

## INTRODUCCIÓN

En *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, el historiador José Álvarez Junco examina con mirada a la vez crítica y desapasionada el proceso de *nation-building* que tiene lugar en España en el Ocho-cientos. La particularidad de la centuria, arguye Álvarez Junco, reside tanto en la codificación de un discurso nacionalizador que las élites políticas e intelectuales se encargan de difundir con la colaboración interesada del Estado, cuanto en la omnipresencia de aquel. La inserción de «rasgos nacionales» rige, pues, el funcionamiento de cualquier disciplina relacionada con los ámbitos del saber, la cultura y las artes: «Poesía, novela, historia, pintura, música y, por supuesto, investigación científica en muy diversos campos» (195).

Dentro de la variedad de manifestaciones que contribuyen a forjar la noción de España en el XIX, la obra de Benito Pérez Galdós ocupa un puesto de primer orden por la importancia que en ella se concede a «la patria en su conjunto» (Aguilar, 1999: 609). Las reflexiones de la crítica sobre este tema giran en torno a la máxima ciceroniana «*historia magistra vitae*» (Hinterhäuser, 1963: 30), según la cual el conocimiento del pasado facilita la comprensión del presente<sup>1</sup> en aras de labrar un

<sup>1</sup> La plasmación literaria de la historia no puede hacerse sino en relación con la actualidad, según declaró en su día Georg Lukács: «La revivificación poética de las fuerzas históricas, sociales y humanas que en el transcurso de un largo desarrollo conformaron nuestra vida como en efecto es, como la vivimos nosotros ahora» (58). Estamos, por otro lado, ante un lugar común que la crítica galdosiana recoge una y otra vez desde Hans Hinterhäuser (Gilman, 1985: 66; Dendle, 1986a: 128; Rodgers, 1988: 35; Troncoso-Varela, 2005: 11; Sánchez García, 2008: 167; Pinilla Cañadas, 2008: 194). La única voz discordante es la de Geoffrey Ribbans: «Galdós [...] is deeply concerned with the actual historical events he is describing or demonstrating, *for their own sake as*

futuro compartido por todos. Además de vincularse a unos hechos pretéritos que moldean su ser, la nación precisa de los mecanismos de la narración para erigirse como tal.<sup>2</sup> El autor canario instituye así un género, el *episodio nacional*,<sup>3</sup> que puede definirse a grandes rasgos como el *Bildungsroman* de una colectividad cuyas señas de identidad hincan sus raíces en el pasado reciente. En el caso de Galdós, el período en cuestión abarca unos setenta años que van desde la batalla de Trafalgar hasta la Restauración borbónica. *Nación, historia y narración* componen, en suma, una tríada inseparable dentro de la producción histórica de nuestro autor, la cual se extiende desde el principio (*La Fontana de Oro*, 1871) hasta el final (*Cánovas*, 1912) de su carrera.

Galdós sitúa el nacimiento de la España contemporánea en la Guerra de la Independencia, entroncando así ideológicamente con la historiografía liberal en cuyas fuentes bebe: la monografía del conde de Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* (1835-1837); *Historia de la vida y reinado de Fernando VII en España* (1842), atribuida a Estanislao de Kostka Vayo; e *Historia General de España* (1850-1867), de Modesto Lafuente. Según esta interpretación, repetida hasta la saciedad hasta instaurarse como uno de los grandes mitos del liberalismo,<sup>4</sup> los patriotas se alzan en 1808 al objeto de salvaguardar la soberanía de su comunidad, amenazada por Francia. Los españoles legitiman su condición de tales en virtud precisamente de la lucha contra el tirano de Europa, Napoleón Bonaparte, y su ejército intruso, la Grande Armée. La defensa de una geografía, unas costumbres, una gente y un monarca prisionero no solo garantiza la integridad de un territorio perfectamente delimitado, sino que impulsa además un programa de reformas que las Cortes de Cádiz hacen suyo. Por efímeros que fueran

*well as, or more than, their implied relevance to the time of writing*» (1993: 67; la cursiva es nuestra).

<sup>2</sup> En palabras de Homi Bhabha, «the political 'rationality' of the nation» surge «as a form of narrative» (1990: 2).

<sup>3</sup> El adjetivo alude de por sí a «una toma de conciencia patriótica» (Ribbans, 1995: x). Para la poética de este género, véanse Gogorza Fletcher, 1974; Ribbans, 1993 y 1995; y Ferreras, 1997.

<sup>4</sup> «[T]odos los liberales compartían la memoria histórica colectiva de la Guerra de la Independencia contra la invasión napoleónica como una épica moderna del pueblo español, como un símbolo del resurgimiento de la unidad del pueblo español y de su capacidad de autodecisión y autodeterminación» (Fox, 1997: 39).

sus logros, la contienda sobrevive en el recuerdo de los liberales como el momento fundacional de la nación moderna.

Desde el punto de vista formal, Galdós comulga con la concepción decimonónica de la historia como «trama novelesca» (Clavería, 1957: 171) que se organiza alrededor de un tropo dominante (White, 1973). La narración se elabora, en su caso, a partir de una yuxtaposición de contrarios (*antítesis*) que nunca llegan a armonizarse por completo. Puede decirse, en otras palabras, que nuestro autor se metamorfosea en la figura del dios Jano cuando refiere las peripecias de sus criaturas en el marco espacio-temporal de la Guerra de la Independencia. Con el rostro bifronte que personifica a la divinidad romana, capta simultáneamente el anverso y el reverso de la realidad histórica que disecciona para sus lectores. La «irresoluble ambiguity» (Bly, 1984: 118) que recorre la primera serie de *Episodios* debe hacerse extensiva, por tanto, al resto de creaciones galdosianas que analizamos en este libro: el cuento «Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870» (1870); la novela *El audaz* (1871); el episodio que abre la segunda serie, *El equipaje del rey José*; la edición de *Episodios nacionales* ilustrados (1882-1885); el drama histórico *Gerona* (1892); *Episodios nacionales. Guerra de la Independencia, extractada para uso de niños* (finales de 1908-principios de 1909); y el libreto de la ópera *Zaragoza* (1909). Entrecruzadas por un sinfín de antítesis, dichas obras —tanto si las consideramos individualmente como si las comparamos con las demás— niegan la existencia de una correlación unívoca de los elementos que las estructuran.

Nuestra tesis se respalda en una aseveración del politólogo Tom Nairn, para quien cualquier movimiento o tendencia de carácter nacionalista se caracteriza justamente por su *ambivalencia* (1981: 348). Por mor de ésta, la referencia a Jano, «who stood above gateways with one face looking forward and one backwards» (1981: 348), ha de interpretarse al pie de la letra y no metafóricamente. Nairn expone que siempre que una sociedad se forja un proyecto colectivo con el fin de alcanzar un desarrollo mayor, recurre a la contemplación de sí misma en busca de los hechos y las costumbres de su pasado que la definen. Desde el Romanticismo hasta nuestros días, las aspiraciones soberanistas de un pueblo se fundamentan en la voluntad de propulsarse hacia delante reteniendo al mismo tiempo los vínculos con la tradición. La vocación de progreso inherente al nacionalismo se articula, pues, paradójicamente a través de «*a certain sort of regression*» (1981: 348).

Ampliando las teorías de Nairn, a quien cita textualmente, Homi Bhabha sostiene asimismo que el relato de la nación refleja la naturaleza ambivalente del lenguaje. Bhabha insiste en la futilidad de englobar la pretendida uniformidad de una cultura y una historia en una narración transparente, sin fisuras, pues en la práctica ésta se teje a base de una pluralidad de significantes que exhiben orgullosamente su diferencia. La inestabilidad del signo lingüístico genera una concatenación de significados opuestos, por lo que sólo asumiendo «the Janus-faced ambivalence of language itself» se puede construir «the Janus-faced discourse of the nation» (Bhabha, 1990: 3). Los textos que dan cuenta de la génesis y el ser de una comunidad están inmersos, literalmente, en un mar de contradicciones. Si por un lado se presentan como actos de «affiliation and establishment», por otro producen efectos inversos: «Disavowal, displacement, exclusion, and cultural contestation» (Bhabha, 1990: 5). Su coherencia interna está amenazada por el antagonismo de unas fuerzas que no pueden trascenderse ni tampoco superarse, lo cual transforma la escritura de la nación en un ejercicio de distorsión, de desfiguración, de «*Entsellung*» (Bhabha, 1990: 5).

El disfraz de Jano que se pone Galdós le permite lidiar con la complejidad de la Guerra de la Independencia, conflicto que requiere también para su comprensión del uso de una dialéctica permanente. El autor canario alaba la resistencia del pueblo, garante de una nación que va a emanciparse de sus usurpadores. No se le escapa, sin embargo, que el triunfo de los patriotas oficializa el cisma entre dos bandos irreconciliables: los partidarios de regresar al Antiguo Régimen, frente a quienes se amparan en las reformas promulgadas en la Constitución de 1812. Por consiguiente, la identidad nacional que se afianza por el rechazo del enemigo se desmorona rápidamente al no haber consenso acerca de los elementos que deben constituir la. Galdós afirma que nadie supera a los españoles en su empeño de «derrocar la tiranía», si bien reconoce que luego no saben qué hacer con «el derecho y la libertad que han conquistado» (Pérez Galdós, 1982a: 83).<sup>5</sup> Ello explica que, después de pelear durante seis años por su independencia y la de su rey, hayan de transigir *velis nolis* con la represión que les impone éste a la vuelta del exilio. Por si lo anterior no bastara, las desavenencias se enquistan por culpa de la visceralidad de los absolutistas hasta

<sup>5</sup> La cita procede de una crónica aparecida en *Revista de España* el 13 de abril de 1872.

hacerse crónicas, tal como lo demuestra la sucesión de insurrecciones y guerras civiles que azota sin remisión el país desde los tiempos de Fernando VII.

No hay que olvidar que Galdós se inicia en el cultivo de las letras en una coyuntura crítica para el país, a raíz de la abdicación forzosa de Isabel II. La etapa del Sexenio Democrático (1868-1874) aviva en él la esperanza de que los revolucionarios de 1868 sean capaces de conseguir la unidad de una nación fragmentada, esperanza puesta en duda luego ante el cariz que toman los acontecimientos tras el asesinato del general Prim en diciembre de 1870. En una serie de catorce artículos publicados en *Revista de España* entre 1871 y 1872, el novel escritor consigna las diferencias de credo que separan a sus conciudadanos. Ello no obsta, sin embargo, para que abogue por una política de conciliación (Goldman, 1969) con la que alcanzar unos objetivos comunes que redunden en provecho de los españoles, al igual que ocurrió al comienzo de la revuelta contra Napoleón. Sus inquietudes se trasladan al plano de la ficción histórica en el cuento «Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870» (1870), en la novela *El audaz* (1871) y, sobre todo, en la primera serie de *Episodios nacionales* (1873-1875). Las turbulencias de los años inmediatamente posteriores a la Gloriosa se retrotraen allí a las fases de una crisis que sacudió los cimientos de la monarquía borbónica en los albores del Ochocientos: derrota en la batalla naval de Trafalgar (1805), entrada de tropas francesas en la Península (1807), conjuración de El Escorial (1807), motín de Aranjuez (1808), Dos de Mayo (1808) y guerra (1808-1814). La conexión que se establece entre las décadas de 1800 y 1870 responde al desiderátum galdosiano de contribuir por fin a «la realización de la Utopía (liberal)» (Triviños, 1987: 206), postergada por el devenir de una historia que no ha cumplido aún las expectativas que los paladines del liberalismo —entre ellos, el propio Galdós— tienen depositadas en ella.

Las narraciones compuestas por Galdós en el Sexenio abordan la Guerra de la Independencia mediante la superposición de dos ideologías incompatibles: la *épica* y la *antibelicista*. La primera consiste en la exaltación de los combatientes que sacrifican vida y hacienda por España; la segunda, en cambio, califica el enfrentamiento de un ser humano con otro como un acto de brutalidad que no provoca sino catástrofes. La tensión entre epopeya y pacifismo tiene su manifestación suprema en la primera serie de *Episodios*, donde la línea que separa a los «héroes» de los «monstruos» (Triviños, 1987) es tan tenue que

resulta a veces imperceptible. Tampoco hay unanimidad acerca de los beneficios que reporta a los españoles la contienda contra Francia: no obstante asegurarse que el nacimiento de la nación es inseparable de las armas que la defienden, el protagonista no se cansa de denunciar las carnicerías que ve por doquier.<sup>6</sup> No hay más remedio, en fin, que aceptar la singularidad de un segmento de nuestra historia en que se alternan sin solución de continuidad «lo mitologizante [sic] y lo desmitificador» (Gullón, 1973: 396).

El ciclo inicial de *Episodios* se completa unos tres meses después del golpe de Estado del general Martínez Campos en Sagunto el 29 de diciembre de 1874, preludio de la Restauración. Habiendo constatado cómo las desavenencias han derrumbado el proyecto que alentó por espacio de seis años, el desánimo se apodera de nuestro autor. Su frustración se percibe pronto en las novelas que cultiva a partir de entonces, tanto las históricas (segunda serie de *Episodios*) como las de tesis (*Doña Perfecta*, *Gloria*, *Marianela*, *La familia de León Roch*). Es muy significativo al respecto cotejar el episodio que inaugura la segunda serie, *El equipaje del rey José* (junio-julio de 1875), con los diez anteriores. José Bergamín, en un brillante ensayo de 1957 titulado «Galdós y Goya»,<sup>7</sup> fue el primero en notar el cambio de sensibilidad que se hace patente en el mentado episodio, «seguramente uno de los mejores que escribió Galdós» (1957: 105). Bergamín advierte una «iluminación o encendimiento» distintos en las descripciones del «paisaje, la gente, las cosas» (1957: 105). En contraste con la «llameante luminosidad» de la primera serie, el predominio de los tonos sombríos en *El equipaje del rey José* oscurece sobremanera «la triunfadora historia española de aquellos años» (1957: 105). Se da así la circunstancia de que los dos episodios que clausuran la Guerra de la Independencia, *La batalla de los Arapiles* (febrero-marzo de 1875) y *El equipaje del rey José*, ofrecen, pese a su proximidad en el tiempo, un diagnóstico diametralmente opuesto de la lucha armada: en un caso, una victoria heroica que asegura la pervivencia de la nación y sanciona el ascenso del protagonista, Gabriel Araceli; en el otro, un cúmulo de atrocidades que augura los enfrentamientos fraticidas entre liberales (Salvador Monsalud) y

<sup>6</sup> Cabe hablar de «unreconciled tensions between Gabriel the humanitarian critic of war, on one hand, and Gabriel the warrior on the other» (Iarocci, 2009: 148).

<sup>7</sup> Hemos tenido conocimiento de las opiniones de Bergamín gracias a un artículo de Peter Bly (2013) aparecido recientemente en *Anales Galdosianos*.

absolutistas (Carlos Navarro) que rebrotan periódicamente durante el siglo como una enfermedad mal curada.

La falta de luz que hay en *El equipaje del rey José* recrudece la tragedia que se cierne sobre los personajes, sólo comparable a la manera como Francisco de Goya visualiza, en palabras de Bergamín, «el espanto, el horror» (1957: 106). La mención del artista más preclaro que tuvo España en el tránsito del Antiguo Régimen a la modernidad nos parece fundamental para comprender la evolución de las ideas de Galdós respecto a la guerra. Recordemos que nuestro escritor llega a Madrid a finales de septiembre de 1862, seis meses antes de la publicación, en marzo de 1863, de la primera edición de *Desastres de la guerra* (Smith, *Recepción* 459). Fascinado desde su niñez por las artes plásticas, el joven canario recibe «una profunda lección» (Smith, *Recepción* 473) de los grabados de Goya: no sólo vislumbra en ellos la posibilidad de novelar «la historia nacional reciente» (Smith, *Recepción* 474), sino también la de transfigurar en arte «el horror de la violencia» (Smith, 2009: 471). La huella de los *Desastres* es ya visible en la primera serie, sobre todo cuando se nos refiere el sufrimiento de los sitiados en *Zaragoza*<sup>8</sup> y *Gerona*<sup>9</sup>, o bien los atropellos de la guerrilla en *Juan Martín el Empecinado*. Creemos, sin embargo, que la completa absorción del genio de Fuendetodos no tiene lugar hasta la redacción de *El equipaje del rey José*. Galdós dota allí a la guerra de dimensión universal, liberándola de contingencias y doctrinas, al tiempo que la desposee de la aureola ejemplar que subsistía —por lo menos, en parte— en la imaginación de Gabriel Araceli. En *El equipaje del rey José*, la barbarie desatada por el odio y la venganza remite directamente a los *Desastres*, con el agravante de que las hostilidades ocurren ahora entre compatriotas e, inclusive, entre hermanos de sangre.

La colaboración de Galdós con los pintores Arturo y Enrique Méli-da y el editor Miguel Honorio de la Cámara hace viable la publicación

<sup>8</sup> «The horror and violence of the war captured in Goya's etchings certainly occur in a modified form in Galdós, so does the irony about heroism (Goya's Plate 39 for instance, "¡Grande hazaña con muertos!"), the barbarism of the populace (Goya's Plate 28, "Populacho») and the shooting of prisoners (Plates 15 and 26). Some of the same historical scenes —Manuela Sancho or Agustina Aragón firing the gun (Plate 7), women participating in the fighting (Plates 4 and 5)— inevitable crop up in both Goya and Galdós» (Glendinning, 1970: 49).

<sup>9</sup> «The central belief in the ability to turn men into beasts is certainly common to both Goya and Galdós» (Glendinning, 1970: 49).

por entregas, entre 1882 y 1885, de una edición ilustrada en diez volúmenes de las dos primeras series de *Episodios nacionales*. Estamos, en principio, ante una anomalía dentro del corpus de un escritor que está por entonces en el cénit de su carrera gracias a las «Novelas españolas contemporáneas». El renovado interés de Galdós por la narración histórica que abandonó en 1879 se explicaría seguramente por la boga de la novela ilustrada en la Restauración, a la cual no debieron de ser tampoco ajenas las motivaciones de orden económico. Sea lo que fuere, la elección de una forma híbrida, el *episodio nacional ilustrado*, da pie a una autoría múltiple, repartida entre un novelista que aporta un relato ya conocido y una serie de artistas que diseñan *a posteriori* los grabados que lo acompañan. La libertad de que disponen los dibujantes para realizar su tarea de acuerdo con una lectura personal dificulta la correspondencia entre el texto escrito y el texto gráfico, lo que a su vez crea un sinnúmero de contraposiciones que altera la semántica del conjunto.<sup>10</sup>

En la década de 1890, la presencia de la Guerra de la Independencia en Galdós se limita al estreno de *Gerona* (1893). Se trata de una adaptación del episodio homónimo, aunque con modificaciones sustanciales que difuminan el patriotismo que rezuma éste. La megalomanía que empuja al gobernador Álvarez de Castro a resistir a toda costa, así como las razones humanitarias por las que Pablo Nomdedeu exige la rendición de la plaza, reiteran el rechazo de la guerra que encontramos en *El equipaje del rey José*. No lo entendieron así los espectadores que acudieron a la representación, quienes mostraron su desencanto al ver defraudadas sus expectativas. Ellos esperaban una apoteosis de los gerundenses, pero se les brindó una lección de pacifismo que no supieron asimilar. La producción y la recepción del drama discurren, por tanto, por derroteros completamente diferentes.

El fracaso de la versión teatral de *Gerona* hace que Galdós se desentienda de la invasión napoleónica hasta su ingreso en las filas del Partido Republicano y, posteriormente, en la comisión organizadora del centenario del Dos de Mayo. Su elección como diputado por la circunscripción de Madrid en las elecciones de 1907 lo insta además a formular un programa cuyos pilares se sustentan implícitamente en lo sucedido en Madrid en mayo de 1808: elevación de la masa al rango

<sup>10</sup> Vamos a ahondar en el estudio de algunas de estas contraposiciones en el capítulo 9.



de ciudadanos ejemplares y apelación al patriotismo. Mientras difunde su ideario en la prensa de la época a fin de recabar el apoyo de sus correligionarios, Galdós lo tematiza igualmente en dos obras de ficción que rescatan a los personajes y la ambientación de la primera serie. Nos referimos al compendio *Episodios nacionales. Guerra de la Independencia, extractada para uso de niños* (finales de 1908-principios de 1909) y al libreto de la ópera *Zaragoza* (1909). El novelista canario ha recuperado el compromiso de los años del Sexenio, si bien las razones de su optimismo se fundan ahora en el liderazgo que ha de desempeñar el *pueblo*, no la clase media. Galdós vuelve a propagar a los cuatro vientos su confianza en el futuro, aun si para ello tiene que tergiversar los hechos de armas ocurridos cien años antes. A diferencia del tono antibelicista que predomina en *El equipaje del rey José* y el drama *Gerona*, nuestro autor regresa a la épica de la nación con el propósito de hacer de ella el motor de la regeneración económica, social y moral de España.

En suma, Galdós concibe la Guerra de la Independencia como un componente clave de la nación que va adaptando a su biografía política durante casi cuarenta años: el liberalismo burgués de la juventud, el escepticismo de la madurez y la conversión republicana de la vejez. La evolución de su pensamiento se expresa, por tanto, mediante la *malleabilidad* de una contienda que se define sobre todo por su *ambivalencia*. A semejanza del dios Jano, nuestro autor enjuicia el alzamiento de sus compatriotas desde dos ópticas distintas: una a favor, por cuanto salvaguarda la soberanía de España; la otra en contra, por cuanto provoca una escisión de la conciencia nacional que degenera en cainismo. En la primera mitad de la década de 1870, la afinidad con los revolucionarios de 1868 lleva a Galdós a exaltar el patriotismo de un pueblo que afirma el derecho a existir cuando se enfrenta a Napoleón, si bien las ilusiones del escritor se van desvaneciendo al compás de los retrocesos que sufre el país. A ello habría que añadir el impacto de Goya, cuyos *Desastres* son un referente ineludible a la hora de entender la radical denuncia de la guerra que se hace en el episodio *El equipaje del rey José*. En la misma línea, la crítica de la violencia ejercida en nombre de la nación se tiñe de tonos humanistas en la obra de teatro *Gerona*. Por último, la afiliación de Galdós al Partido Republicano vuelve a exacerbar el discurso épico-nacionalista del Sexenio, en forma de una segunda utopía —latente en los *Episodios* infantiles y claramente presente en

el libreto de *Zaragoza*— que la historia se encargaría de demostrar que era tan irrealizable como la primera.

Nos gustaría terminar esta introducción explicando brevemente cómo hemos organizado el libro. La división en tres partes sirve, a nuestro entender, para engarzar los diversos relatos de la Guerra de la Independencia que Galdós compone a lo largo de su carrera. En la sección titulada «La crisis», se incluyen aquellas novelas que abordan los antecedentes de la contienda. El capítulo 1 se centra en *El audaz*, narración ambientada en la España de comienzos del xix que recrea un conato ficticio de revolución contra Manuel Godoy en el Toledo de 1804. El capítulo 2 contrasta el ascenso y la caída del mentado personaje en los episodios *Trafalgar*, *La corte de Carlos IV* y la primera mitad de *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, con el éxito de la trayectoria militar y vital de Gabriel Araceli en *La batalla de los Arapiles*.

La segunda sección versa sobre los hitos que marcan el comienzo, el desarrollo y el final de la guerra napoleónica en la Península. El capítulo 3 analiza la efemérides del Dos de Mayo en el corpus literario y periodístico de Galdós, destacándose su carácter de *levantamiento* genuino frente a la cadena de *pronunciamientos* que sólo entorpecen el progreso de la nación. En el capítulo 4, la impugnación de los revolucionarios y afrancesados que aparecen en *Bailén* y *Napoleón en Chamartín* no impide que las vicisitudes del antagonista por excelencia de la serie, Luis Santorcaz, calen más hondo en la sensibilidad del lector que el edulcorado triunfo del protagonista. El capítulo 5 hace hincapié en el cruce de visiones antitéticas que caracteriza el acercamiento de Galdós a los sitios de Zaragoza y Gerona, según se trate de los episodios homónimos o de su reelaboración dramática. El capítulo 6 se adentra en los postulados de la *Imagología*, disciplina que se centra en la elaboración de una retórica de los estereotipos nacionales, al objeto de iluminar tres representaciones de España que confluyen en los episodios *Cádiz* y *La batalla de los Arapiles*: la imperial, la romántica y la constitucional. El capítulo 7 examina la inversión de la tradicional imagen heroico-patriótica de la guerrilla en el episodio *Juan Martín el Empecinado*, a favor de otra más prosaica acorde con la realidad de los hechos. El capítulo 8 que cierra la sección subraya la condición liminar del episodio *El equipaje del rey José*, epílogo anticlimático de la guerra y, a la vez, prólogo profético de la restauración del absolutismo.

La adición de dos apéndices recoge las obras restantes cuya trama gira en torno a la Guerra de la Independencia. En el capítulo 9, los

grabados que extraemos de la edición ilustrada de *Episodios* demuestran en ocasiones la concordancia de los signos léxico-gráficos, pero en otras su divergencia. El capítulo 10, finalmente, considera la versión infantil de *Episodios* como una epopeya de la nación que pretende aleccionar a los niños en el conocimiento de las gestas de sus antepasados, y a los adultos en la práctica de un patriotismo constructivo.