

¿UN EPISODIO PROTO-MODERNISTA?: LA CAMPAÑA DEL MAESTRAZGO

Mary L. Coffey

Cuando Benito Pérez Galdós reanudó los *Episodios nacionales* en los primeros meses de 1898, no cabía duda de que estas nuevas novelas históricas tomarían una forma diferente de las primeras dos series, escritas entre 1873 y 1879. El campo de la literatura española había cambiado mucho y entre esos cambios figuraba de manera importante el creciente abandono del realismo narrativo que había definido la producción novelística española durante las últimas décadas del siglo XIX. El fin de siglo era, para citar a Georg Lukács, “el período de la decadencia del realismo burgués” (236).¹ Y este hecho indudablemente afectó a la novela histórica, como afectó a toda producción narrativa de la época. Igualmente importante, los críticos y los escritores ya estaban discutiendo nuevos movimientos literarios, más evidentes en la poesía. Estas nuevas y variadas aproximaciones a la expresión literaria, que los críticos han nombrado de forma flexible Modernismo, por supuesto atrajeron la atención de Galdós en aquel momento uno de los escritores más relevantes de España.

Desde cualquier perspectiva crítica que se le mire, es obvio que Galdós intentó incorporar cambios significativos en su producción literaria a partir de 1898. Hoy sólo hemos empezado a entender la singularidad de sus novelas como *El caballero encantado* y las novedades de la cuarta y quinta series de los *Episodios nacionales*.² Pero hay también señales de su experimentación en la forma de la tercera serie de sus novelas históricas. Lo que Gogorza Fletcher llama “el simbolismo difuso” en esta serie nos ayuda a comprender la trayectoria temática y formal que la obra galdosiana tomaría desde fines de siglo hasta el final de su carrera literaria (12). Los críticos con frecuencia ven esta experimentación galdosiana desde la óptica de su reacción ante el movimiento regeneracionista y las preocupaciones literarias de la llamada “Generación del 98” (Ciplijauskaité). Al ampliar esta idea, quiero explorar la posibilidad de que Galdós también fue consciente de, e influido por, las ideas y los temas de lo que ahora consideramos más apropiadamente representativos del Modernismo. Por supuesto es necesario recordar las dificultades de definir el Modernismo y las polémicas extensas sobre el término y su historia (Davison, Gicovate). Sin embargo, al considerar ciertas características que los críticos contemporáneos aceptan como parte de la estética modernista, podemos ver resonancias con los *Episodios nacionales* de la tercera serie (Mainer, Salinas).

La novela *La campaña del Maestrazgo* es un ejemplo que viene al caso. El personaje ficticio don Beltrán de Urdaneta y el paisaje romantizado por el cual deambula por toda la novela, ofrecen una confluencia entre el deseo del autor de incorporar en su representación de la historia española las ideas subyacentes del regeneracionismo y los elementos estéticos distintos de la prosa modernista. El marco feudal de la acción, el sentido ominoso del peso de la historia sobre el presente, más evidente en la representación de la violencia, y el romanticismo innato de los personajes y el paisaje todo indica un cambio en la aproximación de Galdós hacia la novela histórica. El resultado, a mi ver, es un texto que cuestiona los conceptos tradicionales del realismo literario y crea un marco para más experimentación en los siguientes *Episodios nacionales*.

Galdós escribió *La campaña del Maestrazgo* en 1899, un año después de la guerra hispanoamericana. El país todavía amortiguaba el golpe de la pérdida de las colonias restantes y experimentaba todavía la recesión económica que lo siguió. La tercera serie de los *Episodios*, que se enfoca en los efectos de la Primera Guerra Carlista en el desarrollo político, económico y social de España, le ofreció al autor una oportunidad singular para comentar los males nacionales del pasado y los del presente. Teniendo en cuenta los efectos contemporáneos del “Desastre,” no es sorprendente que la serie examine con severidad la causa Carlista, revelando el egoísmo de sus líderes, su ideología anacrónica y los efectos sociales devastadores de la guerra en el pueblo español.

Pero en ninguna parte de la tercera serie presenta Galdós un cuadro tan complicado ni tan ambivalente del Carlismo y de la historia española como en *La campaña del Maestrazgo*. La novela se aleja repentinamente de la trama central de la tercera serie, el destino de Fernando Calpena. En cambio, presenta las desventuras de don Beltrán de Urdaneta, un aristócrata envejecido en dificultades financieras, que busca los medios por los cuales puede disfrutar de sus últimos años viviendo en el lujo y la comodidad a los que está acostumbrado. En una historia descrita por un crítico galdosiano como “medieval, regresiva, elusiva e ilusoria” (Urey 34), don Beltrán se encuentra vagando por el paisaje español, en búsqueda de oro supuestamente enterrado en varias ollas por un antiguo amigo que ha sido fusilado recientemente por las fuerzas carlistas. La única clave para descubrir el paradero del tesoro es Marcela Luco, una monja hombruna y bien instruida, única hija sobreviviente y la heredera de la fortuna. Mientras don Beltrán anda por el paisaje con Marcela, las fuerzas del general carlista Cabrera los capturan. Como prisionero de guerra, don Beltrán es testigo de uno de los actos más atroces de una campaña que los historiadores están de acuerdo en llamar excepcionalmente violenta (Carr 189).

Fiel al período que representa, *La campaña del Maestrazgo* contiene numerosas escenas y descripciones de violencia. En muy pocos textos galdosianos son los temas de brutalidad física, la decadencia, la crueldad, la obsesión y la muerte tan directamente representados. Por consiguiente, al examinar esta novela entre las obras escritas por Galdós a fin de siglo y en adelante, tenemos que hacernos unas preguntas. Para empezar, en cuanto a los temas de la novela, ¿hasta qué punto demuestra *La campaña del Maestrazgo* unos rasgos relacionados con el modernismo literario? ¿Cuán estrechamente conectado está este *Episodio* a los conceptos del regeneracionismo? ¿Hasta qué grado está Galdós experimentando con el realismo? Y para concluir, ¿es válido definir *La campaña del Maestrazgo* como una novela proto-modernista?

Las respuestas a estas preguntas se encuentran en un análisis breve de los protagonistas, los temas y la forma de la novela. Los personajes centrales ofrecen un punto de partida especialmente eficaz porque ellos representan el enlace más obvio entre la estructura tradicionalmente realista de la novela histórica galdosiana y la temática modernista. Don Beltrán, el aristócrata decadente, Marcela Luco, la monja hombruna, y Manuel Santapau (Nelet) forman el triángulo alrededor del que la acción del texto se centra. Sus historias individuales no son en sí comunes, pero su interacción por toda la novela resulta ser desastrosa, llegando al final al asesinato y al suicidio. Juntos ellos ofrecen las pruebas más persuasivas de que Galdós tenía plena conciencia de las características que con tiempo ayudarían a definir el modernismo.

Por cierto don Beltrán de Urdaneta es una de las más complicadas creaciones literarias galdosianas. Constituye una mezcla única de características que son a la vez románticas, antiburguesas y decadentes. Esos rasgos prefiguran al personaje magnífico de Valle-Inclán, el

Marqués de Bradomín, quien aparecería por primera vez en 1902, sólo tres años después de la publicación de *La campaña del Maestrazgo*. Como el Marqués, don Beltrán sigue siendo una figura bastante simpática, a pesar de sus muchos y muy obvios defectos. Alfred Rodríguez ha definido a don Beltrán como “la personificación de la liberalidad noble” (122), y Brian Dendle lo identifica como un aristócrata avaricioso y orgulloso que finalmente debe aprender las lecciones del regeneracionismo (57). Y son exactos estos análisis. Pero don Beltrán es más que un símbolo de una aristocracia envejecida y cada vez más empobrecida. Sus experiencias demuestran una aproximación única a los temas y las ideas románticos que yacen en el corazón de la novela. Para entender lo que don Beltrán significa dentro de la estructura de esta novela, hay que examinar su personaje como aparece a lo largo de la serie.

La primera mención de don Beltrán ocurre en la novela *Luchana*, el *Episodio* inmediatamente anterior a *La campaña del Maestrazgo*, y se refiere a su papel como patriarca de la familia Urdaneta-Idiáquez. Sus gastos extravagantes y los intentos por parte de su nuera de controlarlos son bien conocidos. Sin embargo, cuando aparece por primera vez, es con un sentido de privilegio natural muy positivo:

...ábrese la desvencijada puerta y penetra un simpático y noble anciano, de buena estatura, algo rendido al peso de la edad, de afable rostro y modales finísimos, revelando en todo el alto nacimiento y el refinado trato social. (378)

Su insistencia en tener un alojamiento cómodo refleja sus gustos generales. Él es, como confiesa, un hombre de extremos: “O [las comidas elementales y primitivas] o los refinamientos de la cocina parisiense. Y en cuanto a la sociedad, o la más alta o la de estos infelices...” (379). La ironía de esta declaración se revela más tarde cuando el aristócrata experimenta privaciones extremas como prisionero de guerra. Su vida es verdaderamente un ejemplo de extremos. A pesar de la ironía, don Beltrán es por lo menos consciente de quién es y qué papel ejerce en el orden social. Describe su conflicto con sus parientes como uno “entre mi carácter de noble en decadencia y el de ellos, plebe enriquecida” (387). La comparación llama la atención por su tono antiburgués y además por su exactitud. La sabiduría de don Beltrán se manifiesta también cuando le aconseja a Fernando Calpena que deje de cortejar a Aura Negretti y que reconozca en Demetria de Castro-Amézaga una esposa más apropiada. Le expresa a Calpena una filosofía decididamente anti-romántica y pragmática, aunque entiende que él mismo no puede vivir según sus propios preceptos:

Mire, hijo, cuando el Destino nos pone al pie de un árbol de buena sombra, cargado de fruto, y nos dice, “Siéntate y come”, es locura desobedecerle y lanzarse en busca de esos otros árboles fantásticos, estériles, que en vez de raíces tienen patas... y corren... Yo desobedecí a mi destino, y por aquella desobediencia no he tenido paz en mi larga vida. Créalo: donde no hay raíces no hay paz. (385-386)

Como resultado, don Beltrán es un personaje cuyos juicios y valoraciones deben ser leídas como significativos y en gran parte correctos. Ve con más claridad que Calpena o Demetria que los dos deben casarse. Pero hace más que juzgar acertadamente a los otros personajes en la novela. Don Beltrán tiene la capacidad de estar al tanto de lo que pasa históricamente. Por ejemplo, en *La estafeta romántica*, después de sus andanzas en el Maestrazgo, él critica a los dos lados del conflicto carlista, asegurando que “Los liberales no tienen cabeza y la de los facciosos es una cabeza de cartón” (667). José Montesinos mantuvo que éstas “son palabras de Urdaneta a Calpena, pero me parece obvio que detrás de aquél asiste el autor mismo” (29).

Por consiguiente, creo que no se debe interpretar a don Beltrán de una manera puramente negativa, como representante de “disipación libertina, egoísmo, corrupción, mentiras y engaño” (Urey 35). Al contrario, Urdaneta refleja la naturaleza ambivalente de cada individuo, cuyas virtudes y fuerzas pueden convertirse, en ciertas circunstancias, en vicios y debilidades. El aristócrata viejo, sin duda egoísta y mentiroso a veces, aún logra sobrevivir sus aventuras para ofrecer un comentario profundo sobre los sucesos. Después de sus experiencias en la guerra, vuelve a su vida antigua. No hay otra mención de la riña con su familia ni de sus dificultades con el dinero. De hecho, en un ejemplo de ironía galdosiana, mucho más tarde cuando Fernando Calpena está intentando adquirir la confianza de dos aristócratas carlistas, amigos antiguos de don Beltrán, les dice que el viejo ha sido exitoso en su busca de oro enterrado.

...¡qué suerte de hombre!, un tal Francisco Luco, que en la guerra del Maestrazgo perdió a sus hijos, dejó a don Beltrán por heredero de todas sus riquezas, consistentes en 50 o 60 ollas de dinero..., no recuerdo el número..., sepultadas en diferentes puntos. Desenterradas lleva ya unas 40 y pico, y el dinero lo vamos transportando a Cintruénigo, donde hay una estancia no más chica de ésta, llena de sacas de onzas y medias onzas... (748)

Las leyendas exageradas y románticas de tesoros escondidos, que le hicieron a don Beltrán arriesgar su libertad en los campos de batalla de la Guerra Carlista, llegan a convencer a otros también, demostrando así que estos cuentos todavía ejercen un poder considerable.

Una vez libre del ambiente extraño del Maestrazgo, don Beltrán puede volver a su papel de consejero sabio. Sus cartas a Calpena son aún más pruebas de su buen juicio esencial, si no siempre en cuanto a su propio comportamiento seguramente en el de otros. Por eso don Beltrán espera que sus historias, a pesar de sus aspectos extraños, tengan un efecto provechoso.

Sucesos oiréis que os pondrán los pelos a punta, otros que os moverán a risa, y algunos que debieran perpetuarse en letras para enseñanza de las generaciones futuras. Y entreverando mis historias de viejo con la tuya juvenil, te diré cosas que han de serte de gran provecho en la brillante vida que te aguarda. (673)

Sus aventuras en la guerra le han enseñado algo también. Admite por lo menos su propia complicidad en sus desventuras. Bajo la amenaza de ser fusilado, confiesa sus pecados, reconociendo que los dos más notables han sido su “locura ... de galantear y ser grato al bello sexo” y “el amor a ese resorte de mi vida material que llamamos dinero” (558).

En cuanto a Marcela Luco, basta notar la rareza de que una monja, casi una teóloga, ande por los caminos rurales en plena guerra. El narrador claramente describe su ser, su forma física como masculina, “una figura híbrida” (507). Y el atractivo que ejerce sobre Nelet involucra a la vez su apariencia hombruna y su aparente desinterés en la sexualidad. Su proclividad de predicarle a don Beltrán en latín y sus ideas rígidas sobre la virtud y el vicio la hacen un personaje menos simpático. Realmente, los lectores nunca tienen acceso a su conciencia ni comprenden los sucesos desde su perspectiva. Quedamos fuera de su psicología y ajenos a su sensibilidad. A pesar de su papel de protagonista, Marcela resulta ser una creación incompletamente dibujada cuya importancia, conforme a la referencia cervantina, es la de hacer hincapié en las circunstancias extraordinarias de la Guerra Carlista y la incapacidad de las acciones y la gente envuelta en ellas de conformarse con la realidad.

Nelet, como Marcela y don Beltrán, es también una figura única. Su obsesión con Marcela corresponde a su personalidad violenta y compulsiva. Sus visiones maravillosas y sus premoniciones supersticiosas son pruebas de un carácter que tampoco se ajusta a las normas sociales y por consiguiente, a la realidad burguesa. De verdad, Nelet parece ser un hombre cuyos problemas provienen de una personalidad delincuente. Aunque en general intenta actuar según los valores sociales y entiende el bien y el mal además de las expectativas sociales, Nelet no puede controlarse en situaciones de emoción intensa. Responde de una manera violenta, lo que le conduce a la muerte del hermano de Marcela y el asesinato-suicidio al final de la novela. Aquí debemos contemplar la posibilidad de que Nelet represente una exploración por parte de Galdós de la sociología criminal, un tema muy en boga a fin de siglo y el que llamó la atención de escritores como Baroja y Azorín (Litvak, Maristany).

Si don Beltrán, Marcela Luco y Nelet parecen protagonistas muy raros, el ambiente en que se encuentran no es menos extraño. Los personajes en la novela comentan a menudo el anacronismo del momento. Los sucesos ocurren, como nota don Beltrán, en “la plena Edad Media” (515). Como ha notado un crítico del *Episodio*, el texto nos da “todos los registros del Romanticismo” (Cardona 136). Por eso el trasfondo romántico de la novela se mueve al primer plano. El romanticismo literario hasta ahora central en los primeros cuatro tomos de la serie, específicamente en la historia de Fernando Calpena y su amor por Aura Negretti, cede a otro romanticismo, a uno cuyo ahistoricismo y su forma de parodia tiene lazos fuertes con las tendencias literarias finiseculares (Acosta Peña 141). Este ambiente marcadamente diferente pero todavía romántico, evocado en *La campaña del Maestrazgo*, le permite a Galdós desconectar la trama de la historia, explorar ideas que van mucho más allá de la especificidad de la Guerra Carlista, y presentar un texto con una forma tan insólita como su trama.

Al situar la acción de este *Episodio* en un ambiente históricamente ambivalente, aún cuando se refiere a sucesos históricos concretos, Galdós puede comentar el pasado, el presente y el futuro de España. Los análisis críticos de *La campaña del Maestrazgo* han identificado la violencia descomunal, los personajes poco realistas y la desviación de la historia principal de la serie como fundamentales al deseo de Galdós de representar la Primera Guerra Carlista no sólo como un ejercicio inútil sino también como un impedimento grave al desarrollo de España en una nación moderna. Como ha notado Brian Dendle, este *Episodio* “ilustra sobre todo las consecuencias suicidas que enfrenta España si el sentido común se pierde y las pasiones innobles reinan libremente” (56). Pero la condena de la guerra en la novela es a veces ambigua. En las primeras páginas de la novela la voz narrativa indica que hay facetas múltiples del conflicto armado:

La guerra mata y resucita, destruye y crea. La sangre que no se derrama en los combates, circula con más vigor y nutre partes desmedradas del organismo social, mientras otras perecen. (482)

Así los lectores esperan ver tanto los aspectos destructivos como los posteriores y tal vez positivos cambios que traen a la sociedad. Cuando llegamos al final de este *Episodio*, debemos preguntarnos hasta qué punto esta descripción resulta válida.

Por toda la novela Galdós desafía nuestras expectativas y nuestros deseos de dar un significado fijo al texto. Por ejemplo, además de su primera y ambigua descripción de la guerra, Galdós se empeña en presentar los dos lados del conflicto como igualmente culpables de atrocidades. De la misma manera, representa a Ramón Cabrera como un líder de mucha habilidad, con la capacidad positiva de inspirar a sus tropas. Galdós narra su historia desde una perspectiva en que la virtud y el vicio, el bien y el mal, coexisten. Hasta cierto punto ésta

refleja la inclinación galdosiana de representar a los personajes con generosidad y comprensión. Pero también indica, por lo menos en esta novela, que Galdós se niega a juzgar a los individuos o sus acciones según un sistema de valores morales burgueses. Verdaderamente, en un mundo tan completamente romántico, los valores burgueses no ejercen dominio.

En cuanto al ambiente romántico y anacrónico presentado en *La campaña del Maestrazgo* vale recordar que don Beltrán se ve como parte de él. En una carta escrita después de sus aventuras, don Beltrán le admite a Fernando Calpena, “A mi modo, soy también romántico, de la cepa maleante” (674). Entiende que su cosmovisión es única, una perspectiva romántica que está en el corazón de su ser. Este tipo de romanticismo que demuestra este *Episodio* es diferente de los otros tomos de la serie. *La campaña del Maestrazgo* propone una visión de un mundo enteramente romántico, poblado también de individuos románticos. El paisaje inhóspito, la distancia en tiempo del presente, los ecos feudales y la imposibilidad de que cualquiera de los personajes trascienda su propio comportamiento obsesivo señalan un tipo de romanticismo distinto del que se ve en las otras novelas de la tercera serie, con la excepción quizás de *Zumalacárregui*.

Con la historia de Fernando Calpena y su trayectoria en la serie, Galdós hace hincapié en la necesidad de que su protagonista vaya más allá de su afición al comportamiento romántico para llegar a ser un adulto cuya conducta sigue los dictados de la razón y la madurez. Así Galdós distingue entre un romanticismo literario y otro que es innato, no atado a un momento o un sitio histórico particular. Fernando Calpena ilustra el primer tipo en su deseo de perseguir a Aura Negretti y portarse según la literatura romántica de la época. En cambio don Beltrán revela la naturaleza única del segundo tipo. Como ha notado Montesinos, “Galdós fue uno de los primeros, al menos entre nosotros, que disoció muy a propósito lo romántico de la literatura romántica” (38). En el mismo sentido, *La campaña del Maestrazgo* parece ser precursor de los elementos románticos que se encuentran en el modernismo español. Sólo hace falta pensar en la importancia de Larra para la generación finisecular de escritores para darse cuenta de la manera en que ellos se aprovecharon del romanticismo como un concepto universal. La diferencia es claramente una del espíritu y no de actitud, porque mientras ésta se restringe a la España de los 1830 y 40, aquél trasciende la historia.

Al reconocer la forma distinta del romanticismo invocada en este *Episodio*, empezamos a entender los cambios significativos en la narrativa galdosiana finisecular. Vemos su deseo de representar algo más universal y menos históricamente específico y su interés en un simbolismo difícil de interpretar. Los intentos por parte del autor de extender los límites de la narrativa realista no son notablemente diferentes de los que vemos en la nueva generación de escritores españoles, específicamente en Valle-Inclán. En cuanto a la tercera serie, las semejanzas entre Galdós y Valle-Inclán han llamado la atención de los críticos. Montesinos sintió las resonancias entre las obras de los dos escritores.

Quizá será mera figuración mía, pero se me impone notar que en algunos de estos episodios, en *Zumalacárregui*, en *La campaña del Maestrazgo*, sobre todo, sentimos algo que nos recuerda muy vivamente a Valle-Inclán, y no tanto al Valle-Inclán de *La Guerra Carlista*, lo que podría explicarse por semejanzas temáticas, sino al Valle posterior de las *Comedias bárbaras*. (26)

De modo parecido, Alfred Rodríguez escribe que “Marcela Luco, quien habla en silogismos pero se porta de una manera extravagante, una híbrida de bruja y santa que pudiera

haber venido de la pluma de Valle-Inclán, es una figura medieval tendida bruscamente en el siglo diecinueve” (123).

Hay por supuesto momentos en la novela en que Galdós compite con los autores del siglo veinte en su uso del lenguaje y su capacidad de ir más allá de la superficie realista de la lengua descriptiva para llegar a un significado más profundo. Un ejemplo ocurre cuando don Beltrán llega al pueblo de Alcañiz con las fuerzas cristinas:

A la luz crepuscular, los esquinazos góticos y mudéjares parecían bastidores de teatro, dispuestos ya, con las candilejas a media luz, para empezar el drama. Resonaban las herraduras de los caballos en el pedernal de las calles levantando chispas, y el ruido de tambores jugaba al escondite, sonando aquí, apagándose allá, en los dobleces de la edificación, y volviendo a retumbar a retaguardia de la tropa. Las plazuelas se unían por pasadizos y las calles se retorcían unas sobre otras, oscuras, ondulantes. Soldados y algunos viejos se veían discurriendo por las calles; mujeres en algunas puertas... Triste y belicosa parecía la ciudad, como un guerrero herido que se ve forzado a combatir con la mano que le queda. (499)

Aquí vemos la habilidad galdosiana de pintar no sólo un cuadro físico sino también un ambiente espiritual. A pesar de la creación de personajes y marcos anacrónicos, las escenas de acción violenta y los ejemplos esporádicos de lirismo simbólico, en última instancia hay diferencias grandes entre la prosa modernista de Valle-Inclán y este *Episodio* aparentemente proto-modernista. La diferencia más destacada yace en la creencia persistente en la eficacia y relevancia de la historia.

Gogorza Fletcher, en su estudio de la novela histórica española, mantiene que “En 1898, cuando Galdós empezó a escribir la tercera serie de *Episodios*, el progreso en la dirección del liberalismo definitivamente ha sido reducido, si no parado, así que para él la historia ha perdido su ímpetu” (13). Hasta cierto punto esto puede explicar la disminuida importancia de la historia en *La campaña del Maestrazgo*. La teoría de la novela histórica de Georg Lukács apoya tal interpretación, al mantener que el capitalismo bien desarrollado resulta en una situación en que la ficción histórica revela “la pérdida de una relación íntima con la historia” (233). Diane Urey ha notado que esta novela ofrece una cosmovisión sofocada bajo el peso de la historia (39). Pero Galdós decidió limitar esta formulación de la historia y sus efectos principalmente a un tomo de la serie. De mucha importancia es el hecho de que don Beltrán sí sobrevive, alcanzando una perspectiva desde la cual puede aprender de sus experiencias. Y esto es la esencia de la novela histórica.

Quiero sugerir que por toda la tercera serie de los *Episodios nacionales*, Galdós lucha por incorporar una visión nueva de la historia dentro de una forma novelística ya bien establecida. El fracaso de la Restauración, que motivó a los escritores como Unamuno, Azorín y otros, también hizo que Galdós revisara sus ideas en cuanto al carácter de la historia española decimonónica y la eficacia de esta historia para presentar lecciones significativas. Todavía reacio a abandonar su creencia en el valor intrínseco de la historia, Galdós sin embargo cuestiona cómo va a instruirnos esta historia.

Al fin y al cabo, *La campaña del Maestrazgo* es esencialmente una novela más preocupada con los temas del regeneracionismo que con el modernismo. Las consecuencias destructivas de las guerras y la necesidad de pensar de un modo más racional son algunos mensajes de este texto. Como Joaquín Casaldueiro ha indicado, “Galdós está al punto de descubrir la visión de España del siglo XIX de Valle-Inclán, pero se tiene que contentar con definirla al observar la

manía de España de hacer ‘verosímil lo absurdo’” (172). Esto se manifiesta en el final de la novela, cuando don Beltrán alza su vista de las sepulturas de Marcela y Nelet sólo para ver en el horizonte la vanguardia de la expedición Real, empezando su marcha, condenada desde el principio, a la capital del país. Por no resolver fácilmente la historia de don Beltrán, Galdós asegura que las lecciones del texto queden ambiguas. En su análisis de *La campaña del Maestrazgo*, Montesinos escribe, “Me parece indudable que Galdós vuelve a hacer valer aquí intenciones simbólicas que no son de interpretación segura” (58). Pero tal vez esta ambigüedad va al grano de la cuestión. El simbolismo complicado que está al corazón de la estética moderna encuentra un eco en este *Episodio* galdosiano. Como lectores de novelas históricas, debemos apreciar que Galdós no quiere ofrecernos interpretaciones simples de la historia española, sobre todo en un momento en que la modernidad ejerce su impacto más grande en la sociedad contemporánea y en las innovaciones literarias.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA PEÑA, Á., “Análisis de nuevas estrategias narrativas galdosianas en *La campaña del Maestrazgo (1899)*” *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano (1997)*, Ed. de Yolanda Arencibia, María del Prado Escobar y Rosa María Quintana, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- CARDONA, R., *Galdós ante la literatura y la historia*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.
- CARR, R., *Spain 1808-1975*, Clarendon Press, Oxford, 1993.
- CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós*, Ed. Gredos, Madrid, 1951.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B., “Galdós y los noventayochistas frente a la historia”, *Papeles de Son Armadans*, 264, 1978, pp. 197-223.
- BEHIELS, L., *La cuarta serie de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós: una aproximación temática y narratológica*, Iberoamericana, Madrid, 2001.
- DAVISON, N. J., *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*, Pruitt Press, Boulder, Colorado, 1966.
- DENDLE, B., *Galdós. The Nature Thought*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1980.
- GICOVATE, B., “El Modernismo y su Historia”, *Hispanic Review*, XXXII, 1964, pp. 217-226.
- DE GOGORZA FLETCHER, M., *The Spanish Historical Novel 1870-1970*, Tamesis, London, 1973.
- LITVAK, L., “La sociología criminal y su influencia en los escritores españoles de fin de siglo”, *Revue de Littérature Comparée*, 48, 1975, pp. 12-33.
- LUKÁCS, G., *The Historical Novel*, Trans. Hannah y Stanley Mitchell, University of Nebraska Press, Lincoln, 1983.
- MAINER, J. C. “El Modernismo como actitud”, *Modernismo y 98*, T. VI, *Historia y crítica de la literatura española*, Ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 45-52.
- MARISTANY, L., *El gabinete del Doctor Lombroso. Delincuencia y fin de siglo España*, Anagrama, Barcelona, 1973.
- MONTESINOS, J. F., *Galdós*, T. III, Castalia, Madrid, 1980.
- PÉREZ GALDÓS, B. *Los episodios nacionales*, T. III, Aguilar, Madrid, 1990.
- RODRÍGUEZ, A., *An Introduction to the Episodios nacionales of Galdós*, Las Américas Publishing, New York, 1967.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J. “Introducción” *El caballero encantado*, Por Benito Pérez Galdós, Cátedra, Madrid, 1977, pp. 13-70.
- SALINAS, P., “98 frente a modernismo” *Modernismo y 98*, T. VI, *Historia y crítica de la literatura española*, Ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 53-56.
- UREY, D. F. *The Novel Histories of Galdós*, Princeton University Press, Princeton, 1989.
- WILLEM, L. M., “Anticipating Modernism in Two Galdosian Fantasies: ¿Dónde está mi cabeza? and the Final Episodios Nacionales” *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*, Juan de la Cuesta, Newark, 1993, pp. 249-260.

NOTAS

¹ Todas las traducciones son mías.

² Véase por ejemplo los estudios de Lieve Behiels, Linda Willem, Diane Urey y Julio Rodríguez-Puértolas, entre otros.