

«A Juan Manuel Rozas, maestro y  
amigo inolvidable».

## LA FORMA EPISTOLAR Y SUS FUNCIONES EN *LA ESTAFETA ROMÁNTICA* DE GALDÓS.

### 1. «*La estafeta romántica* en su marco».

El empleo de la forma epistolar pocos años después de la conquista narrativa llevada a cabo en obras como *La incógnita* y *Realidad*<sup>1</sup>, en un episodio nacional de la tercera serie —reemprendida la escritura de estos abandonados hacia años—, y en el momento en que se da la dedicación decidida de Galdós, en los finales de siglo, al género teatral, es razón suficiente para calibrar con detenimiento su importancia, justificada al cabo no sólo en virtud de la evolución del estilo de su autor y el subsiguiente empleo de determinados recursos narrativos, sino también, como su título indica, en virtud de la inexcusable documentación literaria que nos aporta.

*La estafeta romántica*<sup>2</sup> es el quinto episodio de la tercera serie, el único de estos escrito enteramente en cartas, fechado en Santander en julio-agosto de 1899. La serie tras *Zumalacárregui* —primer episodio, Madrid, abril-mayo de 1898— está escrita, hasta la propia *Estafeta*, en Santander. *Vergara*, episodio siguiente a aquella, escrito en octubre-noviembre de 1899, marca el traslado desde Santander a Madrid donde se escribirán *Montes de Oca* y *Los ayacuchos*. De nuevo en Santander en septiembre-octubre de 1900 se escribirá el último episodio de la serie: *Bodas reales*. El proceso temporal de la escritura referido nos facilita entender el carácter abierto de *La estafeta*, esto es, el «continuum» o novela que es cada serie.

Nuestra obra no es una vuelta atrás respecto de los procedimientos narrativos ya experimentados en novelas anteriores, sino por el contrario la aplicación justa y madurada de lo que le había dado a Galdós muy buenos resultados. Si después de *Realidad*, primera novela enteramente dialogada, encontramos novelas con igual forma, así como obras teatrales y adaptaciones dramáticas de novelas anteriores, la escritura de *La estafeta*, toda ella en cartas, no es un remedo de la técnica epistolar empleada en *La incógnita*, sino que aprovechando el gusto del público —en lo que Galdós era un maestro— por el género epistolar asume al menos los hallazgos narrativos de *Realidad*, sobre todo el uso de una pluralidad notable de puntos de vista y,

1 *La incógnita* (1888-1889), *Realidad* (1889), en Benito Pérez Galdós, *Obras completas. Novelas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1970, págs. 1.117-1.219 y 1.221-1.333.

2 *Obras completas. Episodios nacionales*, t. II, Madrid, Aguilar, 1968 (10ª), págs. 907-1.000.

por supuesto, la supresión o escamoteo del todopoderoso narrador omnisciente de la novela del siglo XIX. Así pues, la carta se nos presenta como una variante del diálogo ya que en *La estafeta* hay varios emisores y destinatarios<sup>3</sup>.

Además nuestra novela es una acertada simbiosis de dos de las corrientes más influyentes en toda la obra de Galdós: la novela histórica y el folletín<sup>4</sup>. El ser un episodio nacional insertado en una de las cinco partes o series del conjunto nos evita cualquier explicación sobre los componentes históricos; en cuanto al folletín<sup>5</sup>, toda la serie y específicamente *La estafeta* da buena cuenta de él. El personaje central y protagonista, aunque no único, Fernando Calpena, ofrece con su vida un irrefutable ejemplo de los que afirmamos<sup>6</sup>, de ahí que sobre todo en *La estafeta*, aunque también en su continuación argumental directa en *Vergara y Los ayacuchos*, el autor tiña el relato de lo que llamaremos «literatura de corte sentimental», de gran aceptación en el público de la época. Pero se quiera o no reconocerlo, y las nuevas series de los episodios dan muestra fehaciente de ello, Galdós dignifica su sometimiento a los gustos y preferencias del público lector<sup>7</sup>. Así pues, la escritura epistolar de *La estafeta* no responde sólo a las citadas preferencias, sino que responde también a unos fines estilísticos dentro de la serie en la que se inserta y a su propia coherencia interna, que está deliberadamente buscada por el autor de manera bien explícita.

Observamos, por ejemplo, que si es evidente el influjo en las últimas décadas del siglo XIX de la novela epistolar de «carácter sentimental» de moda en Francia a fines del siglo XVIII —lo que sin duda favoreció la elección del procedimiento por Galdós—, el autor hace ejercer tal influjo sobre los mismos personajes centrales. Uno de los temas preferentes en *La estafeta* es la confusión entre la vida y la literatura, la realidad y la ficción; pues bien, entre las abundantes presencias literarias en la obra destaca como una sombra constante el joven Werther.

Prescindiendo ahora de la adecuación y funcionalidad de Werther en la obra, obsérvese que la novela de Goethe fue una de las más famosas dentro del género epistolar en la segunda mitad del siglo XVIII. También será mencionada elogiosamente *La nueva Eloísa*, otro de los hitos del género. Se trata pues de precedentes inmediatos del romanticismo español del siglo XIX en cuyos gustos literarios están inmersos los personajes centrales de la novela, que transcurre entre febrero de 1837

3 El empleo de la carta, salvo en *La incógnita*, se había dado de forma aislada en novelas anteriores, por ejemplo *La familia de León Roch* (1878) y *Doña Perfecta* (1876), cuyos últimos capítulos son cartas. A su vez *Doña Perfecta* tendrá su adaptación dramática en 1896.

4 Cf. F. Ynduráin, *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, Cuadernos Taurus, 1970.

5 Para la consideración del folletín como pauta estructural de toda la serie, cf. R. Gullón, «Episodios nacionales: Problemas de estructura. El folletín como pauta estructural» en *Letras de Deusto*, n.º 8, vol. 4, julio-diciembre de 1974.

6 Sobre la adecuación romántica de la historia de Calpena, cf. *ibidem*, pág. 34.

7 «El tan comentado folletinismo de Galdós —bien perceptible en las dos primeras series de *Episodios*— es, en cualquier caso, de la mejor ley, y está hecho de intuición y estudio, enderezado a conseguir la máxima atención del lector mediante un inteligente manejo de tensiones y treguas, de contraste y de sorpresa», Baquero Goyanes, *Perspectivismo y contraste*, Madrid, Gredos, 1963, pág. 58.

y octubre del mismo año. Piénsese que, por ejemplo, la obra de Rousseau no llega a nuestro país hasta la segunda década del siglo XIX<sup>8</sup>, por lo que los personajes, que escriben cartas y son ilustrados, se nos muestran coherentes con los nuevos gustos literarios<sup>9</sup>.

## 2. «Las estructura de la novela y la forma epistolar».

*La estafeta romántica* es una novela «abierta», ya que ni principia ni concluye la historia que trata. El ser un episodio nacional explica en gran parte esto pero no totalmente. Su continuación, sin aparente ruptura, en *Vergara* y posteriormente, de forma más inconexa, en *Los ayacuchos* —nos referimos a la continuación epistolar— tampoco la cierra en sí misma. La historia del personaje central arranca en *Mendizábal* y la culminación feliz de su historia no la leeremos hasta el final de *Los ayacuchos* en su parte narrada.

La serie, ya lo adelantábamos, se presenta como un *continuum* ordenado bajo la férula del tiempo histórico novelado. Leer *La estafeta* únicamente supone el abordaje del relato «in media res», así como el desconocimiento del desenlace, certezas ambas que el lector asume con facilidad justamente por tratarse de una narración en cartas. Nuestra novela, por lo tanto, hace gala de una contingencia elocuente: ni comienza haciendo una exposición más o menos ordenada de los hechos, ni termina con la historia que se trae entre manos, y el autor, escamoteada su omnisciencia, no busca sino dar la sensación de que se ha limitado a transcribir un conjunto de cartas encontradas. De modo que las cartas no sólo cuentan la historia que está en la novela, sino también la historia de la novela misma<sup>10</sup>, aunque en el caso de *La estafeta* por su condición de novela episódica no podamos hablar de total autosuficiencia en ese último sentido.

No obstante en nuestra obra, como en la novela de Laclos, las cartas son la novela misma y la elección de esta forma conlleva la adopción de un «punto de vista» específico que redunde en la autosuficiencia del relato y en la consciente marginalidad del autor respecto de este.

El primer valor destacable de la forma epistolar en el caso de *La estafeta* estribaría, pues, en su función equilibradora sobre el aspecto referencial del relato, es decir: en nuestra novela se aborda ostensiblemente una ficción narrativa apartada del decurso histórico de la serie —obsérvese al caso la insistencia en el *aspecto literal* de su significación<sup>11</sup>, el incremento de lo folletinesco o la atención a lo que llamaremos «intrahistoria» de los personajes— y sin embargo se adopta un procedimiento narrativo que incide en la validez *per se* de la novela, en su autosuficiencia, otorgándole la categoría de real a lo narrado.

8 Nos referimos a las traducciones. Si bien *El contrato social* se tradujo en 1799, *Julia o la nueva Eloísa* no se tradujo hasta 1814, con un gran éxito: entre 1833 y 1837 aparecen 13 ediciones. Cf. R. Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982 (3.ª), pág. 18.

9 Remitimos al punto tercero de este trabajo.

10 T. Todorov, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, pág. 60.

11 *Ibidem*, pág. 25.

Así mismo la vivificación y proximidad del relato que el lector experimenta obedecen a otro de los valores que la novela en cartas nos ofrece: el ser un «modo dramático», según los tipos de narración que enumera Friedman<sup>12</sup>.

### 2.1. «La carta como fundamento de la estructura».

Componen la novela 39 cartas, entendiendo estas como envíos a uno o varios destinatarios de uno o de varios emisores, puesto que en realidad hay 43 cartas ya que un solo envío puede contener dos o más, o bien, como será un procedimiento frecuente, una misma carta puede estar dividida en varias, según sus momentos de escritura.

Las fechas de las cartas abarcan un espacio de tiempo que va del 20 de febrero de 1837, fecha de la primera, al mes de octubre de ese mismo año. Estas cartas se continúan en *Vergara* en sus diez primeros capítulos; la continuidad es escrupulosa: la primera de este episodio está fechada en octubre de 1837, la última es de febrero de 1838 (capítulo X). Ni el resto de *Vergara* ni *Montes de Oca* están en forma epistolar, aunque se mencionen nuevas cartas entre los personajes, permaneciendo latente la relación epistolar. Hasta la parte central de *Los ayacuchos* no reaparece la forma epistolar: 25 nuevas cartas distribuidas en 26 capítulos (del IV a XXIX). Si, como hemos dicho, en la parte no epistolar de *Vergara* y en *Montes de Oca* se menciona varias veces que la relación epistolar entre los personajes no se ha interrumpido, en las mismas cartas se alude a la presencia de misivas que no conocemos, Galdós se preserva así la posibilidad de retomar la forma epistolar. A su vez el comienzo de *La estafeta* refleja la preexistencia de una relación epistolar entre los personajes, lo que si por un lado da verosimilitud a la presencia de las cartas, por otro atestigua la presencia del autor, quien no sólo las dispone en forma de novela, sino que las ha creado en última instancia en función del desarrollo del relato.

La labor explícita del autor de la novela es *externa*: no es el narrador, sino el ordenador y expositor de un material que le es ajeno, es el autor «implícito» de que hablara Booth<sup>13</sup>, limitado en nuestro caso a aparecer en los marbetes de las cartas y a ser, claro está, el autor de su específico orden.

El autor cumple así un doble papel, como señalara Todorov en su útil ensayo<sup>14</sup>: es el que presenta objetivamente las cartas, y es un lector muy próximo a los personajes y al lector último.

El título de la obra tiene, pues, la intención de ser auténtico epifonema de la novela.

Resulta evidente que la forma epistolar es un cambio drástico respecto del procedimiento narrativo empleado hasta ese momento por Galdós, quien se toma un

12 «Point of view in fiction: The development of a critical concept», cf. Germán Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976, págs. 16-17.

13 *Ibidem*, pág. 17.

14 T. Todorov, *op. cit.*, págs. 56-57.

descanso en el ecuador de la serie: descanso de su omnisciencia, diluida en la subjetividad varia de los distintos puntos de vista de los personajes-narradores.

*La estafeta* abordará desde esos varios puntos de vista, agrupables en cuatro frentes, la parte más propiamente folletinesca de la vida de Calpena. Asistimos al avance de la historia en este sentido, por lo que la novela es de entre las de su serie la más intrahistórica, la que aborda con mayor intimidad (llevando a cabo la «anagnórisis» del personaje) la personalidad de Fernando. Los hechos históricos se rozan muy de pasada, cobrando importancia frente a los sucesos político militares los de índole socio-literaria.

Las cartas *elegidas* son las que aportan alguna novedad importante para el desarrollo de la historia; todas son portadoras de nuevas informaciones, ayudadas por una especial facilidad galdosiana en crear tensión, misterio, inquietud, en el lector. La carta resulta ser así un inmejorable elemento de la intriga<sup>15</sup>. La novela es precisamente el progresivo afloramiento de lo que en un principio está oculto: la identidad de Fernando, el amor entre este y Demetria, etc. Proceso reflejado en la creciente diaphanidad con que respecto a estos temas se expresan los personajes. Al igual que en la novela de Laelos pueden aplicarse a *La estafeta* los dos niveles de relación que según Todorov competen a la percepción de los personajes: la del *ser* y la del *parecer*<sup>16</sup>, niveles que facilitan el incremento de la intriga.

El relato se centra en la desdichada vida de Fernando Calpena, en el problema de su origen, en la descripción y madurez de su personalidad (a través de sus propias palabras y de lo que dicen de él el resto de los personajes), así como en la de las personas que de forma más o menos directa intervienen o afectan a la vida del personaje principal. No es casual que paralelamente a esta mayor intimidad e introspección, un tanto ajena al curso de los grandes acontecimientos históricos —con los que en cualquier caso los personajes no pierden el contacto, pues a través de estos, Galdós nos ofrece aquellos—, *La estafeta* se encuentre situada en el centro, más o menos, de la tercera serie, al tiempo que está escrita en cartas, refrendando la intimidad buscada.

La novela fundamenta su argumento en una lucha de contrarios, en la superación de adversidades constantes protagonizadas por personajes sutil o claramente opuestos en su propio carácter o en sus intereses. Estos personajes se dividen esencialmente en dos grupos, dispersados en cuatro puntos geográficos fundamentales y separados que hacen verosímil la necesidad de una comunicación epistolar. Se trata, pues, por un lado de unos personajes que velan y quieren la felicidad de Fernando, procurándole todo bien; y por otro de los que sin ser una total oposición (para dar mayor lucimiento a la tensión todos están de una u otra forma relacionados) son el obstáculo para los fines de los primeros. Obsérvese la fácil adecuación que podemos establecer entre estas relaciones y las tipificadas por Todorov en *Les relations dangereuses*<sup>17</sup>.

---

15 *Ibidem*, págs. 56-60.

16 *Ibidem*, pág. 80.

17 *Ibidem*, págs. 77 ss.

El carácter sentimental de la trama está asegurado, pues se trata de salvar a Fernando del temido desenlace fatal: romántico, a que puede llegar tras su reciente descalabro amoroso, y encaminarlo a un matrimonio inmejorable.

*La estafeta* es el eje de este proceso y de la misma vida de Fernando, puesto que no coincide cronológicamente con el descalabro amoroso, sino con sus consecuencias, ni con el final feliz del proyectado matrimonio; marca, pues, la superación de la crisis y el encauzamiento hacia el final feliz aludido. Corroborando este proceso asistimos al descubrimiento de la verdadera identidad del protagonista, desvelado su origen.

Los cuatro puntos geográficos en los que fundamentalmente se desarrolla la novela son: La Guardia, Cintruénigo, Villarcayo y Madrid. Habrá un personaje itinerante: el viejo don Beltrán, obediente a su pertenencia a la historia externa de la que es vehículo esencial en la novela.

La estructuración de los distintos núcleos epistolares, más o menos delimitados en la obra, demuestra su sólida imbricación y la voluntad compositiva de Galdós. Veamos, por ejemplo, cómo el primer núcleo epistolar compuesto por las cuatro primeras cartas establece la relación entre la Guardia y Cintruénigo, relación ajena y alejada de Fernando y sus intereses. A continuación el siguiente núcleo epistolar establece la relación entre Villarcayo y Madrid, bien a cargo de los personajes masculinos: Fernando e Hillo, o de los femeninos: Valvanera y Pilar, doble relación paralela a la del núcleo anterior, pero que afecta al protagonista de manera interna. La novela, pues, emprende una decidida introspección en el asunto principal: Fernando, conduciéndonos a un centro deseable, situado en Villarcayo, en torno al que giran la mayoría de las cartas y donde está el protagonista convalenciente hasta el final de *La estafeta*. Villarcayo se identifica con Fernando por cuanto allí está físicamente y allí conseguirá encontrarse a sí mismo. Villarcayo es una especie de término medio sobre el que gira la estructura de la novela, al tiempo que mediatiza la relación epistolar entre los demás puntos externos. No es extraño que Galdós cuide extremadamente la caracterización de los Maltrana, pues de ellos se valdrá Fernando para su curación. Pensemos que si nuestro protagonista es el eje de la trama en *La estafeta*, actúa en ella como personaje pasivo, receptor y paciente, abandonado de su voluntad<sup>18</sup>. El proceso que en él se da es de orden psicológico: superación de dolorosas experiencias pasadas, logro de una identidad y esperanzas en planes futuros.

Así pues el primer núcleo epistolar entre La Guardia y Cintruénigo es un perfecto proceso introductorio de fuera hacia dentro: el conocimiento, opinión y situación que de Fernando se manifiestan en este núcleo serán superficiales, marginales; las cartas y las relaciones personales que estas connotan no son *íntimas*. Por contra el mencionado segundo núcleo epistolar establece una relación entre los personajes afines, amados entre sí, positivos para la causa de Fernando, donde prevalecerá la *intimidad*. Significativamente esta dicotomía funcional en la novela nos

18 R. Gullón, *op. cit.*, pág. 46.

viene dada tanto o más que por el significado referencial de las cartas, por su aspecto *material y literal*, de modo que son rasgos que afectan al «proceso de enunciación» de la novela los que condicionan su «sentido global»<sup>19</sup>.

## 2.2. «Perspectivismo epistolar».

«El narrador es ante todo un punto de vista» afirma acertadamente Germán Gullón<sup>20</sup> cuando analiza los problemas fundamentales que plantea este elemento básico del realto; el mismo investigador resalta la trabazón que guardan la realidad mostrada en el texto y el punto de vista bajo el que esta aparece.

Efectivamente, la unidad del punto de vista da coherencia y estructura a la novela, luego la conformación de la narración en cartas condicionará el punto de vista, la posición del narrador.

En el caso de *La estafeta* el narrador no es sólo testigo, sino protagonista, y además es múltiple (perspectivismo) con una clara intención dramatizadora.

Todorov en su análisis de la novela de Laclos afirma que «cada carta representa el enunciado personal de uno de los personajes... Sólo el personaje puede transmitir de un modo *natural* su visión individual de los acontecimientos relatados»<sup>21</sup>; si aplicamos esto a *La estafeta* corroboraremos algo ya afirmado más arriba: la sensación de *veracidad* que reporta la narración en cartas. En este sentido observemos cómo en nuestra novela las cartas, atendiendo a la pertinencia de transmitir novedades, hacen gala de una sincronía obsesiva con los hechos, utilizando todo tipo de procedimientos para dar una sensación de actualidad y de vitalidad. Por supuesto que esa actualidad ferviente de lo escrito obedece fundamentalmente a la ya citada «intención dramatizadora», pero también nos conduce a considerar la carta como una «unidad cerrada»<sup>22</sup> que produce cortes en el relato y entrelaza los hilos de la intriga. Uno de los procedimientos utilizados en *La estafeta* que permite a las cartas disminuir las fronteras tempo-espaciales<sup>23</sup> es interferir la linealidad temporal de la historia<sup>24</sup>, mostrando diferentes cartas cuyos contenidos suceden al mismo tiempo<sup>25</sup>. Tal procedimiento al reforzar la unidad independiente de la carta enriquece el «perspectivismo» de la novela: conocemos la misma historia de forma externa y de forma interna, bajo un suficiente número de puntos de vista distintos y sucesivos.

En toda esta construcción el más beneficiado es el lector, que participa de la limitación del lector-personaje, sometido a la intriga, azar y gradación del relato haciéndose (la carta como unidad cerrada), y al mismo tiempo es lector omnisciente<sup>26</sup>

19 T. Todorov, *op. cit.*, págs. 29-30.

20 Germán Gullón, *op. cit.*, pág. 21.

21 T. Todorov, *op. cit.*, pág. 50.

22 *Ibidem*, pág. 53.

23 Para las relaciones tempo-espaciales en la tercera serie, vid. Ricardo Gullón, *op. cit.*, págs 51 ss.

24 Alteraciones que Todorov llama «deformaciones temporales», *op. cit.*, pág. 54.

25 Compárense las fechas de las cinco primeras cartas de la novela.

26 T. Todorov, *op. cit.*, pág. 52. También, Ricardo Gullón, *op. cit.*, págs. 57 y 59.

por cuanto lee el relato hecho (la novela en cartas), y participa de la lógica entreveración de las cartas que ofrece siempre, con mayor o menor retraso y suspense, la satisfacción de todas las dudas. Galdós, responsable último, sacrifica en parte la verosimilitud de las cartas al no colocar juntas (en cuyo caso hubieran sido distintas) las cartas-respuesta y sus correspondientes, de tal modo que la disposición y orden de estas está en función del desarrollo de la historia; al mismo tiempo el lector obtiene un conocimiento objetivo y subjetivo de los personajes, si bien tal objetividad es hija de la subjetividad del personaje que escribe. Así conocemos a los personajes por lo que ellos mismos dicen y por lo que otros personajes desde ópticas muy diferentes nos cuentan. Ejemplo clarísimo de lo que decimos es la múltiple caracterización y visión, que de Fernando tiene el resto de los personajes-narradores, multiplicidad reducible a un simple dualismo: visiones amables, favorables y visiones contrarias. En función de lo que ambas posiciones provocan en nuestro protagonista es fácil comprender la ligazón y correspondencia que todas las cartas muestran entre sí, justificando su posición en el orden establecido. La ponderada sucesión de cartas de la novela hace que el lector —y a veces el lector-personaje— comprenda la evolución anímica del personaje central y albergue la esperanza de su curación<sup>27</sup>.

### 2.3. «La carta como texto literario».

Amén de otra característica importante en *La estafeta* de la que nos ocuparemos luego: la imbricación de la literatura y la vida en un extremado aprovechamiento por parte de Galdós del clima y ambientación románticos a que se enfrenta, debemos ahora destacar uno de los valores fundamentales de la carta en nuestra novela: el ser esta en manos de algunos narradores (personajes) un «texto literario» sujeto a interpretaciones y sobre el que están actuando diversas técnicas, que sirven para encubrir, resaltar, modificar, etc., la «realidad» vertida en él.

Esta consideración va más allá del llamado por Todorov «enunciado reflexivo»<sup>28</sup> (abundante por otra parte en nuestra obra), o de la opinión del mismo teórico respecto a la ausencia de «expresión natural» en toda narración<sup>29</sup>. En nuestra novela tanto el lector-personaje como el lector-externo se ven obligados por el narrador a desbrozar la carta si quieren saber la realidad última en ella expresada. Claro ejemplo de esto son las dos esquelas de las niñas de Castro sometidas a un distinto proceso de enunciación que repercute en su significación íntima, o lo que es lo mismo: si pretendemos conocer la verdadera actitud de Demetria para con Fernando es necesario leer entre líneas su esquila (págs. 952-953).

27 Por ejemplo, la carta en la que se incluyen las esquelas de las niñas de Castro, situada en el ecuador de la novela, ofrece los primeros indicios del futuro desenlace de la historia, consolida la relación entre Fernando y La Guardia, y expresa de forma antitética, a través de ambas hermanas, cuales son sus sentimientos hacia Fernando.

28 T. Todorov, *op. cit.* pág. 38. Recuérdense las múltiples cavilaciones estilísticas de la prolífica Pilar.

29 Sobre la «expresión figurada» cf. T. Todorov, *op. cit.*, pág. 89.



Es evidente que este valor de la carta, explícito en nuestra novela, contradice —si bien convive con él— la proximidad de la forma epistolar al drama, al diálogo, rasgo evidente y sobradamente resaltado por la crítica<sup>30</sup>.

Si en *La estafeta* algunos personajes conscientes de lo que hacen (narradores) escriben con *cautela* es porque saben que el lector-personaje no es un oyente dispuesto a aprehender el fugitivo sonido, sino un *lector* ante un texto escrito.

Los narradores-personajes al incitar a sus destinatarios a escrutar sus menajes (pág. 956) no hacen sino aconsejar al lector externo en este mismo sentido, si bien la consciencia de tal aviso pertenece al autor y no a ellos. La carta nos transmite los pensamientos del que la escribe, transporta al narrador ante el lector, y sólo tras su análisis llegamos al conocimiento íntimo del personaje, de lo que piensa. Si la intriga del relato se basa en la existencia de secretos que los personajes guardan celosamente unos para con otros protegidos por la intimidad epistolar, la interpretación ejercida sobre las cartas por parte de los personajes y del lector mismo, en última instancia, es fundamental. Galdós a través de uno de sus personajes-narradores, la marquesa de Sariñán, que se las da de sagaz e inteligente, explicita la necesidad de interpretar, de tirar del hilo oculto:

«Nadie me iguala —dice Juana Teresa— puedes creerlo, en descubrir en la menor palabra, en cualquier frasecilla insignificante, la punta de un hilito. No puedes imaginarte hasta qué punto son sutiles mis dedos para coger la hebra casi invisible y tirar de ella» (pág. 960).

Será esta sutileza la que convierta al lector en crítico capaz de desmadejar la narración figurada, literaria, a que se enfrenta. Sólo así, y en función de la significación global del texto, comprenderemos la sucesión de determinadas cartas, su disposición en el meridiano de la novela, o la aplicación, por ejemplo, del paralelismo entre la situación del protagonista y los sucesos de su entorno inmediato<sup>31</sup>.

#### 2.4. «Coherencia estructural».

En la carta del cap. XXI, en el centro de la novela, tras un arduo proceso de recuperación, Fernando, el protagonista, se descubre a sí mismo (pág. 961). Nuestro personaje dice sufrir una transformación auténtica que repercute en el mismo desarrollo del episodio. A modo de quicio esta carta señala el inicio del olvido del pasado drama de Fernando:

«Mi drama se ha empequeñecido —dice Calpena—. Dentro de mi espíritu lo veo perdiendo cada día volumen y claridad. Síntomas de olvido empiezan a manifestarse».

---

30 F. Serrano Puente, «La estructura epistolar en *Pepita Jiménez* y *La estafeta romántica*» en *Cuadernos de investigación*, I, Logroño, mayo de 1975, pág. 49.

Sus palabras dejan bien claro que se trata de un lento proceso, agudizado por la presencia de noticias sobre su pasado:

«Tengo que dividir mi espíritu, como un caudillo militar que dispersa sus tropas para la ofensiva necesaria en un punto y la defensiva en otro» (pág. 961).

De cualquier forma el relato ya se ha encaminado hacia el final feliz de la historia, cuidando mucho el autor que no decrezca la tensión y buscando siempre nuevos problemas a los personajes. Así, pese al carácter episódico de nuestra novela, Galdós supo dotar a este conjunto de cartas de una indudable unidad y cierta autosuficiencia. *La estafeta* concluye su ciclo propiamente dicho en la carta del cap. XXXVIII, primera entre Fernando y su madre (dato premonitorio de un ya cercano «platicar de cerca» entre ambos). La carta del capítulo siguiente muestra al protagonista fuera de Villarcayo por primera vez en toda la novela, camino de Vitoria e introduciendo las andanzas de *Vergara*, el episodio siguiente.

La última carta es de Juana Teresa, con lo que la novela se abre y se cierra con cartas de personajes que llamaremos «marginales». Esta última carta revela puntos finales oscuros sobre el origen de Fernando y termina el episodio acrecentando la tensión (predisponiendo la atención del lector para el siguiente), al reafirmarse la de Sariñán en su pertinaz oposición a los planes de Pilar, madre de Fernando. Pero esta carta final soporta unas funciones más profundas: implica una sutil transición hacia lo más puramente *histórico* que acaecerá en *Vergara*, precisamente porque en esta ocasión «la carta», como procedimiento narrativo adoptado, recobra su carácter de *documento histórico*, fehaciente, sólo pasajeramente utilizado en *La estafeta*.

Es una carta del *archivo* de don Beltrán —eje histórico del episodio— la que desvela unos hechos olvidados en el tiempo. Recordemos que en la segunda carta de la novela y primera de Juana Teresa, esta, refiriéndose a don Beltrán, menciona haber encontrado en su habitación, junto a retratos de mujeres, unos legajos de cartas de enamorados, de seducidas, etc. Juana Teresa bautizó el hallazgo como «archivo de satanás», y mencionaba algunas cartas de personalidades entre las que figuraban: un billete de Napoleón, cartas de Chateaubriand, Lamartine o Welington. Este archivo de verdadera entidad histórica, válido como inexcusable documento, es un paralelo del propio archivo que es *La estafeta* para el autor Galdós, quien concede a las cartas la categoría de documentos insustituibles de la época<sup>32</sup>. La relación establecida entre el mencionado archivo y *La estafeta* se justifica al aparecer en aquel una carta que revela un importante hecho del pasado de un personaje de esta. Se trata de una carta que escribe a don Beltrán en París una tal Lea Delisle desde Aix de las Termas, fechada en julio de 1811. En ella le cuenta los devaneos, y algo más, de la «duquesa tu amiga» (Pilar) con su alteza real el príncipe Poniatowsky, todo lo cual,

31 Obsérvense las referencias de Fernando a los hijos de los Maltrana en relación a su propia situación anímica (pág. 960).

32 Esta es la connotación de *autenticidad* de que habla Todorov, *op. cit.*, págs. 48-49.

junto a unas sospechosas ausencias de Pilar, recordadas ahora por Juana Teresa, le permiten concluir que debió tratarse de un embarazo. (Naturalmente el de Fernando, que mantendrá oculto hasta los hechos que se relatan en nuestra novela).

Esta nueva información al final de *La estafeta* nos permite atar algunos cabos sueltos de la misma: por ejemplo, cuando Pilar le dice a Valvanera, refiriéndose a unas láminas de la última *Vida de Napoleón* que le envía con otros libros a Fernando, «Hay entre éstas una de la cual no quiero hablar ahora; pero ya te diré algo en ocasión oportuna. Es muy triste Valvanera mía... A su tiempo hablaremos...» (pág. 983). Pues bien, Juana Teresa y su hijo Rodrigo indagando sobre la identidad del príncipe J. Poniatowsky, general del imperio polaco, y al que Galdós atribuye por estos datos la paternidad de Fernando, descubren cómo este murió en el año 13, lo que junto a otras referencias acerca del valor guerrero del príncipe, lo han sabido por una enciclopedia (historia/intrahistoria); y añade Juana Teresa: «hojeó Rodrigo la *Historia de Napoleón*, con láminas, y me mostró una que representa al príncipe luchando con la corriente del río en que se anegaron y parecieron tantas glorias». (pág. 999).

## 2.5. «Intimidad y dramatización como valores claves».

En la relación epistolar los personajes tienen una superconciencia de lo que dicen (recordemos la categoría de «texto literario» de la carta), calibrando las ventajas de tal relación, de manera que son conscientes de los valores específicos de la forma epistolar.

La *intimidad* es sin duda una de las fundamentales connotaciones que la carta tiene en nuestra novela<sup>33</sup>, convertida en una doble arma: por un lado acrecienta el interés del lector en el relato al verse conocedor de lo reservado e íntimo y por otro facilita la revelación de los personajes y por ello la introspección del autor.

Cuando don José M.<sup>a</sup> de Navarridas quiere entablar relación epistolar con Fernando, María Tirgo se opone arguyendo que «en esto del daga y toma de cartas se sabe dónde se empieza y no dónde se concluye» (pág. 914).

Más si la «intimidad» es un valor clave de la narración en cartas, la forma narrativa adoptada en *La estafeta* comporta una nueva función clave buscada intencionadamente por el autor e implícita a la narración epistolar: el *platicar de lejos* (pág. 939).

Efectivamente el intercambio de cartas entre los personajes no es otra cosa que un singular «diálogo»<sup>34</sup>, el cual se potencia gracias a la escrupulosa actualidad de lo contado y al dinamismo epistolar que dispone Galdós, obviando cartas que sucintamente se refieren o a las que se les da respuesta, entre una pluralidad de narradores.

33 *Ibidem*, pág. 43. También: F. Serrano Puente, *op. cit.*, págs. 39 ss.

34 Todorov afirmaba cómo la carta era un eslabón hacia la «entrevista», *op. cit.*, pág. 48. En el caso de las cartas el «estilo directo» implica una inevitable relación con el drama, *ibidem*, págs. 53 y 77. En lo referente a la «exposición dramática», cf. Germán Gullón, *op. cit.*, págs. 15 y 144-45. Cf. también F. Serrano Puente, *op. cit.*, págs. 47-48.

Sin embargo frente al diálogo hablado, en nuestra novela el diálogo epistolar es más coherente con el tratamiento del tema y el desarrollo del argumento. La lógica dilatación temporal que la comunicación por carta exige facilita verosímelmente el lento proceso de la curación del personaje. Cuando Valvanera cuenta a Pilar (cap. IX) que aún está en brasas el tormento de Fernando, añade: «hay que equilibrarle, querida Pilar; pero persuádetes de que esto no se consigue ni en dos días ni en cuatro» (pág. 929). Efectivamente, los primeros síntomas de cierto equilibrio en Fernando no se darán hasta pasados unos meses. La carta fluctúa por lo tanto entre ser una «forma de diálogo» y ser una especial alteración del proceso de la escritura. En nuestra novela cada carta ofrece una o varias novedades, haciendo avanzar la historia narrada desde el particular punto de vista de uno o varios personajes. El lector conocedor de las subjetividades íntimas y parciales que suponen las cartas deberá componer lo descompuesto, en busca de una objetividad existente pero más o menos velada, en tanto en cuanto la carta participa de su calidad de texto literario y es al mismo tiempo noticia (la historia en la novela)<sup>35</sup>.

Si es cierto que Galdós utiliza en nuestra obra magistralmente las posibilidades narrativas que le ofrece la forma epistolar, sin embargo su relato no se distancia excesivamente del resto de los episodios, sometido como está a una visión de conjunto, global y coercitiva. No le importó por ello a nuestro autor dejar a *La estafeta* en una contingencia argumental considerable. Era consciente de los valores que le reportaba el cambio de perspectiva al multiplicar los puntos de vista y salirse de la narración como narrador todopoderoso; sabía igualmente que el lector se sentiría afectado positivamente, inmerso en su relato; daba un giro al tono de la historia (inclusión de elementos folletinescos) sin sacrificar su prurito de *veracidad*<sup>36</sup>, sujeto como estaba a una verosimilitud romántica que impregnaba la obra; y era consciente, en fin, del juego narrativo que suponía hacer una novela epistolar (macrocosmos) de pequeños microcosmos ajenos a su pluma y punto de vista.

No es, pues, extraño que Galdós potencie la carta como «texto literario» y como «forma de diálogo». En el primer caso, ya lo vimos más arriba, son numerosísimas las alusiones de los personajes al estilo o esmero con que escriben, cuyo objetivo último es «la buena explicación de las cosas» (pág. 966), razón por la que a Galdós no le preocupó demasiado, sin duda, la considerable uniformidad de estilo de todos sus narradores<sup>37</sup>, sin menoscabo de la atención debida a la forma. Estas palabras de una carta de *Vergara* resultan muy oportunas a lo que decimos:

35 T. Todorov, *op. cit.*, págs. 43 y 60.

36 Esta obsesión galdosiana por la veracidad tiene una de sus fuentes más directas en el *costumbrismo* romántico. La búsqueda de la verdad era uno de los principales objetivos del costumbrismo programático de Mesonero. «Galdós le debió mucho, y las sabrosas charlas de viejo memorioso de Mesonero —con anterioridad a la publicación de las *Memorias*— dieron abundante materia a algunos de los mejores *Episodios nacionales*». J.F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 1972, pág. 73.

37 Esta uniformidad fue determinante para la negativa valoración de nuestras cartas por parte de Montesinos: «Cuando Galdós se cansa de escribir cartas fingidas —y ojalá se hubiera cansado antes, pues si todo lo que se dice en las cartas es muy bueno, no lo son tanto las cartas mismas, todas las cuales parecen de la misma mano—...», en *Galdós*, tomo III, Madrid, Castalia, 1972, pág. 100.

«Pulimentando la forma del texto, por el maldito vicio de corrección a que nos induce la llamada cultura, sé que echo a perder el pintoresco relato de la señora *Seda*. Pero ya no tiene remedio. ¿Cuándo inventarán un daguerrotipo de los sonidos que nos permita sorprender la palabra humana en toda su espontánea belleza?...» (*Vergara*, pág. 1016)

Esta consideración que sobre su estilo hace Fernando cuando ha narrado la historia del *Churri* a su madre Pilar, revela no sólo el deseo de realismo literario galdosiano, sino también los inconvenientes lógicos que el «platicar de lejos» plantea frente al diálogo *vis à vis*. Concluida la colección de cartas en *Vergara*, en el capítulo XI, Galdós describe el ya anhelado encuentro entre Fernando y su madre, poniendo de manifiesto las ventajas o, mejor, diferencias entre la relación epistolar y el contacto directo:

«En lo restante de aquel día y parte de la noche no dieron don Fernando y Pilar paz a las lenguas, ávidas de la comunicación verbal, que por primera vez gustaban y que les resarcía de las reservas y discreciones que impone la escrita. El gesto, el signo, la sonrisa, la expresión de ojos y boca eran para entrambos nuevo lenguaje que estrenaban con delicia» (pág. 1023).

Efectivamente, la vigilancia de la forma trata de salvaguardar la sensación de *veracidad* que el narrador busca, pues su carta debe entenderse como la transcripción fiel de los hechos.

El paso siguiente en este juego narrativo, apoyando la consideración de la carta como «texto literario», es la sensación que algunos personajes tienen de estar contando una novela.

En cualquier caso la narración epistolar en *La estafeta* satisface perfectamente el desarrollo de la historia novelada en el meridiano de la serie; constituye un tránsito intermedio entre la narración en tercera persona y la novela dialogada. La reutilización de las cartas en *Los ayacuchos* demuestra sus buenos resultados anteriores; así lo expresa el autor en el comienzo del capítulo XXX del mencionado episodio:

«Agotado, con la carta que antecede, el precioso archivo epistolar que a la narración con indudable ventaja sustituía, continúa el relato de los hechos...» (pág. 1286).

3. (A modo de apéndice) «El romanticismo en *La estafeta*: un puente entre la literatura y la vida»<sup>38</sup>.

Resulta interesante en lo concerniente a este último aspecto resaltar cómo, en virtud de la especial facilidad galdosiana —en cierto sentido genial— para mimetizar personajes, ambientes, sucesos, etc., de la época que se propusiera, tenemos en *La estafeta* una nada desdeñable muestra literaturizada de lo que fue la educación romántica y el vivir a la romántica, así como un inmejorable pastiche (falsa carta de

38 *Ibidem*, págs. 38 y ss.

Miguel de los Santos Alvarez), verosímil por el juego ficción-realidad que gobierna el episodio.

La datación de éste en los años centrales de la floración del romanticismo, años previos al climatérico bienio 1840-41, hace doblemente curioso el 'archivo' que alberga.

La forma epistolar y los elementos románticos, justificándose mutuamente, estructuran en lo principal *La estafeta*. Se justifica así el título plenamente, mostrándonos que su razón de ser no estriba sólo en que las cartas estén encuadradas en la época romántica, ni aun en que fueran precisamente cartas —es decir, el ser cartas (estafeta) era algo, literariamente hablando, oportuno en esa época—. La justificación también se encuentra en el sentido inverso: dada la colección de cartas, éstas están plagadas de romanticismo, con interferencias, más o menos profundas, en la sustancia de las mismas.

Lo primero que se observa es la marcada naturaleza romántica de ciertos personajes, que padecen tal acusación de los que no lo son (luego en justicia, más que auténticamente románticos, son vistos como románticos)<sup>39</sup>.

La coetaneidad de *La estafeta* con el romanticismo hace que ser romántico, pensar o actuar a la romántica, constituya una *novedad*, extravagancia o anormalidad, respecto de lo que se considera normal, consuetudinario y equilibrado. Fernando será considerado romántico, poco juicioso, «de éstos —como dice M.<sup>a</sup> Tirgo— que con tanta lectura y la facilidad para discurrir, se llenan la cabeza de viento, y piensan y obran a la romántica, según ahora se dice» (pág. 908).

Efectivamente, la crítica del romanticismo por parte de uno de los bandos no se hará esperar en la novela, la misma M.<sup>a</sup> Tirgo afirma:

«No estoy bien segura de saber lo que significa ésto del romanticismo, que ahora nos viene de *extranjis*, como han venido otras cosas que nos traen revueltos; pero entiendo que en ello hay violencia, acciones arrebatadas y palabras retorcidas. Ya vemos que es romántico el que se mata por que le deja la novia, o se le casa. El mundo está perdido, y España acabará de volverse loca si Dios no ataja estas guerras, que también me van pareciendo a mí algo románticas». (pág. 909).

La perspicacia galdosiana para hacer confluír el llamado 'espíritu romántico' con las razones que desencadenaron la situación sociopolítica del país en aquellos años es notable<sup>40</sup>.

La diferencia entre los personajes a los que se considera románticos, que sienten el asalto del romanticismo, y los que no lo son es clara: La de Cintruénigo y la Guardia marcan inmediatamente las distancias con Fernando (recordemos que

39 No es extraño por ello que R. Gullón hable del héroe romántico y a la vez héroe clásico que es Calpena, *op. cit.*, págs. 52-53.

40 Para Montesinos la nota romántica aparece con mayor intensidad en tres episodios: *La campaña del Maestrazgo*, *La estafeta* y *Montes de Oca*; «El primero y el último —afirma— tratan del romanticismo en su matriz, en la guerra», en *Galdós*, *op. cit.* pág. 41.

Juana Teresa acaba calificando a nuestro protagonista como «de la cáscara amarga, es decir, romántico, y el romanticismo no significa otra cosa que el disimulo de la holgazanería y los vicios». pág. 959), diciendo que «sus ideas no van por lo corriente y natural —en palabras de M.<sup>a</sup> Tirgo—, como nuestras ideas...» (pág. 909).

Juana Teresa aún más reaccionaria, como demuestra el testimonio arriba aducido, llega a identificar el romanticismo con la locura (vid. pág. 911)<sup>41</sup>.

No es extraño que cuando la misma se refiere al suicidio de Larra, lo haga en estos términos:

«un escritor satírico de tanto talento como mala intención, según dicen, que yo no lo he leído ni pienso leerlo. Las señoras a sus quehaceres en casa, y si hay algún ratito libre, a buscar algunos ejemplos en el *Año cristiano*. Déjame a mí de sátiras que no entiendo y de literaturas que siempre traen algún venenillo entre la hojarasca» (pág. 911).

Esta actitud señala, así mismo, las diferencias entre Juana Teresa y las niñas de Castro.

Los personajes antirrománticos en algún caso hacen gala de un desconocimiento de la literatura de este signo, constituyendo una antítesis hilarante frente a las precisiones en sus aficiones y gustos por parte de los personajes que llamaremos «románticos». (Vid. por ejemplo las curiosas referencias a Goethe de M.<sup>a</sup> Tirgo. pág. 914).

De modo que la actitud y gustos románticos distancian a unos personajes de otros, apoyando el previsible desenlace de la historia.

Demetria, si comedia en todo —un ángel en la tierra—, muestra una clara inclinación por las lecturas de este tipo. Su mismo padre, según M.<sup>a</sup> Tirgo, sufrió las consecuencias fatales del romanticismo.

Recordemos que tras la constante alusión al joven Werther<sup>42</sup>, está la sombra del suicidio acosando a nuestro protagonista.

Entre las lecturas de Demetria se mencionan *El doncel de don Enrique el doliente* y a W. Scott<sup>43</sup>. Frente al juicio de Juana Teresa sobre Larra, Demetria leerá una obra suya.

José M.<sup>a</sup> Navarridas, hermano de M.<sup>a</sup> Trigo, es el tutor de las niñas de Castro; su posición no es exactamente antirromántica, aunque, al igual que Pedro Hillo, condena el ejemplo que a los jóvenes dan las obras de estos autores, tópico contra el que ya en su momento reaccionara lúcidamente Larra<sup>44</sup>.

41 *Ibidem*, pág. 40.

42 Esta famosa novela no se traduce hasta 1803 y en París. En Francia había tenido un gran éxito, pero en España —como señala Montesinos— la censura fue determinante. Véase por ejemplo el extraño título de una traducción presentada a la censura en 1802: *Cartas morales sobre las pasiones*, cf. J.F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1966, pág. 26. El Werther mencionado en *La estafeta* se identifica verosimilmente con la traducción de Mor de Fuentes, *Las cuitas Werther*, Barcelona, 1835 y Valencia, 1836.

43 W. Scott es uno de los autores más traducidos y reeditados en el periodo inmediatamente anterior a 1837, desde 1835.

44 En su artículo «Las mujeres y las novelas», muy pertinente al caso, escribía Larra: «Es un error, en nuestro entender bastante general, creer que las novelas tienen la culpa de las locas bodas y desatinados enlaces que en el mundo se hacen y se han hecho. No está todo el daño en las novelas; la mayor parte está en el corazón humano», en *Larra (Figaro)*, recopilación de Andrés González Blanco, pról. de Gabriel Alomar, Madrid, Biblioteca nueva, s.f. pág. 148.

Navarridas ejercerá de censor sobre las lecturas, sobre todo de Gracia, la hermana pequeña, pero he aquí la diferencia entre la persona permeable al arte y la que no lo es: La biblioteca del padre de Demetria, al igual que la de don Beltrán, contiene obras licenciosas según Navarridas, por lo que éste le dice a Fernando: «me constituyo en censor, viéndome obligado a darme atracones de novela y poesías» (pág. 927). Más tolerante con Demetria, le permite «que apechugue con *Las cuitas del joven Werther* y hasta con *La nueva Eloísa*» (pág. 927), precisamente dos novelas epistolares de tremendo éxito; con Gracia es más restrictivo, «le quito de las manos —dice don José M.<sup>a</sup>— lo que estimo nocivo para su juvenil corazón y avispada fantasía, dejándola en el pleno goce del *Bertoldo*, del *Robinsón* y del *Viaje al país de las monas*» (pág. 927). Efectivamente Galdós nos inmerge en la sincronía literaria que aborda con absoluta fidelidad. Como puntualiza Montesinos<sup>45</sup> el *Bertoldo* de Della Croce fue una novela muy popular entre los públicos menos exigentes, con varias ediciones en el s. XVIII; en el s. XIX también fueron numerosas las ediciones de esta obra.

Igual fecundidad editorial gozó, desde su primera traducción en 1769, *Viajes de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes y al país de las monas*, obra atribuida al conde Zaccharia Serinam (1708-1784) por Montesinos. No podemos olvidar la vigencia y cultivo prolífico de toda una literatura de viajes en esta línea, uno de cuyos ejemplos más significativos y cualificados es la obra de J. Swift, *Los viajes de Gulliver*, traducida en 1793, contando con sucesivas ediciones ya en el primer tercio del s. XIX.

El *Robinsón* era un libro de lectura en muchas escuelas en los principios del s. XIX. Con toda seguridad la obra a la que se refiere nuestro preceptor Navarridas es *El nuevo Robinsón*, ejemplo afortunado de la difundida saga de Robinsones que surgió en la época, del novelista J. Heinrich Campe, traducido por Tomás de Iriarte en 1800, con ocho traducciones más del mismo Iriarte hasta 1835. Las celebérrimas *Aventuras de Robinsón Crusoe* de Daniel Defoe no fueron traducidas al castellano hasta 1835.

Así pues, Gracia si no por su voluntad, por la de su censor, se constituye en un típico lector medio, preferentemente juvenil, de la época. Sin embargo es su *fantasía* la que nos ofrece uno de los más perfectos correlatos entre la *realidad* y la *ficción*. El romanticismo entraña una forma especial de vivir, de entender la realidad, produciendo la confusión en los personajes entre la verdad de la vida y la verdad del arte. La constante preocupación en los preceptores —Navarridas para las niñas de Castro y Pedro Hillo para Fernando— es hacer ver a quienes aconsejan lo que en palabras del propio Hillo está perfectamente expresado:

«esas cosas se leen, se admiran, pero no se imitan, porque acabaríamos por volvernos locos. Es como si ahora salieras tú en la vida real con la tecla de hablar en verso» (pág. 932).

45 *Introducción a una historia de la novela...*, pág. 30.



Los episodios, y particularmente *La estafeta*, se prestan al embrollo a causa de la sabia mezcla de ficción y realidad. En nuestra obra el romanticismo no aparece sólo como ejemplo literario, sino como movimiento real y pujante, encontrándose intercalados con la ficción sucesos y personajes románticos de la vida real, tal y como ocurre en lo realtivo a la muerte y entierro de Larra.

La novela nos sirve en buena parte como valioso manual para la socioliteratura romántica. En este sentido a Galdós le caben más méritos que críticas.

La falsa carta de Miguel de los Santos Álvarez, personaje de los cenáculos literarios madrileños de la época, es una clara muestra de lo que acabamos de afirmar. Montesinos no da excesiva importancia a esta carta en consonancia con su negativo juicio de la forma epistolar de *La estafeta*:

«Famosa ha sido siempre la carta apócrifa que como de Miguel de los Santos Álvarez transmite Hillo a Calpena; la carta no deja de tener gracia, recuerda cosas que son auténticamente de Álvarez, pero otra vez se da Galdós de bruces con el tiempo y la parodia resulta profética, pues en 1837 no estaban compuestas ni *La protección de un sastre* ni *María*»<sup>46</sup>.

Efectivamente *La protección de un sastre* no se publica hasta 1840, pero como apunta Montesinos la suplantación de Miguel de los Santos por el mismo Galdós en último término tiene la suficiente gracia como para ser tenida en cuenta; la personalidad y escritos de esta curiosa figura del romanticismo español han sido abordados recientemente de forma monográfica por Salvador García Castañeda, quien en su estudio hace referencia a nuestra carta, así como a la imagen que de Álvarez ofrece Galdós en distintos episodios<sup>47</sup>.

Nos recuerda García Castañeda «la simpatía que tuvo Galdós por Álvarez, quien murió en 1892 cuando el autor de los *Episodios* daba fin en Santader a *De Oñate a la Granja...* Don Benito debió sonsacarle no pocos detalles de aquella historia española que el viejo Álvarez había visto pasar»<sup>48</sup>.

Sin duda alguna buena parte de la documentación que Galdós maneja para su visión romántica en *La estafeta* y en todo el período provenía de testimonios directos. Junto a su simpatía por Álvarez, debemos resaltar su amistad con Mesonero y con el mismo Zorrilla.

De hecho en la carta de De los Santos Galdós probablemente utilizó, con algunas variaciones y la consecuente novelización del asunto, los *Recuerdos del tiempo Viejo* del poeta vallisoletano<sup>49</sup>; llama la atención precisamente su absoluta fidelidad a los detalles más nimios.

46 Galdós, t. III, pág. 60. Cf. también Hans Hinterhäuser, *Los episodios nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963, págs. 255-256.

47 S. García Castañeda, *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892)*, Madrid, S.G.E.L., 1979, págs. 22, 29n, 39n., 162n.

48 *Ibidem*, pág. 168.

49 José Zorrilla, *Obras completas*, t. II, Valladolid, Librería Santarén, 1943, págs. 1743-1748.

Pero la carta de Álvarez contiene otros valores añadidos a los meramente histórico-literarios. La falsa presencia de un escritor de oficio sirve de inmejorable «alter ego» a Galdós para diluir en su carta consideraciones importantísimas para la justa valoración de la forma epistolar:

«no es menos espinosa —dice Galdós a través de Pilar, a su vez encubierta en Álvarez— la descripción de lo real que de lo fingido, pues en esto tenemos campo libre para elegir o desechar lo que nos diere la gana, mientras que en la narración real, que los sabios llamamos historia, el respeto de la verdad nos embaraza y confunde, y el miedo de mentir corta los vuelos de la fantasía». (pág. 933).

Tales consideraciones arriba vertidas justifican por sí mismas la utilización falsa (verosímil), luego revelada, de un escritor histórico. En la carta se abordarán los sucesos literarios, en un sentido amplio, acaecidos en Madrid en torno a la muerte de Larra y revelación de Zorrilla.

Los personajes de *La estafeta*, escritores más o menos en ciernes, explicitan las dificultades a las que se enfrentan según lo que aborden. Si trasladamos esta situación a la escritura de los *Episodios* veremos que el autor, Galdós, se enfrenta a idéntica tesitura: entreverar vida y ficción, Historia e historia novelada.

Este juego sabio que afecta de manera especial a la forma epistolar y se evidencia particularmente en la carta de De los Santos le resulta tremendamente fructífero al autor. Al hacer ocurrir en la vida lo que sería más propio de la ficción o a la inversa, provoca que los personajes se pregunten por los límites entre una y otra.

Pascual Uhagón, contándole a Fernando la fantástica historia de Aura, le dice a aquél: «tenemos aquí, pues, un caso sumamente grave, y yo desafío a los inventores de dramas románticos a que saquen de su cabeza uno como éste» (pág. 941). Añadiendo más adelante: «Yo que no creía en el *romanticismo práctico* (el subrayado es nuestro), ya me rindo, caro amigo, y declaro que todo lo que imaginan los poetas de Víctor Hugo para abajo, se queda tamañito junto a lo que la propia vida nos muestra» (pág. 947).

En último término *La estafeta*, en cuanto pretendida realidad histórica, se ajusta considerablemente a las coordenadas románticas y gustos del público. Por ejemplo su componente folletinesco tiene un perfecto eco en estas palabras de Gracia en torno a sus preferencias en la novela:

«Relaciones de galanes y damas, amores con lances muchos, y trapisondas y contra-tiempos, que acaban en casarse, pues cuando se matan o no les casan me entristezco tanto, que lloro como si les hubiera conocido y fuesen de mi familia. Que aya (la ausencia de las «h» será una drástica, al tiempo que lúcida, medida de Gracia hasta su última carta) mucho interés y sorpresas, me gusta; que se pase miedo y zozobra, siempre que al fin se casen» (pág. 954).

A través de éstas palabras Galdós nos diluye la opinión del público, de su públi-

co. Consecuentemente *La estafeta* responderá, tras una lógica dignificación estilística, argumentalmente a esos gustos.

No podemos olvidar, junto al considerable influjo de la literatura extranjera a través principalmente de las traducciones, que en la narrativa española desde 1780 proliferan las *novelas sentimentales*, piénsese en los nueve tomos de *La Leandra* de Antonio de Valladares y Sotomayor, en *La Eumenia* de Gaspar Zavala y Zamora o en *La serafina* de José Mor de Fuentes, precisamente el traductor del *Werther* y *La nueva Eloísa*. Existía por lo tanto una razón incontrovertible en las palabras de Gracia.

No es ésta, sin embargo, la única ocasión en que Galdós da muestras de su extrema agudeza para captar los gustos y aficiones del público. Poco después en la carta siguiente se deslizan estos juicios por boca de Valvanera:

«...por lo que recuerdo de libros y teatros, en tales asuntos, inventados y compuestos con arte, domina la idea de justicia caballeresca, y de tal modo subyugan a los lectores y espectadores, que éstos enloquecen de entusiasmo cuando ven atropellada la ley y aun la misma religión. Los desafíos, los raptos de monjas, la burla de padres o esposas, son admitidos con aplauso, sobre todo si el galán que tales atrocidades comete es atrevido, insolente y guapo por añadidura» (pág. 956).

Si dicha caracterización responde a una sincronía romántica, también responde a la sincronía del público galdosiano. *La estafeta* hace a dos manos, por un lado se muestra consonante con los gustos de la época y de los personajes que la protagonizan (ademán de verosimilitud), por otro lado es una obra dirigida a un público finisecular a quien Galdós quiere interesar aprovechando sus gustos folletinescos. A ambos fines se ajustan las características más arriba referidas. El primer aspecto se declara contundentemente en esta deducción de Valvanera: «Nuestro asunto, pues, toma ya el carácter de obra dramática o novelesca, y o mucho me engaño, o se trae un chisporroteo romántico que pone los pelos de punta» (pág. 956).

El contrapunto de esta obsesión *romántica*, se halla en la obsesión por la *verdad*, sinónimo de *realidad*. Galdós irá dosificando certeramente datos de su sincronía literaria, con un trasfondo más realista que romántico, que harían mella en su público. Cuando Valvanera le escribe a Pilar, preocupada por el resfriado de su hija mayor, propensa a las afecciones pulmonares, le dice: «A estos dramas de la salud de mis hijos los temo más que los otros, pues no puedo ahuyentarlos a escobazos» (pág. 957). Poco después Pilar, en el mismo sentido, afirmaría:

«Bastante tengo con mi drama, de cuya realidad no puedo dudar por los torozones y horribles sacudidas que me causa... Este sí que es un drama» (pág. 966).

Tengamos presente que estas insistencias en la veracidad, realidad, de los hechos incrementan en último término la tensión e inmersión del público.

Otras veces la obsesión literaria, la referencia literaria, romántica o no, sirve para reforzar la experiencia vital del personaje asaltado de romanticismo, es el caso evidente, por ejemplo, de Fernando, cuando le pide a Hillo que le mande las *Noches* de Young y las *Noches lúgubres* de Cadalso, en perfecta consonancia con la noche anímica que padece, al estar sumido en una nueva depresión. Él mismo evidencia dicho correlato al escribir en la continuación de esa misma carta, el «domingo» (y debemos tener presente el sentido cristiano, festivo, de éste día):

«verás que tacho el párrafo en que te pedía me mandases las *Noches* de Young y Cadalso. Déjame a mí de *Noches*, hombre, y mándame *días* si los hay» (pág. 962).

Obviando ahora el juego intencionado de ese párrafo tachado que leemos sin tacha, consideremos que la conducta primera del personaje responde a un tópico romántico abundantísimo en los escritores de la época, a su vez da cuenta de uno de los gustos preferentes del momento en el mundo intelectual, al que Fernando pertenece. Dice Montesinos de las *Noches* de Young:

«no eran ciertamente una novela, pero que, por responder a una *actitud poética* muy del gusto del tiempo —aparte lo que el estar traducidas en prosa las aproximaba, al menos en algunas de sus partes, al relato novelesco sentimental—, contenían gérmenes de novela y situaciones que podían pasar a un cierto tipo de novela lacrimosa y que de hecho pasaron»<sup>50</sup>.

Apliquemos ésto a criterios más arriba vertidos y se comprenderá la pertinencia que Galdós otorga a esta alusión literaria.

Sin embargo la literatura para el propio Fernando y para los que le rodean es una valiosa medicina en cuanto sustituto de la vida real. Fernando está inmerso en la literatura no en un sentido peyorativo, sino como hombre culto, está al día y de ello dan buena cuenta sus pedidos de libro a Hillo (vid. pág. 963), donde destaca su admiración por Victor Hugo, Dumas —de los que no quiere traducciones— y por W. Scott<sup>51</sup>.

Fernando será, pese a todo, consciente de las diferencias entre literatura y vida. Los libros —dice— «no pueden remediar mi mal. Ellos *imitan la vida, pero no son la vida* (subra. nuestros); son obra de un artista, no de Dios» (pág. 972).

El paralelo literatura-vida, realidad-ficción, tiene un correlato literario a su vez. Así, frente a una solución romántica de la novela, consistente en el suicidio del protagonista, en su muerte o en la de la amada, o en un final inesperado (soluciones desechadas a juzgar por ciertos indicios aludidos), *La estafeta* propone una solución *clásica*. Esto es lo que afirma Pilar cuando comienza a ver disipados sus problemas

50 *Introducción a una historia de la novela...*, págs. 15-16.

51 Curiosamente las traducciones de V. Hugo y de Dumas son tardías. Del primero se traduce en 1834 *El último día de un reo de muerte*, por García Villalta, en 1836 *Nuestra señora de París*. Dumas no se traduce por primera vez hasta 1837.

(pág. 969). La solución romántica es muy improbable desde el momento en que Fernando supera su drama con Aura, al que califica en carta a Hillo como «leyenda de un color harto lúgubre, sobria en sus líneas, altamente patética. Como todas las leyendas que ha puesto en circulación el romanticismo, reviste forma enigmática, o así me lo parece a mí, sin duda porque no conozco más que un fragmento de ella» (pág. 972).

No olvidemos que nuestra novela en su tratamiento de la historia de Fernando se ajusta perfectamente a esas características: parece ser una auténtica leyenda romántica incluso porque al igual que el protagonista, el lector sólo tiene en un primer momento un conocimiento *fragmentario* de la historia.

Pero como dijimos la novela es el constante desvelo de secretos, de relaciones ocultas incluso para los mismos personajes y asistimos a una especie de anagnórisis barroca del personaje central.

Si todo el conjunto de líos, enredos y fingimientos, pueden justificar una ficción literaria romántica, el resto de la novela, a partir de su meridiano, hace gala de una búsqueda de la claridad, de la *verdad*, de la luz, con un apartamiento sistemático de actitudes románticas.

Véanse las palabras de Pilar tras propalar su secreto:

«Cada uno es lo que es: bueno o malo, tuerto o derecho, cada ser representa su propio carácter. Apartémonos de la comparsa social, renunciemos a la fastidiosa obligación de marchar a compás, haciendo figuras más o menos airosas. Lo que cada uno es ante Dios, séalo ante los hombres. Impere la verdad, siempre superior a los embustes mejor compuestos y con más arte pintorreados...» (pág. 977).

Si obviamente estas palabras deben mucho al principio de *libertad* gritado por los románticos, evidencian también cómo a los personajes les preocupa si aquéllo que viven es *verdad*, independientemente de su parecido a una verdad romántica. (Vid. las meditaciones en este sentido de Pilar. Pág. 985).

La solución feliz, clásica, la rectitud de los acontecimientos, parece depender de esa verdad anhelada: «¡Cómo nos eternizamos en nuestros errores —dice Pilar—, mayormente cuando no seguimos el camino de la verdad y vivimos en un mundo de mentiras y disimulo!» (pág. 995).

Ya en *Vergara* Fernando descubrirá, como antes su madre, las ventajas del *clasicismo*: «Me va muy bien con este clasicismo a que hemos llegado, después de tantas turbaciones y angustias» (pág. 1.012). Poco después afirmará: «La felicidad es clásica».

Parece encaminar Galdós la función de *La estafeta* a una especie de «deleitar aprovechando» en lo moral y en lo estético, muy conveniente para un público conurbado por el desastre colonial recientísimo.

Tras *La estafeta* no concluyen, sin embargo, las dudas de los personajes sobre lo que es realidad y lo que es ficción, por la constante confluencia entre lo que ellos cuentan —y por lo tanto creen historia— y los ejemplos literarios. De ahí que

Fernando, narrador provisional de una historia ajena a sí mismo, afirme: «la verdad se tuerce y descompone en mis pobres manos, convirtiéndose en novela» (pág. 1.016. *Vergara*).

Pero todo esto no impide una absoluta coherencia entre el final de la historia y lo propuesto en *La estafeta*.

Esa *felicidad clásica* aludida consistirá para el personaje principal en la adecuación o igualdad entre lo que éste siente y desea, y entre lo que sucede. La ficción (literaria) se adecúa a la realidad (literaria); las inquietudes del espíritu se ven colmadas en la realidad. Recordemos ahora el preciso diagnóstico de Valvanera sobre el «mal gravísimo» de Fernando, al principio de la novela: «la desproporción monstruosa entre lo que piensa, siente o sueña y lo que le sucede. ¡Tanta poesía en su espíritu y prosa tan baja en la realidad!» (pág. 929).

Una vez más Galdós por boca de un personaje demuestra su perspicacia para con la realidad histórica pasada que reconstruye. El diagnóstico de Valvanera puede aplicarse genéricamente a cualquier romántico. Ese desajuste vital entre la realidad y el deseo, en palabras cernudianas, es uno de los constituyentes básicos de la ideología romántica, que inunda particularmente la poesía del momento.

No debe extrañarnos por lo tanto el oculto ademán romántico que significa el final de la historia, ya en *Los Ayacuchos*. Es un perfecto final feliz, más propio de la novela bizantina, con la que no faltan conexiones, que de la realidad. Esa aparente culminación de la felicidad clásica es, en cierto sentido, tan romántica como los avatares iniciales: el constante presentimiento de un peligro por parte de los personajes, que hiciera normal el desarrollo de las cosas, no se cumple, resulta, pues, anormal; es de alguna forma «la lógica de las cosas absurdas» con que Calpena definía a Zoilo el romanticismo, vital y no literario. (Vid. *Vergara*, pág. 1.001)<sup>52</sup>.

JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO

---

52 Corregidas las pruebas de imprenta de este trabajo llega a mis manos el interesante artículo de Francisco J. Díez de Revenga, «Realidad y Literatura en los Episodios nacionales: *La estafeta romántica*» publicado en el volumen del mismo autor *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Murcia, Universidad de Murcia, 1985, págs. 191-205. Por razones obvias, pues, la consulta del citado artículo no ha podido ser utilizada en las páginas que anteceden.