

***El audaz*: la historia vista a través del espejo artístico-literario o «el sueño de la razón produce monstruos»**

Patricia McDERMOTT
University of Leeds

1. Prehistoria del estudio (Barcelona, noviembre de 2013)

Curioseando en FNAC, descubrí que las únicas obras de Galdós en los estantes eran *Fortunata y Jacinta* y *El audaz*. ¿Por qué *El audaz*?, me pregunté y me puse a leer por primera vez esa novela primeriza. Vi la pertinencia posible de su lectura para el lector catalán de hoy en el contexto del debate constitucional sobre la independencia y la consulta popular, que se proseguía en el Congreso y las Corts, en los medios nacionales y autonómicos, en la calle y en el teatro barcelonés. En el Teatre Victòria, el esperpéntico musical *La Família Irreal* de Minoria Absoluta y Dagoll Dagom, con los retratos de la Familia Real de Carlos IV de Goya proyectados sobre el telón de fondo, fue una puesta en escena del episodio nacional galdosiano llevado al día. Vi la pertinencia en el contexto actual del programa político del protagonista de *El audaz* —la caída de la casa de Borbón y la institución de la soberanía nacional— y de la lección que se saca de su fracaso personal: la unión nacional conseguida por medios pacíficos basados en la razón, no la impuesta por medios violentos basados en la pasión. El lector no español verá la pertinencia universal de esa novela histórica ejemplar, escrita para escarmiento de lectores contemporáneos de Galdós y futuros, o sea nosotros, especialmente en el contexto de la aldea global con sus conflictos de culturas e ideologías: la tradición *versus* la modernidad, el fundamentalismo *versus* el secularismo, la violencia revolucionaria *versus* el proceso democrático.

2. Una metaficción historiográfica

La primera lectura de *El audaz* hizo patente el patrón de la escritura novelística que Galdós iría desarrollando tanto en los *Episodios nacionales* como en las *Novelas Contemporáneas* de su madurez, la cual yo había identificado en un estudio de la tetralogía de Torquemada como «metaficción historiográfica» (McDermott, 2011).

Según la definición de Linda Hutcheon (1988: *pássim.*) en su poética del posmodernismo, la metaficción historiográfica inscribe en la obra de ficción la autorreflexión sobre la relación autor/lector y sobre la relación arte/vida o historia. Hutcheon privilegia la parodia —esa imitación con la visión doble de la ironía para señalar diferencias— como el modo por excelencia de la autorreflexividad formal que confronta el discurso estético-cultural *dentro* del texto de la novela con el discurso socio-político en el mundo histórico *fuera*. La dialéctica paródica intertextual en la novela galdosiana implica la dialéctica de cosmovisiones —pasado/presente, tradicionalista/progresista, católica/liberal— en la mentalidad histórica de la sociedad española decimonónica en su evolución hacia el futuro. La parodia, que señala continuidad/cambio, autoridad/transgresión, distanciamiento/identificación, implica al escritor y su público como cómplices en la actividad de interpretación, estética y ética, crítica e histórica.

En *El audaz*, como en novelas posteriores, Galdós ficcionaliza la historia dentro de un marco referencial de la historia literaria, nacional y occidental, en todos los géneros —épico/lírico/dramático—, además de la historia bíblica (desde el Génesis hasta el Apocalipsis), para crear un texto transgenérico en el doble sentido de abarcar también la historia de la música y las bellas artes, para crear una *obra de arte total* en palabras. En cuanto a la narrativa novelística, Galdós, como su maestro Cervantes, parodia subgéneros en la historia de la novela: la novela caballerescas, picaresca, pastoril, la novela romántica, gótica, histórica, costumbrista, la novela de aventuras, de espionaje, de misterio y suspense y, en autoparodia siendo *El audaz* publicado en folletín, la novela de folletín.¹

La visión retrospectiva del novelista representa la historia por el espejo artístico-literario no solo contemporáneo de la acción narrada sino también por el antes y después, visión compartida con el lector contemporáneo suyo, «observador de nuestra época» (133). La dialéctica pasado/presente en la intertextualidad paródica sintetiza la evolución de perspectivas desde la mitificación clásica hasta la desmitificación realista, situando el imaginario de la nueva novela galdosiana en una síntesis entre la épica (el arquetipo ideal) y el sainete (la caricatura).

De manera autoconsciente, nombrando sus fuentes documentales artístico-literarias, Galdós señala el proceso de caricaturización (primordial en su obra) en el segundo capítulo de *El audaz*, al presentar a Leonardo, el noble venido a menos en la vida picaresca de Madrid: «El último tercio del siglo XVIII y los primeros años del presente fueron la época de las caricaturas. La de D. Juan no había de faltar en aquella sociedad, que Goya y D. Ramón de la Cruz retrataron fielmente y con mano maestra» (29-30).² El amigo donjuanesco del protagonista

1. La novela fechada en octubre de 1871 se publicó en la *Revista de España*, junio-octubre de 1871. Véase Ynduráin (1970: 7-82 sobre *El audaz*). Cito por Pérez Galdós (1891: cuarta edición).

2. Para la relación caricatura gráfica y la novela galdosiana, véanse los estudios fundamentales de Miller (2001 y 2011).

es un eslabón en la cadena teatral español-francesa Tirso-Molière-Beaumarchais, su criado Alifonso un «festivo barbero» (34).³ En el mismo capítulo, al introducir su caricatura del abate Don Lino Paniagua, alcahuete entre las parejas principales, el abate, según la taxonomía de tipos explicada en el texto, es un tipo histórico específico a la época de Carlos IV y Fernando VII (35-36), igual que el petimetre D. Narciso Pluma, «el *Bonaparte de las tertulias*» (60); la beata Doña Bernarda es un «tipo arqueológico» que trasciende épocas (35). El abismo entre arquetipo heroico y subtipo ridículo, mito y realidad histórica, se ilustra en la caricatura de D. Lino como actor en el teatro de casa del marqués de Castro Limón: «aquel mamarracho, caricatura física y moral» (127). Desempeñando el papel de Ulises en la *Ifigenia* de Racine (en traducción española), el abate se viste de uniforme de soldado romano a lo San Miguel cristiano, con una peluca Louis XIV y una espada de cartón a lo García Paredes (126), causa de su caída de payaso en el escenario (136). De manera que la tragedia clásica se convierte en farsa bufa. En una duplicación interior dentro del juego literario que mistifica ficción y realidad histórica, Don Lino será el portador de su propia caricatura en el mundo ficticio del texto, unas aleluyas en burla de su caída como héroe-actor con dibujos del «truhán de D. Paco Goya» y romances del «Diablo de Moratín» (161), conocidos de la víctima en el mundillo de la elite cultural de la Villa y Corte. Cuando el abate se hace el hazmerreír en el papel de animal domesticado en los números de recreación de la literatura pastoril de Pepita Sanahuja (María Antonieta en pequeña escala española), sátira de la poesía bucólica neo-clásica, una evasión literaria que ignora la realidad de la vida de campo, el narrador declara: «Esta escena grotesca hacía reír a los que desde alguna distancia la contemplaban» (75).

Bien que la memoria cultural española se ubica dentro de la memoria cultural occidental, con respecto al conflicto político-cultural de la época novelada, se enfoca el enfrentamiento entre las culturas española y francesa, para implicar las atracciones y peligros de la imitación española de la filosofía y cultura francesas: «Toda irrupción literaria lleva en sí el germen de una irrupción filosófica» (12). El lector ideal de *El audaz* debe tener los mismos referentes culturales que el autor para cumplir su papel de intérprete al recrear en su propio imaginario la doble visión crítico-histórica del autor.⁴ Es cuestión no solo de reconocer las citas explícitas de las fuentes que alimentan la imaginación de los personajes de la ficción —la literaria de Pepita Sanahuja (Cadalso y Meléndez Valdés), la religiosa del conde de Cerezuelo (el *Flos sanctorum* o *Leyenda Dorada*), la socio-política del protagonista (Voltaire, Rousseau, Holbach, D'Alembert)—

3. El famoso discurso de espíritu revolucionario de Fígaro dirigido a su amo el conde de Almaviva en *Le Mariage de Figaro* (estrenado en 1784) se incorpora en las discusiones entre los antagonistas Martín y Susana.

4. Ayala (1970) preconiza una necesaria «comunidad de lecturas». Algunos de sus protagonistas, como Muriel y Halconero (*España trágica*) comparten las lecturas de Galdós (Pattison, 1954: 9-17). De la Cuesta (1973: 14-17 y 18-31) indica algunas de las fuentes e influencias.

sino también de identificar alusiones implícitas y llenar lagunas intencionales en el texto.⁵ Encima, el lector ideal tiene que tener los mismos conocimientos históricos que el autor para apreciar y juzgar la trascendencia de sus licencias poéticas con respecto a los datos históricos y sacar la moraleja histórica, la verdad poética universal implicada en la ficción.⁶ *El audaz* es una parábola histórica narrada a la sombra de una visión negativa de la degeneración de la Ilustración y la Revolución Francesa en la Dictadura y el Terror, desengaño romántico del idealismo liberal. El punto de vista clave es el de Goya: «El sueño de la razón produce monstruos».⁷

3. El sueño de la razón produce monstruos

El audaz: Historia de un radical de antaño, que fecha la cronología de su acción en 1804, se publicó en 1871. La historia novelesca se narra de manera autoconsciente en el texto con la perspectiva del tiempo transcurrido entre las dos fechas, o sea, con la óptica crítica del autor Galdós, liberal moderado, en el contexto histórico de 1871, en un ambiente nacional de temores de revolución, suscitados por la Comuna de París (suprimida por Thiers, historiador de la Revolución Francesa), y temores de guerra civil, suscitados por conspiraciones entre clericales ultramontanos y republicanos federales, que amenazaban la evolución pacífica de la nueva democracia y la monarquía liberal de Amadeo I.⁸ Con respecto al subtítulo, el autor deja al lector suplir la pareja en la comparación implícita —un *radical de hogaño*. Un modelo pictórico se encuentra en las estampas satíricas publicadas en la revista romántica *El artista* (Madrid, 1835-1836), «El artista de antaño/El artista de ogaño», que retratan el tipo arqueológico en su evolución histórica, con vestuario y attrezzo distintos según la moda de la época.⁹ En el dibujo del artista de hogaño un estante lleno de libros indica la inspiración literaria del artista romántico —la Biblia, Calderón, Byron, Dante, Víctor Hugo—, las mismas fuentes de inspiración que el novelista Galdós. «El audaz,

5. Como Sánchez Llama en su excelente edición, Pérez Galdós (2003), ha identificado y explicado en las notas la mayoría de las citas y alusiones, me limito a indicar algunas otras fuentes estéticas enfocando las goyescas.

6. Gullón (1970) subraya la primacía de la imaginación en la transformación historia > novela.

7. *Capricho* 43 de la serie de 1799; *Sueño* 1 de la de 1797. En un dibujo preparatorio (Prado 470), el lema debajo de la mesa del artista proclama: «Ydioma universal»; el comentario explica: «El autor soñando. Su intento solo es desterrar vulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos el testimonio de la verdad». Para los *Caprichos* y *Desastres de la guerra*, véase Harris (1964).

8. Para la pertinencia del subtexto ideológico en el contexto de 1871, véase Sánchez Llama (2003: 92); también Sánchez Llama (2005). Estébanez Calderón (1982) demuestra el anti-extremismo y la promoción de la tercera vía de moderación y reconciliación en los años 1871-1872.

9. González García y Calvo Serraller (1981), Tomo II, Láminas («Antaño», Entrega x; «Ogaño», Entrega XI). Cfr. *Aventuras de un elegante, o Las costumbres de hogaño* (1832), novela costumbrista de Estanislao de Cosca Vayo.

radical de antaño» es a la vez el prototipo del hombre singular, el hombre de acción atrevida, y el tipo histórico decimonónico, el superhombre de Byron, el rebelde romántico de Espronceda, imitador español del poeta inglés. Dentro del texto de la novela el narrador comenta su uso anacrónico del término *romántico* en el contexto histórico fingido de 1804, con referencia a la locura pastoril de Pepita Sanahuja.¹⁰ El título del capítulo xxiv, «El primer programa del liberalismo», señala el anacronismo *liberalismo*, el programa político del protagonista de la ficción siendo un obvio remedo de la Constitución de Cádiz de 1812. El narrador/autor, que incluye al lector en una identidad común, termina el corto capítulo con un comentario histórico-crítico contundente sobre el lema del manifiesto del «Audaz», la *soberanía nacional*: «De esta manera resonó por primera vez en una asamblea de conspiradores aquel emblema, que después había de iniciar una lucha de medio siglo entre las aspiraciones de la inteligencia moderna y la invencible tenacidad de la civilización antigua, apegada a nuestro carácter a pesar de tantos y tan sangrientos esfuerzos por arrancarla» (271).

Galdós fija la acción política de su novela en 1804, un año después del ultimátum de Napoleón, un año antes de Trafalgar; año de crisis agraria y demográfica en España, año en Francia de la coronación de Napoleón. La ceremonia se transmite a distancia en rumor de salón español, cambiada por la mentalidad inquisitorial en una misa negra presidida por el Emperador de Gran Buco: el cuadro de David de 1807, *Sacre de l'empereur Napoléon et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804* se transforma en un cuadro negro de Aquelarre de Goya. De la misma manera que el reportaje horrorizado en la novela anticipa por meses la coronación histórica de diciembre, la libre imaginación histórica de Galdós fusiona en la trama política de 1804 dos acontecimientos de 1807-1808: el llamado Proceso del Escorial (octubre de 1807), ocasionado por la frustrada conspiración fernandina, intento de provocar la caída del privado Godoy y la sustitución de Carlos IV por el Príncipe de Asturias,¹¹ y el Motín de Aranjuez (marzo de 1808), primera alianza entre militares y el pueblo manipulada por nobles desafectos, que lo consiguió, provocando la invasión napoleónica y la instalación de José Bonaparte como rey de España. El único personaje histórico que aparece en la ficción es Escoiquiz, la eminencia gris del príncipe Fernando; la Familia Real solo se ve a distancia al salir en coche en Aranjuez, vista por Pablillo el hermanito del protagonista y por el protagonista mismo rumbo a Toledo, el hombre anónimo entre la muchedumbre que comenta «Todos tienen que caer», variante con intención

10. «En nuestra época hubiese sido lo que hoy designamos con la palabra *romántica*» (263). La poesía bucólica fue objeto de la sátira romántica: véase «El pastor clasiquino», *El artista*, Tomo I, Entrega XXI.

11. Motivo del segundo *Episodio nacional*, *La Corte de Carlos IV* (1873). Egea Fernández-Montesinos (2000), para subrayar el papel del lector en la recreación de un texto abierto, enfoca la función importante de las artes dramáticas y pictóricas en el *Episodio*, reclamando la primacía de *Carlos IV* en la novelística galdosiana en cuanto a este aspecto. Yo abogaría por la de *El audaz*.

revolucionaria de la leyenda de uno de los *Caprichos* de Goya.¹² Como en novelas posteriores, las palabras *capricho* y *disparate* sembradas a través del texto son guiños al lector para insinuar la visión goyesca de la historia del autor Galdós. El clímax de la acción pública de la novela, el motín que el protagonista espera será la señal para un levantamiento nacional, se traslada de Aranjuez a Toledo, vieja ciudad imperial, en 1804 capital del hambre. El río Tajo se presenta como el símbolo explícito de la historia peninsular a través de invasiones, razas, civilizaciones; iluminado de rojo por el incendio ficticio de la sede de la Inquisición por el protagonista, se transforma en un río de sangre que corre a través de los siglos: «diez siglos de dolorosas glorias» (309). La escena de pandemonio pintada en palabras recuerda a la memoria artística los cuadros de pánico de Goya y los cuadros apocalípticos del pintor romántico inglés Martin.¹³

El protagonista de la ficción, Martín Martínez, es el hombre privado que entra como actor en la vida pública tras un debate íntimo sobre la vida activa o pasiva. En el primer apartado del primer capítulo, el narrador llama la atención del lector sobre la «puntual historia» (con minúscula) del protagonista, que quiere sacar del olvido causado por «los desdenes de la historia» (8), o sea, la Historia; termina el segundo apartado identificándole como personificación de la idea de la revolución a la francesa, «la personificación de aquellas ideas que tan pocos profesaban entonces», que el arte no debe desdeñar (13). Obsesionado por la injusticia del conde de Cerezuelo para con su padre, muerto en prisión por culpa de aquél, Martín odia la nobleza y jura venganza. En el dilema constante entre pensamiento y acción con respecto a la venganza del padre, el «desheredado filósofo» (158) se revela como un Hamlet español decimonónico. Liberal exaltado *avant la lettre*, se deja manipular por interesados fernandinos y clericales, enemigos de Godoy, que le dan a entender que él puede dirigir una revolución social a escala nacional. Su historia se desarrolla en paralelo con una visión fantasmagórica de la Historia de la Revolución Francesa para aleccionar al lector, cuya colaboración activa se necesita para entrever los paralelos y sacar conclusiones. Hay cierta ironía en llamarle por su segundo apellido Muriel, nombre del historiador de Carlos IV. El historiador Muriel, afrancesado moderado, con el tiempo cambió de opinión con respecto a la Revolución: al principio apoyaba las reformas de los filósofos, luego condenaba el Terror y el despotismo del plebe como una tiranía monstruosa (Seco Serrano, 1959). Algo parecida es la reacción del Muriel protagonista de ficción al escuchar en el tercer capítulo, «La sombra de Robespierre», una historia oral de la Revolución Francesa, contada por un testigo presencial español, cuya memoria está parada en aquellas fechas, el loco

12. «Todos caerán» (Lámina 19). Doña Bernarda, alabando la elocuencia de Muriel, recomienda «ese pico de oro» (72), leyenda de *Capricho* 53.

13. John Martin (1789-1854), ilustrador de *Paradise Lost* de John Milton; cuadros como *The Destruction of Pompeii and Herculaneum* (1822) y *The Destruction of Sodom and Gomorrah* (1852) eran famosos en Europa. Un hermano suyo luchó en la Guerra Peninsular; otro incendió la catedral de York y murió en un manicomio.

La Zarza. En su locura este cree ser uno de los protagonistas históricos franceses, hombre de confianza de Robespierre, y reconoce a Saint-Just en la figura de Muriel. Contemplando al loco, Muriel «Creía tener delante al genio decrepito de la Revolución Francesa expiando con una espantosa enfermedad de juicio sus grandes crímenes; genio a la vez elocuente y extraviado, sublime por las ideas y abominable por los hechos» (52). El espectáculo de La Zarza es un aviso de su propio fin al convertirse de filósofo de la revolución en militante/demagogo, que termina queriendo ser dictador y sembrar el terror: «¡Matar sin cesar! ... ¡Yo soy dictador!» (302). Tras su pacto faustiano con el agente principal de la conspiración Rotundo, siniestro «barbero de Madrid» (212), que le promete el poder absoluto por una noche para provocar la revolución, Muriel, viéndose traicionado, se enloquece e incendia la sede de la Inquisición, queriendo inmolarse en un grandioso auto de fe (300). Toledo en llamas es un infierno, un diablo mundo. Muriel, figura paródica de Cristo revolucionario en su última reunión con los conspiradores, parodia de la Última Cena, se «transfigura» (301) en figura satánica, ángel caído exterminador. Paralelismo irónico de la revisión grotesca de la coronación de Napoleón, el rumor de la voz popular reaccionaria proyecta a Muriel como «el Diablo en persona» o «un hombre encarnado como el mismo fuego» que vuela por los aires «haciendo cabriolas y echando chispas»: «—Sí señor, yo lo vi, yo lo vi» (304).¹⁴ No es el grandioso Satanás de Milton, más bien el familiar Diablo Cojuelo de Vélez de Guevara. Cuando se lleva al patético loco detenido para Madrid en una jaula montada en un carro de mulas, la parodia quijotesca se hace explícita: «había de asemejarse aquella fúnebre procesión a la del encantado D. Quijote, en la célebre escena que causa risa a los niños y a las mujeres, y hace meditar a los hombres serios y pensadores» (316-317). El juicio sexista remata la fusión paródica de Cristo/Quijote que se desarrollará en futuros protagonistas galdosianos de ambos sexos.

La historia política del que quiere ser revolucionario social se complica por la historia de amor entre Muriel y la hija del conde de Cerezuelo, Susana, hija del antiguo régimen. La casa condal bajo el mando del mayordomo Segarra es un microcosmo de la Casa Real.¹⁵ Según indica el título del capítulo XXI «La nobleza y el pueblo» (247), Muriel y Susana son figuras simbólicas en la dialéctica de clases, símbolos de la joven España. Salta a la vista del lector la representación de Susana en el texto novelesco a través del espejo artístico de Goya con referencia a su supuesta relación con la duquesa de Alba.¹⁶ El apartado tercero del noveno capítulo «Los dos orgullos» (163-171) es una larga parodia animada de *La maja vestida*, un *strip-tease* en canapé a ritmo lento —«¡Qué rara escena aque-

14. El bulo es reiteración paródica de la leyenda, «Yo lo vi», Lámina 44 de *Desastres de la Guerra*.

15. «Los señores, como los reyes, tenían sus favoritos, y como aquéllos la flaqueza de entregar el poder en manos de un hombre habilidoso que supiera hacerse camino, ya por el mérito, ya por adulación» (84).

16. Bien que la retratada en *La Maja Vestida/Desnuda* parece ser la querida de Godoy (Pepita Tudó), Galdós sigue la tradición de identificarla con la duquesa de Alba.

lla en pleno año de 1804, cuando el hogar doméstico no se había abierto a la audacia exterior por la relajación!» (170)—. Al editar el texto para la edición de la novela en libro, Galdós suprimió una referencia explícita a la *Maja* de Goya en la versión de folletín.¹⁷ Susana/Eva intenta seducir a Muriel con la manzana de un ascenso social por el matrimonio (*subir*); Muriel intenta convertirla a su ideal de la revolución en unión libre con él (*bajar*).¹⁸ En el dilema entre la sociedad y la naturaleza humana, Susana a su vez se convierte textualmente en una figura femenina de Hamlet, hostigada por la sombra de su padre (la sociedad patriarcal): «¿Iré o no iré?» (279). El prototipo universal de la duda existencial, vestido de dama española, se encuentra enmarañado en un drama de honor calderoniano, «La deshonra de una casa» (271);¹⁹ el estilo indirecto libre de monólogo interior es el equivalente al soliloquio shakespeariano y se repetirá en las novelas maduras de Galdós, notablemente en *La desheredada*.

Como en el caso de Isidora (Susana a la inversa), la representación de la heroína en el espejo artístico de Goya cambia del rosa de los cartones de los tapices reales al negro de los grabados y cuadros grotescos (McDermott, 2008). El giro ocurre en el punto medio de la novela, el capítulo dedicado a «El baile de candil» (191), en el cual la inspiración artística de Goya (*El majo de la guitarra*) se combina con la inspiración literaria de Ramón de la Cruz (*Las castañeras picadas*), con la adición de la de Espronceda (las escenas de bajos fondos en *El diablo mundo*). En el capítulo anterior «La maja» (182), Galdós reanima el personaje del sainetero *la Pintosilla*, «acabado modelo de la maja [...] emperatriz de los barrios bajos» (181), para narrar sus famosas riñas en tono de épica burlesca en el siguiente. El baile en el bodegón de su taberna es una escena dialogada en la cual el cruce de voces y música, popular-españolas y aristocrático-francesas, dramatiza la dialéctica de cosmovisiones de clase. La visión pintoresca del primer encuentro de Susana y Martín en «La escena campestre» (60 y sigs.), animación textual localizada en el mismo lugar de escenas goyescas como *La merienda a orillas del Manzanares* y *El baile de San Antonio de la Florida*, fiestas galantes donde el baile es un símbolo pictórico de unión y armonía, es muy distinta de la de su segundo baile que termina en pesadilla. El rapto de Susana por Muriel, y su encarcelamiento en lo que parece ser «guarida de bandoleros» (260), son recuerdos pictóricos del *Rapto de una mujer por bandidos en una cueva* y *Mujer en la cárcel* de Goya. Tendida en un jergón, la imagen de la «pobre Susanilla» (221) es la inversa de la seductora del canapé y el sueño de su razón reproduce los

17. Véase Montesinos (1968: 65). El recuerdo artístico queda explícito al comentar la mezcla de usanza española y moda francesa (estilo Imperio) en el vestuario de Susana: «Goya nos ha dejado inimitables muestras de esta combinación, que permitía a ciertas ilustres damas tener la esbelta gravedad de las diosas sin perder la arrogante desenvoltura de las majas» (138). Sobre *El audaz* y las *Majas*, véase BLY (1986: 66-70).

18. *Capricho* 56 «Subir y bajar».

19. Gullón (1984) estudia el proceso de «literaturización» con respecto al teatro en *Carlos IV*, la referencia shakespeariana siendo *Otelo*.

monstruos de los *Caprichos* de Goya: «Dormitaba con ese sueño más parecido a la locura que a la dulce muerte; estado de aberración en que presenciamos el desfilar disparatado de todo lo imposible en el mundo de la idea y la imagen» (240). En la oscuridad de su cueva/prisión, Susana experimenta una noche oscura del alma, seguida por una iluminación en las tinieblas ocasionada por su liberación y reconciliación con Martín. Hay una parodia del amor místico del *Cantico espiritual* de San Juan de la Cruz —la búsqueda Amada/Amado y la unión Esposa/Esposo— en la conversión de su amor profano sexual en el deseo altruista de unir su destino con el de Muriel revolucionario: antes de la salida de este para efectuar su aventura revolucionaria, «los esposos» se despiden con un abrazo casto y noble (259). La revelación es mutua: cuando Susana afirma su resolución de seguirle a Toledo, «Martín halló en su semblante, visto al resplandor de la luna, la expresión de la verdad, y se convenció de que en el ánimo de la joven, atribulada por espantosa lucha, habían triunfado la pasión y la naturaleza, de la soberbia y la educación» (258). Escapada del palacio de sus guardianes tras cuarenta horas de «espantosa duda» (279) en el canapé de Eva, la amada se reúne de nuevo con el amado en Toledo; su último adiós es otro momento de iluminación para Muriel: «Ya comprendo que el odio no resuelve ninguna cuestión, ni cura ninguna herida, ni dulcifica ninguna pena. Los hombres no han de ser iguales destruyéndose, no: no ha de haber igualdad en el mundo sino por el amor» (292). La posibilidad de la unión pacífica por el amor es un futuro que va a extinguirse por la sangre y el fuego en el laberinto nocturno de la ciudad: «Aquella hermosa luz que irradiaba las nobles ideas de emancipación y de igualdad, se había extinguido en una noche de tempestad social en que el fanatismo y la protesta revolucionaria habían chocado sin llegar a luchar» (311).

Los cuadros de los amantes en la novela, que unen historia personal e Historia, recuerdan el grabado final (Lámina 82) de *Los desastres de la guerra* de Goya: una pareja en el campo, acompañada de una oveja (símbolo cristiano de la Resurrección), el hombre llevando una azada, la mujer con una cesta llena de los frutos de la tierra, iluminada por un halo de luz (del sol o de la luna que refleja la del sol —el claroscuro del aguafuerte es ambiguo-), una visión de madona secular. La leyenda «Esto es la verdad» es el juicio final de Goya en la serie que expone gráficamente los desastres de la Guerra de la Independencia: la unión de la pareja es el camino de la vida, del porvenir. En grabados anteriores la mujer iluminada (la Ilustración/la Razón) se encuentra muerta, víctima de la sinrazón de la guerra, y la leyenda denuncia «Murió la verdad» (Lámina 79): yace por tierra, cercada por una muchedumbre de seres fantasmales, presidida por un obispo mitrado que pronuncia las exequias;²⁰ una sola mujer se cubre la cara en señal de lamentación. El grabado siguiente (Lámina 80) se pregunta «Si resucitará?»: los

20. Igual que en la obra de Goya, la Inquisición es un motivo importante en la novela, aspecto que paso por alto aquí por falta de espacio.

rayos, que sigue emitiendo el rostro iluminado de la muerta/dormida, iluminan débilmente los monstruos del sueño de la razón que la sobrevuelan, más fuertemente a una figura de rodillas a su lado, que recuerda la figura de Cristo en su agonía en el huerto, el de los tristes presentimientos de la primera lámina de la serie. La afirmación final de la serie, la resurrección tras el descenso en el inferno, parece ser un acto de fe en la sobrevivencia de la humanidad y el humanismo; al restaurar el cronotopo idílico (Dorca, 2004) en la estampa final, Goya ha dejado al contemplador un icono para levantar el espíritu del hombre y mostrarle su meta ideal como ser natural y social. El método didáctico de Galdós en *El audaz* sigue por la vía negativa, incitando al lector a rechazar el camino de los actores de la ficción. Susana, Dolorosa desesperada por la pérdida del hombre ideal en el Muriel enloquecido, se suicida echándose en el Tajo desde el puente de Alcántara iluminado por la luna. No solo es su suicidio muy romántico (a lo Werther), sino también las descripciones líricas de las escenas que contemplan sus ojos en los últimos momentos parodian las estampas románticas de lo sublime en la naturaleza. Sin posibilidad de resurrección, la muerte de Susana representa la desesperanza del idealismo, la destrucción del cronotopo idílico, la deseada unión entre la aristocracia y el pueblo siendo una utopía irrealizable: «Así acabó aquella gran pasión y aquel inmenso orgullo» (314).

Sin embargo, Galdós da al lector un *happy ending* alternativo en la breve historia, narrada sin color, de personajes secundarios: el segundón Leonardo, amigo de Muriel, se casa con Engracia, amiga de Susana; ellos adoptan a Pablillo y con la herencia de Susana el chico se educa en el Colegio de Nobles, «donde era tratado como el hijo de un grande de España» (318). La lección de que la vida en familia y la educación son los caminos del porvenir no convencería si fuera el final de la novela; hace su efecto en contraste con el final en el cual Galdós vuelve a los cuadros negros goyescos que había recordado al principio de la novela, escenas de manicomio y de cárcel, un efecto estructural de círculo vicioso infernal. El tercer apartado de la «Conclusión. —Saint-Just, Napoleón y Robespierre», escena de una reunión de tres locos en una misma celda, es una caricatura grotesca de un parlamento de locos españoles que se creen ser actores principales en la Revolución Francesa y la Dictadura. La Zarza, que ya se cree a sí mismo Saint-Just, Rotondo (el agente que animaba el complejo de Napoleón, la ilusión de grandeza de Muriel), quien contagiado por la locura de La Zarza se cree Napoleón, y Muriel que ya se cree Robespierre.²¹ «Yo soy Robespierre» son las últimas palabras de *El audaz* (321). El narrador comenta el espectáculo: «Los tres, cubiertos de harapos, con el rostro desencajado y los ojos hundidos y sanguinosos, parecían burla de la razón humana. Aquella triple locura causaba espanto a cuantos bajaban a visitarlos como cosa rara» (320). Llamando la aten-

21. Al verle por primera vez, la fisonomía de Rotondo le parecía a Muriel la imagen de Robespierre conocida en estampa (54).

ción final del lector sobre la trascendencia ética del uso estético de la caricatura, Galdós termina la ficción no con una afirmación sino con una pregunta. Con respecto a Muriel, el narrador pregunta directamente al lector: «¿Podría darse caricatura más pavorosa de las ideas, de las aspiraciones [sic] de las virtudes y de los crímenes que agitan y arrastran al hombre en el camino de la existencia?» (320). El lector que, sin duda, quiere incluirse entre los que miran «desde el mundo de fuera, desde el imperio de la razón», tiene que contestar por su cuenta y, se espera, evitar en su vida fuera del libro ese sueño de la razón que produce monstruos, o sea, la violencia y la guerra.

4. Coda

La lección histórica implicada en la novela para el lector español en el año 1871 sigue vigente para el lector universal de hoy: en el momento de revisar el texto en enero de 2015 tras el affaire *Charlie Hebdo* («Je suis Charlie»), la moraleja de *El audaz* es más pertinente que nunca.

Bibliografía

- AYALA, Francisco (1970), «Galdós entre el lector y sus personajes», *Anales Galdosianos*, año v, pp. 5-13.
- BLY, Peter A. (1986), *Vision and the Visual Arts in Galdós*, Liverpool, Francis Cairns (Publications) Ltd.
- DE LA CUESTA, Leonel Antonio (1973), *El audaz: análisis integral*, Montevideo, 1973.
- DORCA, Toni (2004), *Volverás a la región El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*, Madrid/Frankfurt am Mein, Iberoamericana/Vervuert.
- EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto (2000), «Leyendo pintura y teatro en *La Corte de Carlos IV*: caso abierto para la recepción decimonónica», *Anales galdosianos*, año xxxv, pp. 25-38.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1982), «Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria», *Anales galdosianos*, año xvii, pp. 7-23.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel y CALVO SERRALLER, Francisco (1981), edición facsímil y estudio preliminar, *El artista*, Madrid, Turner.
- GULLÓN, German (1984), «Narrativando la historia: *La Corte de Carlos IV*», *Anales galdosianos*, año xix, pp. 45-52.
- GULLÓN, Ricardo (1970), «La Historia como materia novelable», *Anales galdosianos*, año v, pp. 23-37.
- HARRIS, Tomás (1964), *Goya Engravings and Lithographs*, vol. II, Catalogue Raisonné, Oxford, Bruno Cassirer.
- HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Nueva York / Londres, Routledge.

- MCDERMOTT, Patricia (2008), «El retrato de una dama y otros géneros artísticos en *La desheredada*: Galdós y Goya», en J.-F. Botrel et al (eds), *La literatura española del siglo XIX y las artes, Actas del IV Coloquio de SLESXIX (2005)*, Barcelona, Universitat de Barcelona/PPU Barcelona, pp. 243-255.
- (2011), «La tetralogía de Torquemada como texto metaliterario: una metaficción historiográfica», en Yolanda Arencibia y Rosa María Quintana (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano 2009*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 492-501.
- MILLER, Stephen (2001), —Caricature and Realism, graphic and lexical in Galdós—, *Anales Galdosianos*, año XXXVI, pp. 177-187.
- (2001), *Galdós gráfico (1861-1907): Orígenes, técnicas y límites del sociomimetismo*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (2011), «Los tres álbumes narrativos y la teoría literaria de Galdós: Reflexión, recreación y creación artística», en Arencibia y Quintana (eds), *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano 2009*, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 419-423.
- MONTESINOS, José F. (1968), *Galdós [I]*, Madrid, Castalia.
- PATTISON, Walter T. (1954), *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1891), *El audaz. Historia de un radical de antaño*, Madrid, Imprenta de la Guirnalda.
- (2003), *El audaz. Historia de un radical de antaño* (ed. Íñigo Sánchez-Llama), Madrid, Ediciones Libertarias.
- SÁNCHEZ-LLAMA, Íñigo (2005), «Benito Pérez Galdós en el contexto de la modernidad post-isabelina: análisis de *El audaz. Historia de un radical de antaño* (1871)», *Romanace Quarterly*, 52:1, pp. 13-18.
- SECO SERRANO, Carlos (1959), Edición y estudio preliminar, MURIEL, Andrés, *Historia de Carlos IV*, BAE 114-115, Madrid, Atlas.
- YNDURÁIN, Francisco (1970), *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus.