LEYENDO PINTURA Y TEATRO EN *LA CORTE DE CARLOS IV*: CASO ABIERTO PARA LA RECEPCIÓN DECIMONÓNICA

"The literary text does not state its intention, and therefore the most important of its elements is missing. The intention is to be fulfilled [...] by the guided projections of the reader's imagination." (Iser, *Prospecting* 29)

Alberto Egea Fernández-Montesinos

El presente trabajo estudia varios mecanismos narrativos empleados por Galdós en *La Corte de Carlos IV* que tuvieron como resultado una modalidad de escritura y un subgénero discursivo divergente en comparación con otras obras de su época. A diferencia de otros textos precedentes, el *episodio nacional* presenta ciertos espacios textuales, provenientes de las referencias a los campos ekfrático y teatral, que proporcionan varias vías hermenéuticas que colaboran en la aparición de un interesante proceso dialógico entre los lectores y el texto. Los momentos de indeterminación en el *episodio nacional* van a ser analizados por su potencial como sistema semiótico interartístico y además en la medida en que su naturaleza narrativa cuestiona implícitamente otros géneros literarios practicados por sus contemporáneos. La presencia de instancias de indeterminación permite al texto plantear la potencial interpretatividad de su soporte de significado como base funcional de significación, es decir, como semiosis textual u obra abierta (Eco, "La sobreinterpretación" 48). En este trabajo se intenta dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿cuál es la función de los elementos ekfráticos y de crítica literaria en *La Corte de Carlos IV* y en qué manera su presencia posibilita la ampliación de planteamientos técnicos anteriores en función de los distintos usos culturales de esa época?

A nivel teórico, este trabajo tiene en cuenta los sistemas ideológicos y su importancia a la hora de interpretar el texto, además de las nociones de recepción y de respuesta del lector. Este ensayo apunta ciertos mecanismos textuales presentes en *La Corte de Carlos IV* que permiten una lectura plural de la obra y cuya naturaleza diferencia este texto de Galdós del folletín *El audaz*.[1] A la luz de las revisiones de algunas obras galdosianas que en un tiempo se calificaban de textos unívocos y de tesis explícita, el estudio de este *episodio* hace posible contemplar el proyecto de la escritura de Galdós como un caso abierto para los lectores decimónicos.[2] Si bien es un hecho que, teniendo en cuenta la teoría de la deconstrucción, es posible hacer que todo texto se autodesmonte a sí mismo, y, en el caso de *El audaz*, realizar una lectura contra la misma tesis cerrada en la que se insiste (lo cual haría de ésta una obra abierta y plural para ciertos críticos), este ensayo apunta algunos aspectos introducidos en *La Corte de Carlos IV* que evidencian ciertas diferencias entre ambos textos. El desarrollo de un nuevo paradigma literario está en pleno diálogo con la idiosincracia ideológica de la época y la problemática política imperante, así como con la voluntad de renovación de las artes por parte de Galdós, por ejemplo en el teatro, la pintura y, por supuesto, en la novela.

Además de apuntar el diálogo interior que presenta la obra de Galdós entre cuestiones de recepción y teoría del lector, este trabajo sugiere leer *La Corte de Carlos IV* en el marco de los estudios culturales, lo cual es factible si se considera la interacción entre artes plásticas y visuales con los lectores dentro del *episodio*. En efecto, el *episodio nacional* filtra la respuesta del lector potencial mediante diversos procesos: en primer lugar, a través de la presentación de una aproximación crítica a la obra teatral, *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín y el drama *Otelo* de William Shakespeare, y, en segundo lugar, mediante la inclusión del subtexto de la pintura de Francisco de Goya. Un estudio de algunos aspectos de *La Corte de Carlos IV* hace evidente la doble ruptura del *episodio* con la tradición de las novelas de tesis y los folletines de sus contemporáneos. Esto, a su vez, sugiere la preocupación del autor por técnicas narrativas que le permitieran influir en las nuevas comunidades de lectores que se iban desarrollando a final del siglo XIX.

Sopesando las diferencias entre ambos textos y teniendo en cuenta las implicaciones del lector en el proceso hermenéutico, es posible problematizar el marco teórico sobre nociones de recepción textual en el contexto del discurso realista de final del siglo XIX. La inclusión del medio teatral y pictórico en la obra transforma el subgénero mismo del *episodio* y lo convierte en un pequeño macrocosmos cultural para el lector, lo cual desvela la disposición de Galdós a contribuir a la conformación del horizonte de expectativas del lector decimonónico. Un análisis de las trazas textuales y las particularidades del público lector de un *episodio* sirve en este trabajo para apuntar cómo Galdós amplía y reinscribe temas ya presentes en el imaginario cultural de la época. Así, por ejemplo, el valor de la revolución, el debate que enfrentaba los valores de la cultura nacional a los de culturas extranjeras, o el de los tradicionalistas frente a los reformistas. De este modo es posible contemplar este texto temprano de Galdós a la luz de los estudios culturales y como ejercicio abierto dirigido al nuevo lectorado burgués.[3] Si bien la idea de que la novela decimonónica como práctica en función de la burguesía es un lugar común de la crítica literaria, este trabajo apunta la interacción de diversos aspectos culturales cuya presencia es patente incluso en la obra temprana de Galdós.

En su estudio sobre los aspectos de la teoría de "Rezeptions-ästhetik," Franco Meregalli apunta el importante papel que otorga Hans R. Jauss al público receptor como elemento decisivo en el proceso creativo de la literatura: "El destinatario determina ampliamente el carácter de la actividad del autor y el carácter de la obra" (12). Las antologías literarias tradicionales generalmente privilegiaban el papel del autor, el texto y el contexto histórico en detrimento del otro elemento involucrado en el proceso comunicativo: el lector y su ineludible respuesta frente a la obra. Efectivamente, en su obra *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Jauss elabora un estudio sobre las diversas "Historias de la literatura" escritas a lo largo de los siglos, para, a continuación, reclamar el papel de la recepción textual y del horizonte de expectativas del lector como factores decisivos, aunque desatendidos hasta la fecha.

La aproximación teórica de Jauss, que aborda la relevancia del lector/receptor en el contexto histórico y sociológico, se complementa con el acercamiento de Wolfgang Iser, centrado en la cuestión de la lectura como percepción estética. En *The Implied Reader* se dan las claves para contemplar al lector actuando como re-elaborador de la obra. El proceso

de recepción puede convertir un texto original en realizaciones varias, gracias a la presencia de una serie de espacios abiertos previamente medidos por el escritor. Más recientemente, tanto Iser como Umberto Eco han pasado de sus iniciales posturas de apertura hermenéutica hacia otras que limitan la validez de planteamientos "demasiado liberales." El análisis del escritor italiano en "La sobreinterpretación de textos" presenta la noción de interpretaciones no concebibles o "malas" (55), lo cual vendría a presuponer la existencia del siempre problemático binomio "correcto-incorrecto," mediante el que negar la interpretación de aquellos lectores que exhibieran opiniones contrarias a cierto canon. Por otra parte, las proyecciones guiadas de las que se ocupa Iser necesariamente implican una teleología parcial hacia un orden final al que deberá tender cualquier ejercicio semiótico. Este sistema sugiere la existencia de elementos textuales que predeterminan toda posible lectura, de modo que sería contradictorio calificar de abierta o indeterminada cualquier actividad hermenéutica textual.[4]

Aunque los sistemas teóricos de ambos autores puedan ser cuestionados y parezcan ya una cuestión presupuesta, parece importante poner la obra primera de Galdós a la luz de estos criterios para demostrar la preocupación del autor, no sólo por los conocimientos acumulados de sus lectores, sino también por sus posibles inquietudes artísticas y sus expectativas éticas y culturales. En este sentido es necesario notar que fue el mismo Galdós el que reconoció la importancia del proceso de recepción textual casi tanto como la de creación. En efecto, desde la perspectiva de crítico de arte, el escritor estimó la reacción del público como un elemento decisivo ya desde sus primeros escritos. En el diario *La Nación*, Galdós publicó entre 1865 y 1868 numerosas reseñas sobre ópera, conciertos, representaciones teatrales y crítica sobre novela y pintura europea, según apunta Peter Bly. Muchos de estos artículos prestan especial atención al tipo de acogida dispensada a diversas manifestaciones artísticas y especulan con los posibles motivos por los que el público ofreciera su beneplácito o desaprobación. En *Memorias de un desmemoriado* se hace una llamada de atención sobre la importancia otorgada al potencial cuerpo destinatario de la obra escrita: "La primera serie [de los *episodios nacionales*] tuvo tan feliz acogida por el público, que me estimuló a escribir la segunda" (6: 1734). Precisamente esa reacción tan abiertamente positiva del público lector para con los *episodios nacionales* en general, y *La Corte de Carlos IV* en particular, aun no siendo Galdós un escritor consagrado todavía, indica la preocupación que el autor emplazaba en su público.

La labor de Galdós como lector institucional y crítico de arte se puede ilustrar con un curioso artículo publicado en abril de 1866. Concretamente fue durante la temporada de ópera del Teatro Real cuando el escritor asistió a una representación de *Otelo* y preparó una detallada reseña para el diario *La Nación*. En los dos primeros párrafos llama la atención la repetición de elogios y se subraya la buena recepción brindada a esta pieza: "*Otelo* era la creación de un triple genio, o el concurso de tres elementos en la interpretación de un sorprendente drama" (Shoemaker 326). La representación había incluido el sorprendente drama de Shakespeare, la admirable música de Rossini, una dirección admirable y una interpretación genial. Debió, sin duda, tomar buena nota el novelista canario de la colosal acogida de esta obra y de la forma tan perfecta en que se habían logrado engranar modos discursivos diferentes: el lenguaje teatral (a la vez representación de actores, escenificación

de tramoyistas y texto del dramaturgo) y el musical (canto, letra, orquestación y partitura). Decorados y telones, música y canto, representación y texto, todos armonizados en un resultado que el mismo Galdós calificó de "fraternidad misteriosa" (Shoemaker 326).

En esta línea podría no ser una curiosa coincidencia que en *La Corte de Carlos IV*, escrita tan sólo unos años después de haber presenciado *Otelo*, suceda algo similar. En efecto, en el *episodio* concurren muestras y alusiones a varias formas artísticas practicadas en la época histórica donde se sitúa la acción, en concreto, la creación pictórica de Goya y la obra dramática de Fernández de Moratín. En este sentido, la trama argumental del *episodio nacional* se ve completada con la sugerente presencia del subtexto ekfrático y la crítica literaria. Según afirma Jean Hagstrum, "Good art also imitates other arts, both in the same and other media" (xx).

La creciente importancia sociocultural de estos dos nuevos ámbitos, por un lado la pintura y el surgimiento en la primera mitad del siglo XIX de los primeros museos importantes de España, y por otro, el teatro (cuya popularidad aumentaba como forma de entretenimiento de masas) va paralela a la función de la novela (también en fulgurante desarrollo) como medio cultural de recreación para la población de las grandes ciudades modernas.[5] Junto al aumento de la tasa de alfabetización, también se empieza a apreciar la costumbre y el gusto por la lectura de folletines y novelas. Uno de los sectores que se alzó como principal consumidor de lectura fue la pujante clase burguesa que, tras irrumpir en el ámbito social del siglo XIX, suplantó a la clase aristocrática en el vértice de población en el período comprendido de 1840 a 1868.[6] Galdós debió estimar que ocio y cultura eran los ámbitos que más potencial ofrecían para este estamento social, que era el principal consumidor de sus novelas. El grupo de población que debutaba en la esfera alta de las principales ciudades del país comenzaba a participar como espectador de ciertos aspectos artísticos y culturales (teatro, pintura o literatura) en los que estaría, sin duda, ávido de instruirse. Galdós debió ver así en el género emergente de la novela el medio perfecto para ejercer, al mismo tiempo, una doble función didáctica y divulgadora.

Este problema de la precaria calidad de los folletines fue preocupación del mismo Galdós, quien lo señaló en "Observaciones sobre la novela contemporánea": "El escritor no se molesta en hacer otra cosa mejor, porque sabe que no se la han de pagar; y ésta es la causa única de que no tengamos novela" (125-26). En cierta medida, lo que primaba eran las ventas y la satisfacción del público. En efecto, este último determinaba el curso y evolución de la trama de manera casi totalitaria. La situación alcanzaba tales extremos que Galdós afirmó lo siguiente: "La entrega, que bajo el punto de vista económico es una maravilla, es cosa terrible para el arte" ("Observaciones" 126-27). Esta actitud consciente de los problemas del género y la preocupación por la calidad de la literatura popular podrían haber sido factores determinantes para que Galdós considerara integrar varias formas culturales diferentes, aunque basándose en temas históricos. Una vez que en 1873 Galdós se planteara la publicación de *La Corte de Carlos IV*, debió de considerar el siguiente problema: ¿cómo proveer espacios abiertos para la participación del lector a la vez que integrar la cultura de su tiempo? En este sentido, el dialogismo textual presente en *La Corte de Carlos IV* se produce mediante un interesante y complicado ejercicio hermenéutico que requiere la participación del lector en el análisis de aspectos ekfráticos y literarios. La inclusión de

espacios abiertos no se presenta tan sólo en el recuento de la trama sino que en el *episodio nacional* se amplía mediante la inclusión de planteamientos retóricos y de mecanismos dialógicos. A su vez, el mayor nivel de participación brindado al lector de *La Corte de Carlos IV*, según apunta Gullón (*La novela* 56), conlleva la reducción cualitativa y cuantitativa de la presencia autorial del narrador como guía de la lectura, lo cual marca otra diferencia con textos escritos por sus contemporáneos.

A nivel narratológico, es importante mencionar el proceso de reducción de la imposición del narrador de uno a otro texto. En el folletín, *El audaz*, la individualidad y preeminencia se marcaba a través de un narrador focalizando desde la primera persona, según apunta Ynduráin (15). Sin embargo, en *La Corte de Carlos IV* ese protagonismo fluye en ocasiones hacia el lector, esto es, se focaliza hacia la segunda persona gramatical a la que se hace interlocutor y participante a la vez del mismo relato. El narratario al que Gabriel de Araceli se refiere a nivel intradiegético bien podría ser una nota metanarrativa que señalara al lector extradiegético de la novela para subrayar el carácter más dialógico de la relación interpelador-intérprete presente en el *episodio*. Es curioso apuntar que en el manuscrito original de *La Corte de Carlos IV*, conservado en la Biblioteca Nacional, se observa una variación significativa que precisamente apunta a ese papel de mayor relevancia otorgado a la actividad de los lectores. Nada más comenzar el relato, en la segunda cuartilla, el narrador se presenta en la típica forma epistolar "servidor de Ud." que ha sido tachada y corregida al margen como "servidor de Uds." La rectificación hace que el texto pase de una forma vocativa, típica de la carta que une a dos interlocutores individuales, a otra forma plural de un escritor refiriéndose a un público potencial más amplio. Es decir, se apunta una pluralidad, si no de lecturas, sí, al menos, de lectores.

Siguiendo estos planteamientos, la cuestión de la escritura en Galdós aparece como la posibilidad de contrarrestar la prevalencia de géneros anquilosados y obras que sólo integraban sectores aislados del mundo cultural de la época. En los escritos teóricos de Galdós también se nota la preocupación por sacar al discurso literario de la época del precario estado en que se encontraba. Como apunta Joaquín Casalduero, las casas editoras de los años setenta continuaban una antigua tradición y se dedicaban a la "publicación de novelas por entregas únicamente" (19). Bajo este formato se editaban muchas de las llamadas novelas de tesis, tan abundantes en el panorama español decimonónico, y también los textos de tendencia conservadora, como el caso de varias obras de Fernán Caballero, que solían estar anclados en un binarismo moral de signo católico. Además, se seguían practicando la ficción histórica de origen romántico y las novelas de "dualismo social" (Ferreras, *La novela en el siglo XIX* 90) en las que los sistemas de valores se establecían mediante parámetros maniqueos: lo aristocrático frente a lo plebeyo, lo conservador positivo frente a lo revolucionario negativo, lo español frente a lo extranjero. Si bien todas estas obras pueden leerse de modos muy diversos y así desmontarse las tesis en las que éstas insisten, no es difícil admitir que una idea reiterada a lo largo de las diferentes entregas de *El audaz* es la inviabilidad de cualquier revolución social.[7]

Aunque es posible encontrar contradicciones internas y ambivalencias textuales (incluso hasta en las novelas de tesis), también es cierto que numerosas obras decimonónicas insisten reiteradamente en una conclusión moral como única salida a la que deben de llegar

los lectores. En este sentido, en muchas de las obras coetáneas a *La Corte de Carlos IV* es posible identificar claramente la existencia de declaraciones directas del narrador e interpelaciones de tipo ideológico, todo ello acompañado del establecimiento de un sistema binario de valores excluyentes. Susan Suleiman comenta que la novela de tesis, que tiende a surgir en momentos históricos marcados por conflictos sociales e ideológicos, pretendía persuadir de la "validez indiscutible" de un mensaje ideológico para establecer una sola manera de contemplar el mundo (16). Efectivamente, en una circunstancia histórica similar apareció *El audaz*: las revueltas e intentos revolucionarios de la década de 1860 y una situación general de incertidumbre. Este contexto sirve para introducir la tesis fácil del peligro de cualquier forma de radicalismo. La agitación social se condensa de forma negativa en la persona del protagonista, Martín Martínez Muriel, ya que su afán revolucionario es repetidamente descalificado por extremista y afrancesado. El narrador lo caracteriza de irascible y el relato termina en un clímax argumental que relaciona los ideales revolucionarios con la violencia irracional. Al final, el protagonista destruye la ciudad de Toledo y también a sí mismo. El lector se ve guiado por las directrices textuales explícitas del narrador omnisciente: "Como se ve, Muriel creía que era posible reformar destruyendo" (4: 239). En otro ejemplo, el narrador presenta las ideas libertarias de origen francés en estos términos:

> La imaginación arrebatada del joven Muriel fue una tierra fecundísima en que las nuevas ideas germinaron con asombroso desarrollo. El espíritu revolucionario, explosión de la conciencia humana, se mostró en él rudo, implacable, radical. (4: 232)

En otro momento, cuando se refieren los intentos de sublevación del pueblo es posible cuestionar el texto por el esencialismo de la siguiente afirmación:

> Pero donde más y mejor prendió el fuego del volterianismo fue en Andalucía, cuya raza, impresionable y fogosa, es inclinada a la rebeldía, así política como intelectual, y se dejaba conmover fácilmente por las ideas innovadoras. (4: 232) [...] No es preciso decir que la mayor parte de aquella gente no sabía lo que hacía ni porqué lo hacía. (4: 374)

Aunque por un lado el mismo Galdós siguiera escribiendo novelas de tesis como *Doña Perfecta* hasta pocos años después de la publicación de *La Corte de Carlos IV*, y por otra parte se siguieran leyendo folletines en la década de 1870 y 1880, no deja de ser curioso el hecho de que numerosas imprentas y editores dejaran de producir este tipo de literatura alrededor de la fecha de publicación del *episodio*.[8] Botrel comenta que Julio Nombela, gran editor de novelas por entregas, "dejó de publicar el género en 1872" (*Libros* 112) y, por otra parte, Victor Ouimette habla de los años 1860 como la última década gloriosa de la novela popular en España. Precisamente en esta línea, *La Corte de Carlos IV* no hace sino subrayar la determinación de dejar atrás géneros que, como el folletín y la novela de tesis, mostraban claros signos de agotamiento. El mero hecho de autocalificarse de *episodio* otorga a *La Corte de Carlos IV* una etiqueta que enfatiza que se trata de una categoría o subgénero literario nuevo, lo cual establece una separación, al menos formalmente, entre el *episodio* y

los relatos folletinescos y costumbristas.

Los detalles de trasfondo en ambos tipos de obras pueden ser similares, pero lo que ciertamente las diferencia es el papel activo que anima a que el lector agudice su ingenio en *La Corte de Carlos IV.* Aunque cualquier interpretación textual tiene ciertas limitaciones, sí se puede afirmar que en el *episodio* la presencia de trazas culturales facilita una lectura más imaginativa. Las coincidencias de la trama entre *El audaz* y *La Corte de Carlos IV* ya se han apuntado, pero llama la atención especialmente el hecho de que sean dos personajes del mundo de la creación artística, Goya y Moratín, los que reaparezcan de manera reiterada. No obstante, la presencia de éstos en el folletín es meramente anecdótica, ya que solamente acompaña a la línea argumental. Es importante apuntar que varios críticos han comentado sobre la importancia de la labor de interpretación dentro de *La Corte de Carlos IV.* Por ejemplo, Akiko Tsuchiya lo hace de este modo, pero enfocando solamente a nivel intradiegético, esto es, en el plano de los personajes, y no de modo extradiegético, en referencia a los lectores mismos del *episodio.*

Para Tsuchiya, la conciencia semiótica de Gabriel, el protagonista, culmina en su reconocimiento de que el arte y la vida son sistemas de signos arbitrarios. No es casualidad que los personajes se vean constantemente involucrados en la decodificación de sistemas de signos, como en el caso de la lectura de la carta de Lesbia o la interpretación del cuento de Amaranta. Esto podría considerarse como una afirmación metatextual de la posibilidad y función con la que cuenta todo lector de decodificar mensajes con varios niveles de significación. La explicación de estos procesos semióticos a nivel textual funciona en un marco más amplio como metáfora de lo que hace el lector "real" de toda obra: interpretar las pistas textuales y considerar la lectura como ejercicio semiótico. De manera similar a cómo lo hacen los personajes de la obra, esto es, los lectores "interiores," el lector de la novela, es decir, el lector "exterior," también tiene la posibilidad de asumir el papel activo de receptor e intérprete de los signos presentados en el texto. A continuación se estudian varios aspectos retóricos de dos subtextos importantes de la obra: el teatro y la pintura.

Veamos, en primer lugar, el potencial semiótico de los referentes del teatro. En efecto, esta práctica artística abre el argumento del *episodio nacional,* ya que los tres personajes presentados en las diez primeras páginas tienen una relación directa con este medio. Pepita González es actriz del Teatro Príncipe y le envía comida a don Luciano Comella, "autor de comedias muy celebradas" (1: 75). Por su parte, el joven protagonista, Gabriel, tiene un oficio especial que consiste en "concurrir al Teatro de la Cruz para silbar despiadadamente *El sí de la niñas*" (1: 75). A Pepita González se la caracteriza como una actriz de la vieja escuela, gustosa del lenguaje rebuscado, la escenificación afectada y antimoratinista a toda costa. La comedia de Moratín es cuestionada por los muchos seguidores del teatro tradicional español, totalmente contrarios a las innovaciones neoclásicas introducidas por él en la pieza, *El sí de las niñas.* El capítulo II trata de la puesta en escena de la misma y añade un comentario metacrítico sobre su recepción: se cuestiona un público intransigente y conservador que, sin haber ni siquiera visto la obra, critica su forma y contenido. La ironía consiste en que el mismo Gabriel, a quien pagaban para que silbara la obra, va cambiando de opinión sobre Moratín a medida que avanza la función: de una actitud de rechazo

sistemático pasa a expresar su complacencia con la nueva estética teatral y a pedir rectitud a los críticos intolerantes: "'Pero oigamos y luego nos burlemos de Moratín'. [...] La comedia me parecía buena" (1: 81, 82). La presentación de este contexto es una forma velada de plantear las dos tendencias contrarias de la época: una tendente a la europeización que acepta influencias del exterior y otra conservadora y purista a ultranza.[9]

Las posturas encontradas con respecto al teatro de esa época tan conflictiva —tanto sobre el papel como sobre las tablas— son expuestas para señalar la separación entre un público conservador, empeñado en la defensa del purismo español y la dramatización exagerada, y otro tendente a aceptar los nuevos gustos europeizantes que incorporaban temas y estratos sociales no acostumbrados en escena hasta la época. La actitud que critica nuevas formas por el mero hecho de proceder del extranjero se ve cuestionada por ser ciertamente intransigente. Por lo tanto, en *La Corte de Carlos IV* el posicionamiento sobre la relación entre España y Europa y las actitudes hacia las innovaciones importadas se expone, de modo deductivo, es decir, embozadas bajo una exposición de la crítica literaria y el debate existente al respecto.[10]

De este modo, la ideología conservadora se presenta en la caracterización del personaje, Luciano Comella. Ello se deduce de los datos que presenta el narrador y que están cargados de intransigencia y obcecación. El mismo título de la obra que escribe Comella sugiere de manera cómica el anquilosamiento del género teatral español en modelos anticuados y faltos de la modernidad propia de los tiempos que corrían: Perderlo todo en un día por un loco y ciego amor, y *falso Czar de Moscovia* (1: 75). En el capítulo IX, Comella es ridiculizado como autor y como persona, al caracterizársele como hombre intransigente y sin talento suficiente como para ganarse la vida con su escritura. Aparte del descrédito social con el que se caracteriza a Comella, se le presenta en situaciones cómicas, casi tristes: comiendo despojos de alimentos y comprando fiado, lo cual no deja de ser irónico, ya que el narrador lo califica de "dios del teatro" en otra de sus intervenciones (1: 78). La actitud intransigente de los conservadores españoles que creía que las reglas y el gusto por los asuntos no aristocráticos ni elevados en la escena eran un rebajamiento innecesario, por el mero hecho de proceder del extranjero, es parodiada también en la retórica discursiva que utilizan el dramaturgo Comella y la actriz González, siempre cargados de pedantería y falsa grandilocuencia. Además, el narrador apuntala la mala reputación de la actriz, comentando su inclinación hacia la escenificación afectada y su gusto bastante poco literario.

Por el contrario, en *El audaz* el cuestionamiento de los modelos antiprogresistas españoles se produce sin ningún tipo de filtro, es decir, de manera explícita. Varios de los personajes de *El audaz* son implacables, al descalificar a Martín Martínez por proponer reformas revolucionarias basadas en sus lecturas extranjerizantes de los ilustrados franceses. El sacerdote que intenta aleccionar a Martín le exhorta de este modo: "Esas ideas que han venido de fuera nos van a dar que hacer. [...] Yo creí que con la edad se te curarían esas herejías. [...] El mundo debe dejarse como está. Deja esas ideas. Mira que son peligrosas" (4: 237). Las declaraciones de otros personajes también son tajantes. La apelación directa descalificando toda ideología revolucionaria impide la posibilidad de una postura dialógica. En el capítulo X, por ejemplo, don Miguel Enríquez comenta en estos términos: "Inglaterra y Francia son países miserables" (4: 308).

En segundo lugar, se debe estudiar el subtexto de la pintura y el modo en que éste facilita ciertos espacios para la interacción del lector. A través de éstos es posible contemplar las propuestas estéticas de Galdós sobre algunas "cuestiones palpitantes" de la época. El pintor de la corte aparece constantemente ayudando en los decorados para la representación de *Otelo*: "Don Francisco Goya había sido encargado del ornato de la casa, y casi es inútil elogiar lo que corría por cuenta de tan sabio maestro" (1: 152). Para la ocasión de la representación de *Otelo*, el pintor aragonés reinterpreta la escenificación y tramoya isabelina de un mundo muy personalizado, tan castizo como subjetivado. Sin ir más lejos, el pegaso mitológico del drama shakespeariano se convierte aquí en alazán cordobés. Asimismo, las musas griegas se transforman en el lienzo en manolas españolas (1: 153). A nivel metatextual, el papel que se le asigna al pintor como agente reinterpretador de los detalles originales diseñados por Shakespeare no hace más que subrayar la función activa y creadora del receptor. Además, el relato se cierra con la representación final del drama, *Otelo*, preparada progresivamente a lo largo de toda la historia.[11] Al igual que en el caso anterior en el que los personajes eran vistos como decodificadores de mensajes, la presencia de una persona que se encarga de interpretar los escenarios de la realidad y transformarlos a su gusto estaría indicando, otra vez, la apuesta por lecturas dialógicas del mismo texto.

En *La Corte de Carlos IV* se presenta un retrato de la familia de Carlos IV similar al que pintara el artista aragonés en 1800, aspecto que, junto a otros comentarios de tipo ekfrático, ha sido estudiado en profundidad por Peter Bly. Tras una simple alusión directa al lienzo, el texto emula los modos plásticos utilizados por Goya para así sugerir un cuadro físico y psicológico de la familia Borbón. Galdós apunta aquellos aspectos "débiles" de la dinastía mediante el uso de notas humorísticas y pintorescas. Aunque éstas no llegan al satirismo bramante de los pinceles de Goya, sí consiguen evocar el lienzo aludido, que seguramente estaría en el horizonte de expectativas de los lectores. Varias referencias afiladas a la familia real imprimen un carácter mundano, casi vulgar, a los que, por su condición real, deberían de asemejarse a lo divino. El rey Carlos IV no es el gobernante sublime (máximo representante de Dios en la tierra, como se podría esperar del absolutismo de la época), sino que en el texto se le caracteriza de "almacenista de ultramarinos" (1: 120). La reina, por su parte, es reproducida de una forma que también evoca al retrato real goyesco: "engaña al pueblo haciendo creer lo que no es [...] soberana que gasta dientes ajenos" (1: 131). Todo lo cual es una alusión mimética a la caricatura —de tintes hirientes, casi esperpénticos— en la que se convirtió la reina María Luisa tras pasar por el filtro goyesco.

Por otro lado, es significativo el hecho de que el narrador sugiera que va a dejar fuera de su representación al importante ministro, Godoy: "su pintura pertenece a otro libro" (1: 129). Esto coincide con el retrato de Goya, donde tampoco aparece Godoy por razones lógicas, ya que el valido no era miembro de la familia real. Aunque la ausencia sea, pues, justificable en el retrato de Goya, la necesidad de presentar a un ministro tan relevante para la historia de España hace que, en vez de en boca del mismo narrador, sea en la de muchos personajes en donde aparezca Godoy: un cura, Chinitas o una tendera, entre otros. Casi tantos son los retratos del "Príncipe de la Paz" presentados en *La Corte de Carlos IV* como los que en realidad pintara Goya, ya que el favorito llegó a convertirse en un "mecenas" del pintor, al que encargó numerosos retratos de su persona (Tomlinson 146-53).

Asimismo, el monarca es ridiculizado con la evocación de los numerosos retratos de caza de Goya. Mientras se expande la noticia de la amenaza de una invasión napoleónica en España, llama la atención que la narración comente una y otra vez la afición cinegética del rey (1: 127, 129, 130). La ironía está claramente apuntada en la paradoja de la grave situación en que se encuentra el país frente a los pasatiempos irrelevantes en los que ocupa su tiempo el gobernante máximo. Las referencias constantes a las cacerías remiten a los cuadros existentes sobre este tema que proliferaron en los pinceles de Goya. Además, hay que destacar que el cuestionamiento de la función y el valor de la nobleza se realiza de manera filtrada a través de los elementos pictóricos. La naturaleza representativa e iconográfica de las descripciones se redondea con la aparición de una representante del linaje más antiguo de España (la duquesa de Alba) posando desnuda, con lo cual el escritor estaría haciendo público su poco pudor. Al comienzo del *episodio*, Galdós confiesa que los nombres de Lesbia y Amaranta van a ser personajes de lienzo que sustituyan a dos mujeres de la alta aristocracia:

> Recuerdo haber visto por aquel tiempo en la fábrica de Santa Bárbara un hermoso tapiz [...] en que estaban representadas Lesbia y Amaranta. He aquí dos nombres que vienen de molde para mi objeto. [...] siempre que diga *Lesbia*, quiero significar a la duquesa de X, y cuando ponga *Amaranta*, a la condesa de X. (1: 89)

Al final de la novela, el personaje de Amaranta se transforma en un retrato de la duquesa de Alba mediante una maniobra narrativa. Aunque en un principio se cambiaron sutilmente los nombres para no desvelar la identidad de las aristócratas, en el capítulo XXVII se proporcionan más pistas sobre la posible identidad de la aristócrata: "Amaranta se empeñó en que Goya la retratara desnuda" (1: 158). Si bien se trata de una crítica evidente, ésta continúa siendo sutil, o al menos veladamente insinuada y no dogmáticamente expuesta. Si anteriormente algunos nobles eran referidos como "espantajos" (1: 94) (como ocurría en *El audaz*), en *La Corte de Carlos IV* el tema de una de las máximas aristócratas de España, la duquesa de Alba, se aborda de modo socavado, evocando la imagen de libertina presente en la conciencia colectiva de la época. Por otra parte, y dada la importancia que ha adquirido la consideración del texto como ente autónomo, es posible leer todo el entramado ekfrático del *episodio* como un sistema de signos que funciona como elemento didáctico capaz de entrelazar las diversas prácticas culturales de la época.[12]

Pese a que *La Corte de Carlos IV* también presente algunos ejemplos de dogmatismo y posturas extremas, en el caso de *El audaz* esto ocurre de este modo en muchas ocasiones. De hecho, el cuestionamiento de la familia real se produce de manera explícita, ya que varios personajes declaran su odio acérrimo al sistema monárquico y eclesiástico. El folletín enjuicia la política y cuestiona a la familia real únicamente de modo directo: "Hubiera visto feliz desplomarse a todo aquel Alcázar de corrupción: Carlos IV, María Luisa, Godoy, Fernando, a la nobleza, al clero y a la magistratura" (4: 234). Además, el cuestionamiento de la aristocracia es también sistemático y no pasa por ningún tipo de "filtro pictórico." En el capítulo III, el viejo Robespierre grita: "Aristocracia a la guillotina" (4: 253).

Es por ello que se puede afirmar que las estrategias narrativas incluídas por Galdós

en *La Corte de Carlos IV* imprimen un carácter de indeterminación, lo cual permite al lector inferir un significado que aprovecha los varios usos culturales que empezaban a fascinar a la burguesía de la época: las artes plásticas y las escénicas, todo ello dentro del género narrativo. *La Corte de Carlos IV* presenta ciertos espacios narrativos plurales que la hacen una obra innovadora por su apuesta hacia la apertura cultural de la obra literaria. Refundiendo estos materiales, *La Corte de Carlos IV* consigue alejarse de los cánones folletinescos y presentar de modo latente la preocupación por una substancia y una técnica narrativa alternativa.

Para concluir, es necesario reseñar el modo en que insiste Galdós en inventar en el campo literario con el fin de igualar España a las naciones modernas. Como se ha ilustrado anteriormente, esto se consigue al romper con formas seriales cansinas y reformular la retórica autoritaria en que se presentaban las ideas de las novelas dogmáticas. La lectura interactiva que se puede realizar del *episodio nacional* prueba la apuesta por un dialogismo, lo cual distingue *La Corte de Carlos IV* de otras obras contemporáneas. Si bien un sector de la crítica ya había observado la posibilidad de lecturas plurales en varias de las novelas del período de madurez de Galdós, el presente análisis prueba que uno de los textos de la primera etapa es también un caso abierto para la recepción decimonónica.

Los mecanismos narrativos ekfráticos y teatrales de *La Corte de Carlos IV* apuntan la doble disposición de Galdós: por una parte, escribir para el nuevo lector burgués del XIX mediante la transformación de su horizonte de expectativas, y, por otra parte, dar forma a un nuevo imaginario literario que incluyera varios subtextos que entendían la cultura como un medio plural. Sopesando las dos modalidades de interacción lector/obra en los textos presentados anteriormente, es posible articular la verdadera legitimidad y funcionalidad del concepto de espacios de indeterminación en la obra de Galdós. Aunque sea posible apuntar cierto conflicto lógico entre los planteamientos teóricos de Iser, Eco y Jauss, un aspecto rescatable de estos acercamientos es la primacía otorgada al lector y la posibilidad de entender su función como procedimiento activo. Restaurar la importancia de la competencia del lector y la versatilidad del proceso de recepción posibilita un análisis que atestigua la amplitud de los paradigmas narrativos y culturales de la obra galdosiana. Apostando por una aproximación menos explícita, que potencia un diálogo lector/obra, Galdós incorpora al texto la ideología liberal, lo cual contribuyó posteriormente a la transformación cultural de final del siglo XIX. Mediante esta maniobra se crea un foro de lectura que llena el hueco creado por los cambios sociodemográficos y culturales acontecidos en esa época. De este modo, Galdós consigue ensanchar los sistemas hermenéuticos, relativamente fijos hasta entonces, y ampliar el marco discursivo del realismo decimonónico de su tiempo.

University of Minnesota

NOTAS

[1] Benito Pérez Galdós publicó *El audaz* en forma de folletín de 1871 a 1872 en *La Revista de España* y tan sólo un año después, en 1873, apareció *La Corte de Carlos IV*, el segundo *episodio nacional*, como novela compilada en un tomo único. Ambas obras se asocian porque pertenecen al período cronológico primero de la producción galdosiana y también porque coinciden en elementos comunes de la trama: la presencia de un protagonista joven y humilde en interacción con la clase aristocrática, la historia de sus difíciles amores, el contexto político del reinado de Carlos IV y el ambiente revolucionario de principio del siglo XIX. Esto ha llevado a algunos críticos a considerar *El audaz* como "obra precursora" o de "lejana gestación" del *episodio* (Dendle 30; Yndurain 13). Si bien las coincidencias son evidentes, todavía no se han señalado las diferencias en cuanto a los mecanismos narrativos empleados en cada caso.

[2] Diane Urey ya ha señalado que los *episodios* son tan complejos, narrativamente hablando, como las "novelas españolas contemporáneas."

[3] Numerosos críticos reseñan la mucho mejor acogida de sus *episodios nacionales*, ya desde la época misma del autor, en comparación con sus novelas de la primera época. Gullón menciona la "superior popularidad (calibrada en base de los datos de ventas) de los *episodios nacionales* sobre el resto de la producción galdosiana, durante la vida del autor" ("Cuestionando" 115).

[4] Wolfgang Iser apunta esos aspectos abiertos del texto, pero al mismo tiempo propone que es el escritor el que guía en todo momento esas instancias de indeterminación en el lector. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology* intenta delimitar el concepto de obra abierta y para ello introduce la noción de "proyecciones guiadas" (29). Estas serían las que el escritor incluye en su obra a modo de pistas o trazas para la revelación última del significado. Esta libertad de lectura está a la vez reñida y complementada con la aproximación de Umberto Eco, que comenta en referencia al tema de la recepción: "Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original" (*Obra* 74-75). El crítico propone al lector como intérprete de una red de relaciones semióticas inagotables.

[5] Hazel Gold apunta precisamente la importancia de estas dos instituciones sociales, a la vez espacios públicos y marcos artísticos, del XIX: el teatro y el museo (111-47).

[6] Jesús Martínez Martín ha realizado un pormenorizado estudio de los lectores y sus hábitos en el Madrid decimonónico.

[7] Montes Huidobro nota algunas sutilezas en el tratamiento del personaje Muriel; aun así, la unidimensionalidad de éste, es en gran medida, inescapable.

[8] Gabriela Pozzi ha realizado una reevaluación de *Doña Perfecta* poniendo en cuestión el que ésta se trate de una novela de tesis: "[La obra] señala la importancia de un lector activo que debe captar e interpretar los comentarios a veces ambiguos de un narrador irónico" (141). Si bien es posible encontrar aspectos abiertos en la novela presentando los diálogos a nivel formal, en el caso de *La Corte de Carlos IV* esos momentos no sólo se consiguen con esta técnica, sino que también se utilizan otros mecanismos narrativos, como sugiere este trabajo.

[9] El hecho de que Galdós eligiera la pieza de Moratín es comprensible a la luz de los comentarios de René Andioc en referencia a la importancia de la obra y al enorme debate que conllevó su estreno. *El sí de las niñas* tuvo un éxito arrollador en la temporada de teatro de 1806, tanto que llegó a estar en cartel hasta 26 días seguidos: "éxito absolutamente excepcional y el más aparatoso de aquel medio siglo" (47). El teatro isabelino inglés también era frecuente a comienzos del siglo XIX, como nota Par.

[10] En un ejemplo de clara ironía metanarrativa, Gabriel nos viene a decir al final del capítulo que su objetivo no es discutir sobre la crítica artística, aunque eso haya sido lo que indirectamente se haya tratado durante todo el capítulo: "De buena gana me extendería aquí haciendo algunas

observaciones sobre los partidos dramáticos de entonces, pero temo ser pesado y apartarme de mi principal objeto, que no es discutir con pluma académica sobre cosas tal vez mejor conocidas por el lector que por mí" (1: 78).

[11] La idea de un lector/escritor interpretando el material que lee se ve ilustrada en la obra *Otelo*. Ésta atraviesa un doble proceso de adaptación: la pieza dramática que se representa al final del *episodio* es una traducción del francés, a su vez realizada de la adaptación que elaboró J. F. Ducis, basándose en la obra original isabelina escrita en inglés. La obra insiste en las transformaciones que surgen en todo texto a causa de las interpretaciones y traducciones. David Gies detalla estas adaptaciones y traducciones de obras decimonónicas (64 y 186).

[12] El papel de la pintura como elemento didáctico se sugiere en otra obra de Galdós, *El amigo Manso*; en ésta también se apunta la importancia que la pintura y los museos tuvieron en el adiestramiento del joven protagonista.

OBRAS CITADAS

Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1976.

Bly, Peter. *Vision and the Visual Arts in Galdós*. Liverpool: Francis Cairns, 1986.

Botrel, Jean-François. *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Madrid: Pirámide, 1993.

----------. et. al, eds. *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia, 1974.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1970.

Dendle, Brian J. *Galdós y la novela histórica*. Ottawa: Dovehouse, 1992.

Eco, Umberto. "La sobreinterpretación de textos." Tr. Juan G. López Guix. *Interpretación y sobreinterpretación*. Ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992. 48-71.

----------. *Obra abierta*. Tr. Roser Berdagué. Barcelona: Ariel, 1979.

Fernández Almagro, Melchor. *Historia política de la España contemporánea*. Madrid: Alianza, 1956.

Ferreras, Juan I. *La novela en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1988.

---------- . *La novela por entregas: 1840-1900*. Madrid: Taurus, 1972.

Gies, David T. *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994.

Gold, Hazel. *The Reframing of Realism: Galdós and the Discourses of the Nineteenth-Century Spanish Novel*. Durham: Duke Univ. Press, 1993.

Goldman, Peter B. "Toward a Sociology of the Modern Spanish Novel: The Early Years." *Modern Language Notes* 89 (1974): 173-90; 90 (1975): 183-211.

Gullón, Germán. "Cuestionando el canon galdosiano." *Anales Galdosianos* 25 (1990): 115-18.

----------. *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam: Rodopi, 1990.

Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1958.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1974.

----------. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1989.

Jauss, Hans R. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Tr. Michael Shaw. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1982.

----------. "Literary History as a Challenge to Literary Theory." *New Literary History* 2 (1970): 7-37.

----------. *Toward an Aesthetic of Reception*. Tr. Timothy Bahti. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1982.

Martínez Martín, Jesús. *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

Meregalli, Franco. *La literatura desde el punto de vista del receptor.* Amsterdam: Rodopi, 1989.

Montes Huidobro, Matías. "*El audaz*: desdoblamiento de un ritual sexo-revolucionario" *Hispania* 63 (1980): 487-97.

Ouimette, Victor. "Monstruous Fecundity: The Popular Novel in Nineteenth-Century Spain." *Canadian Review of Comparative Literature* 9 (1982): 383-405.

Par, Alfonso. *Representaciones shakespearianas en España.* 2 vols. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1936.

Pérez Galdós, Benito. *El audaz. Obras completas.* Tomo 4.

----------. *La Corte de Carlos IV. Obras completas.* Tomo 1.

----------. *La Corte de Carlos IV.* MS. 21746. Madrid: Biblioteca Nacional.

----------. *Memorias de un desmemoriado. Obras completas.* Tomo 6.

----------. *Obras completas.* 6 vols. Ed. Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1941.

----------. "Observaciones sobre la novela contemporánea." *Ensayos de crítica literaria.* Ed. Laureano Bonet. 3ª ed. Barcelona: Península, 1999. 123-39.

Pozzi, Gabriela. *Discurso y lector en la novela del XIX (1834-1876).* Amsterdam: Rodopi, 1990.

Shoemaker, William H. *Los artículos de Galdós en "La Nación."* Madrid: Ínsula, 1972.

Suleiman, Susan R. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel As a Literary Genre.* New York: Columbia Univ. Press, 1983.

Tomlinson, Janis. *Francisco de Goya y Lucientes: 1746-1828.* London: Phaidon, 1994.

Tsuchiya, Akiko. "History as Language in the First Series of the *Episodios nacionales*: The Literary Self-Creation of Gabriel de Araceli." *Anales Galdosianos* 23 (1988): 11-25.

Urey, Diane. *The Novel Histories of Galdós.* Princeton: Princeton Univ. Press, 1989.

Ynduráin, Francisco. *Galdós entre la novela y el folletín.* Madrid: Taurus, 1970.