

Mercedes Comellas

La cuarta serie de los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós.

La compleja narración del problemático reinado isabelino. Ermitas Penas

Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, CI-1, 2025, 421-428

<https://doi.org/10.55422/bbmp.1165>

***La cuarta serie de los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós. La compleja narración del problemático reinado isabelino.* Ermitas Penas. Alicante. Publicaciones de la Universidad de Alicante. 2025**

Mercedes Comellas

Universidad de Sevilla

ORCID: 0000-0003-1246-3611

La publicación de *La cuarta serie de los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós. La compleja narración del problemático reinado isabelino* de Ermitas Penas (Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2025) supone una inflexión significativa en la bibliografía galdosista. No porque el ciclo hubiera permanecido al margen del interés crítico, sino porque hasta ahora las aproximaciones habían sido fragmentarias, atentas a tal o cual episodio en relación con la política del momento o a la construcción de diferentes personajes históricos, pero ajena a la voluntad de proponer una lectura unitaria que restituyera a la serie su condición de proyecto narrativo cohesionado. En ese sentido, la obra de Penas ocupa un lugar hasta ahora vacío: el de una monografía de conjunto que concibe la cuarta serie como una totalidad novelística, pensada con una fuerte unidad formal, cronológica y estructural, pero también como el espacio donde Galdós, al filo del cambio de siglo, ensaya un diálogo crítico con la historiografía y con su propio pasado literario. Como la autora anuncia en la «Nota prologal», «el estudio de la cuarta serie

considerándola como un todo [...] pondrá de manifiesto que Galdós, para llevar a las páginas de esta cuarta serie el reinado de Isabel II, se sirvió no solo de su enorme creatividad literaria, sino que elaboró un complejo relato, adensado en un espesor narrativo e interpretativo no menos complicado» (p. 11). Esa declaración inicial no es una mera fórmula, sino el auténtico programa hermenéutico del libro.

La primera parte y la más ambiciosa («Lectura crítica de la cuarta serie de los *Episodios Nacionales*», pp. 13-72) concentra el esfuerzo fundamental de defender la unidad del conjunto de novelas. Penas, que presenta un actualizado estado de la cuestión y demuestra conocer bien la bibliografía (rigurosamente reunida al final del volumen), define el marco conceptual desde el que leerlas a partir de una noción central de «historia integral», entendida como fusión de lo público y lo privado, lo documentado y lo íntimo, lo oficial y lo vivido. En los epígrafes «La concepción galdosiana de la historia en la cuarta serie» y «La historia y el discurso narrativos», afronta la proliferación de categorías de que se vale el novelista canario para abarcar todas las modulaciones de lo histórico. Frente a la tentación positivista de la historiografía decimonónica, Galdós habría construido un relato en el que la verdad de la historia solo puede emerger de la pluralidad de voces y de perspectivas en disputa. Personajes como José García Fajardo (marqués de Beramendi), Juan Santiuste o El Nasiry encarnan visiones distintas —y a veces antagónicas— de lo histórico, y la narración se convierte, irónicamente, en el escenario de ese debate. Penas sintetiza esta tensión con claridad y analiza cómo la narración histórica, por su convivencia con la experimentación literaria, llega a sobrepasar sus dimensiones («en la cuarta serie [...] se producirá una constante reflexión [...] que matiza e incluso amplía el concepto de historia», p. 22). El modelo formal de «Historia, que sale al mundo cubierta de artificios», convive con la «historia psicológica» o la «historia íntima», que corresponde con «la vida interior, no pública, la de los pensamientos o sentimientos de sus criaturas literarias», y ambas se suman en la «Historia integral» o, en expresión de la marquesa de Beramendi, la «Historia interna, de arriba y de abajo» (pp. 23-24). Como Penas observa con penetración, el juego de los diferentes autores o historiadores que se van alternando como

voz narrativa no debe confundirse con dispersión formal, sino que se revela como un programa consciente: la serie se articula como un campo de confrontación en el que la ficción misma interroga los límites de la historiografía, lo heroico se desmitifica y lo popular se problematiza. El mérito de Peñas estriba en mostrar que este mosaico no obedece a la falta de cohesión que a veces se ha achacado a esta serie, sino a la deliberada voluntad de Galdós de hacer de la historia un relato abierto, dialógico, siempre en disputa. El resultado es una polifonía que no se limita a reproducir la diversidad social, sino que cuestiona de raíz la posibilidad de narrar la historia con una voz única. La autora insiste en la riqueza cervantina del procedimiento: manuscritos perdidos, lectores internos, narradores poco fiables. De hecho, a partir del volumen que nos ofrece, sería interesante comparar estas reticencias galdosianas sobre la narración histórica con las del autor del *Quijote* en su gran novela (estudiadas por Román Gutiérrez: «El *Quijote* frente a la historiografía»), en la que una y otra vez los recursos de la ironía habían servido para poner en cuestión la intrincada relación entre las historias fingidas y verdaderas, y como consecuencia más o menos indirecta, en último término, cuestionar el estatuto mismo de lo real (Jordi Gracia, *Cervantes. La conquista de la ironía*). Habida cuenta de que la historia del caballero andante se ha demostrado fuente inagotable de influencias para el canario y de que en esta última etapa de su trayectoria, acorde con las dudas epistemológicas del fin de siglo, Galdós se distanció de una vocación realista en la que ya no creía (según confiesa en su discurso de ingreso en la Academia: «La sociedad presente como materia novelable»), puede bien conjeturarse que esta cuarta serie que concluye en mayo de 1907, apenas dos años antes de escribirse *El caballero encantado* (1909), está adelantando esa nueva lectura del texto quijotesco y aprovechando sus inquietudes sobre el estatuto de lo histórico para el propio laboratorio narrativo.

La enorme dificultad de abordar la serie en su conjunto, por su extensión, densidad, desequilibrios y deslizamientos conceptuales, la resuelve Peñas con eficacia en esta primera parte del volumen. Su propuesta, que dialoga y prolonga la tradición crítica de Hinterhäuser (1963), Montesinos (1968) o Regalado

(1966), va más allá al sistematizar sus intuiciones en un modelo interpretativo coherente para el conjunto novelesco.

La lectura individual de los episodios se extiende a continuación (pp. 73-402) con un detallismo que no excluye los apuntes críticos. Para cada novela se despliega una suerte de guía de lectura que comienza por su presentación y sigue con un resumen pormenorizado del argumento, salpicado de detalles específicos sobre los hechos históricos que se refieren y la lectura que de ellos hace el novelista. En particular, lo que más agradecerá el conocedor de Galdós serán los breves apuntes críticos diseminados en el texto de Peñas, útiles para notar la estructura de cada novela, los cambiantes modelos narrativos, el trenzado de hechos históricos y ficticios, el paso de la dimensión colectiva a la íntima («don Benito, que funde con gran habilidad lo colectivo y personal», 299; «el narrador abandona, de momento, la historia privada del protagonista para centrarse en lo público», 390), la alternancia de tipos de narrador, sus voces y tonos («La voz narradora en función de autor implícito, [...] a veces siente escrúpulos de objetividad», 309), la caracterización y evolución de los personajes («el personaje de Eufrasia Carrasco se conforma definitivamente», 112), el ritmo de la narración, o las concomitancias con usos y modelos narrativos cervantinos («Al modo cervantino, el narrador no comunicará [...]», 113; «al modo cervantino y como había ocurrido con el manuscrito de la etapa italiana», 137; «El lector entiende, entonces, la simbología cervantina», 160). El conjunto de estos valiosos datos será utilísimo para quien en el futuro quiera adentrarse en cualquiera de los aspectos singulares de la serie. En particular, son abundantes y perspicaces los apuntes sobre el ritmo narrativo, que subrayan cuando este se precipita («en su afán de acelerar el ritmo del relato [...]», 313), se sosiega («es una pausa que evita el avance de la acción», 315), hace uso de analepsis o síncopas, etc. La estudiosa no se adentra en estos aspectos específicos ni aprovecha la reunión de esta información en su conjunto para un análisis de cada uno de ellos; los entrega generosamente al investigador interesado, que, si persigue los apuntes diseminados por Peñas, contará con un abanico de referencias útiles para enfrentar el examen del ritmo narrativo galdosiano, el cruce de las dimensiones de lo público y lo privado, las tipologías narrativas o los usos irónicos.

Cada uno de estos acercamientos a las novelas se cierra con una valoración final, apoyada o contrastada con los estudios precedentes a los que se hace justa referencia. En estos últimos párrafos, en los que se concentra la interpretación del episodio, se encuentra condensado lo más valioso de la lectura que realiza Penas de cada uno de los títulos de la serie. En no pocas ocasiones se observa una cierta desproporción entre la prolífica descripción argumental y la más concisa o incluso sucinta interpretación crítica, y se echa en falta que esos comentarios, donde se apuntan intuiciones valiosas, no hayan tenido la continuidad que merecían y queden en breves anotaciones sin desarrollo. Especialmente ocurre en las páginas dedicadas al episodio *La de los tristes destinos*, en cuyo comentario final Penas apunta una idea primordial de la concepción histórica galdosiana: «Todo este juego dialéctico, un tanto cervantino, entre la historia vivida y la historia escrita, entre la del presente que preludia el futuro y la que reproduce el pasado parece confluir en un concepto de historia que dé cabida a ambas» (343). Esta lúcida apreciación, puesta en relación con los correspondientes epígrafes de la primera parte, bien podría haber servido como punto de partida para las ausentes conclusiones del volumen, que asimismo se echan de menos tras el pormenorizado repaso por los distintos episodios.

De la lectura que realiza de cada uno de ellos podrían destacarse algunos elementos. En *Las tormentas del 48*, que inaugura la serie con el diario de Fajardo, voz narrativa de tres de los episodios, Penas subraya el paralelismo entre la tormenta personal del narrador y el fracaso político de 1848, de modo que la experiencia íntima y la pública son sagazmente presentados por la estudiosa como reflejos recíprocos. De *Narváez*, la autora destaca el retrato complejo del general y de la propia Isabel II, así como la aparición de Lucila Ansúrez, cuyo papel como símbolo del pueblo auténtico contrasta con la frivolidad cortesana (podría añadirse que adelanta a las bizarras ninfas de *El caballero encantado*). La tensión entre el ascenso social de Fajardo y la degradación política de la corte encarna, a juicio de la estudiosa, el «problema de España» y puede (aunque la autora no llega a apuntarlo) que sea la causa de que en *Los duendes de la camarilla* se produzca un viraje narrativo: desaparece el diario de Fajardo y la voz omnisciente confiere protagonismo a

Lucila, según aprecia Penas, que celebra este episodio como «uno de los mejores de la serie» (137) por su capacidad de articular suspense, sátira anticlerical y dialéctica entre pueblo y camarilla. En *La Revolución de julio*, la voz de Fajardo —apunta Penas, siempre pendiente de sus curvas y artimañas— reaparece para narrar la Vicalvarada y la revolución madrileña de 1854, pero lo hace desde un escepticismo que reduce la épica a “romance de ciego”. La ambigüedad del narrador, que oscila entre admiración por el pueblo y desprecio elitista, refleja la imposibilidad de fijar un sentido único de la revolución. O'Donnell ocupa una posición bisagra: la narración omnisciente ofrece un panorama del periodo unionista, pero lo más destacado es el protagonismo creciente de Teresa Villaescusa, figura femenina ambigua, capaz de encarnar a la vez ambición cortesana y espiritualismo regenerador. Penas identifica en ella uno de los grandes hallazgos de la cuarta serie, al convertirla en clave interpretativa del periodo.

Aita Tettanen marca el punto de mayor originalidad formal en los juegos narrativos, que la autora relaciona con el pacifismo galdosiano y la crítica a la retórica patriótica. También se multiplica el juego cervantino de manuscritos y lectores internos en *Carlos VI* en *La Rápita*, donde, como observa puntualmente, el viaje vuelve a ser «elemento estructurador» (254). La creación de Juan Ruiz, arcipreste de Ulldecona, otro guiño a la tradición literaria, se alza según Penas como una de las cumbres de la serie. *La vuelta al mundo en la Numancia* tiene en común con *Aita Tettanen* la voluntad de expandir los horizontes históricos más allá de la Península, en este caso a América y al Pacífico. La epopeya naval se amalgama con la historia íntima de Diego Ansúrez y su hija Mara en fusión de la que Penas reconoce la maestría, aun advirtiendo sus riesgos: a veces el folletín sentimental puede atenuar la crítica política, o al intentar aminorar ese efecto, perder efectismo (277). Con *Prim*, la narración se concentra en el perspectivismo como técnica dominante para presentar la figura del general: es retratado como «héroe histórico controvertido, que llega al lector mediante la técnica perspectivística empleada por Galdós, a través de diferentes opiniones» (335). En consonancia con esta falta de referencias, es significativo el cambio de concepto de la historia de Fajardo: «Si antes defendía, al modo galdosiano, la historia integral, basada en los sucesos históricos de

carácter colectivo, de naturaleza real, además de los asuntos particulares ficticios, aunque verosímiles, ahora se inclina por una concepción diferente: la de la historia falsa, totalmente imaginativa» (314). Todo nos prepara para el final de la serie, incluyendo el «diálogo alucinado» final entre los enloquecidos Teresa y Confusio, figuras clave de la serie, y cuya demencia simboliza el derrumbe moral de la nación (334-335).

El ciclo culmina en *La de los tristes destinos*, la novela más extensa y ambiciosa del ciclo. Penas aprecia el simultaneísmo narrativo que permite relatar a la vez los sucesos de Cádiz, la batalla de Alcolea, el exilio de Isabel II en San Sebastián y la regeneración íntima de Ibero y Teresa. La reina, tratada con dignidad trágica, encarna la caída de una monarquía incapaz de sostenerse, mientras que Ibero y Teresa optan por una revolución privada que sustituye a la pública. Para Penas, esta conclusión constituye el «broche de oro» de la serie (402).

En resumen, el análisis de Penas confirma y demuestra en el exhaustivo repaso por los distintos títulos lo que adelantaba en el capítulo inicial: la cuarta serie adquiere unidad estructural y conceptual en torno a la clave conflictiva y ambigua del concepto de historia y de sus modulaciones —historia oficial, íntima, viva, lógico-natural—, puestas deliberadamente en contraposición y proyectadas en voces narrativas cambiantes: Fajardo, Santiuste/Confusio, El Nasiry, entre las protagonistas. Así, la polifonía de narradores, con todas sus deudas explícitas o implícitas respecto a recursos narrativos de estirpe cervantina, puede interpretarse no como defecto de cohesión, sino como un rasgo deliberado, que hace de la historia una materia abierta, conflictiva y siempre discutida. El constante cambio de focalización funciona como clave hermenéutica que convierte la cuarta serie en un laboratorio narrativo sobre la escritura de la historia.

Otra de las importantes aportaciones del estudio es la apreciación de la centralidad de los personajes femeninos: frente a lecturas centradas en las principales figuras masculinas de militares o políticos, la autora otorga protagonismo a Teresa Villaescusa, Lucila Ansúrez, Domiciana o la propia Isabel II. Teresa, en particular, se convierte en una figura clave para entender la serie, por su ambigüedad entre espiritualismo y ambición, regeneración y

decadencia. Isabel II, tratada con dignidad trágica en el último episodio, deja de ser caricatura para aparecer como personaje novelesco complejo y contradictorio.

Todas estas valiosas aportaciones hacen del volumen un título de referencia en los estudios sobre Galdós, que ofrece, como la misma obra del novelista, distintos niveles y posibilidades de lectura: los entusiastas lectores de los episodios encontrarán una inmejorable y rigurosa guía de lectura; los especialistas verán abrirse puertas a nuevas vías de exploración y análisis, deudoras de la muy recomendable lectura e interpretación de Ermitas Penas.

Mercedes Comellas
(Universidad de Sevilla)