

El gran teatro del mundo

♦
SERGIO PITOL

Para Carlos Monsiváis

Los hechos referidos en *La corte de Carlos IV* tienen lugar el año 1807. Galdós, a través de Gabriel Araceli, narrador y también protagonista de la primera serie de *Episodios Nacionales*, se permite iniciar la historia con algo que ocurrió dos años antes: el estreno de *El sí de las niñas*, la comedia de Leandro Fernández de Moratín. Araceli, por cierto, confiesa una participación en esa función que desdora el proceso de dignificación personal en que consciente y tenazmente lo ha comprometido Galdós.

El acontecimiento histórico del Episodio consiste en la conjura palaciega tramada por el Príncipe de Asturias contra los reyes, sus padres. Posponer ese relato para recrear las circunstancias más bien chuscas de una función teatral podría parecer desproporcionado y hasta incongruente. Y, sin embargo, no lo es. La arquitectura de la novela exige la aparición inicial de un escenario dramático que insinúe una interrelación entre la vida —como realidad cotidiana o como hecho histórico— y el teatro. La novela se abre, pues, con el estreno de una obra que intentó modificar el teatro español, liberarlo de las extravagancias que lo afligían e introducir, por fin, una preceptiva dramática y un afán didáctico y moral. Esfuerzo que desde su nacimiento se vio combatido por los viejos dramaturgos, por los actores y por buena parte del público, quienes consideraban ese teatro basado en reglas como una imposición extranjera, ¡francesa, para mayor agravio!, una afrenta no sólo a los gustos y preferencias escénicas sino también al sentimiento nacional. La sola idea de someter el teatro a reglas, a “unidades dramáticas” —de lugar, de tiempo y de acción—, palabrejas que pocos lograban entender y que, por lo mismo, interpretaban de los modos más extravagantes, era ya un desacato. Los franceses eran diferentes, ya se sabía. ¡Allá ellos con su Corneille y su Racine y sus reglas precisas! El no haberse dejado Lope engatusar por

esas zarandajas lo hacía muy superior a los extranjeros. Que las unidades procedieran de Francia añadía una carga de visceralidad al agravio. Para establecer un juego de simetrías, Galdós cierra *La corte de Carlos IV* con una representación de *Otelo* en un teatro palaciego, traducción española de una variante francesa bastante libre del drama de Shakespeare, una pieza absolutamente ajena a cualquiera de aquellos preceptos “servilmente obedecidos” por el afrancesado Moratín. El relato se abre y se clausura enmarcado en dos actividades escénicas. No queda todo ahí, algunos de los actores que escenifican ese *Otelo* eran comediantes profesionales (uno de ellos con existencia real: el gran Isidro Máiquez) pertenecientes a la ilustre compañía del Teatro del Príncipe; otros, aristócratas aficionados a la actuación. Hay amores entre la nobleza y la farándula, escenas de celos, intrigas, proyectos atroces de venganza, lo que tiñe, también de principio a fin, este Episodio de una intensa coloración histriónica. Representan todo el tiempo los actores, pero aún lo hacen más los personajes de la corte que temporalmente se han ligado a ellos.

Gabriel Araceli, a quien el lector conoció en *Trafalgar*, el primer episodio de la serie, ha experimentado visibles transformaciones en su actitud y estilo de vida. Se ha desparpajado, ha agilizado su ingenio y es mucho más consciente de sí mismo como individuo. Los aires de la Villa y corte y, sobre todo, su diario comercio con los cómicos le han dado unas tablas que en Vejer, la pequeña población andaluza, donde lo habíamos dejado, difícilmente hubiera podido adquirir. Araceli considera que ha corrido con suerte excepcional, pues al poco de llegar a Madrid y después de sufrir hambres perrunas y algunos tumbos no especificados, logra entrar al servicio de Pepa González, comediente ampliamente celebrada en Madrid por su talento, su gracejo, y, sobre todo, por su hermosura. En casa de su ama se celebran algunas veces saraos muy reservados donde Gabriel atiende

no sólo a gente de teatro sino también a personajes procedentes de escenarios más ilustres, donde, por lo visto, aquellos invitados de lujo no encuentran la alegría ni la informalidad que reinan en las casas de los cómicos o en otros lugares a los que a veces aluden, por supuesto en voz baja, que convocan a la flor de la mala vida madrileña, donde las navajas relucen cuando menos se espera y el cante y el baífo se interrumpen de golpe para convertir la tertulia en movidísima fiesta de palos.

No es de asombrar que debido al roce con gente de la farándula y anexas, Gabriel Araceli escapara en algunos momentos del papel que le ha asignado Galdós, el de ejemplo de las virtudes de una clase dirigente que, surgida de la nada, comenzaría a cultivarse hasta cubrir el espacio que la nobleza comenzaba a perder. Gabriel, a quien próximos méritos militares convertirían en miembro de esa nueva clase redentora, debía encarnar desde la juventud los ideales de la sociedad que estaba por gestarse y ser el paladín de una moral impecable. Esa carga, semejante a la que pesaba sobre el "héroe positivo" de la literatura ideologizada de nuestro siglo, tiende a adelgazar en algunos episodios su realidad como protagonista, y lo despoja de la vida interior imprescindible para convertirse en un personaje del todo convincente. Sólo la desbordante energía del tejido social que lo circunda lo salva de convertirse en un muñeco mecánico. Galdós lo provee de una aguda capacidad de observación, con facilidad para establecer relaciones entre personajes y situaciones, dotes necesarias para el buen desarrollo de una novela, aptas para enriquecer los momentos dramáticos, enaltecer los heroicos y redondear los jubilosos. Todo eso, al precio de suprimir en buena parte su vida instintiva.

En *La corte de Carlos IV*, Gabriel vive momentos de radiante insurrección contra el demiurgo. No hay que olvidar que se halla en la flor de la edad, se mueve en un círculo social libre de rigores, y actúa con gran soltura en escenarios donde aristócratas, comediantes y gente aún menos comedida suelen intercambiar parejas. Si en los primeros capítulos encontramos a Gabriel enamorado castamente de una dulce vecina, una costurera, también será capaz de concebirse como el posible futuro amante de una encumbradísima dama de la corte, una hermosa condesa de excepcionales poderes en Palacio con quien sueña repetir la famosa historia que tiene por protagonistas a María Luisa de Parma, la reina, y a Manuel Godoy, su ministro, al cual extrajo de un cuartel para convertirlo en el hombre más poderoso del reino. Tanto se ha independizado Gabriel del destino impuesto por su creador, que, deslumbrado por la belleza de la suprema Amaranta, aquella "belleza ideal y grandiosa que al mirarla causaba un sentimiento extraño parecido a la tristeza", como con feliz intuición la describe su adolescente enamorado, se lanza a una aventura que por entero lo rebasa, lo desencanta y lo humilla, pero que le permite tener una visión personal del mundo de las alturas,

de sus poderes inauditos y también, ¡hélas!, de su secreta vulnerabilidad.

Si *Trafalgar* constituye una prueba iniciática bajo el signo del Epos, *La corte de Carlos IV* le propondrá otro tipo de prueba, más ardua. Gabriel ha penetrado en el mundo de la ficción a través de las armas y los lances heroicos; le falta descubrir otros escenarios donde las batallas se libran secreta y subrepticamente, tienen otra espesura, y aparecen cargadas de asechanzas y riesgos desconocidos. Araceli penetra en un terreno minado, el mismo que pisan los miembros de la familia real y sus allegados más cercanos.

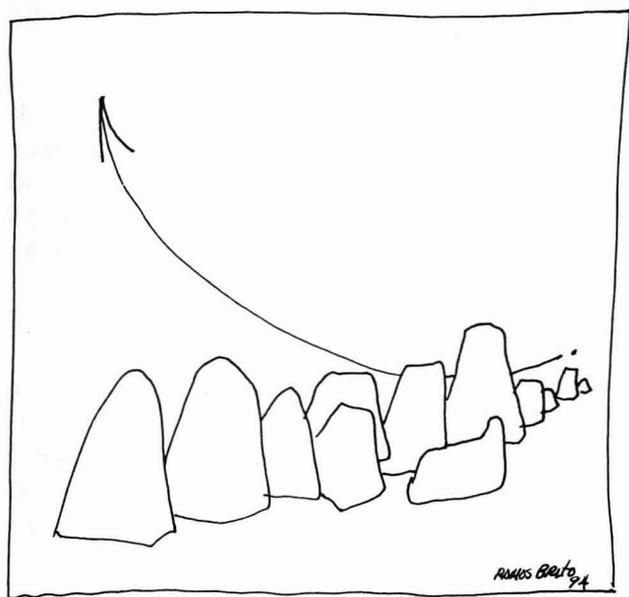
Gabriel saldrá de este Episodio más escamado que de otros en apariencia más peligrosos, como fueron los heroicos sitios militares y las batallas memorables. La trama en éste se desliza por dos cauces paralelos, uno público: la conjura del Príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII, para asesinar a su madre y destronar a su padre; y otro privado: una relación de amor y celos, donde los hilos han sido arteramente trazados para hacerlo concluir en un crimen pasional. Las dos tramas se entretajan incesantemente y se sirven de apoyo. La pública es un asunto de Estado; la privada, la que le da cuerpo real al relato, funciona con base en un mecanismo muy usado en el teatro renacentista; lo hallamos en varias comedias de Shakespeare, en muchas de Lope y Calderón, y de manera casi obsesiva en las de Tirso: Pepilla González ama a Isidoro Máiquez, el cual ni siquiera la registra. Máiquez ama a la duquesa Lesbia, camarista de la reina y agente secreta del Príncipe de Asturias, quien lo desprecia. Lesbia ama a don Juan de Mañara, un apuesto oficial de la guardia del rey, agente también él del Príncipe de Asturias, quien la engaña con una moza del bajo Madrid. Todos sufren celos de todos. Dos de los personajes de esa maraña amorosa están ya comprometidos en la conjura de Palacio. La condesa Amaranta, quien no ama ni es amada por nadie, amiga y confidente de la reina, participa en una estratagema para castigar la deslealtad de Lesbia. El falso puñal con que Máiquez, en carácter de Otelo, castigará la liviandad de Desdémona, actuada por Lesbia, va a sustituirse en el último momento por uno verdadero que penetrará en el pecho de la protagonista. Gabriel actuará en ese momento con gran valentía y celeridad para impedir el crimen.

El tono del Episodio es indudablemente goyesco. No podía ser de otra manera. El título mismo recuerda demasiado al celebrísimo óleo de Goya, *La familia de Carlos IV*. Goya era el pintor oficial de los reyes. En ese cargo pintó una serie de retratos de Carlos IV y de la reina María Luisa, de Fernando, como Príncipe de Asturias y como rey de España, del resto de los infantes, la gran tela donde aparece la familia entera, así como también de un retrato notable de Godoy. También Isidoro Máiquez, el actor, fue pintado por Goya, y su retrato cuelga hoy día en el Prado, cerca de los reyes y los infantes. Amaranta, en un rapto caprichoso y desafiante, se había hecho pintar desnuda por Goya, con lo que de inmediato asociamos su figura a la de la Maja desnuda. Los

telones para la representación de *Otelo*, se nos advierte, fueron también pintados por Goya. El pintor aragonés está presente en todas partes y a cada momento.

Un referente poderoso, quizás más inquietante que la misma conjura, lo representa el lejano y, para la mayoría de los españoles borroso, Napoleón Bonaparte, cuyo ejército penetra en España el día que se celebra una cena en casa de Pepilla González, donde cómicos y personajes palaciegos se reúnen para ajustar los últimos detalles de la representación de *Otelo*. Nadie en el transcurso del episodio sabe a ciencia cierta qué se propone Napoleón al entrar en España, y cada quien trata de acomodar ese enigma del modo que mejor convenga a sus intereses.

“El que representa o hace papel en los teatros se llama comúnmente *comediante*”, afirma el diccionario de la Real Academia en su primera edición. El comediante aparenta ser alguien diferente a quien en verdad es; su función es la de



parecerse a otro. Un día finge ser rey, y al día siguientes es labrador, o santo o capitán de navío. Esa capacidad de fingimiento, esa posibilidad de crear de la nada éxtasis, naufragios, amoríos, destronamientos, suele filtrarse algunas veces de manera perversa en su vida personal. Isidoro Máiquez, por ejemplo, en los ensayos de *Otelo* comienza a desvariar; los celos han hecho presa de él, avivados, entre otras causas, por malignas cartas anónimas, donde le advierten que para “su duquesa” no ha sido sino un mero capricho, un juguete plebeyo en manos de una dama delicada, la cual, por cierto, lo ha sustituido por don Juan de Mañara, un caballero de su propia condición. En la escena final del drama la personalidad de Máiquez se ha desvanecido, transformándose por entero en un moro enloquecido, en un asesino. La versión utilizada registra algunas divergencias con el drama original. La prueba de la infidelidad de Desdémona se localiza en una apasionada carta que supuestamente había escrito a su

amante. Una mano anónima ha falsificado su letra y su firma. Ante esa evidencia, Otelo ya no puede dudar. La carta marca el destino de la pareja.

Desdémona deberá fatalmente morir a manos del moro. Alguien interesado en castigar a Lesbia se ha apoderado de una carta suya donde trata de disipar los celos de Mañara. En ella lo reconviene por haberse atrevido a imaginar que una mujer de su categoría pudiese sentirse interesada en un comiquillo ridículo. Alguien ha sustraído el papel que Otelo deberá leer ante el cuerpo postrado de Desdémona, sustituyéndolo con la carta donde Lesbia lo ridiculiza para tranquilizar a Juan de Mañara; y ese mismo alguien ha sustituido la daga de guardorropía por un puñal verdadero. La suerte de la marquesa está echada: esa noche morirá ante los ojos de su amante, los de su feroz marido y los de la notabilísima concurrencia integrada por los grandes títulos del reino. Sólo la oportuna intervención de Araceli logra evitar el desastre.

Gabriel descubrirá por experiencia personal que las mismas funciones de representación y el mismo vaivén entre el ser y el parecer que marea a los cómicos se repite en la corte, sólo que allí la realidad del ser se atrofia gradualmente, en tanto que se agiganta con desmesura la función de parecer, de aparentar. La vida de la corte exige una capacidad permanente de ficción. Las ceremonias se convierten en una representación continua que exige dotes histriónicas más complejas y técnicas más estilizadas que las requeridas por la actividad teatral. Allí se actúa no sólo en las funciones de protocolo, sino también en los aposentos de los reyes, en las visitas que los cortesanos se hacen en sus respectivos palacios, en el teatro, en los toros, en los paseos campestres y, sobre todo, en los pasajes en que simulan ser quienes no son, cuando asisten *de oculis* a las cenas de cómicos y toreros de moda, a las verbenas y festejos populares, o aun a sitios menos recomendables donde era posible rozarse con todas las variantes de la picareza que florecía en los bajos fondos de Madrid.

Vivir al servicio de cómicos o ser un paje en los recintos palaciegos significa participar en una representación perpetua, fingir que se realiza una actividad cuando en verdad se está en otra. En el primer capítulo de *La corte de Carlos IV*, el joven Araceli describe una heterogénea lista de deberes por cumplir que constituye en sí un delicioso pasaje costumbrista. Entre ellas, hay dos que son de mero fingimiento:

pasarme por la plazuela de Santa Ana, fingiendo que miraba las tiendas pero prestando disimulada y perspicua atención a lo que se decía en los corrillos allí formados por cómicos o saltarines, y cuidando de pescar al vuelo lo que charlaban los de la Cruz en contra de los del Príncipe;

la otra:

ir todos los días a casa de Isidoro Máiquez con el aparente encargo de preguntarle cualquier cosa referente a los vestidos

de teatro; pero con el fin real de averiguar si estaba en su casa cierta y determinada persona cuyo nombre me callo por ahora.

Es decir, aparentar un interés cuando el verdadero es otro, bastante deleznable por cierto: oír lo que se dice en la calle para luego repetirlo a un amo; preguntar alguna tontería sobre una prenda de vestir cuando en realidad se trata de averiguar quién visita a quién, cómo se comportan los observados durante la visita, de qué hablan. Son desde luego actividades de informador, de polizonte, de oreja. Otra de las actividades obligatorias era “concurrir a la cazuela del Teatro de la Cruz para silbar despiadadamente *El sí de las niñas*, comedia que la González aborrecía tanto, por lo menos como a las demás del mismo autor”; actividad provocadora que complementaba a la de espía. El oficio de un paje en la corte era más o menos el mismo, sublimado no sólo por la majestuosidad de los escenarios y la relevancia de los protagonistas, sino también por el refinamiento de los medios que el paje debía emplear. Amaranta, la condesa, deslumbra al imberbe andaluz a quien invita a ser su servidor. Le ofrece la procuración de un futuro radiante siempre y cuando la sirva como esclavo. El deslumbramiento desaparecerá a los pocos días, tan pronto como la condesa le imparta sus primeras instrucciones. Para empezar le obtendrá colocación en otra casa desde donde deberá informarle de todo lo que ocurre en ella. Aunque le asombre ese arreglo, no dejará de ser su paje. Segura del hechizo que ejerce sobre el muchacho sustraído de casa de la González y llevado a El Escorial, Amaranta le expone un programa de largo alcance con el que resolvería para siempre sus problemas. Su papel consistiría en observar detrás de un tapiz o una cortina, de oír tras las puertas, de enamorar a las doncellas de las camaristas y a las mismas damas, de obtener secretos de toda clase hasta llegar a convertirse en una potencia de primer orden en Palacio. Para ese entonces, ella, la condesa, se encargaría de obtenerle una ejecutoria de nobleza, y ya con un título y su ayuda entraría en la Guardia de la Real Persona. Su poder se volvería extraordinario.

Tiene el guardia —concluye la condesa— una ventaja que no cuentan ni los reyes mismos, y es que estos señores no conocen más que el Palacio donde viven, razón por la cual casi nunca gobiernan bien, mientras que el otro conoce el Palacio y la calle, la gente de afuera y la de adentro, y esta ciencia general le permite hacerse valer en una y otra parte, y pone en sus manos un número infinito de resortes. El hombre que los sabe manejar es más poderoso que todos los poderosos de la tierra, silenciosamente, sin que lo adviertan esos mismos que andan por ahí y se dan tanto tono llamándose ministros y consejeros reales puede llevar su influjo hasta los últimos rincones del reino.

El destino asignado a Gabriel Araceli, el de convertirse en uno de los futuros redentores que reclamaba España, sur-

gidos casi de la nada, o de la nada a secas como en su caso, le impide aceptar la carrera de indignidades propuesta por la condesa. Una y otra vez antepondrá ante ella y otros miembros de la nobleza las obligaciones que su honor y dignidad le imponían a pesar de que en cada ocasión recibía frases desabridas e hirientes por respuesta. Honor y dignidad son atributos propios de un caballero, no del insignificante piojo que se atrevía a reclamarlos para sí. Sin embargo, sin proponérselo, por azar, Gabriel quedará situado en condiciones tales que podrá oír secretos terribles, comprometedores no sólo para determinadas personas sino para los asuntos de la Corona, se enterará del contenido de cartas y mensajes que podrían costar la libertad y hasta la vida a altísimos personajes, será testigo de escenas concernientes a la seguridad del reino. Obvio es decirlo, Galdós no permitirá a su creatura obtener ningún beneficio personal de tales secretos.

Buena parte de los deberes de Gabriel al servicio de Pepita González tenían, como era natural, relación estrecha con el teatro. Uno, ya mencionado, era hacer campaña contra *El sí de las niñas*; otro, acompañarla al teatro

donde le era forzoso tener listo el cetro y la corona cuando ella hacía mutis después de la segunda escena del acto segundo en *Falso czar de Moscovia*, para salir casi inmediatamente después convertida en reina de Mongolia, confundiendo a Orloff y a los otros magnates que la tenían por buñelera de la esquina.

Era también obligación suya

llevarle por las tardes una olla con restos de puchero, mendrugos de pan y otros despojos de comida a don Luciano Francisco Comella, autor de comedias hasta hacía poco muy celebradas, el cual se moría de hambre en una casa de la calle de la Berenjena, en compañía de su hija, que era jorobada, y le ayudaba en los trabajos dramáticos.

Galdós divaga a cada paso sobre temas teatrales, a veces insignificantes, otros de más relieve como la batalla librada por los neoclásicos contra la incontinencia verbal y la chabacanería escénica del teatro de la época, corriente encabezada precisamente por Comella, autor entre otros muchos disparates de *Perderlo todo en un día por un ciego y loco amor*, o *Falso czar de Moscovia*, que había proporcionado a Pepita cerradas ovaciones en el pasado. Aquel teatro astracanesco sentíase amenazado por las aborrecibles unidades dramáticas postuladas por el también aborrecible Moratín. Pero volvamos al primer interrogante: ¿por qué iniciar la historia de la conspiración en Palacio con el estreno de *El sí de las niñas*, ocurrido dos años atrás?

Miguel de Cervantes disemina a lo largo del *Quijote* un amplio elenco de autores y títulos de libros. Su mención no tiene por objeto ostentar la cultura del autor. Esas referencias culturales están donde están porque juegan un papel decisivo en la estructura narrativa: sustentan las razones y los

desvaríos del protagonista, determinan el perfil de otros personajes, permiten estilizados juegos de espejos, tales como comparar una obra en proceso, la propia historia del hidalgo de la Mancha, con falaces derivaciones de la misma como lo es el falso Quijote, el de Avellaneda. Jugar con otros libros imprime un novedoso estilo al arte de contar historias y evidencian el parentesco de la novela con la cultura renacentista que la envuelve. El afán intertextualizador cervantino tuvo escasos sucesores en la narrativa española. Galdós es uno de los pocos escritores de nuestra lengua que utilizó y renovó ese recurso. La guerra que Luciano Comella y sus partidarios emprenden contra Fernández de Moratín es definitivamente el trasplante de una lucha entre lo viejo y lo nuevo que comienza a insinuarse en España. La bárbara pugna entre dramaturgos es una especie de primera llamada al debate entre una cultura anquilosada e incoherente y el esfuerzo por establecer un orden y una labor de aseo en todos los terrenos. El hecho de que la obra de Moratín trate sobre la educación de la sociedad, y de las mujeres en particular, aparece como una réplica a esa corte desvariada donde la mayor parte de sus integrantes no ha sido educada para nada, y donde los únicos caminos para llegar a alguna meta son el fingimiento y la intriga. Ese ejercicio de intertextualidad tal vez precede a la misma diégesis de los Episodios. El recurso le evita a Galdós sumirse en largas explicaciones didácticas, las mismas que hacen ilegibles tantas páginas de sus contemporáneos. La enunciación de las lecturas de Pepilla González, de sus omisiones y vacíos literarios, le permite, por ejemplo, darnos con una levedad perfecta la imagen de su persona, más poderosa de lo que hubiese podido darse en un cúmulo de páginas con infinidad de detalles sobre sus costumbres, virtudes y flaquezas. Gabriel Araceli comenta —y ahí sentimos de nuevo la voz del viejo narrador, no la del paje, quien difícilmente podría traducir eruditamente sus sensaciones— que la actriz no se caracterizaba por su buen gusto literario, entre otras cosas porque cuantos se acercaron a ella tuvieron siempre más presentes a Ovidio y a Boccaccio que a Aristóteles. Una manera notable de decirlo todo, sin entrar en detalles.

Señala Ortega y Gasset en su ensayo sobre Goya cuán decisivo fue para la cultura del XVIII español el tinte popular:

En la segunda mitad de ese siglo la plebe existía alojada en las formas vitales de su propia invención, con entusiasmo consciente de sí misma y con inefable delicia, sin mirar de soslayo los usos aristocráticos en anhelosa fuga hacia ellos. Por su parte, las clases superiores sólo se sentían felices cuando abandonaban sus propias maneras y se saturaban de plebeyismo.

Y en relación con ese plebeyismo al que alude Ortega, Carmen Martín Gaité estudió en *Usos amorosos del siglo XVIII*, la alteración que a finales de ese siglo se produjo en la sociedad española por la introducción en la vida cortesana de usos y costumbres vistos hasta entonces despectivamente por la

gente de rango superior. La escritora ilustra con amplitud ese deseo de abajarse al que se refería Ortega. Entramos en un escenario donde damas y caballeros competían en hablar, vestir y comportarse como sus doncellas o lacayos, con el relajamiento de costumbres que eso implicaba. Jean-François Bourging, un viajero francés en España, escribe:

Se dan en ambos sexos personas de condición distinguida que van a buscar sus modelos entre los héroes del populacho, cuyo atavío, modales y acento imitan, sintiéndose halagados cuando alguien dice de ellos: "tiene todo el aire de un majo", o bien "se le tomaría por una auténtica maja".

Y otros autores del tiempo se lamentan porque:

las damas y hasta las señoras más encumbradas están convertidas en otras tantas majas, confundiendo de tal modo en su traje, en su conversación y en los modales con esa despreciable clase de gente... y ha llegado a tal punto la degradación de sus respectivas mercedes, señorías y excelencias, que cuando están con el cigarro en la boca no es cuando más se parecen a las mujeres más soeces de la ínfima plebe... En general, todos aquellos petimetres deseosos de ensayar el majismo, de asomar por la Pradera de San Isidro y aprender de sus lacayos la jota, la guaracha, el bolero, en fin, la música y el baile, tenían muy a gala cortejar a una cómica.

Otro viajero recoge los rumores que corrían en Madrid sobre la duquesa de Alba, especie de avanzada en el afán de modernidad desprejuiciada:

Hacia unos años —dicen— ya había dado de lado todas las apariencias de dignidad, hasta el punto de que saltó a la aventura por las plazas públicas, llegando a tal grado su falta de escrúpulo que hasta toreros se le atribuían como amantes. A medianoche formaban a veces tertulia en pleno Prado, y hacían música allí.

El aplebeyamiento de la aristocracia cubre un espacio espiritual no colmado. Era una vía de escape de la mortecina moralidad al uso; quizás también una respuesta vital al evidente atraso ante la Europa ilustrada, y, sobre todo, ante la grandeza de un pasado perdido. Ese gusto por los usos y expresiones populares viene a ser la modalidad hispana del *Volkgeist* (el espíritu del pueblo), celebrado por los románticos alemanes y difundido a paso veloz por el resto de Europa. En el arte español ese espíritu popular tuvo como exponente genial a Francisco de Goya. Se podría decir que si el *Volkgeist* produjo una inmensa figura en el arte de Europa, fue precisamente la de Goya. El pintor español pinta al pueblo de mil modos, como mera ornamentación, con un tono casi arcádico, en los tapices para el Palacio Real, como héroe colectivo en *La batalla del dos de mayo de 1808*, como personaje trágico en *Los fusilamientos del tres de mayo*, como prota-

gonista demoníaco en muchos de sus aquelarres, como hacedor de mil descalabrados en los aguafuertes, y como representante genial del absurdo en un cuadro prodigioso, el disparate de los disparates, la fiesta en sí —¡Bajtín en rama!—, que es esa pequeña gloria llamada *El entierro de la sardina*.

La aristocracia asumía el majismo de modo absolutamente teatral; fingir lo que no se era, hacer de los rituales cotidianos una forma de espectáculo. Vivir en el teatro, teatralizar la vida hasta lo inconcebible. Buena parte de los personajes de *La corte de Carlos IV* practican como una terapia generosa ese descenso a la fuente poderosa de la vida: la plebe. Entre ellos, la reina María Luisa, ¡nada menos!, y la duquesa Lesbia y don Juan de Mañara, y, en menor escala y más bien en el pasado, la condesa Amaranta.

Si Galdós se detiene en *El sí de las niñas*, de Moratín, no es debido a un especial aprecio a su preceptiva, que nunca acató, sino a imperativos morales. Para el joven escritor liberal que emprende la tarea de novelar siglo y medio de historia española en 1873, es decir después de la revolución de Prim y en vísperas de la primera República, educar a España constituye el principio de toda regeneración, y, puestos en ese terreno, la educación de las mujeres le parece esencial para la buena marcha del país que creía ver llegar. *El sí de las niñas* fue una de las primeras incitaciones para educar a las jóvenes y una advertencia contra la enseñanza de los conventos, en donde el fingimiento se concebía como norma ideal de convivencia social. Por otra parte, la implantación de un teatro neoclásico con sus unidades de lugar, tiempo y acción volvió de golpe obsoleto el teatro de Luciano Comella con todos sus disparatados efectos de tramoya, sus títulos retumbantes, su inverosimilitud histórica y su sentimentalismo barato. El derrumbe de ese falso boato de mentirijillas y la devolución de una dignidad al lenguaje escénico debían parecerle a Galdós señales que ya apuntaban hacia la España madura e industriosa que deseaba.

A decir verdad, ese nuevo teatro que entusiasmó a un puñado de espectadores y aterrorizó a las viejas guardias, tuvo en España breve vida. Alfonso Reyes nos recuerda que el humanismo español se ha distinguido siempre por su horror a cualquier clase de rigidez convencional. Por lo mismo, ninguna gran obra de arte en España ha sido hija de una preceptiva estrecha. El mismo Galdós por mucha simpatía que pudiese sentir por Moratín y su teatro didáctico, pone en boca de Araceli, muy como de paso, un comentario que nos parece un desahogo no reprimido. De nuevo quien habla no es el joven paje que protagonizó la historia, sino el viejo don Gabriel de Araceli, quien al rememorar la importancia de Moratín en su tiempo, escribe: "Nadie le puede quitar la gloria de haber restaurado la comedia española, y *El sí de las niñas*, en cuyo estreno tuve, como he dicho, parte tan principal, me ha parecido siempre una de las obras más acabadas de ingenio", para concluir: "Fernández de Moratín murió en 1828, y en sus cartas y papeles no hay indicios de que conociera a Byron, a Goethe o a Schiller, de modo que bajó al sepulcro creyendo

que Goldoni era el primer poeta de su tiempo". Una manera soberbia de poner un puntito sobre las íes, ya que hasta hace poco la estatura atribuida al comediógrafo veneciano en España era más o menos la misma de que gozaban los hermanos Álvarez Quintero.

En Galdós, los ejercicios de intertextualidad y metaficción se complementan y se integran. En *La corte de Carlos IV*, se produce un juego complejo y casi imperceptible entre Gabriel Araceli, el jovencísimo personaje central y el mismo Gabriel sesenta y tantos años más viejo, cuando redacta sus memorias. Las circunstancias vistas con los ojos del joven narrador, están contadas con la voz de quien vive momentos asombrosos. En esas ocasiones el espacio se cubre de una luz radiante y esa luminosidad dota a los movimientos del paje de una ligereza excepcional. Los complicados pases de Gabriel para esquivar las pesadas encomiendas de cómicos y aristócratas, y, al final, de alguaciles, la rapidez de sus movimientos, la gracia personal, el repetido juego al escondite que le permite sobrevivir a los riesgos lleva a evocar al paje por antonomasia, el prodigioso Cherubino, no tanto el de Beaumarchais, sino el de Da Ponte y Mozart. Las eventuales apariciones del autor, el mismo antiguo paje sólo que convertido en un próspero anciano octogenario, tienden a enmendar o a ampliar las aseveraciones del joven protagonista, o bien a informar al lector sobre asuntos posteriores a la época en que ocurre el Episodio. En 1805, el año de *El sí de las niñas*, Moratín era un autor vivo, y vivió aún veintitrés años más, exiliado en Burdeos; el juicio pronunciado sobre su desconocimiento de Byron, Goethe y Schiller constituye uno de los añadidos del viejo Araceli al pasado. Gabrielillo no hubiera podido, por razones obvias, hacer aquel comentario. Ese uso de formas metaficcionales más o menos emboscadas, imprimen al relato una ondulación que lo anima sin crearle tropiezos innecesarios.

En *La corte de Carlos IV*, la guerra entre las escuelas dramáticas es ubicua y permanente. Lo mismo acontece con los cómicos; entre los del teatro de los Caños de Peral, los de la Cruz y los del Príncipe rige una enemistad jurada. En Palacio sucede algo peor: entre los partidarios del príncipe heredero y los de sus reales padres el combate es a muerte. La mayor parte de los cortesanos es adicta a la causa del príncipe, mientras disminuye el grupo favorable a los reyes. Los moradores de Palacio, tanto los de los pisos nobles como los de escaleras abajo, son protagonistas de una lucha intestina. La intriga florece por doquier; los odios son españoles, es decir espantosos; sólo la sangre parece apaciguarlos. A poco de iniciarse este Episodio conocemos a Lesbia y Amaranta en la cena de Pepa González; fingen a su llegada apariencias de buen trato, pero basta aludir a la contienda de Palacio para que las máscaras caigan y el odio se presente en plenitud.

El género de novela histórica que Galdós escribe adquiere a menudo tonalidades antiheroicas. Los personajes no son nunca los protagonistas notables de la historia, sino más bien individuos comunes y corrientes que por alguna razón

quedan situados en un momento dado cerca de los notables, y son testigos de sus percances. Los acontecimientos históricos importantes ocupan mucho menos espacio en estas narraciones que los conflictos humanos. La interrelación establecida entre personajes reales y ficticios exige de Galdós una especial estructura novelística, a la que, estoy convencido, llegó por puro instinto. La arquitectura de algunos Episodios es superior a la de las novelas de tesis escritas en el mismo periodo: *Doña Perfecta*, *Gloria*, *La familia del León Roch*, donde el relato tiene siempre algo de prefabricado y tieso y la acción se reduce a una sucesión de escenas casi siempre predecibles. En la mayor parte de los *Episodios Nacionales* el acontecimiento histórico se conoce sólo a través del reflejo proyectado sobre el enjambre social. A menudo, ese reflejo ilumina a personajes casuales, carentes casi de rostro, los cuales con unas cuantas frases enjuician y le dan la precisión o imprecisión que el autor requiere al hecho histórico; esa participación les proporciona un rostro momentáneo antes de volver a la penumbra. A través de esa maravillosa institución que ha sido en España la tertulia, tan viva o más que la calle, la historia se refleja cada noche en un prisma de mil caras. Cada quien expresa y sostiene una opinión, desata sus pasiones, manifiesta su verdad de un modo violentamente parcial *según le vaya en la feria*, hasta que de pronto, de aquel hecho histórico no quedan sino palabras poco inteligibles de tanto rumiadas, verdades a medias o a cuartos, sombras distorsionadas de las grandes figuras, muecas en claroscuro, supuración de tumores de una sociedad cuyos voceros han sido, sólo en apariencia, seleccionados al azar.

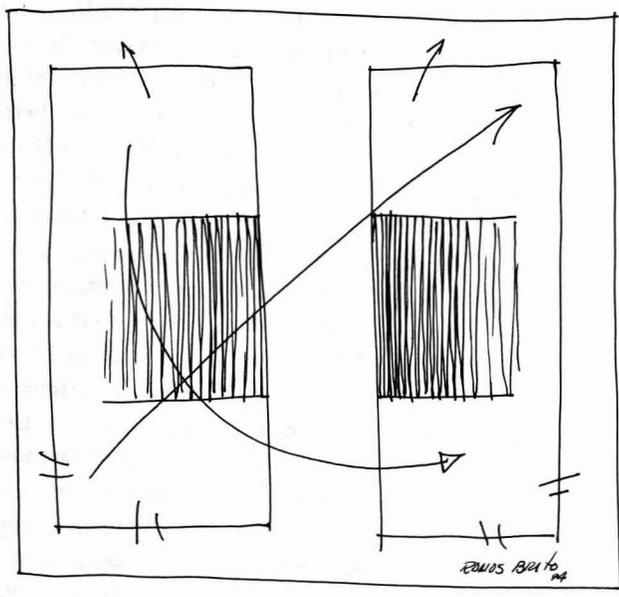
Además de la conspiración hay en *La corte de Carlos IV* otro acontecimiento bastante desdibujado, mantenido en un último plano: la marcha de las tropas napoleónicas por territorio español, hecho que condicionará todos los Episodios de la *Primera Serie*, donde Galdós se propone darnos el cuadro pavoroso y exaltante de la intervención francesa en España y la heroica reconquista de su soberanía lograda por el pueblo español. No obstante la grandiosa epicidad del tema, el autor parece gozarse en una excesiva parsimonia para aproximarse a cualquier registro histórico. Sólo a partir del decimosegundo capítulo de *La corte* se produce la llegada de Gabriel Araceli a Palacio, es decir a la corte de Carlos IV. A través de todos los capítulos anteriores hemos conocido una exacerbación de la pasión popular por el príncipe, el repudio generalizado hacia los reyes y el odio incalculable hacia Godoy, Príncipe de la Paz, Ministro del Reino, y favorito de la reina. A Fernando se le atribuyen todas las virtudes inimaginables, a los reyes vicios y defectos a granel y a Godoy todos los males del atribulado reino. Tanto en los Reales Sitios como en los palacios de la nobleza o en las más desastreadas casuchas de Madrid la población aspira al cambio. La popularidad de Fernando puede resisitir todos los embates. Una vez descubierta la conspiración, y ante una posible sentencia de muerte del príncipe, esa popularidad se transmuta en culto. Confesada su participación en el crimen

frustrado, solicitado el perdón de los reyes, hechos los votos de arrepentimiento y denunciado miserablemente a varios de sus amigos como verdaderos responsables de la conjura, nadie en Madrid logra dar crédito a la noticia. En la mentalidad popular caben sólo dos posibilidades: o aquella innoble confesión lleva al calce una firma falsa o, en caso de ser auténtica, debía haber sido arrancada con una pistola encañonada al pecho. Así, a los muchos prestigios acumulados, Fernando se añade otro de fuerza arrolladora, el del martirio. La noticia del avance de los franceses colma de júbilo a los madrileños, todo el mundo da por hecho que la intención de Napoleón es rescatar al príncipe de manos de sus verdugos y colocar sobre sus sienes la corona.

La mañana en que se esparce la noticia de esa penetración militar, Araceli ha salido a hacer las compras de su ama. Hans Hinterhäuser apunta que la *vitalidad* de los personajes galdosianos llega a cristalizar en una categoría no sólo estética sino también moral. Aquel paseo matutino de Gabriel lo demuestra con creces. Cada uno de los conocidos a quienes encuentra está convencido, como si lo supiera de la fuente más segura, que Napoleón y sus mirmidones avanzan con el propósito de librar a España de todos sus pesares. Se produce la fiesta dialógica, el triunfo de la heteroglosia; Galdós concede a sus creaturas toda la expansión que requieren, proporcionándole a cada una voz propia e inconfundible para expresarse en plena libertad. Tanto los Episodios Nacionales como las llamadas Novelas Contemporáneas comparten atributos que Bajtín reconoce en Dostoievski al establecer los términos de polifonía y heteroglosia. "La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser, en efecto, la característica principal de sus novelas." Las novelas de la primera época de Galdós, escritas al mismo tiempo que las dos primeras series de Episodios, representan, en cambio, la negación polifónica; en ellas los protagonistas no participan por voluntad propia, sino recitan un papel dictado por el autor. Están divididos de manera tajante en blancos y negros, según sus convicciones políticas y religiosas. El autor los maneja inescrupulosamente, no les permite desarrollarse. En los Episodios, en cambio, tal vez por considerarlos obras menores, meros ejercicios de enseñanza de historia nacional, se permite la libertad negada a esas primeras "novelas serias".

Si la tertulia, sea que tenga por escenario una casa, el casino, o algún café, es el recinto perfecto para que el flujo polifónico se realice en plenitud, el otro es la calle. Volvamos a la salida de compras de Gabriel: un conocido suyo le confía que Napoleón ha emprendido la conquista de Portugal para regalárselo a España, país al que adora, y, sobre todo, para quitar de enmedio a Godoy, "un embustero, un tramposo, atrevido, lascivo y enredador". Un sacerdote está seguro de que Napoleón ha dado ese paso para castigar los desmanes de Godoy contra la iglesia, y concluye que pondrá al Príncipe

de Asturias en el trono para restaurar los maltratados derechos eclesiásticos en el reino; el dramaturgo Luciano Francisco Comella, el simpar enemigo de toda preceptiva dramática, jura que Napoleón se acerca para acabar con Godoy, a quien podrían perdonársele todos los pecados, pero nunca su protección a los malos poetas, dando cordelejo a los que son buenos, y, además nacionales, españoles como él, a los que no admitían ese fárrago de reglas ridículas y extranjerías con que Moratín y otros poetastros de polaina trataban de embaucar a los tontos. Todos hablan, evidentemente por la herida. Coinciden en dos puntos; uno, en que Godoy era un corrompido, dilapidador, inmoral, traficante de influencias, polígamo, enemigo de la iglesia, y que, por añadidura, aspiraba a sentarse en el trono de los reyes de España, y el otro, en que España sólo podría ser feliz y recobrar su grandeza pasada cuando el infante Fernando ciñera la corona. Sólo una persona encontró Gabriel, un modesto amolador, que desdeñaba las ilusiones de los demás. Ni los reyes ni el príncipe le merecían confianza. "Napoleón, dijo, invadiría



el reino, se desharía de los padres y del hijo, y pondría en el trono a alguno de sus parientes, como había hecho en los otros países por él conquistados", palabras que producen en el paje el efecto de un baño de agua helada. La embriaguez producida por el rumor colectivo pareció desvanecerse.

Como sirviente de Amaranta, y hospedado en El Escorial, Gabriel es testigo de un acontecimiento extraordinario. El día de su llegada pasea por los corredores cercanos al apartamento de su ama en el interior del Palacio. Allí contempla una procesión imponente, la que devuelve al príncipe a su cuarto en calidad de prisionero. El sepulcral claroscuro de esa escena vuelve a evocar a Goya.

Gabriel pasa sólo tres o cuatro días en El Escorial. Suficientes para revelar parte de la abundante variedad de la pobreza humana, y para hacerse cargo del aire viciado y el suelo minado consustanciales al vivir de la familia real. La

experiencia madrileña había habituado al joven protagonista a los comediantes, sus hábitos, sus caprichos y debilidades. Pero le basta pisar Palacio para ser testigo de escenas que superan en teatralidad a las hasta entonces disfrutadas en el teatro. Sólo que los monarcas representados por Isidoro Máiquez le parecen mucho más dignos y majestuosos que el que se ciñe la corona verdadera. El rey de carne y hueso le resulta "un señor de mediana estatura, grueso, de rostro pequeño y encendido, sin rastro alguno en su semblante que mostrase las diferencias fisonómicas entre un rey de pura sangre y un buen almacenista de ultramarinos". La escena donde Gabriel lo ve por primera vez constituye el momento climático de la novela: el príncipe heredero es conducido por su padre a lo largo de un oscuro corredor apenas iluminado por un simple candelero. Acompañando al rey y al príncipe caminan algunos guardias de Palacio. La conspiración ha sido descubierta: Fernando acaba de prestar declaración y es conducido a sus aposentos donde permanecerá a partir de ese momento como prisionero. "Su semblante alterado y hosco indicaba el rencor de su alma." A la detención del heredero sigue la depuración de Palacio. Damas y caballeros de la corte, militares y sirvientes, nadie se siente seguro en los Reales Sitios. Gabriel presencia varias detenciones espectaculares y advierte el miedo y el desconcierto tanto en los cortesanos como en los sirvientes. Todo se vuelve ficción, puro teatro: teatro impuro. La fábrica del Estado está a punto de desplomarse, pero el rey como si nada advirtiera, se entretiene en cazar de la mañana a la noche en los cotos de Palacio. Ningún miembro de aquella familia parecía servir para nada: una proclividad a la pereza y una ignorancia ampliamente cultivada los incapacita para reaccionar ante la tempestad que está por llegar. Los moradores de Palacio se mueven incoherentemente, aturridos por la confesión del príncipe y sus delaciones. Su única esperanza se ha vuelto la llegada del ejército francés, la consiguiente liberación del príncipe y su ascenso al trono. Oculto involuntariamente tras un tapiz, Gabriel escucha una conversación entre Amaranta y la reina María Luisa. La reina le implora a su leal camarista intervenir ante el Ministro de Gracia y Justicia para que Lesbia no sea interrogada. Sabe demasiados secretos; puede comprometerla. Quizás conserve cartas y objetos que pueda presentar como pruebas. Había que evitar por todos los medios su comparecencia en la causa. Olvidadas por momentos del peligro, conversan volublemente sobre aventuras del pasado y sobre la distribución de cargos y canonjías gubernamentales o eclesiásticas. La reina desea que Godoy le conceda una mitra de obispo al tío de una hermana de leche del menor de sus hijos; él se opone por minucias, sólo porque el susodicho tío ha sido contrabandista y es casi analfabeta. Pero va a presionar a Godoy, dice vanagloriándose de sus poderes, para hacerlo firmar el nombramiento; de otro modo la corona se resistirá a ratificar el tratado secreto con Francia que le otorgaría al favorito la soberanía de los Algarves, prometida por los franceses para después de que ocuparan y repartieran Portugal. ¡Mira que si no

haces obispo al tío de Gregorilla no ratificaremos el Tratado, no serás nunca rey de los Algarves! Para decir esas cosas se es reina. En la casa de Carlos IV se vive un episodio complejo de la historia española: una revuelta palaciega, un parricidio frustrado, las tropas napoleónicas avanzan por territorio nacional, los tratados secretos con Napoleón no han sido ratificados. El peligro acecha por todas partes. La corte vive por momentos en la cuerda floja. Pero en el nido de los Grandes de España nada parece adquirir grandeza. La reina se entretiene divagando sobre sus amoríos, y el odio que le producen quienes la "calumnian", y las tretas que debe urdir para detener el paso de algunas damas y caballeros proclives a la causa de su hijo, y el regateo con el favorito. Su concepción de justicia repta a ras del suelo; los altos méritos que reconoce en Caballero, el Ministro de Gracia y Justicia, su amigo y aliado, estriban en su habilidad para cubrir sus liviandades.

Es mi gran amigo. Desde que supo guardar causa y mandar a presidio al guardia y al paisano que nos reconocieron cuando fuimos disfrazadas a la verbena de Santiago, le estoy muy agradecida. Caballero no hace sino lo que le pedimos, y capaz sería de convertir en regentes de las audiencias a los puntilleros de la plaza de toros si se lo mandáramos. Es un buen sujeto que cumple con su deber con la docilidad del verdadero Ministro. El pobrecillo se interesa mucho por el bien de la nación.

Ningún heroísmo, ninguna verdadera agonía pueden prosperar en aquel mundo de monigotes amedrentados, entontecidos y lloriqueantes, carentes de la menor noción de gobierno. El bienestar del reino, piensa la soberana, consiste en encarcelar a quienes han descubierto su presencia en un lugar inconveniente y en que un Ministro dócil, simplemente su cómplice, obedezca puntualmente sus deseos.

Gabriel contempla la escena como podría seguir un espectáculo desde un palco del Teatro del Príncipe. Porque en *La corte de Carlos IV* el teatro como mundo y el mundo como teatro parecen ser una y la misma cosa. La vida en Palacio le resulta tan escénica, tan teatralizada que los límites entre lo real y lo ficticio, lo verosímil y lo irreal parecen constantemente confundirse. Situaciones que podrían ser trágicas con otros personajes lo más que alcanzan en el círculo de Carlos IV y los suyos es un alto grado de chusquería. El mecanismo es el de una farsa con ribetes picantes. La reina es uno de los blancos a los que apunta, unánime, la saña popular, por libertina, por rapaz, por tonta, por ridícula, por fea. En ese teatro al que Gabriel se ha asomado, los comentarios que escucha acentúan el carácter de juguete cómico que representa la familia real. Un pinche de cocina le revela que la dentadura de la reina es postiza y, puesto que tiene que quitársela para comer, no permite que nadie la vea. "Ya ves tú si no tienen razón los que critican a la reina porque engaña al pueblo, haciéndole creer que es lo que no es. ¿Y cómo ha de hacerse querer de sus vasallos una soberana que gasta dientes ajenos?"

El único mecanismo que parece sostener y darle aún apariencia de vida a aquel herrumbroso edificio es la intriga. No hay nadie en la corte que no intrigue, desde los monarcas hasta sus caballerizos. Y esa actividad genera una vitalidad, ficticia tal vez, pero efectiva. Gabriel descubre la fuerza de ese recurso al observar los manejos de su protectora:

Amaranta era no una mujer traviesa e intrigante, sino la intriga misma; era el demonio de los palacios, ese temible espíritu por quien la sencilla y honrada historia parece a veces maestra de enredos y doctora en chismes: ese temible espíritu que ha confundido a las generaciones, enemistado a los pueblos, envilecido lo mismo a las monarquías que a las repúblicas, lo mismo a los gobiernos despóticos que a los liberales; era la personificación de aquella máquina interior para el vulgo desconocida que se extiende desde la puerta de Palacio hasta la cámara del rey, y de cuyos resortes, por tantas manos tocados, penden honras, haciendas, vidas, la sangre generosa de los ejércitos y la dignidad de las naciones; era la granjería, la venalidad, el cohecho, la injusticia, la simonía, la arbitrariedad, el libertinaje del mando...

En ese mundo donde la dignidad y la grandeza son meras apariencias, el deseo de ser persona se fortalece en Gabriel. Podrán burlarse de sus aspiraciones a la dignidad y al honor, nadie lo detendrá. Gabriel intuye que él y quienes como él nacieron y crecieron en medio de la realidad más cruda serán a la larga los sobrevivientes del desastre. Serán ellos quienes dirigirán la nave que vemos a punto de zozobrar. Galdós parece darle a su héroe todas las alas del mundo. Cuarenta años más tarde, cuando escribe los últimos Episodios, su visión será más escéptica, pero, al mismo tiempo, más afirmativa.

Galdós anticipa un recurso que en este siglo utilizará con éxito Franz Werfel en *Juárez y Maximiliano*, drama donde logró hacer sentir, de principio a fin, la presencia del héroe mexicano sin que éste apareciera nunca en escena. En cada uno de los capítulos de *La corte de Carlos IV* se menciona al hombre más poderoso de España; se le impreca, se le maldice siempre. Se sabe a qué lugares asiste y qué comentarios hace en ellos; se sabe en qué momento llega a Palacio y hasta qué come, pero jamás aparece. Es un hombre invisible que durante muchos años ha manejado a su arbitrio y placer los hilos del reino para al final también caer atrapado en la espesa maraña que hasta entonces había logrado manejar. Su destino, como el de los reyes, como el de esa España a la que asistimos, está sellado. El telón está a punto de caer. Otros dramas, comedias y sainetes van a ser representados. Otros personajes serán los protagonistas. Está ya por hacer su ingreso en la escena un coro tumultuoso, bestial y generoso, ingenuo y marrullero, despistado, intuitivo, manipulado, mezquino y tierno. Gigantesco siempre. ¡El pueblo español! En los siguientes Episodios su presencia será definitiva. ♦