemente su expresión artística. Galdós siempre parecía adelantarse de su época, como escribieron hace años John Kronik de su temprana metaficción, Carlos Clavería de su uso de lo fantástico, o Rodolfo Cardona de sus intuiciones psicológicas.⁷ Las innovaciones extravagantes de la quinta serie han creado obstáculos a la interpretación, como se ve por la polémica crítica. Prohíben una lectura naturalizada y la producción del sentido de la verdad. En el proceso de releer los últimos *Episodios* he revisado unas ideas anteriores. Veo más coherencia entre los seis volúmenes que antes, y he modificado mi evaluación del papel de Tito Liviano, narrador y protagonista de los cuatro *Episodios* finales. Encuentro en él una evolución más profunda que antes (v.g. 1989, 163-64), hasta que llega a ser un tipo de héroe o voz de la verdad en una época sin héroes o verdades.⁸ En otras palabras, como dijo Galdós en su segundo prólogo a la edición ilustrada de los *Episodios nacionales*, “me desdigo resueltamente”.⁹ Y no es la primera vez que he caído en la trampa del gran titiritero Galdós. La riqueza de sus juegos textuales era lo que me atraía al principio de mis estudios, y sigue siendo aspecto fundamental de mi amor por este autor incomparable. La imposibilidad de agotar lo que se puede descubrir en Galdós es lo que le mantiene vivo.

Desde las primeras palabras de *España sin rey* hasta las últimas de *Cánovas* hay un enlazamiento tan profundo como sutil. Aunque la mayoría de los críticos ve una división esencial entre los dos tomos iniciales de la serie y los cuatro finales, Rodolfo Cardona acierta cuando escribe que *España sin rey*, junto con *España trágica*, sirve de prólogo a la quinta serie, como suelen servir los primeros tomos de las series anteriores. Examina cómo el simbolismo, sobre todo del nombre y del “triumfo” paradójico del personaje Nicéfora, presagia argumentos centrales de la serie entera.¹⁰ También unifican la serie la cantidad de escenas, personajes y temas paralelos y las repeticiones de frases evocadoras y palabras claves. Estos aspectos tematizan la vacuidad política y social, la hipocresía, la inmoralidad y el egoísmo; al mismo tiempo, los paralelos y repeticiones, junto con todos los juegos estilísticos, reinscriben estas novelas históricas como textos escritos.¹¹

Todas las novelas revelan corrientes de erotismo por sus triángulos amorosos y amores ilícitos, los mundos de prostitutas y don Juanes degenerados. Ostentan lo inverosímil y exhiben metamorfosis literales y figurativas de mundos, personajes y voces narrativas. En *España sin rey*, el quijotesco carlista cincuentón, Don Wifredo, apodado *Gaiferos*, experimenta lo que él llama “una metamorfosis” que le hace “otro hombre” (291-92). Este “terremoto cerebral”, “revolución o cataclismo” le concede la capacidad de “profetizar” y “adivinar” sucesos por el espacio y el tiempo con su nuevo pensar poderoso o “lógico artificio” (v.g. 340-45).¹² Vicente Halconero, joven protagonista del segundo volumen, *España trágica*, ve imágenes y prefiguraciones mitológicas en caras conocidas y cae en ‘sopores’ donde aprende de acaecimientos políticos y adivina la muerte de Prim. Él cambia también. Después de un fallido paso heroico-literario, decide que su “alma no estaba fortalecida para ninguna clase de acción”. Deja atrás sus ideales y sus libros, tomando la dirección moderada del futuro que avista: él y su esposa formarán una de “estas familias medianamente ilustres, medianamente ricas, medianamente aderezadas de cultura y de educación [que] serán las directoras de la Humanidad en los años que siguen” (460). Tito y sus mundos se metamorfosean constantemente y en mil maneras: de estilos narrativos y de amantes, de forma y tamaño físicos, de visible a invisible, de hombre a gato, etc. Realiza

viajes fabulosos por espacios míticos y tierras de España, por pasajes subterráneos y palacios reales. Habla lo mismo con personajes míticos que con personajes históricos. Comunica “telepáticamente” y entra en el pensamiento de otros con su “artilugio milagroso” (810). Estas y otras manifestaciones prodigiosas reflejan las de la escritura galdosiana.

Ricardo Gullón observó de estos *Episodios* que “el asunto harto visible” no es referir la historia sino contar cómo se escribe. *Amadeo I* podría haberse titulado “Cómo se escribe una historia”, anticipando “Cómo se hace una novela” de 1926 (408). Se podría extender este juicio para decir que toda la serie desarrolla el relato de “cómo se escribe una novela histórica en un mundo carnavalesco y fragmentado, contra las barreras y en las fronteras de la modernidad”. La “revolución” que exige Mariclió en su carta final a Tito, esos párrafos tan citados y los últimos que noveló Galdós (875-76), encuentra su porqué y su cómo en la escritura metamórfica, incluso revolucionaria, de la quinta serie. Pide una metamorfosis del lector y de la nación entera por medio de sus propias transformaciones discursivas. Estas alteraciones imprevistas constituyen ambos la extraordinaria novedad de la serie y los impedimentos a su lectura.

Porque el impulso más poderoso del lector, sea “ocioso” o “crítico”, “picaresco” o “noble”, por citar unas maneras en que la quinta serie se dirige a su lector, es desentrañar secretos, enlazar hilos, y reconstruir un lógico tejido escrito. Recurre a formas familiares para crear un mundo que se asemeja, de algún modo, a lo ya conocido. Galdós estorba este empeño, tanto en los lectores como en los personajes que espejan, y hace resaltar el proceso y el poder manipuladores del lenguaje. Los personajes, en particular Wifredo, Halconero y Tito, intentan descifrar enigmas y descubrir verdades. La retórica de los políticos, las mentiras sociales y amorosas, las historias apócrifas, entre otras cosas, erigen “barreras de palabras” (514) a sus esfuerzos. Los personajes, como nosotros, “ansían penetrar... en esta selva histórica”, como dice Tito al comienzo de *La primera República*. Pero es una “selva o manigua tan enmarañada, que es difícil abrir caminos en su densa vegetación, orientarse por este laberinto” (581). Las novelas de la quinta serie no son “invenciones para suplantar a la realidad” como en las que se refugia Halconero y que quiere imitar (367), sino invenciones para disolver los límites entre la realidad y la ilusión. El lenguaje, como la cultura, suele esconder sus artificios. Galdós se aprovecha de las expectativas del lector y a la vez parodia su propia obra. Quitaba la máscara de los trucos narrativos y enseña que la búsqueda de un mundo textual que refleja nuestra concepción de lo que la realidad debe ser es tan equivocada como la de Santiuste.¹³

Las novelas desorientan y engañan desde el principio. Sus títulos señalan que van a referir acaecimientos, lugares o personalidades históricos conocidos, y su ya renombrado marco de *Episodios nacionales* refuerza esta presunción. Pero una vez entrada en estas narraciones ofuscadas, el lector encuentra el retrato de una cultura que ha perdido su sentido de dirección. Los textos alternan constantemente entre códigos y estilos incompatibles, rompiendo reglas narrativas en muchas maneras. Contravienen el sentido común, la razón y la lógica, reemplazándolos con el “lógico artificio” adivinador de don Wifredo o la “sinrazón”. Como dice Tito en *De Cartago a Sagunto* cuando se encuentra otra vez “navegante en el piélago de las cosas suprasensibles”: “Mejor... Bien venido sea el mundo quimérico. Bendita sea la sinrazón, que es casi siempre el molde de la razón” (764). Usa y luego distorsiona lo familiar; destruye barreras entre géneros; incorpora para derribar tradiciones y convenciones; y crea roturas en la continuidad especular o simbólica entre ficción e historia. El lector encuentra tramas fragmentadas, una falta de transición coherente entre escenas, cambios abruptos de lugares y tiempos, multiperspectivismo, esfumación de principio y fin, y saltos e inversiones de la cronología. Estas modalidades incongruentes, junto con la exploración de la subconsciencia y lo sobrenatural, el entretejido de lo mítico o fantástico con lo político o lo

erótico, y tantos personajes desdoblados y “volubles”, sorprenden y confunden. No se puede leer estas novelas de modo inconsciente; no se puede suspender la incredulidad. Por el continuo “tejer y destejer” de la quinta serie, su significado no aparece sin roturas. Como Maese Pedro, cuyo nombre y retablo se invocan desde el primer volumen de la serie (273), Galdós tira de las cuerdas y juega con sus personajes y lectores para que veamos el juego, de la escritura y la cultura, por lo que es. Los textos trabajan para que el lector perciba el lenguaje como un sistema engañoso y metamórfico, un proceso que fabrica y desenmascara “el telar” del “Retablo de la historia española”.¹⁴ En el espacio, o el escenario, entre la textualidad y la referencialidad, desde luego, encontramos la quinta serie, siempre oscilando entre estos polos. Es donde reside, también, la imaginación del lector, eso es, su realidad.

La turbación que puede sentir el lector ante los fenómenos irracionales refleja las reacciones iniciales de los personajes. Mientras al principio los dichos y hechos absurdos se explican como productos de sueños o fiebres, hacia el final del primer volumen y progresivamente por las novelas siguientes, no hay ninguna explicación, racional o irracional. Wifredo, y su Sancho Panza, Filiberta, Tito y su consorte final, Casiana, llegan a ver lo sobrenatural como más verdadero que el pensamiento lógico o el mundo cotidiano. Esta falta de sorpresa por parte de los personajes crea aún más desconcierto en el lector que los elementos inverosímiles. La serie termina sin explicar lo fantástico, sin enlazar hilos y sin resolución. Como la ninfa Floriana le dice a Tito de la relación entre el mundo “mítico” y “la vida vulgar”, “esto acabe siempre en aquello y aquello en esto, pues nunca se verá el fin definitivo de las cosas” (643).

Ahora bien, ¿cómo explicamos la quinta serie de Galdós?. Rodolfo Cardona en su admirable libro, *Galdós ante la literatura y la historia*, escribe que

Galdós... no puede ser modernista... [sin embargo] siente que los movimientos artísticos de su siglo han dado de sí todo lo que podían dar. Galdós siente, entonces, la necesidad de renovarse, pero lo hace a su manera y no imitando a los nuevos,... Retrospectivamente hoy vemos que las trasgresiones de Galdós lo acercan más a nosotros, a nuestra propia época; es decir, lo acercan al Postmodernismo (139).¹⁵

También Linda Willem considera que los cuatro episodios finales se aproximan a la literatura postmodernista. Aunque el esfuerzo por definir lo que constituye la modernidad, el modernismo o el postmodernismo se encuentra tantos problemas como la interpretación de la quinta serie, estudios como los de Cardona o Willem, y muchos en este Congreso, indican que ya es hora de emprender una reevaluación completa de la quinta serie.¹⁶

¿Anticipa Galdós a la novela postmodernista? La bien conocida teórica literaria Linda Hutcheon escribe: “Porque es contradictoria y trabaja dentro del mismo sistema que intenta subvertir, el postmodernismo no se puede considerar un paradigma nuevo.... Puede señalar, sin embargo, el sitio donde algo nuevo lucha por nacer”.¹⁷ Ella no identifica el postmodernismo con una época definida, sino con una visión y una práctica, como las que ofrece la quinta serie. Sea por sus innovaciones literarias o sus mensajes ideológicos, es evidente que la narración galdosiana se empeña en establecer lo nuevo, en la literatura, la historia y la nación.

Hutcheon señala un género particular de la novela, que llama “la metaficción historiográfica”, como el paradigma ideal de obras postmodernistas que cuestionan las convenciones y tradiciones que invocan (245). Su definición de esta forma de novela podría describir los episodios de la quinta serie: “No es metaficción pura, ni es igual a la novela

histórica o la novela no ficcional... [es] metaficcionalmente auto-reflexiva a la vez que habla poderosamente de las realidades políticas e históricas” (246). Autor metaficcionalista desde sus obras tempranas, Galdós es ya artista consumado en esta práctica manipuladora. Las novelas de la quinta serie son bien auto-conscientes del proceso de su escritura y de los límites de la representación. Son, además, unas de las más estridentes críticas de la historia y la política de España en toda la obra de Galdós. Sin embargo, él no rechaza su patria; espera una España reconstruida y modernizada del futuro.

Hutcheon observa de la diferencia entre el modernismo y el postmodernismo que: “el postmodernismo... se enfrenta y se opone a cualquier empeño de recuperar o repudiar el pasado por el futuro”, como hace el modernismo. No persigue “una significación trascendental ni eterna” sino apoya “una reevaluación de, y un diálogo con el pasado en vista del presente... No niega que el pasado existe; pregunta si podemos conocer el pasado por otro medio que sus huellas escritas” (261). Estas consideraciones son propias de los últimos *Episodios* en muchos sentidos. También concuerdan con la asección del profesor Cardona que las obras no son modernistas. Si son o no son precursores del postmodernismo, bajo ese prisma podemos alumbrar más caminos por ‘la selva enmarañada’ de la quinta serie.

Hay muchas perspectivas teóricas que ayudan a entender las novelas finales de Galdós. Las corrientes fantásticas, mitológicas y psicológicas que se ven en obras tempranas reaparecen en modos diversos por toda la obra de Galdós, hasta dominar en la quinta serie. Aquí en los *Episodios* finales Galdós profundiza todavía más en el mundo de la subconsciencia, y su relación con lo fantástico y lo mítico. En su valioso libro, *Los cuentos inverosímiles de Galdós*, Alan Smith resume unos argumentos provocativos de Rosemary Jackson en *Fantasy: The Literature of Subversion* y de Donald Palumbo en *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature* cuando escribe: “Puesto que... la literatura fantástica tiene como preocupación central el deseo inconsciente, y a su vez este deseo entra en conflicto con la cultura, se puede comprender que el texto fantástico sea contestatario ante la cultura, y, además, conlleve una corriente erótica central” (41). En la quinta serie el deseo se expresa en muchas formas. Sí esconde lo erótico; también lo manifiesta explícitamente. El honrado soltero Don Wifredo, bajo la influencia corrupta de Madrid, se enamora de una prostituta. Halconero tiene relaciones con ‘la Eloísa’ durante su noviazgo con Pilar Calpena. Ellos prefiguran a Tito y sus numerosas amantes, y también a otros personajes, ficcionales e históricos, por la serie.¹⁸

Las corrientes libertinas han sido otro objeto de crítica por unos galdosistas. Pero las prostitutas y don Juanes de diversas clases refuerzan y amplifican la sátira de una sociedad que acepta su propia hipocresía e inmoralidad. Es una manera más de parodiar, de usar para rechazar, ‘normas’ sociales. Lo hace igualmente con tradiciones veneradas y costumbres vanas. Al final de *Cánovas*, por ejemplo, Tito adopta conscientemente la cursilería porque odia “las elegancias faranduleras y la hinchada presunción” de la sociedad española, porque le revientan “todas las vanidades que se habían mancomunado para contener los progresos de nuestra Patria, y encerrarla dentro de unos moldes que no podría romper sin nuevas y más iracundas revoluciones”. Se hace “contrafigura del señorío enfatuado, rémora contumaz de la vida española”, diciendo que él y su consorte Casiana se hacen “cursis por patriotismo” (812). Derroca a la vez la hipócrita invocación del “bien de la patria” hecha por tantos “hombres del estado” y el *modus vivendi* de mucha de la sociedad española.

El erotismo sirve para otros propósitos. Smith cita a Palumbo sobre la vena erótica, incluso a veces pornográfica, que es característica de la literatura fantástica: “es en la fantasía que el sexo, precursor y símbolo de la vida, de la renovación, de la supervivencia de la especie... se

presenta... como antídoto de la muerte”.¹⁹ El deseo de regenerarse en vez de morir coincide con lo que escribe Mariclío al final de *Cánovas*, y lo que vocea Tito y otros personajes en numerosas ocasiones. Las últimas palabras de Mariclío amenazan que si no hay una revolución verdadera, España, ya enferma, se muere. Pero no me parecen tan pesimistas estas palabras ni la serie. Se puede divisar una esperanza por el futuro en la figura de Tito, lector de esa carta final y último narrador de los *Episodios nacionales*.

Por un lado Tito encarna las épocas degeneradas de qué escribe y desde qué escribe. Por eso, su escritura conscientemente desordenada establece un contrapunto paradójico al orden falso y arbitrario de la sociedad. Su estilo cambia tan frecuentemente como sus amantes, sus formas físicas y psíquicas, y como el gobierno. Dice en *Amadeo I*:

Escribo fácilmente, ajustándome a las ideas que se me piden. Escribo en republicano, escribo en conservador y hasta en *neo* si fuera menester. Pero esto es, como si dijéramos, producción inconsciente de mi ser, un chorro de variados criterios, que brota de mí sin más valor que el de un juego de palabras. Dentro de mí quedan mis convicciones inalterables... Vendo por un pedazo de pan mis tiradas de prosa política; mis ideas no las vendo por ningún tesoro. (515)

El pasaje no sólo parodia la retórica política, sino la mezcla de códigos discursivos en estas novelas. Al mismo tiempo, Tito conserva al fondo sus creencias, incluso durante sus enfermedades y en sus estados alucinados. Cuando piensa estar escribiendo una nueva Constitución, por ejemplo, promulga “la reforma inmediata, radical, concluyente... Libertad de cultos, enseñanza totalmente laica, derechos inalienables, imprescriptibles; igualdad social, reparto equitativo del bienestar humano,... desamortización de conciencias...” (515-16). Son ideas que se repiten en palabras y frases análogas por toda la serie, resumiendo su receta para una España enferma, pero no sin remedio.

Las experiencias deslumbrantes de Tito con Mariclío y en el mundo mítico, sus percepciones sobrenaturales y su ceguera le iluminan, enseñándole a ver su patria y a sí mismo más claramente. Lo que dijo Casaldueiro de Galdós en esta última etapa de su creación literaria se personifica en Tito:

Ha desaparecido la duda acerca del valor de su propia obra, la cual queda envuelta en la misma ironía con que cubre a toda España. Al mismo tiempo encontramos su decisión revolucionaria, reforzada por un tono agresivo y despectivo y una pasión que no trata de contener... con su fantasía mitológica se eleva a un Olimpo irónico, desde el cual puede sentirse libre de la realidad temporal y hacer que sus personajes se metamorfoseen. La metamorfosis es un acto de amor acendrado, pues, gracias a su ironía, el Olimpo no le separa de la humanidad, de España. (165)

Tito adquiere una seguridad en la importancia de su papel como historiador a causa de su visión remota de un porvenir mejor, como se comprueba al final de *La primera República*. Llega a sobreponerse de una manera satírica pero humana de la España para la que toma la responsabilidad de representar.

La voz de Tito, protagonista burlador y narrador histórico-autobiógrafo, es una paradójica combinación de escepticismo y esperanza, que capta el tono de esperanza escéptica de la serie. Además, la forma autobiográfica subraya la subjetividad de la historia contada, y añade a la complejidad de la narración en muchas maneras. Cuando “el isleño” le da a Tito, como “dio Cervantes al morisco aljamiado, traductor de los cartapacios de Cide Hamete Benengeli”,

la tarea de “sacar al mundo la vaga historia de Amadeo I”, Tito escribe: “A mi observación de que yo tendía, por temperamento y volubilidad natural, a la mudanza de opinión y a variar mi carácter y estilo conforme a la ocasión y lugar..., contestó [‘el canario’] que ... la variedad de mis posturas o disfraces darían encanto a la obra” (493). “El isleño” escoge consciente y deliberadamente el discurso anárquico de Tito por la narración de esos tiempos caóticos. Tito y su historia son las expresiones de una sociedad cuyo “orden” o “lógica” es ilusión, cuyas opiniones varían según los intereses de los que estén en el poder.

Mariclió, Musa de la Historia, también escoge a Tito como amanuense o historiador auxiliar-mundano a causa de su habilidad de inventar historias, su ironía y su sentido de lo absurdo en la sociedad y en sí mismo. La autocrítica y proteísmo de Tito le permite comprender su obligación de cambiar, una lección que internaliza definitivamente en los últimos capítulos de *La primera República*. En Cartagena, y en la presencia de dos bellas figuras míticas, vislumbra una España regenerada. Observa como “la divina Maestra” Floriana da a los niños pobres de ambos sexos “las primeras migajas del pan de la educación. Les enseñaba las letras y los sonidos que resultaban de unir una con otra”. Educa a maestros que educarán a otros para “engendrar la felicidad de los pueblos futuros”, como dice su novio, “el ser titánico”. Él es “forjador de los caracteres hispanos del porvenir”, de “voluntades que no han de redoblarse ni romperse”. Trabaja con la mítica maestra, le cuenta a Tito, con el objetivo de que “tu patria y las patrias adyacentes serán regeneradas, ennoblecidas y espiritualizadas hasta consumir la perfecta revolución social” (675- 79).

Enfrentado con estos seres majestuosos y con su visión distante de una España fuerte y moderna, Tito siente su propia pequeñez: “Yo, Tito Liviano,... residuo miserable de una raza extenuada, politicastro que pretendía reformar el mundo con discursos huecos,... fililés retóricos y dogmáticos requilorios, me sentí tan humillado que anhelé... huir” (678). Pero este Tito sin meta “perece”,²⁰ y, a causa de lo que aprendió del mundo mítico, renace con una determinación vigorosa:

Al retirarme, vi en mi mente con absoluta claridad que mi papel en el mundo no era determinar los acontecimientos, sino observarlos y con vulgar manera describirlos para que de ellos pudieran sacar alguna enseñanza los venideros hombres. De tales enseñanzas podía resultar que acelerasen el paso las generaciones destinadas a llevarnos a la plenitud de los tiempos. Seguí, pues, en mi atalaya histórica, y presencié fríamente sucesos culminantes... de la intrincada manigua de las desgarradoras contiendas civiles... no sin reconocer que nuestra incorregible tontería fue Razón transitoria de una Sinrazón que ya, ¡vive Dios!, va durando más de la cuenta. (679)

El papel que asume Tito ahora señala un desenlace anhelado y quizás el designio principal de estos *Episodios*. Sería fácil pensar que es aquí donde Tito se convierte en auténtica voz de Galdós. Como Tito, es claro que reevalúe su trabajo de novelar la historia española del desastroso siglo XIX.²¹ Sea o no de Galdós, no puede concebirse descripción mejor de la voz que proporciona la enseñanza manipuladora de la quinta serie. Tampoco son resignadas las palabras de Tito; encierran la esperanza lejana de una nación curada de sus enfermedades egoístas. El diminuto historiador lucha hacia este fin utilizando la única arma que posee, que es un arma poderosa: la palabra escrita. Es la misma arma que blande Galdós.

La quinta serie exhorta a cada español que sea útil, que trabaje para el futuro.²² Su mensaje reiterado se inscribe en la escritura de estos episodios, que quieren lectores activos, no los que leen por escaparse del mundo, como hace Halconero, hijo nacido a media vida de la abortada

revolución del 68. Él consume con “avidez” libros extranjeros, no como el “pan de la educación” que Floriana da a los niños que enseña, sino para imitar sus figuras idealistas. En esto también refleja su país, donde “el cúmulo de ideas que ensartadas en masas de papel pasaron de los grandes cerebros del siglo a la fácil asimilación de nuestros ávidos entendimientos” (366-67).²³ Al fin, el hombrecillo de media voluntad, deja de leer y se hace diputado, “contagiado”, el pobre, como dice Tito, “del negro y pestilente virus” de la mediocridad que devora España” (872).

Para otros, como Cánovas, los libros son posesiones, tesoros de guardar. Hacia el final de la serie, Mariclío observa de los 30.000 tomos en su biblioteca que

toda esta ciencia arcaica y este fárrago, que tuvieron su porqué y razón en siglos remotos, ¿le sirven... para consumir y sutilizar sus artes... de gobernador de los reinos hispanos...? ...esto no es más que un bello delirio de coleccionista, ávido de gozar tesoros raros no poseídos por otro alguno, monomanía que satisface los amores de erudición platónica, con poca o ninguna eficacia en el arte de aplicar las sabidurías trasnochadas al vivir contemporáneo (865).

Cánovas se contenta con el orden como es, y no parece aprender de lo que lee. Su muletilla, “continuando la historia de España”, indica que sólo cambia el escenario, no los actos o el tema del drama nacional, como observa Tito cuando “*maese* Cánovas, como quien cambia los títeres de un retablo, compuso ... el llamado Ministerio Regencia” (794). Gobernadores, o lectores, como Cánovas y Halconero, no llevarán el país a la modernidad.

Cánovas pudiera simbolizar la España que cree en las ilusiones que ha fabricado. En *De Cartago a Sagunto* Mariclío dice que

gobiernan a España las manadas de hombres que alternan en las poltronas o butacas del Estado, ahora con este nombre, ahora con otro. ... También ellos inventan historias para domar las fieras oleadas de la opinión [y] acaban por creer lo que engendró su propia fantasía. Tus gobernantes son creadores de mitos, y mostrándolos al pueblo andan a ciegas, sin saber lo que quieren ni adónde van (764-65).

Perdidos en la selva histórica y los laberintos de palabras, ven como realidad su propia “palabrería”.

Tito ejemplifica, entre burlas y veras, los españoles capaces de concebir realidades alternativas. Su metamorfosis le enseña su papel en la construcción de la España del futuro. Por desbaratar normas narrativas, la quinta serie demuestra que hay que romper las reglas y costumbres que perpetúan el ciclo que continúa la misma historia de España. Por medio de la metamorfosis de su escritura, Galdós señala la necesidad de abandonar tradiciones anacrónicas y convenciones hipócritas para elaborar otros modos de vivir, de gobernar la nación, de progresar y modernizar. No vale otra “revolución a medias”, ni sólo manipular las figuras del retablo. La sociedad y los individuos que la construyen tienen que cambiar de forma y práctica, como en un mito ovidiano. Galdós busca la transformación de la sociedad por su palabra transformadora.

BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN. “*Los cinco Cánovas*”, *ABC*, Madrid, 5 de octubre de 1912. Repr. en Azorín, *Escritores*. Madrid, 1956, pp. 49-56.
- BERGER, Peter L. *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*, Doubleday, New York, 1967.
- BLOOM, H., *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.
- BLY, P. A., “*El encanto de las artes visuales: relaciones interdisciplinarias en la novela galdosiana*”, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*, II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1995, pp. 279-92.
- CARDONA, R., “*La victoria de Nicéfora*”, *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano (1997)*, Excmo. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas, 2000, pp. 895-904.
- *Galdós ante la literatura y la historia*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.
 - ‘Introduction’, ‘*La sombra*’ de Galdós: *libro de lectura, repaso, y conversación*. By Benito Pérez Galdós, Ed. Rodolfo Cardona, W. Norton, New York, 1964, pp. xv-xxx.
- CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, 4th ed., enl., Editorial Gredos, Madrid, 1974.
- CERVANTES SAAVADERA, M. de., *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Martín de Riquer, Vol. 2., Editorial Juventud, Barcelona, 1971.
- CLAVERÍA, C., “*Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós*”, *Atlante*, London, 1-2 (April 1953) y 1-3 (July 1953), pp.78-86; 267-74.
- ENGUÍDANOS, M., “*Mariclío, musa galdosiana*”, *Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica*, Ed. Douglass M. Rogers, 2a ed., Taurus, Madrid, 1979, pp. 427-36. *Repr. de Papeles de Son Armadans* 63, 1961.
- GILMAN, S., “*Galdós as Reader*”, *Anales Galdosianos* 13, 1976, pp. 21-37.
- GULLÓN, R., “*La historia como materia novelable*”, *Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica*, Ed. Douglass M. Rogers, 2a ed., Taurus, Madrid, 1979, pp. 403-26. *Repr. de Anales galdosianos* 5, 1970, pp. 23-37.
- KRONIK, J. W., “*El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy*”, *Anales Galdosianos* 12, 1977, pp. 71-94.
- “*Misericordia as Metafiction*”. *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de la literatura española moderna*, Ed. Benito Brancaforte et al., Univeristy of Wisconsin Press, Madison, 1981, pp. 37-50.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B., “*Amadeo I, un episodio de ruptura*”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 371-80.
- PALUMBO, D., *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*, Greenwood Press, New York, 1986.
- PÉREZ GALDÓS, B., “*Prólogo*”, *Episodios nacionales*, X (Edición ilustrada de 1882-1885), La Guirnalda, Madrid, 1885, I-VII. Reimpreso en *Los prólogos de Galdós*, Ed. William H. Shoemaker, Ediciones de Andrea y University of Illinois Press, México City, 1962, pp. 54-65.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., ed. ‘*Introducción*’, *Benito Pérez Galdós: ‘Trafalgar’*, Ed. Rodríguez Puértolas, Letras hispánicas, 4a ed., Cátedra, Madrid, 1983.

SMITH, A., *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Anthropos, Barcelona, 1992.

UREY, D. F., “*Galdós y Azorín: Hacia una teoría de la literatura finisecular*”, *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano (1997)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 2000, pp. 658-72.

- “*Mythological Resonances in Galdós's Early Episodios nacionales*”, *Special Issue on The Nineteenth-century Spanish Novel, Hispania* 81, December 1998, pp. 842-52.

- “*‘Immaculate Conceptions’ and Other Mysteries in Galdós's Cádiz*”, *Bulletin of Hispanic Studies, Special Issue on Gender, LXXII*, 1995, pp. 41-72.

- *The Novel Histories of Galdós*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

WHITE, H., *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1987.

WILLEM, L.M., “*Anticipating Postmodernism in Two Galdosian Fantasies: ‘¿Dónde está mi cabeza?’ and the Final Episodios Nacionales*”. *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*, Ed. Linda Willem, Juan de la Cuesta Press, Newark, 1993, pp. 249-60.

NOTAS

- ¹ En varios lugares examino la desmitificación de la historia en *Trafalgar* y la primera serie; véase, por ejemplo, ‘Mythological Resonances in Galdós’s Early *Episodios nacionales*’.
- ² *The Sacred Canopy*, 17-21; las traducciones son mías.
- ³ Hayden White, *The Content of the Form*, escribe: “It was, Barthes has argued, the supreme achievement of nineteenth-century realism... to substitute surrepticiously an already textualized image of the world for the concrete reality it feigned iconically to represent” (206).
- ⁴ El libro citado de Hayden White, como la mayoría de su obra, se dedica a mostrar que los discursos históricos tanto como los ficcionales, y los movimientos culturales y artísticos de varios tipos que se agrupan comúnmente bajo la designación de postmodernismo, reconocen que “narrative, far from being merely a form of discourse that can be filled with different contents, real or imaginary ... , already possesses a content prior to any given actualization of it in speech or writing” (xi; el énfasis es mío). Es este ‘contenido de la forma’ que White analiza en su libro del mismo nombre. Sus observaciones sobre las posibles reacciones de lectores a técnicas narrativas insólitas pudieran aplicarse a la quinta serie: “Once we are enlivened to the extent to which the form of the text is the place where it does its ideologically significant work, aspects of the text that a criticism unsensitized to the operations of a form-as-message will find bewildering, surprising, inconsistent, or simply offensive... themselves become meaningful as message” (204; el énfasis es mío).
- ⁵ ‘Laberinto’, como ‘metamorfosis’, ‘odisea’ y muchas palabras y frases mitológicamente evocadoras, se repiten por la serie desde el primer volumen. ‘Laberinto’ se usa en varios contextos, incluso como metáfora de la historia caótica de la época y por la escritura, v.g. 354, 367, 418, 460, 467, 581, 594, etc. Las referencias de la quinta serie de *Episodios nacionales* se indican entre paréntesis dentro del texto; vienen de Federico Carlos Sainz de Robles, ed., Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, Vol. IV, 1a ed., 3ra reimpr., Madrid, Aguilar, 1979.
- ⁶ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*; Ricardo Gullón, ‘La historia como materia novelable’; Miguel Enguñidanos, ‘Mariclío, musa galdosiana’; Rodolfo Cardona, *Galdós ante la literatura y la historia*; también véase mi *The Novel Histories of Galdós*. Azorín elogia a Galdós en varios lugares, y escribe de Cánovas en 1912 que es “sencillamente maravilloso. Pocos libros habrá escrito don Benito Pérez Galdós de tan soberbio modo” (*Escritores* 54); examino la presencia de Galdós y su obra en la de Azorín en ‘Galdós y Azorín: Hacia una teoría de la escritura finisecular’.
- ⁷ John Kronik, ‘*El amigo Manso* and the Game of Fictive Autonomy’ y ‘*Misericordia* as Metafiction’; Rodolfo Cardona, ‘Introduction’ a su edición de *La sombra*; Carlos Clavería, ‘Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós’.
- ⁸ También Tito me parece ya una figura mucho más positiva, que toma responsabilidad por sus palabras y sus acciones, y que trabaja, a su modo, por una España regenerada.
- ⁹ En su breve prólogo de 1881 a la edición ilustrada de las dos series primeras de los *Episodios nacionales* y en el ‘prólogo’ más extenso de 1885, puesto antes del último tomo de la edición ilustrada, Galdós se describe escribiendo con agudeza dúplícita y auto-paródica. Se permite renegar de sus palabras ‘pueriles’ de 1881, donde había prometido explicar sus fuentes históricas y técnicas de creación: “Me desdigo resueltamente, recojo mi palabra” (1885, 59). Pero luego escribe en detalle sobre estos y otros tópicos, incluso lo que constituye la historia y la vida, y la relación entre el texto escrito y el texto gráfico. Peter Bly, ‘El encanto de las artes visuales’, ofrece unos comentarios interesantes sobre este aspecto de los prólogos a la edición ilustrada. Los prólogos se encuentran reimpresos en William Shoemaker, *Los prólogos de Galdós*.
- ¹⁰ *Galdós ante la literatura y la historia*, 163-71 *pássim*; y ‘La victoria de Nicéfora’.
- ¹¹ Frases como ‘el tejer y destejer del telar burocrático’, ‘la jerga política’ ‘corte y costura’ de Constituciones, ‘hilar la historia’, ‘taller de la historia’; analogías entre el gobierno, la historia, y malas comedias o

entremeses; hilos amorosos o fantásticos ‘juntados y amalgamados’ con políticos o históricos; etc., entre muchos otros ejemplos, llaman la atención al lenguaje de estos textos como un proceso creador y manipulador.

¹² En cuanto a lo inverosímil y Don Wifredo, y también su quijotismo, véase *España sin rey*, capítulos 12-13 (páginas 288-96) y capítulos 25-32 (páginas 340 - 63) especialmente. Las conexiones entre Don Wifredo y Don Quijote y sus novelas respectivas son múltiples, y merecen un estudio aparte. Se asemejan en edad, figura, estado social, sirvientes ingenuos, lecturas (aunque Wifredo lee libros que evocan los de Jules Verne en vez de novelas de caballerías), en sus ideales de honor, tradición, y la mujer adorada, en el entretejido de la cordura con la locura, etc. Más que nada, las acciones y palabras de Don Wifredo, particularmente después de su ‘metamorfosis’, evocan los capítulos 24 a 27 de la segunda parte de *Don Quijote*. Mientras Wifredo justifica como fuente goda de ‘Wifredo’ el apodo *Gaiferos*, que le da su amante ‘Paca la Africana’, maese Pedro pone en el retablo su versión de la epopeya del galante enamorado *Gaiferos*. Don Quijote entiende la producción ‘teatral’ como realidad, con el fin que sabemos. Pasa igual con Don Wifredo, trastornado por ‘las figurillas del retablo’ en las Cortes, y de Paca la Africana, quien quiere ‘redimir’. Sobre todo, Wifredo mantiene ideales, siquiera fútiles, como el Quijote que describe Unamuno. Y a pesar de sus modos anacrónicos y su caballería fracasada, los persigue. Representa el honor y los principios morales de generosidad y justicia que España necesita conservar, como implica el narrador al principio de *España trágica* (véase lo citado abajo, nota 23).

¹³ Ni Galdós, Tito ni Mariclío reescriben la historia ‘como debe ser’ como hace Santiuste en su ‘Historia lógica-natural’ de la cuarta serie. Entre burlas y veras reveladoras, interpretan y narran lo risible y lo triste.

¹⁴ ‘Telar’ se repite frecuentemente y su etimología es interesante; además de lo obvio: ‘Máquina para tejer’ o ‘Fábrica de tejidos’, también significa ‘Parte superior del escenario, donde quedan fuera de la vista del público los telones y bambalinas que desde allí se hacen descender al escenario cuando es preciso’ (Moliner).

¹⁵ Cardona acierta cuando dice que Galdós no imita ni participa en los cambios expresados por los del ‘98. De todos modos, los había anticipado hace 30 y más años, aunque esto es otro tema (véase mi ‘Galdós y Azorín’, nota 8, por unas referencias bibliográficas importantes sobre la cuestión). En obras tempranas como tardías, Galdós inventa su propio estilo, que otros asimilan a la vez que rechazan a su creador. Los del ‘98 constituyen un ejemplo clásico de ‘la ansiedad de la influencia’ descrita por Harold Bloom en *The Anxiety of Influence*.

¹⁶ Linda Willem, ‘Anticipating Postmodernism in Two Galdosian Fantasies: “¿Dónde está mi cabeza?” and the Final *Episodios Nacionales*’; también véase mi *The Novel Histories of Galdós*, 147-227, y Benito Madariaga, que escribe de la ‘ruptura’ estilística en *Amadeo I*, una obra que constituye ‘un tipo nuevo de novela histórica’ (376). Además ofrece una reconstrucción interesante de ‘la cronología de la elaboración literaria’ del episodio basándose en cartas de Galdós a Teodosia Gandarias (371).

¹⁷ Linda Hutcheon, ‘Beginning to Theorize Postmodernism’, 245; las traducciones son mías.

¹⁸ Entre estos tres protagonistas y también personajes secundarios, históricos y ficcionales, Halconero cae lo más bajo. En una escena repleta de juegos cervantinos, la presencia de la ‘matrona Historia’ que se tapa la cara o se hace invisible, de ‘laberintos’ y ‘metamorfosis’, *la Eloísa* saca del bolsillo de Vicente una carta de su novia. ‘Con no poco trabajo, valiéndose de la fuerza, de la autoridad varonil, y viéndose obligado a golpear a la linda mujer en diferentes partes de su cuerpo y rostro, pudo Halconero recobrar lo suyo’. Su amigo Segismundo García Fajardo interviene, recordándole que ‘Es de mal gusto llegar a la riña material’ (418-19; *España trágica* cap. 16). Como bien se sabe, Halconero se asemeja mucho al joven Galdós en sus preferencias literarias. Por eso es más curioso que le dibuje de este modo denigrante. Me parece que tiene que ver con la mediocridad del personaje, su asimilación superficial de ideales prestados, que luego abandona completamente por seguir el status quo. En contraste, Don Wifredo no abandona sus ideales, y Tito adquiere más.

¹⁹ Smith, 41, cita y traduce de Palumbo aquí. Examinó las relaciones complejas entre el impulso erótico y la muerte desde perspectivas jungianas y semióticas en “‘Immaculate Conceptions’ and Other Mysteries in Galdós's *Cádiz*”. En esa novela, por supuesto, la mujer dividida entre la religión y la sensualidad, Asunción

de Rumblar, prefigura en muchas maneras a Nicéfora. Y entre esas dos figuras hay otros paralelos, como Sor Teodora de Aransis en la segunda serie, Salomé o Marcela en la tercera, Dominicana o Donata en la cuarta, etc.

- ²⁰ El divino forjador finaliza la ‘reconstrucción’ de Tito (676) cuando le arroja por “un inmenso talud o escarpa de inconmensurable altura”. Tito cree perecer, pero cae suavemente de pie en la playa, sano y salvo (679).
- ²¹ De hecho, la serie recapitula y revisa muchos aspectos de los cuarenta episodios anteriores, alterando el énfasis y tono, aunque no me parece su enseñanza fundamental. Pudiera mencionar una multitud de prefiguraciones, repeticiones y paralelos entre personajes, escenas, motivos, temas, etc. Se ve una línea de prefiguración y repetición entre mujeres divididas entre el amor religioso y el amor sensual, por ejemplo, como he indicado anteriormente; Don Pedro de Congosto de la primera serie tiene sucesores en Don Beltrán y Ventura Miedes, entre otros, hasta llegar a Don Wifredo. Gabriel Araceli es el primero en una línea de protagonistas-narradores progresivamente más auto-paródicos que terminan en Tito Liviano. Desde la primera serie Galdós utiliza técnicas sutiles de contravenir lecturas oficiales de la historia e incorpora elementos fantásticos y experiencias extra-sensibles. Cada serie incluye complicados triángulos amorosos que se enredan con la historia y contribuyen a su desmitificación. Estos sólo son unos de muchos ejemplos del entretejido maravilloso de los cuarenta y seis *Episodios nacionales*.
- ²² Miguel Enguídanos escribe que Galdós “...se aferra a una lejana y utópica esperanza: la revolución... que ha de ser el resultado del esfuerzo continuado e individual de todos los españoles” (436).
- ²³ “Halconero... provenía espiritualmente de la Revolución del 68. Esta y las ideas precursoras le engendraron a él y a otros muchos, y como los frutos y criaturas de aquella Revolución fueron algo abortivos, también Vicente llevaba en sí los caracteres de un nacido a media vida. Produjo... la *Gloriosa* medias voluntades... [y]... se desordenó a mitad de su camino. La razón de esto era que buena parte de la enjundia revolucionaria se componía de retazos de sistemas extranjeros,... La fácil importación de vida emperezó en tal manera a los directores de aquel movimiento, que no extrajeron del alma nacional más que... sus ambiciones y envidias, olvidándose de buscar en ella la esencia democrática y el secreto del nuevo organismo con que debían armar las piezas desconcertadas de la Nación” (366-67).