

ña sino “en la escena mundial”, tal y como anuncia el subtítulo del libro. De gran altura es el capítulo dedicado a *Divinas palabras*, que repasa el devenir escénico de esta pieza magistral desde su estreno en 1933 hasta la representación dirigida en 2006 para el Centro Dramático Nacional por Gerardo Vera, pasando por las versiones operísticas de Antón García Abril (1997) o por las aportaciones singulares y espléndidas de José Tamayo (1961), Víctor García (1976), José Carlos Plaza (1987) y Ricardo Iniesta (1998), o, fuera de nuestras fronteras, por las arriesgadas propuestas de Roger Blin (1963), Jorge Lavelli (1964) o el mismísimo Ingmar Bergman (1950). El capítulo III, consagrado a las *Comedias bárbaras*, es asimismo brillante, sobre todo en las páginas que se acercan a los estrenos de David Farr (1995), Calixto Bieito (2000), Bigas Luna (2003) o Ángel Facio (2005). El siguiente epígrafe se centra en *Luces de bohemia* y su interés, si no disminuye, es atenuado por tratarse de un asunto más trabajado por la crítica valleinclaniana, que ya se ha ocupado profusamente de los espectáculos de José Tamayo (1970), Lluís Pasqual (1984) o Helena Pimenta (2002).

Sólo podemos lamentar (¿derechos de autor?) la ausencia de material fotográfico (imágenes de puestas en escena, de cuadernos de director, de programas de mano, de figurines...) con las que aliviar el tono descriptivo o enumerativo de algunas páginas, por no mencionar su valor intrínseco como documento. Hablábamos más arriba del corpus utilizado, que no se sustenta tanto en la unidad valleinclaniana de una propuesta dramática o teatral, como podría ser el caso de la estética plenamente esperpéntica de un *Martes de carnaval*, sino en la riqueza de las consiguientes puestas en escena de los textos seleccionados. El libro de Paz Gago demuestra, por ejemplo, cómo el esperpento se convierte en aceite que penetra por los poros de toda la trayectoria de Valle-Inclán, especialmente para sus recreadores, pero no sólo eso: la mayor parte de los directores españoles, por lo menos cuando se manifiestan en la esfera pública, mantiene una postura de respeto aparentemente sacrosanto a los textos, y acepta por lo tanto un rol más de simple mediador que de autor, aunque también en este sentido se percibe una mayor libertad conforme nos acercamos a las contribuciones de Bieito o Bigas Luna. Sin duda, los directores extranjeros (en una nómina realmente impresionante, imposible de agotar en esta reseña) se mueven en parámetros menos *filológicos*, por así decirlo, abriendo un abanico que se extiende desde lo más universalizante hasta el exotismo galaico-peninsular. En definitiva, debemos felicitarnos por la aparición de este volumen tanto por la originalidad de sus análisis como por la validez de los resultados obtenidos. Hagamos finalmente nuestras las palabras con las que se cierra el volumen, una auténtica llamada al optimismo: “ha llegado -¡por fin!- la hora del teatro de Valle-Inclán” (p. 318). Que así sea, y que venga acompañada de estudios de tanto interés como el presente.

ANXO ABUIN GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

**Ermitas Penas. *La tercera serie de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós. Quijotismo y Romanticismo*. Vigo. Editorial Academia del Hispanismo. 2013.**

Pese a su incuestionable importancia, la *Tercera Serie* de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós ha tenido muy pocos estudios específicos. Podemos citar el artículo de Yolanda Arencibia (1998) en la *Historia de la Literatura Española* coordinada por Leonardo Romero Tobar, así como los prólogos de algunas de las ediciones

de esa serie: los de Dolores Troncoso y Enrique Rubio Cremades a la de Yolanda Arencibia (2010) y el de Salvador García Castañeda a la de Dolores Troncoso (2012). En un segundo plano podemos hablar de un artículo del recientemente fallecido Brian J. Dendle (1980; reeditado en 1992). Estudios, todos ellos, que figuran en la imprescindible bibliografía que corona el libro de Penas.

Esta escasez de estudios, dentro del intrincado y extenso bosque que es la bibliografía de estudios galdosianos es la mejor prueba de la considerable dificultad a la que tiene que enfrentarse quien se aproxime a esta vasta y monumental obra, dificultad que ha arredrado a muchos investigadores y estudiosos. Ermitas Penas, investigadora principal en el proyecto *Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós*, componente del *Grupo de estudios galdosianos (GREGAL)*, y responsable de la edición de los *Episodios Nacionales* en la Biblioteca Castro, partía sin duda con el bagaje necesario de conocimientos y experiencia para dar fin con éxito a esta procelosa travesía.

Penas divide su trabajo en una introducción general sobre la serie y diez estudios específicos, sobre cada una de las novelas que forman el conjunto. La autora, desde el principio de su estudio, considera que nos encontramos, no ante un grupo de novelas más o menos relacionadas, sino ante una serie concebida como conjunto y, por lo tanto, ante un proyecto autoral único: “un hecho incuestionable: cuando Don Benito comienza a escribir el primer episodio de su nueva serie [...] debía tenerla suficientemente configurada en su mente” (15). Como prueba de ello indica Penas que los títulos de las novelas ya aparecen en su totalidad mencionados en el prólogo de *Zumalacárregui*, así como la gran rapidez con que Pérez Galdós escribió la serie -un año los cinco primeros episodios, un años y dos meses los otros cinco (15)-. Proyecto autoral que, nos dice Penas, está bien documentado históricamente, “Galdós afronta esta tercera serie bien arropado por un amplio abanico de fuentes” (16), aunque “la voz narradora continuará en esta tercera serie dando relevancia de veracidad a la «historia anónima» e «interna»” (19). Y es que, nos dice la autora del estudio, Galdós, “por boca del narrador emite su persistente convicción sobre la historia como síntesis de distintos aspectos relativos a ambas esferas, sabia e ignorada” (20), concepto que como Penas ya había señalado en un estudio anterior (2011) está vinculado a la concepción histórica krausista. Galdós, sigue diciendo Penas, “no relata solo sucesos históricos, sino que reflexiona sobre ellos” (25), aunque su reflexión es pesimista; más pesimista aún que cuando escribió las dos primera series (25). No es raro, por lo tanto, que, aunque el narrador busca siempre la objetividad aparezcan retratos negativos de personajes como Narváez, Serrano o González Bravo (26), que se desconfíe del parlamentarismo de la época novelada (27) o que se retrate a la España inmediatamente anterior a la caída de Espartero como “un país enfermo, sometido a un lamentable desasosiego” (26). En cuanto al mundo social que aparece en los diez episodios se produce la consolidación del triunfo social de la clase media, encarnada en la burguesía (23). Y aunque “Don Benito, [en el momento de escribir esta serie] ya se había desengañado de la clase media en la que creía fervientemente cuando escribió la segunda serie” (20) todavía “no creía en el pueblo como ese cuarto estado, agente transformador de la sociedad” (23). No es casual, opina Penas que “el héroe de la tercera serie, cuya personalidad ha sido construida con tanto esmero, en su final deba exilarse” (28).

En el apartado de la construcción literaria de estas diez novelas Penas encuentra como un elemento fundamental la presencia de un narrador en tercera persona que en esta ocasión no cede a ningún personaje su función (lo que sí había hecho en la dos series anteriores): “una omnisciencia autoral que no solo le posibilita conocerlo todo

desde su ubicuidad, sino que despliega roles, además de narrativos y metanarrativos, descriptivos e ideológicos, mediante los múltiples comentarios y apreciaciones del autor implícito (30). Otro importante elemento de la construcción narrativa es el epistolar. Las cartas incluidas en varias novelas son “historias hipodieéticas completivas” (31) que crean un efecto perspectivístico en la narración. Otra novedad en esta serie es que “el estilo indirecto libre como expresión de los pensamientos, la vida interior de los personajes hace su aparición” (32).

En la ordenación temporal de estos *Episodios* ve Penas otro elemento importante para hablar de la concepción unitaria de la serie. La acción se prolonga a lo largo de doce años, pero las novelas no tienen siempre una estricta continuación cronológica. “Parte de la acción desarrollada en una novela [...] se produce al mismo tiempo que la presentada en otra, sucedida en un lugar diferente” (33). Este simultaneísmo subraya, según la autora, la unidad y coherencia interna de esta tercera serie (33). Pero no es éste el único factor de unidad que Penas encuentra en la serie. También menciona “la existencia de personajes secundarios itinerantes que transitan por [los episodios]” (35) o el avance en el tratamiento psicológico de los personajes frente a las series anteriores. Ve además Penas en la *Tercera Serie* una relación con las novelas espirituales del autor pues como en ellas aparecen “frecuentes sueños, pesadillas y visiones [...] (que) enriquecen la textura íntima de los entes de ficción” (35-36).

Los otros dos elementos sobre los que Penas cifra la esencial unidad de las diez novelas que forman esta tercera serie son, precisamente, los que dan título a su obra: el Romanticismo y el Quijotismo. “El sustrato romántico actúa en la configuración tanto de distintos niveles interpretativos como en distintos aspectos del discurso, lo que enriquece la lectura de esta tercera serie” (38). La presencia del Romanticismo, nos dice Penas, es perceptible en el ambiente literario e histórico que se retrata (36-37), en la dimensión psicológica de los personajes, pues el Romanticismo se encarna en algunos de ellos “como pensamiento y conducta” y “les crea una segunda naturaleza” (37), en el héroe “que acumula en su propia existencia varios tópicos de la novela y el drama románticos: es huérfano, de origen desconocido, reúne prendas envidiables en su persona, le rodea un halo de misterio y alguien lo protege” (37) y en la construcción narrativa, pues los *Episodios* de esta *Tercera Serie* “están cortados por el patrón de la novela y el drama histórico y la novela de folletín” (38). Y de este Romanticismo se pasa al Quijotismo pues la confrontación realismo /idealismo presente a lo largo de toda la serie tiene su representación en una serie de personajes al que ese idealismo “Fago, Castro-Amezága, Nelet, Urdaneta, Montes de Oca o el mismo Calpena e Hillo en algún momento les proporciona la posibilidad de ser otros” (38).

Apunta la autora que, no obstante esta presencia del Romanticismo y el Quijotismo, el héroe evoluciona desde “un asumido liberalismo hacia su madurez como ser humano, asentada en valores antirrománticos y de equilibrio krausista” (37), lo que en última instancia es la mejor muestra del concepto que tenía Galdós del Romanticismo como forma de pensamiento, de conducta y de valor para la construcción nacional.

El examen detenido que hemos realizado del rico contenido conceptual del capítulo primero del estudio, nos obliga a aligerar el paso en los diez siguientes en los que se lleva a cabo un detenido estudio de cada una de las novelas. Penas lleva de la mano al entretenido lector por la enrevesada historia que cuentan estos episodios, cuajada de acciones paralelas, tramas secundarias, personajes que desaparecen y reaparecen, acciones interrumpidas y recomenzadas y todos los ardises y recursos que Galdós utiliza para aumentar el interés de sus novelas y que la autora del estudio va desmenuzando

oportunamente. A lo largo de estos estudios Penas señala, con precisión y detenimiento, la aparición de varios de los elementos que en la introducción ha señalado como constituyentes de la unidad de la serie: la presencia de sueños y visiones en diferentes personajes, las reapariciones de personajes secundarios en distintas novelas, las múltiples manifestaciones del Romanticismo literario, cultural y vital en el que están inmerso los personajes, así como la acción antirromántica de otros que representan el buen sentido, las apariciones de personajes infectados de ese Quijotismo que es otro de los elementos aglutinantes de la serie. Se presta también especial atención a la actividad del narrador, a sus intervenciones, sus cambios de voz y sus comentarios, pues este narrador se configura, como se había dicho en la introducción al estudio y se confirma en los capítulos dedicados a cada una de las novelas, como fundamental en las construcción literaria de la serie concebida como unidad. La presencia de las cartas, su función y su utilidad estructural y narrativa es estudiada oportunamente, estableciendo la importancia, nada desdeñable, de este recurso narrativo en varias de las novelas. Asimismo se analiza la estructura cronológica del relato y las simultaneidades temporales existentes en varias de las novelas, otro de los elementos sobre los que en la introducción se había llamado la atención como constituyente de la unidad novelística de los diez episodios.

No puede el lector de este estudio por menos de sorprenderse ante la riqueza fabuladora y la capacidad de invención del novelista canario. Penas va desgranando, en cada uno de los estudios las tramas, las acciones, los mecanismos narrativos, los escenarios, la cronología de cada uno de los episodios y pone frente a nuestros ojos toda la hirviente vida que Galdós era capaz de hacer aparecer en sus relatos. Sobre cada episodio, además, nos da las principales valoraciones críticas que de él existen, proporcionando un útil “estado de la cuestión” de la crítica literaria galdosiana, sin dejar por ello de ofrecernos su propias valoraciones críticas.

Por razones de espacio no puede esta reseña detenerse con detenimiento en cada uno de los capítulos. En *Zumalacárregui*, novela prólogo (36) de esta serie, el estudio se centra en su protagonista quijotesco, de mente trastornada (48), José Fago, entregado a unos “viajes iniciáticos de búsqueda de su auténtica personalidad en cumplimiento de determinadas órdenes, pero también de diferentes quimeras” (43). Viajes que le conducen de un punto a otro a lo largo de la novela, para llegar al fracaso, “pues a través de su periplo vital no ha conseguido encontrarse a sí mismo” (56). Este personaje, reflejo enloquecido del general carlista que da nombre a la novela, es el eje de la misma, “dual antihéroe de carácter sublime a la par que ridículo, desconcierta al lector” (58). Destaca Penas la capacidad que Galdós tuvo de transmitir al primero de los Episodios de la *Tercera Serie* “una atmósfera medieval de primitivismo, piedad, barbarie e ingenuidad” (59) que preludia las *Comedias Bárbaras* de Valle Inclán. *Mendizábal*, segundo de los episodios, presenta al protagonista de la serie, Fernando Calpena, de romántico origen (61) y que en la novela queda infectado del virus del romanticismo: “su personal rebelión romántica, desde el egocentrismo, es ya un hecho: libre para juzgar y actuar no admite lecciones ni se someterá a nadie” (68). A lo largo de los siguientes episodios, Calpena se tendrá que curar de ese virus mientras otros personajes (Nelet, Montes de Oca) son incapaces de escapar de la tragedia a la que arrastra esa concepción de la vida. *De Oñate a La Granja* con “dos partes bien diferenciadas por su extensión, contenido y discurso: la primera [...] cuya trama se desarrolla en Madrid, y la segunda [...] en el escenario de la guerra carlista (73). Entiende Penas que esta novela “no ha merecido atención especial de la crítica y sin embargo es más enjundiosa de lo que a primera vista puede parecer” (103). La autora examina la persistencia en las críticas a la mentalidad

romántica en la época que da lugar a episodios como el duelo a pistola entre el jefe de la oposición (Istúriz) y el del gobierno (Mendizábal); “los comentarios autoriales del narrador no dejan duda sobre este hecho lamentable, asimilado también a la nueva mentalidad” (81); sobre el hipotexto cervantino en que se apoya (104) y sobre su final truncado (103). En *Luchana*, nos dice la autora, Galdós “tuvo que esforzarse en poner en práctica un conjunto de procedimientos en relación con distintos aspectos narrativos” (107) para conseguir uno de los episodios más concentrados y armónicos de la serie (en palabras de Ricardo Gullón). De *La campaña del Maestrazgo*, Penas recuerda que fue una de las obras preferidas de su autor y la autora del estudio encomia su “composición y prosa impecables” (126), y encuentra un particular interés en la crítica al romanticismo que se manifiesta en la trágica historia del asesino, arrepentido, enamorado y delirante Nelet. *La estafeta romántica* está contada exclusivamente por el método epistolar. Nos habla Penas de la deuda de Galdós con Cadalso, pues el autor implícito, al modo del autor de las *Marruecas*, hace una selección previa de las cartas que van a aparecer en el relato, hecho conocido del lector. Otro elemento de esta novela es que no existe “una perspectiva correctora que de la clave al lector para [...] interpretar cabalmente el verdadero significado de los datos que contienen las [cartas]” (127). La continuidad de la serie es muy perceptible en el episodio siguiente, *Vergara*, pues “no solo el argumento de [*La estafeta romántica*] se continúa, sino que los diez primeros capítulos siguen, como la novela anterior, el sistema epistolar (135). Opina Penas que en este episodio Galdós “se muestra más habilidoso que nunca [...] para componer tramas” (142) y llama la atención sobre el hecho de que “Galdós penetra mucho más en la psicología del general carlista que en la del general cristino. Presenta la inseguridad del primero, su lucha interna, su temor a no recabar ninguna gloria y su miedo a pasar a la historia como traidor” (145). La crítica al romanticismo sigue en el episodio siguiente de la serie, *Montes de Oca*, en que Galdós elige a este personaje secundario de la historia como otra representación más de la enfermedad romántica. El novelista “se distancia de las intenciones nada pragmáticas de este histórico personaje” (158), a quien convierte “en un héroe trágico de estirpe aristotélica, adornado de todas sus virtudes y defectos” (162) pero cuyo quijotismo y romanticismo le llevará a la muerte y al fracaso. Penas destaca en *Los Ayacuchos*, penúltimo episodio de la serie, la construcción de la trama y el hecho de que “el protagonista sea convertido en informante en segunda instancia del narrador para redactar el desenlace novelesco” (172). Por un lado las noticias que “el protagonista suministra a sus amigos y conocidas [le sirven a Galdós] para componer el desenlace novelesco de carácter ficticio (173), mientras que ese mismo protagonista “será garante de la autenticidad de las revueltas barcelonesas y sus sofocación en el otoño de 1842” (173). En *Bodas Reales*, “Don Benito, más que nunca en la serie, vinculó los grandes acontecimientos reales con los menudos y ficticios, de modo que los primeros parecen ejercer influencias en los segundos y provocar paralelismos” (175) y encomia la calidad de este último episodio de la serie, pese a que “muestra algún desajuste temporal y una composición no del todo lograda al ser concebida en función de un cierre sometido a una fecha concreta” (187).

Sea bienvenido este estudio a una obra fundamental de uno de los autores fundamentales de nuestra literatura, que representa la visión crítica más extensa y detallada que se ha hecho hasta el momento presente de la *Tercera serie* de los *Episodios nacionales*.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ  
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA