



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

Las influencias de Benito Pérez Galdós en la narrativa de Almudena Grandes: el caso de *Trafalgar* y *El lector de Julio Verne*

Alumna: Cecilia Busto García

Tutor: José Leopoldo Sánchez Torre

Grado en Lengua Española y sus Literaturas

Curso académico 2019-2020

Junio 2020

ÍNDICE

1. Introducción: A propósito de la novela histórica	1
2. El caso de los <i>Episodios nacionales</i> (Benito Pérez Galdós) y los <i>Episodios de una guerra interminable</i> (Almudena Grandes)	4
2.1. Consideraciones generales de las series.....	4
2.2. Las influencias de Galdós en la narrativa de Almudena Grandes: rasgos comunes entre <i>Trafalgar</i> y <i>El lector de Julio Verne</i>	10
3. Conclusión	23
4. Bibliografía	24
4.1. Introducción.....	24
4.2. El caso de los <i>Episodios nacionales</i> y de los <i>Episodios de una guerra interminable</i>	25
4.2.1. Consideraciones generales de las series	25
4.2.2. Las influencias de Galdós en la narrativa de Almudena Grandes: rasgos comunes entre <i>Trafalgar</i> y <i>El lector de Julio Verne</i>	26
4.3. Conclusión.....	27

1. Introducción: A propósito de la novela histórica

El presente trabajo abordará la forma en que los autores manejan el género de la novela histórica, concretando en dos casos que comparten el mismo esquema narrativo: Benito Pérez Galdós y Almudena Grandes.

Antes de profundizar en la cuestión principal de este trabajo trataré, en este primer apartado, unas ideas generales sobre la novela histórica. Después proseguiré con una comparación entre los *Episodios nacionales* de Galdós y los *Episodios de una guerra interminable* de Grandes, y partiendo de sus semejanzas, concretaré mi análisis comparando dos obras, una de cada autor: *Trafalgar* (Benito Pérez Galdós) y *El lector de Julio Verne* (Almudena Grandes). Dentro de este estudio comparativo me detendré en la construcción del episodio de Grandes, tratando otros aspectos ajenos a la comparación, como las diferentes formas que tienen los personajes de la novela de vivir la represión franquista.

Para finalizar, presentaré una conclusión en la que reuniré una perspectiva global de las ideas expuestas en el desarrollo y trataré la influencia de ambos autores en la literatura española.

La historia y la literatura se han desarrollado siempre simultáneamente desde los tiempos más remotos. Hay varias pruebas que lo demuestran, como los cantos a la guerra de Troya en las primeras manifestaciones épicas o el *Cantar de Mio Cid*, texto épico que se apoya en un suceso histórico tomado de las antiguas crónicas medievales. Es preciso señalar que, desde la antigüedad hasta el siglo XIX, la historiografía era un género literario en el que literatura e historia se homogeneizaban, pues se contaban sucesos verídicos de forma literaria. Sin embargo, desde mediados del siglo XIX, periodo en que se va tomando conciencia de la autonomía entre ambas disciplinas, habrá una progresiva reducción de la dimensión épica, mítica y dramática de la historia, pasando a predominar la explicación e interpretación sobre el simple relato de los hechos. La novela histórica, por lo tanto, es un subgénero narrativo cuyo patrón clásico fue fijado en el siglo XIX por Walter Scott y que ha seguido cultivándose hasta la actualidad (Mata Induráin, 1995: 13-15).

Las novelas históricas sitúan su acción (ficticia) en un tiempo pasado (real) más o menos lejano. Por su propia naturaleza, esta clase de novelas son una hibridación de invención y realidad. Para su elaboración, el autor ha de contar con una serie de

materiales no ficticios, que servirán para comprender el tiempo pasado sobre el que se sostendrá la narración (Mata Induráin, 1995: 16-18). Mata Induráin afirma que «todo ese elemento histórico es lo adjetivo» y que «lo sustantivo es la novela» (1995: 18), idea que es discutible, porque si bien es cierto que el resultado de esta mezcla es un texto que no corresponde a la historia sino a la literatura, hay que decir, por otro lado, que literatura e historia son interdependientes en estas creaciones literarias; es decir, la ausencia de cualquiera de estos componentes impide la realización de este género.

La novela histórica en España, aunque estuviera muy cultivada en el siglo XIX por autores como Pérez Galdós (Langa Pizarro, 2004: 109), tuvo su explosión en la primera década del siglo XXI. El propósito de este auge era contribuir a la recuperación de la memoria colectiva sobre la guerra y la dictadura franquista, temática que recibió mucha atención mediática debido a la Ley de Memoria Histórica de 2007. Las metas principales de esta ley eran el reconocimiento y la ampliación de derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia por razones políticas, ideológicas o religiosas durante la guerra civil y la dictadura; promover su reparación moral y la recuperación de su memoria personal y familiar; y adoptar medidas complementarias destinadas a suprimir elementos de división entre los ciudadanos con el fin de fomentar la cohesión y solidaridad entre diversas generaciones de españoles en torno a los principios, valores y libertades constitucionales (Corbalán, 2017: 99).

Toda la producción cultural derivada de esta situación no ha dejado de ser controvertida desde sus inicios, pues sus detractores acusan estos proyectos de ser oportunistas. Sin embargo, sus simpatizantes consideran que estos textos son necesarios para reconstruir los capítulos más turbulentos del siglo XX y otorgar justicia a una versión olvidada, distorsionada e ignorada en la historia reciente española (Corbalán, 2017: 99). La narrativa del siglo XXI ofrece perspectivas sobre el conflicto que son particulares a una nueva generación de escritores que no la vivieron, pero que desde sus respectivas creaciones intentan rememorarla (Cuñado, 2012: 3). Por esa razón, Cuñado considera que las novelas escritas por autores que no han vivido la guerra deberían ser clasificadas con la etiqueta de «narrativa de la postmemoria» (2012: 4). El término «postmemoria» no se refiere a una supresión o ausencia de la memoria, sino a un tipo de experiencia «de aquellos que crecieron en la narrativa que precedió su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por historias de

la generación anterior, eclipsada por eventos traumáticos que no pueden ser entendidos ni recreados»¹ (Cuñado, 2012: 4).

Almudena Grandes está incluida entre los autores de la «novela de la postmemoria»: la Guerra Civil es una temática presente a lo largo de su narrativa, como se observa en estudios como el realizado por Rueda Acedo (2009), que analiza este acontecimiento de la historia de España en *Las edades de Lulú* (1989), *Malena es un nombre de tango* (1994) y *Los aires difíciles* (2002); aunque podría decirse que el ciclo de novela histórica de Almudena Grandes comienza con *El corazón helado* (2007) (Becerra Mayor, 2013: 242), obra considerada por muchos críticos como «una de las mejores producciones sobre la guerra civil», y en el que la autora denuncia la ignorancia del pueblo español al considerar un golpe de estado como un alzamiento nacional (Corbalán, 2017: 99). A partir de una serie de historias aisladas que fue descubriendo durante el proceso de la escritura de *El corazón helado*, Almudena Grandes crearía la serie que hoy se conoce con el nombre de *Episodios de una guerra interminable* (Rodríguez Marcos, 2010; RAE, 2019), tomando la referencia de uno de los autores más importantes de su vida: Benito Pérez Galdós (Pousa, 2012). Grandes aprovecha su «obsesión casi enfermiza por la guerra civil y la posguerra» (Grandes, 2012: 412) para rescatar estos sucesos que han caído en el olvido (Corbalán, 2017: 102) empleando el modelo de los *Episodios nacionales* de Galdós, con el que comparte muchos rasgos. En el epígrafe que sigue veremos todo esto con más detalle.

¹ Traducción del inglés realizada por Cecilia Busto García

2. El caso de los *Episodios nacionales* (Benito Pérez Galdós) y los *Episodios de una guerra interminable* (Almudena Grandes)

2.1. Consideraciones generales de las series

Como ya se ha mencionado en la introducción, la novela histórica es una combinación de un relato ficticio ambientado en un marco histórico real (Mata Induráin, 1995: 17). Tanto en el caso de Pérez Galdós como en el de Almudena Grandes se puede apreciar que los personajes (ficticios en su mayoría) son testigos de acontecimientos históricos que tuvieron lugar en España. También es necesario señalar que el modo en que los autores crean este marco histórico no es una representación fiel de la realidad; es decir, a través de una serie de fuentes, estas novelas «ofrecen versiones ficcionalizadas de determinadas épocas de la historia española» (Miller, 2013: 1). Otro aspecto muy importante que se debe indicar es que la intencionalidad de ambos autores es la misma: acercar la historia de España con una finalidad didáctica. Cánovas Sánchez (2019: 163) asegura que los *Episodios* galdosianos tienen varias aristas: son fuentes históricas, libros pedagógicos y novelas que entrecruzan los acontecimientos históricos y ficticios. Además, añade que son una parte importante de la trayectoria literaria del escritor, pues han llegado a un público amplio (independientemente de su ideología) y han sido una muestra de querer definir la identidad española, de mostrar su amor a la patria y de hacer llegar al público los hechos históricos que acaecieron en su tiempo. De hecho, afirma lo siguiente sobre estas series:

Los *Episodios Nacionales* constituyen una incesante búsqueda de la identidad española, una expresión artística de amor a la patria, un intento de comprender las luces y las sombras de la trayectoria española del siglo XIX. (Cánovas Sánchez, 2019: 180-181)

Gracias a la riqueza de sus matices, interpretaciones e historias relatadas, Galdós logró llegar a un gran número de lectores. Él consideraba que la novela ofrecía «posibilidades narrativas cerradas al discurso histórico» e invitaba a «una lectura diferente de la de un discurso histórico», así como podía dotar a sus novelas de una mayor eficacia pedagógica, cumpliendo, de ese modo, su mayor prioridad: formar a los ciudadanos (Cánovas Sánchez, 2019: 180-181).

Teniendo presentes estas ideas, los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós son un conjunto de cuarenta y seis novelas divididas en cinco series, que relatan los principales acontecimientos históricos acaecidos en España entre los años 1805 y 1880. Las cuatro primeras series se componen de diez episodios, mientras que la quinta, inconclusa, se reduce a seis. Para su escritura, recurrió a la consulta de fuentes históricas

y se entrevistó con personas que podrían informarle sobre determinados aspectos, como Galán, residente en Santander y último superviviente de la batalla de Trafalgar, que combatió a bordo del navío *Santísima Trinidad* (Cánovas Sánchez, 2019: 164-165; Pérez Galdós, 1915: 25). Así, vemos que Galdós trabajaba minuciosamente sobre la base histórica de sus *Episodios nacionales*, empleando tanto fuentes históricas como orales (Cánovas Sánchez, 2019: 164-165; Rodríguez Puértolas, 2016: 21-22). Respecto a esta cuestión, Rodríguez Puértolas (2016: 18-20) recoge declaraciones interesantes del propio Galdós, como la necesidad y la relevancia que suponía para él observar con atención la realidad, la principal fuente a la que recurrió para una mejor elaboración de sus historias (el *Diario de Avisos*, que proporcionaba mucha información acerca de los hábitos de la sociedad del momento) o el objetivo que perseguía a la hora de escribirlas:

Presentar en forma agradable los principales hechos militares y políticos del periodo más dramático del siglo, con objeto de recrear (y enseñar también, aunque no gran cosa) a los aficionados de lecturas. (Rodríguez Puértolas, 2016: 19)

Otro comentario de Galdós que recoge Rodríguez Puértolas (2016: 19-20) hace referencia al nacimiento de su proyecto literario, así como el título del que sería su primer episodio, *Trafalgar*:

Me encuentro que, sin saber por qué sí ni por qué no, preparaba una serie de novelas históricas, breves y amenas. Hablaba yo de esto con mi amigo Albareda, y como le indicase que no sabía qué título poner a esta serie de obritas, José Luis me dijo: «Bautice usted esas obritas con el nombre de *Episodios Nacionales*». Y cuando me preguntó en qué época pensaba iniciar la serie, brotó de mis labios, como una obsesión del pensamiento, la palabra Trafalgar.

Almudena Grandes reproduce el modelo de los *Episodios* galdosianos, y así lo ha afirmado ella misma en diversas entrevistas, como la realizada por Luis Pousa (2012) con motivo de la publicación del segundo de sus *Episodios*, *El lector de Julio Verne*:

Esa era mi intención desde el principio: adoptar y adaptar el modelo de los *Episodios Nacionales* de Galdós en el sentido de que, en estos libros, lo que yo hago es inventarme una historia de ficción para encajarla en el marco de un acontecimiento histórico real, de tal manera que los personajes que intervinieron en la historia real [...] interactúen [...] con mis personajes de ficción. Cuando decidí que tenía material para escribir seis novelas sobre la posguerra [...], el modelo ya estaba hecho, Don Benito ya lo había hecho todo. (Pousa, 2012)

Grandes asevera en esa misma entrevista que la escritura de sus *Episodios* supuso un reto para ella a la hora de mezclar realidad con ficción, y considera esencial «perder un poco de respeto a la realidad» para conseguirlo:

Es [...] un reto que merece la pena. Es fundamental perder un poco de respeto a la realidad, para eso fue muy importante acudir a Galdós, me volví a leer los *Episodios Nacionales*. [...] Hay que perder un poco el miedo a los personajes reales. (Pousa, 2012)

Asimismo, Grandes, para la elaboración de su serie, declaró que, al ser novelista, no se ha visto tan limitada para escribir sus *Episodios* que como si hubiese escrito historia:

Yo tengo la suerte de que escribo novela y no historia. Los historiadores están más limitados porque, aunque la imaginación es fundamental para interpretar, ellos tienen un límite, que es lo que pueden probar documentalmente [...], sin embargo, un escritor puede rellenar con ficción los charcos en los que un escritor [*sic* por “historiador”] se tiene que detener. (Pousa, 2012)

Respecto a los *Episodios de una guerra interminable*, estos constan de seis novelas independientes en las que se aborda la historia de España entre los años 1939 y 1964 (Becerra Mayor, 2013: 242). Además de como homenaje a Galdós (Rodríguez Marcos, 2010), su serie tiene ese nombre porque las novelas narran los primeros veinticinco años de la dictadura franquista desde el punto de vista de quienes se oponían a ella (Amorós, 2014: 109). También se ocupa de diferentes aspectos de la vida en España durante el régimen de Franco, como la política interior, la economía o la oposición política (Zhu, 2014: 6). Los *Episodios de una guerra interminable*, asimismo, se rebelan contra la apatía social e invitan a actuar para superar las consecuencias de la guerra civil y la posguerra y, de ese modo, recuperar la historia olvidada de miles de personas. Se puede entender, por lo tanto, que el eje central de estas novelas es el compromiso político (Corbalán, 2017: 101). Las palabras «guerra» e «interminable» son un claro indicio de que, más de ochenta años después de la guerra civil, esta aún no ha concluido, y esto se puede observar en la polarización política de la España actual a través de los debates que surgen en los medios de comunicación. El título, además, sugiere que los acontecimientos históricos ocurridos durante la dictadura no se pueden concentrar en las páginas de unas novelas, independientemente de su extensión. A través de sus *Episodios*, Grandes rescata del olvido historias sobre la resistencia antifranquista, y presenta el activismo desde diferentes enfoques, ciudades y etapas, lo cual resulta primordial para no saturar a su público lector (Corbalán, 2017: 101-102).

El proyecto de Grandes surgió tras haber concluido su obra *El corazón helado* (publicada en 2007) (Becerra Mayor, 2013: 242), momento en el que la escritora, después de haber conseguido escribir una obra de mil páginas, se embarcó en un guion para una película y en una obra teatral, tareas que fracasaron (Rodríguez Marcos, 2010). Entonces, a raíz de unas historias que fue descubriendo mientras escribía *El corazón helado* (Rodríguez Marcos, 2010; RAE, 2019), escribió la serie, que, originariamente, iba a llamarse *Nuevos episodios nacionales* para hacer más patente su homenaje a Galdós

(Rodríguez Marcos, 2010). Sin embargo, no pudo bautizar la serie con ese nombre, pues, según ella, el adjetivo “nacional” está «desvirtuado»:

Nacional es un adjetivo machacado y desvirtuado. El franquismo secuestró muchas cosas. Además, secuestró muchas palabras (España, patria...). Un título así no se entendería en un país en el que todavía mucha gente usa la palabra nacional para referirse a los franquistas. (Rodríguez Marcos, 2010)

En la nota que figura en su primer episodio, *Inés y la alegría* (2010), Grandes también afirma que, además de ser su proyecto «un homenaje y un acto público de amor por Galdós», es un tributo a «la España que Galdós amaba» (Grandes, 2010: 720). Grandes reivindicó la figura de Galdós y su obra para compensar lo sucedido durante la dictadura franquista, en la que se prohibió la venta y distribución de sus obras (Zhu, 2014: 5). Partiendo de todos estos detalles, podríamos deducir que la finalidad de Almudena Grandes para con sus *Episodios de una guerra interminable* es la de acercar la historia al público como lo hacía también Galdós. En 2017, con motivo de la publicación de *Los pacientes del doctor García*, declaró que su serie no era un ajuste de cuentas con el pasado, sino con el presente:

Desde que empecé a escribir, mi motivo principal fue descubrir que España vive encima de un increíble humilladero, y que hay hazañas de luchadores republicanos que la gente no conoce. Me dirijo al lector presente, que no sabe lo que pasó porque muchos héroes no han dejado rastro en la historia oficial. Me gusta pensar que mis novelas iluminan la deuda que tenemos con la resistencia antifranquista del interior. (Azancot, 2017)

En otra entrevista afirma la importancia que tienen los *Episodios nacionales* para comprender la historia de España, sobre todo lo que está sucediendo en la actualidad en este país:

Yo creo de verdad que los *Episodios nacionales* son fundamentales para comprender este país, que si la gente en España los leyera más habría fenómenos de la vida contemporánea que se entenderían mucho mejor. [...] En toda la última serie [...], Galdós [...] va contando por qué, en su opinión, este país no tiene remedio. Es absolutamente pertinente ahora mismo. (Gruss, 2019)

Esta misma opinión acerca de los *Episodios nacionales* galdosianos también está reflejada en algunos artículos dedicados a la figura del escritor. Este año, con motivo del centenario de su muerte, dijo lo siguiente sobre la lectura de Galdós:

El mejor motivo para leer hoy al otro gran narrador español de todos los tiempos es su asombrosa capacidad para explicarnos lo que nos ha pasado, lo que nos está pasando todavía. (Grandes, 2020)

Grandes siempre asegura que Galdós ha sido muy influyente en su vida. Además, ha sido muy importante para su labor narrativa, pues él le ha enseñado cómo narrar historias y construir novelas:

Galdós ha influido en mí como lectora, en mí como escritora, me ha enseñado cosas que son fundamentales para mi oficio. Por decir solo dos: a construir novelas como casas [en las que la estructura es el elemento más importante] y en segundo lugar me ha enseñado algo fundamental a mí y a todos, que es a contar la historia desde abajo, desde la perspectiva de la gente de a pie. (Gruss, 2019)

Las seis novelas que conforman los *Episodios de una guerra interminable* son *Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014), *Los pacientes del doctor García* (2017), *La madre de Frankenstein* (2020) y *Mariano en el Bidasoa* (pendiente de publicación). Todas ellas están encabezadas por los últimos versos del poema «Díptico español» de Luis Cernuda, que aparece en su poemario *Desolación de la Quimera* y que es, según la autora, «una cita común de todos sus *Episodios*» (Grandes, 2010: 720):

Hoy, cuando a tu tierra ya no necesitas,
Aún en estos libros te es querida y necesaria,
Más real y entresañada que la otra;
No esa, mas aquella es hoy tu tierra.
La que Galdós a conocer te diese,
Como él tolerante de lealtad contraria,
Según la tradición generosa de Cervantes,
Heroica viviendo, heroica luchando
Por el futuro que era el suyo,
No el siniestro pasado al que a la otra han vuelto.

Lo real para ti no es esa España obscena y deprimente
En la que regentea hoy la canalla,
Sino esta España viva y siempre noble
Que Galdós en sus libros ha creado,
De aquella nos consuela y cura esta.

El lector de Julio Verne se basa en la vida de Cristino Pérez Meléndez, catedrático de Psicología de la universidad de Granada y amigo de Almudena Grandes y su marido, Luis García Montero (Grandes, 2012: 405). La autora tomó una historia de su infancia para la elaboración de la novela:

Cristino me contó una historia de su infancia en la que yo vi inmediatamente [...] una novela. *El lector de Julio Verne* es esa novela, la novela de Cristino, que aquella noche me habló de Cencerro, de su valor, de su arrogancia, de la leyenda de los billetes firmados y de su muerte heroica, y me contó cómo era la vida del hijo de un guardia civil en una casa cuartel [...], igual que llegó hasta sus oídos, una noche, la preocupación de su padre por un hijo tan bajito que no iba a dar la talla de mayor, y al que por eso obligó a aprender

mecanografía, con un guardia que solo sabía ponerle a hacer planas. (Grandes, 2012: 406-407)

Tanto en la dedicatoria de la obra como en la nota aclaratoria de la autora vemos que Cristino, al igual que Nino, es hijo de un guardia civil que nunca siguió los pasos de su padre y estudió Psicología. Además de haber tomado la historia de su amigo como referencia, Grandes amplió sus investigaciones con fuentes escritas y orales: del mismo modo que recurrió a libros de historia, también recorrió los pueblos de la Sierra Sur de Jaén en busca de información que le pudiera servir para acercarse a la historia de la forma más aproximada posible:

Cuando empecé a pensar seriamente en escribir esta novela, busqué a Cencerro en los libros, y descubrí con asombro que había muerto dos años antes de que Cristino naciera. [...] Porque Tomás Villén Roldán [...] no había muerto en realidad, no todavía, cuando un fuensanteño nacido en 1949 podía hablar de él, más de cincuenta años después, igual que si lo hubiera conocido.

Aunque con esa confirmación me hubiera bastado, en julio de 2009, meses después de terminar la primera versión de *El lector de Julio Verne*, que escribí entre enero y noviembre de 2008, recorrí los pueblos de la Sierra Sur. [...] Un señor muy amable [...] me reveló el mote del hombre a quien los vecinos de Valdepeñas han considerado siempre el traidor, Pilatos, un vecino que no volvió a pisar el pueblo en su vida y acabó trabajando de guardacoches en Jaén, antes de regalarme algunos detalles que nunca había podido leer en ningún libro. (Grandes, 2012: 407-408)

Para Almudena Grandes, del mismo modo que para Galdós, la documentación historiográfica es fundamental. Tal y como ella afirma en la nota aclaratoria de su primer episodio, intenta reproducir los verdaderos escenarios históricos con el mayor rigor posible (Grandes, 2010: 720). El proceso de búsqueda de información no es nada sencillo: en 2017, con motivo de la publicación de *Los pacientes del doctor García*, ella misma afirmó que, además de haberle costado cuatro años de trabajo, el episodio le ha planteado problemas de todo tipo, incluida la documentación (Azancot, 2017).

En definitiva, los rasgos que comparten los *Episodios* galdosianos y los de Almudena Grandes son su estructura narrativa (es decir, un relato ficticio dentro de un marco histórico real, aunque no una reproducción exacta del acontecimiento histórico), la intencionalidad que tienen a la hora de escribir este tipo de novelas (de tipo didáctico) y el amor que ambas series muestran por su patria.

2.2. Las influencias de Galdós en la narrativa de Almudena Grandes: rasgos comunes entre *Trafalgar* y *El lector de Julio Verne*

Teniendo en cuenta lo señalado en el epígrafe anterior, es evidente que los *Episodios nacionales* y los *Episodios de una guerra interminable* tienen un esquema narrativo muy similar. Por lo tanto, no resulta descabellado considerar que las novelas de ambas series puedan ser semejantes desde el punto de vista de la creación de la historia. Para demostrar esta idea, he realizado un análisis de los episodios *Trafalgar* y *El lector de Julio Verne*.

En primer lugar, debo señalar que en ambos episodios la voz narrativa que cuenta la historia es adulta, y relata los hechos en primera persona. Los narradores, en ambos casos, son autodiegéticos, es decir, participan en la historia que cuentan como personajes centrales (Álamo Felices, 2013: 366). Por un lado, en *Trafalgar* vemos que Gabriel Araceli, ya anciano, narra sus vivencias de adolescente en el combate naval de Trafalgar (1805) a bordo del barco *Santísima Trinidad*; por el otro, en *El lector de Julio Verne*, el narrador, Nino Pérez, es un adulto que cuenta cómo presenció de niño la guerrilla de Cencerro en su pueblo, Fuensanta de Martos, durante el Trienio del Terror, que tuvo lugar entre los años 1947 y 1949 (Zhu, 2014: 6). No obstante, esta clara autodiégesis tiene, en estos casos, matices omniscientes; es decir, pese a tratarse de voces autodiegéticas, conocen cómo se sienten quienes les rodean. Según Vargas Llosa (2020), el gran error de Galdós como escritor fue que los protagonistas de sus *Episodios nacionales* «tienen un conocimiento imposible de los pensamientos y sentimientos de los otros personajes». Ambos narradores cuentan sus experiencias desde su prisma: en *Trafalgar*, Gabriel Araceli relata cómo vivió, a bordo del barco *Santísima Trinidad* y con tan solo catorce años, la derrota de las tropas napoleónicas (españolas y francesas) y el triunfo de los ingleses en el combate del cabo Trafalgar; mientras que, en *El lector de Julio Verne*, Nino, con nueve años, vive la muerte del revolucionario Cencerro en el monte y la rebelión por parte de sus seguidores en medio del régimen franquista. Por lo tanto, estamos, desde una perspectiva temporal, ante relatos ulteriores, narrados mucho después de que hubieran sucedido (Álamo Felices, 2013: 374). Ambas novelas, además, se desarrollan en Andalucía: *Trafalgar* está ambientada en Cádiz, mientras que *El lector de Julio Verne* tiene como escenario un pueblo de la Sierra Sur de Jaén.

Respecto al enfoque de la narración por parte de ambos protagonistas, cabe destacar que los relatos están internamente focalizados, esto es, «se sitúan en el interior del personaje para percibir el universo representado a través de sus ojos» (Álamo Felices,

2013: 373). La visión de ambas narraciones es la que Todorov denominaría “visión por detrás”, en la que «el narrador sabe más que el personaje, pudiendo conocer sus pensamientos, sentimientos e incluso su futuro» (Álamo Felices, 2013: 369). Gabriel Araceli cuenta con una visión más amplia de los hechos que Nino Pérez: mientras que el primero conoce muy bien la situación de la España de comienzos del siglo XIX y vemos que vive de primera mano el combate de Trafalgar, este último tiene, en un principio, una perspectiva totalmente cerrada, puesto que solo ve una parte de la realidad que está viviendo: guerrilleros luchando contra Franco mientras su padre, el guardia civil Antonino Pérez, está aparentemente a favor del régimen porque trabaja para él. Antonino quiere que su hijo sea guardia civil para que este disponga de recursos económicos suficientes en el futuro, aunque el niño no tiene la altura suficiente para poder unirse al Cuerpo más tarde ni muestra interés en seguir sus pasos, y así lo afirma el protagonista al principio de la novela en el siguiente párrafo:

A los nueve años yo ya tenía muy claro que no quería ser guardia civil, que no quería volver a viajar esposado a un prisionero, que no quería vivir en una casa cuartel, que no quería darle miedo a la gente, ni saber que escupían al suelo en cuanto les daba la espalda, ni que me hicieran la pelota el alguacil y el boticario, ni tener que hacérsela yo a don Justino y al alcalde, ni aguantar la chulería de ningún sargento borde y malencarado, y no digamos ya que mi mujer tuviera que aguantar los humos de la señora de un teniente gordo al que le olieran los pies. Yo no quería ser guardia civil, no quería compartir un único retrete con todos los culos de otras siete familias, ni detener a mis vecinos, ni llevarlos esposados por la calle, ni preguntar a mis hijos al día siguiente qué tal les había ido en la escuela y escuchar cómo me decían que bien, muy bien, y que fuera mentira.

A los nueve años, yo quería conducir coches de carreras, mudarme a Granada, o a Madrid, y si no, vivir como Pepe el Portugués. (Grandes, 2012: 33)

Pese a la ideología política en la que se ha criado, Nino va tomando poco a poco mayor conciencia de su realidad, y así lo vamos viendo a lo largo de la trama:

Improvise con cautela un acento cómplice para avanzar una hipótesis descabellada, que sin embargo era la única que me ayudaba a comprender lo que estaba pasando.

—¿Es que padre es rojo, madre?

Ella [...] se volvió deprisa [...] y me habló en un susurro brusco y frenético, sin levantar la voz.

—¡No digas tonterías, Nino! ¿Cómo va a ser rojo padre, si es guardia civil?

Aquella idea absurda [...] se desvaneció tan deprisa como había nacido, aunque aquella tarde escapamos de nuestra casa como si fuéramos los hijos de un rojo. (Grandes, 2012: 73)

Un pasaje que refleja la madurez de Nino se encuentra en el momento en que descubre el primer libro que lee de Julio Verne, *Los hijos del capitán Grant*, en casa de Pepe el Portugués. A partir de ahí, deduce quién es realmente su amigo: un guerrillero que vive en la clandestinidad (Zhu, 2014: 24, 27). El siguiente fragmento muestra cómo la voz

narrativa adulta reconoce que el protagonista, inconscientemente, estaba decidiendo un bando a la hora de proteger a su amigo, sin importarle el riesgo que podría correr por ello:

Pero lo que saqué del libro no era dinero, sino un papel blanco, rectangular, doblado por la mitad, y en su interior, cuatro palabras escritas a lápiz, «Sotero López Cuenca, Comerrelojes». [...] Cuando lo recordé, empecé a comprender, respiré hondo y rompí aquel papel en ocho trozos sin ser consciente siquiera de estar eligiendo un bando. Un amigo es un amigo, y un bien precioso, un tesoro por el que merece la pena correr riesgos, y yo no iba a correr ninguno. El Portugués tampoco, porque además el libro no era suyo, no era suyo y no era suyo, y si lo era, nadie se iba a enterar. (Grandes, 2012: 125-126)

A partir de ese momento, la visión del mundo de Nino se va ampliando a través de los libros que va leyendo y de los conocimientos de mecanografía que va adquiriendo en el cortijo de las Rubias (una familia de izquierdas), lugar al que le envía su padre para recibir clases de mecanografía, alternativa que escoge al ver que Nino no crece mucho ni tiene la estatura mínima para ingresar en la Guardia Civil. Es entonces cuando se percata de un oscuro secreto sobre su padre: este es responsable del asesinato de un hombre del pueblo, de ideales opuestos a los suyos. Por lo tanto, Nino decide definitivamente no apoyar las ideas de su padre, quien, a su vez, se alistó para mantener a su familia y, de ese modo, poder sobrevivir:

Sin embargo pareció que no iba a pasar nada, nada pasó hasta que escuché de nuevo a Catalina, su voz mintiendo siempre una serenidad que no podía sentir mientras pronunciaba muy bien cada palabra, eso, vete tranquilo, que aquí nadie te va a matar por la espalda, como mató tu padre a Fernando el Pesetilla...

[...] Yo tuve nueve niños, ¿sabes?, porque ya no había ninguna elección para mí, ningún camino, ninguna puerta, ningún agujero por el que escapar a la verdad, yo crié a nueve niños, los vi crecer, hacerse hombres, que es toda la verdad y no sólo la parte que nos conviene, ¿y sabes para qué?, [...] pues para que me los vayan matando unos hijos de puta como el padre de este. [...] Es el hijo de un asesino, y cuando crezca, será un asesino igual que su padre. [...] Yo levanté la voz, y la cabeza, para mirarla, mi padre no es un asesino, y lo repetí a gritos, ¡no es un asesino, no es un asesino, no es un asesino! [...]

—Tu padre no es un asesino, Nino. Eso es lo que tienes que entender. La muerte de Pesetilla fue un asesinato, pero tu padre no es un asesino, no mató porque quiso, no le salió de dentro, no actuó por su cuenta. Le dieron una orden y la cumplió. La cumplió porque él sí sabía todo lo que te he contado hace un momento, porque él pensó en todo eso, hizo sus cálculos, sus números, y disparó. [...] Tu padre es guardia civil porque el 18 de julio de 1936 estaba en un pueblo donde triunfó el Alzamiento, porque allí nadie conocía los antecedentes de su familia, ni los de la familia de su mujer, porque pensó que alistarse era la mejor manera de que no os pasara nada a ninguno de vosotros si en algún momento llegaban a conocerse, y porque hizo la guerra entera en el bando que la ganó. (Grandes, 2012: 205-206, 213-214)

En *El lector de Julio Verne*, todos los personajes que aparecen intentan sobrevivir de un modo u otro en un régimen que los oprime: los guerrilleros huyen y se esconden en el monte, donde los del bando enemigo no pueden atacarles; mientras que los que no lo son esconden lo que realmente piensan y sienten. Esto último lo vemos reflejado en

personajes como Pepe el Portugués (que intenta vivir como un habitante más ocultando quién es en realidad), el guardia Antonino Pérez (que se alistó al régimen para poder sacar a su familia adelante y sobrevivir, pero que no es afín a los ideales falangistas) y el sargento Miguel Sanchís, que se suicida al ser comunista y apoyar al bando contrario, en lugar de entregarse o huir. Este acto, además de haber servido para proteger a su esposa, tuvo la finalidad de defender el honor de los republicanos frente a la dictadura. De hecho, muchos de ellos recurrían a este método como última forma de protestar contra el régimen desde 1939 (Zhu, 2014: 16). Además de en el suicidio de Sanchís, también lo vemos en el momento en que Cencerro y Crispín deciden dar sus vidas por la resistencia y el teniente coronel, sin tener más opción que cumplir con su deber para evitar su ejecución, los fusila:

Quando Cencerro y Crispín entonaron a gritos *La Internacional*, el teniente coronel Marzal se cagó en Dios. En ese momento, se dio cuenta de que antes de ganar aquella batalla, ya la había perdido, porque hay muertes que valen más que muchas vidas juntas. Y comprendió que Cencerro y Crispín iban a morir, que se estaban despidiendo, pero que no había logrado acabar con ellos. [...] No debería haber permitido que sus enemigos eligieran su muerte, pero tampoco había podido impedirlo, y por eso hizo lo único que podía hacer, ordenar fuego a discreción, aunque midió mal el tiempo. (Grandes, 2012: 68-69)

Al recibir el pueblo la noticia de la muerte de Sanchís, el teniente coronel decide encubrir la verdadera causa del incidente para que nadie más se entere y, de ese modo, poder resistir a las represiones franquistas:

—¡Ahora mismo!, ¿me oye?, pero ahora mismo... ¡Se lleva usted ese cadáver por donde lo ha traído, le monta una capilla ardiente en la sala de banderas de la casa cuartel, con honores de caído por Dios y por España, congrega a todos sus hombres, a sus familias, a las fuerzas vivas del pueblo, para que lo velen como es debido, y mañana me lo entierra por todo lo alto, de uniforme, con el tricornio en la cabeza y las medallas encima del corazón! ¿Está claro?

—Sí, señor, pero... —Michelín acató la orden sin entenderla—, no sé si usted ha comprendido... Al parecer, Miguel Sanchís era republicano, comunista, mi teniente coronel, era un traidor, ¿y le vamos a enterrar...?

—¡Naturalmente que sí! Como a un héroe, pero de los nuestros —y en el pasillo, nadie se atrevía ya a levantar la vista de las baldosas del suelo—. ¿O qué es lo que quiere usted? ¿Que todos los rojos de esta provincia lleven flores a su tumba los domingos por la mañana, como si fuera un héroe? ¡En España ya no hay héroes comunistas, teniente, a ver si se entera de una puta vez! Ni siquiera existen los comunistas, no existen los socialistas ni los anarquistas, no queda ni un solo republicano, hemos acabado con ellos, con todos los rojos, héroes o cobardes, parece mentira que tenga que repetírselo... (Grandes, 2012: 318-319)

Miguel Sanchís y Antonino Pérez son dos personajes muy complejos, ya que a través de ellos es difícil distinguir la legalidad de la clandestinidad. Todo el pueblo teme al sargento Sanchís por su mal carácter y soberbia, porque este no duda en aplicar las normas del régimen cuando es necesario (Zhu, 2014: 15), y así se ve en el momento en que detiene a Filo (una muchacha del cortijo de las Rubias) por coger esparto para hacer pleita, tarea

que solo podía realizarse contando con una licencia expedida por la Guardia Civil al estar regulada su venta (Grandes, 2012: 148-149). Sin embargo, y a pesar de su fuerte carácter y aparente fidelidad al régimen, Sanchís se encubre tan exitosamente que nadie duda de su lealtad, como cualquier antifranquista en la posguerra. Esta figura contrasta con la del guardia Antonino Pérez, que, aunque se alista al cuerpo para mantener a su familia y cumple con las órdenes que se le asignan, no deja de vacilar sobre lo que debe hacer (Zhu, 2014: 15). Ambos personajes son un ejemplo de lucha contra el franquismo en la clandestinidad, y a través del de Sanchís, Almudena Grandes aclara en su «Nota de la autora» que, si bien el sargento es un personaje ficticio, también «refleja una realidad» porque «hay comunistas hasta en la Guardia Civil» (Grandes, 2012: 409-410; Zhu, 2014: 15).

Con el fin de mantener el país en orden, Franco controló las autoridades, pidiendo expresamente al ejército y, especialmente, a la Guardia Civil, erradicar la guerrilla antifranquista que surgió al final de la guerra. Con patrullas diarias, detenciones, interrogatorios violentos, redadas y enfrentamientos repentinos contra los guerrilleros, la Guardia Civil impuso el miedo a la población y determinó la actuación del bando enemigo, siendo su labor indispensable para el régimen. También colaboraron en la lucha contra la resistencia armada otros órganos como policías locales, somatenes, falangistas armados o requetés. La eliminación física, las condenas aplicadas por la justicia militar, el castigo y el aislamiento en las cárceles fueron medidas representativas de la dictadura, por lo que los republicanos supervivientes optaron por esconderse en los montes o exiliarse para salvar sus vidas y continuar con la lucha; aunque las detenciones se convirtieron en la solución habitual, pues la Guardia Civil se preocupaba por perseguir al mayor número de ciudadanos posible de forma rigurosa en lugar de velar exclusivamente por la seguridad social (Zhu, 2014: 12-13). Ni hombres ni mujeres se libraban de estas detenciones: así lo vemos en la parte en la que Nino explica cómo detuvieron a Filo por no dotar de la licencia necesaria para vender esparto, o en el momento en que narra la prohibición de las recovas, motivo por el que muchas mujeres eran detenidas (Gil de Sousa, 2018: 147):

La Guardia Civil siguió deteniendo a las mujeres que llevaban cestas por la carretera, volcando en el suelo lo que no les cabía en los bolsillos, llevándoselas a dormir al calabozo, y durante algún tiempo, los huevos se pudrieron en los gallineros. Hasta que un día, el hambre y la desesperación pudieron más que el miedo. (Grandes, 2012: 58)

Las batidas eran también muy frecuentes en esta época, y es que en la novela se aprecia que la propia Guardia Civil también es víctima de la dictadura. Estas batidas eran un acto

de obediencia a órdenes que generan gran angustia entre las familias de los guardias que esperan sufriendo su regreso (Gil de Sousa, 2018: 147). La parte en la que Antonino regresa de una batida la noche previa al undécimo aniversario del Alzamiento nos lo muestra:

—Tú no has estado en Martos, Mercedes, tú no lo has visto... —levantó la cara, hasta entonces escondida en el hueco de sus brazos, cruzados sobre la mesa, y los surcos que las lágrimas habían dejado en su cara sin afeitar me impresionaron más que la caverna de la que brotaba su voz—. Pero yo estaba allí, quieto, sin hacer nada, como la mierda de hombre que soy... [...] En aquella plaza había dos hombres con cojones, sólo dos, y yo no era ninguno de ellos. [...] Sólo había dos hombres con cojones, y uno estaba muerto, y el otro era el capitán que mandó parar la música... (Grandes, 2012: 82)

Para consolidar el régimen se promulgaron leyes destinadas a reprimir a los enemigos, como la ley de fugas (aplicada por el padre de Nino a Pesetilla), creada antes de la Guerra Civil y cuyo objetivo eran los que se oponían a Franco (Zhu, 2014: 13-15); o la ley 12 de 1940, que se encargaba de «investigar los antecedentes de los miembros del Ejército Nacional y de la Guardia Civil» (Grandes, 2012: 361; Zhu, 2014: 13-14).

La ley 12 de 1940 afecta mucho a la familia de Nino, ya que muchos de sus parientes (entre los que se encontraba su abuelo paterno) eran republicanos, y sus padres temen si este secreto puede llegar a revelarse (Zhu, 2014: 14). El propio Nino lo recuerda más adelante: «Yo también conocía la ley 12 de 1940, nadie que viviera en una casa cuartel podía dejar de conocerla» (Grandes, 2012: 368).

Ambos relatos están contados y vividos por personajes de clase social media-baja: Gabriel se crió en una sociedad «de lo más rudo, incipiente y soez que puede imaginarse» (Pérez Galdós, 1873: 72), mientras que Nino es hijo de un guardia civil y vive con sus padres y sus dos hermanas en la casa cuartel de Fuensanta de Martos (Jaén), en unas condiciones un tanto deplorables:

Fuensanta de Martos era bastante más pequeño que el pueblo de mi madre, y sin embargo, allí no había más Guardia Civil que un cabo y dos guardias, que vivían mejor que nosotros porque tenían más espacio. Nuestra casa cuartel no era mucho más grande que la suya, pero el mando había ido ordenando que se levantaran tabiques y más tabiques, para hacer cada vez más pequeños los cuartos, pero también la oficina, los calabozos y la sala de banderas. Así, había conseguido meter en ella a ocho familias, cinco guardias, un cabo, un sargento y el teniente, que era el jefe de todos ellos y también de los guardias de Los Villares y de Valdepeñas de Jaén, porque mi pueblo no era el más grande ni el más importante de la sierra, pero ocupaba el centro geográfico de la comarca. (Grandes, 2012: 27)

No solo los protagonistas comparten ciertos rasgos, sino también otros personajes de su entorno: Mercedes, la madre de Nino Pérez, tiene, aparentemente, un fuerte carácter, tras el que se esconde una mujer frágil que, como toda madre de la época, se preocupa

por su familia. De hecho, *El lector de Julio Verne* rinde homenaje a las mujeres que sufrieron durante la posguerra a través de los personajes femeninos (Zhu, 2014: 10).

Una novedad que plantea *El lector de Julio Verne* para con el personaje de Mercedes es que la figura de la madre se presenta por primera vez en la obra de Almudena Grandes con características positivas (Gil de Sousa, 2018: 145). A diferencia de las novelas anteriores, en las que las madres eran autoritarias y distantes debido a la relación que tenía la propia autora con su madre (Gil de Sousa, 2018: 96), en *El lector de Julio Verne* vemos a una madre que, pese a tener un muy fuerte carácter a primera vista, realmente es muy cariñosa, preocupada por su familia y el bienestar de sus tres hijos, como se observa en el siguiente fragmento:

Cuando entré en la cocina [...], me la encontré sentada al lado del fogón, refunfuñando como de costumbre, con el ceño fruncido. Se había envuelto en una capa vieja de mi padre y no pude ver qué estaba haciendo, pero cuando llegué a su lado, me sonrió. [...]

—Mira, ¿te gusta? —la sonrisa de madre se hizo más grande y encontró una manera de brillar también en sus ojos.

—Sí, es muy bonita —y sólo entonces lo entendí—. ¿Es para mí?

Cuando la vi asentir con la cabeza, sentí una alegría salvaje que también era orgullo, gratitud y una expectativa de felicidad, el anticipo de la que sentiría al llegar a la escuela con mi propia botella metida en su funda. No encontré palabras para expresar una emoción tan compleja, y por eso me abalancé sobre ella, la abracé con todas mis fuerzas y la besé tantas veces que estuve a punto de tumbar la silla con nosotros dos encima.

—¡Suéltame, Nino, que nos vamos a caer! —pero se reía. (Grandes, 2012: 28-29)

El personaje de Mercedes contrasta con el de doña Elena, la segunda profesora de mecanografía de Nino y amiga de la familia del cortijo. Esta tuvo dos hijas que se labraron vidas muy diferentes, aunque como madre parece haber tenido el mismo carácter que la mayoría de las progenitoras creadas por Almudena Grandes, y esto se puede observar cuando Nino realiza una descripción detallada de la vida de su profesora:

La mayor no quiso hacer el bachiller, la pequeña sí, y al empezar el curso 1935/1936, se fue a Madrid a estudiar Bellas Artes en contra de la opinión de su madre pero con todas las bendiciones de su padre. (Grandes, 2012: 172)

En *Trafalgar*, Doña Francisca, el ama de Gabriel Araceli, también es una mujer ruda, pero en el fondo muestra gran preocupación por su marido cuando este, retirado ya de la Marina, decide volver a la escuadra para participar en el combate naval acompañado de su amigo Marcial. La tosquedad de ambas mujeres se forja como consecuencia de las circunstancias que viven (los trabajos altamente peligrosos de sus esposos, que arriesgan sus vidas en guerras), y así lo vemos en las palabras de Gabriel:

Era doña Francisca una señora excelente, ejemplar, de noble origen, devota y temerosa de Dios [...]; caritativa y discreta, pero con el más arisco y endemoniado genio que he

conocido en mi vida. Francamente, yo no considero como ingénito aquel iracundo temperamento, sino, antes bien, creado por los disgustos que le ocasionó la desabrida profesión de su esposo. (Pérez Galdós, 1873: 85)

También lo observamos en las palabras de Nino:

El mundo se había puesto boca abajo, y aquella noche, padre no volvió a casa hasta mucho después de la hora de cenar. No hubo conversación, ni máquina de escribir, ni promesas ni disimulo, sólo el rumor constante de las quejas de madre, por una vez olvidada del frío:

—Y quién me mandaría a mí casarme con un guardia civil, a ver, quién me lo mandaría, con lo bien que estaba yo en mi pueblo para que me dejen viuda con tres hijos cualquier día de estos... (Grandes, 2012: 40)

Los amigos también juegan un papel importante en la narración: Marcial es el amigo y compañero de la Marina de don Alonso, muy aventurero y amante del mar, que está dispuesto a luchar en la guerra con tal de vencer a las tropas enemigas. Comparte su simpatía y carisma con el personaje de Pepe el Portugués, el mejor amigo de Nino, un hombre misterioso que vive en un molino abandonado del pueblo y que oculta su postura en el bando de los guerrilleros (Zhu, 2014: 24, 27). Vemos cómo ambos son personajes fascinantes y curiosos a los ojos de los narradores en los siguientes fragmentos, y también observamos que funcionan como acceso al conocimiento de la historia a través de los símbolos del mar (en *Trafalgar*) y los libros (en *El lector de Julio Verne*):

Marcial [...] había sido contramaestre en barcos de guerra durante cuarenta años. En la época de mi narración, la facha de este héroe de los mares era de lo más singular que puede imaginarse. Figúrense ustedes, señores míos, un hombre viejo, más bien alto que bajo, con una pierna de palo, el brazo izquierdo cortado a cercén más abajo del codo, un ojo menos, la cara garabateada por multitud de chirlos en todas direcciones y con desorden trazados por armas enemigas de diferentes clases, con la tez morena y curtida como la de todos los marinos viejos, con una voz ronca, hueca y perezosa, que no se parecía a la de ningún habitante racional de tierra firme, y podrán formarse idea de este personaje. [...] No puedo decir si su aspecto hacía reír o imponía respeto, creo que ambas cosas a la vez, y según cómo se le mirase. (Pérez Galdós, 1873: 88-89)

En eso llevaba razón, pero, de todas formas, con él nunca podía estar seguro de nada. Pepe el Portugués era la persona especial de todas las que conocía, aunque a mi alrededor nadie más pareciera darse cuenta. (Grandes, 2012: 44)

Respecto a los símbolos vemos, por una parte, que Gabriel Araceli, además de descubrir la historia mediante los testimonios de los que ha oído hablar (sobre todo en boca de don Alonso y Marcial²), lo hace a través del combate naval de Trafalgar, que vive de primera mano. Por otro lado, en *El lector de Julio Verne*, Nino aprende historia mediante lo que ve y oye en el pueblo, aunque los libros también forman parte de su

² Los primeros recuerdos que conserva Gabriel son de cuando contaba con seis años, momento en que oyó hablar de la batalla de San Vicente. Entonces no conocía a don Alonso ni a Marcial (Pérez Galdós, 1873: 72)

aprendizaje: el primer libro que lee, *Los hijos del capitán Grant*, marca un antes y un después en su vida, porque es en ese momento cuando decide, de forma inconsciente, el bando al que pertenece (Grandes, 2012: 124-125). A partir de entonces, cuando se enriquece con más obras y recibe las clases de mecanografía en el cortijo de las Rubias, va haciéndose más consciente de la realidad que le rodea. Zhu (2014: 10) afirma a este respecto:

Los libros le abren una puerta a un mundo desconocido, dándole una visión más amplia de la vida y ayudándole a pensar de manera independiente sobre los asuntos que ocurren a su alrededor. Es un niño mentalmente precoz y al final decide su propio destino, dedicándose a la lucha contra el régimen de Franco para terminar así aquella guerra interminable junto con su amigo, en vez de seguir lo que había planeado para él su familia.

De hecho, vemos cómo los libros amplían su conocimiento de la realidad en el siguiente pasaje:

Pero en ese momento, antes de terminar de pensar que en el fondo había sido una suerte que doña Elena no tuviera más que quince novelas de Julio Verne y no sus Obras Completas [...], me di cuenta de que lo que estaba viviendo no pasaba en un libro, sino en la realidad, una noche de abril de 1949, España, Andalucía, la provincia de Jaén, un pueblo llamado Fuensanta de Martos, una sierra ocupada por la guerrilla y sus hombres en marcha, armados, dispersos, avanzando sigilosamente en grupos de dos, de tres, por una ruta que apenas ellos mismos conocían. Sólo entonces lo entendí, entonces comprendí que estaba viviendo en otro libro, *El diecinueve de marzo y el dos de mayo*, aquella guerra sucia de civiles mal armados y mamelucos a caballo. (Grandes, 2012: 366)

Otro aspecto destacable en ambas obras es el empleo de apodosos o mote. Resulta especialmente llamativo que, sabiendo que en *Trafalgar* Marcial es conocido con el mote de “Medio-hombre” (debido a la cantidad de partes del cuerpo que ha perdido a lo largo de su trayectoria en la Marina), en *El lector de Julio Verne* haya dos hermanas (una de ellas, la primera profesora de mecanografía de Nino) conocidas en el pueblo como las “Mediasmujeres” (estas, por tener cada una la mitad del cuerpo que podría tener la otra):

La mayor era alta, bastante fea de cara y delgada sólo en apariencia, porque tenía el pecho y las caderas tan bien marcadas que cuando se arreglaba parecía el maniquí de un escaparate. La menor se parecía a su padre, jefe del mío y origen del cuerpo corto y rechoncho, culibajo, de la más guapa de sus hijas, esbelta y plana hasta la cintura pero inmensa a partir de ahí. Eso era lo que había visto Cuelloduro y lo había visto muy bien, porque con el cuerpo de Sonsoles y la cara de Marisol habría salido una mujer estupenda, pero como eran dos, cada una tenía que conformarse con su mitad y el mote correspondiente. (Grandes, 2012: 136)

Tanto *Trafalgar* como *El lector de Julio Verne* redundan en una idea concreta sobre la historia real en que se desarrollan. Se observa una reiteración que podría tener el objetivo de recordar la importancia que han tenido los acontecimientos sucedidos para la historia de España. En *Trafalgar*, las ideas a las que siempre se alude son, por un lado, cómo

podría haberse evitado la victoria de los ingleses en el combate del cabo de San Vicente (constantemente mencionada por don Alonso)³:

Discurría a todas horas sobre un tema importante; es decir, que si Córdova, comandante de nuestra escuadra hubiera mandado orzar a babor en vez de a estribor, los navíos *Mejicano*, *San José*, *San Nicolás* y *San Isidro* no habrían caído en poder de los ingleses, y el almirante inglés Jerwis habría sido derrotado. [...]

—Hay que tener en cuenta —dijo mi amo con placer, viendo mencionado su tema favorito— que si el almirante Córdova hubiera mandado virar a babor a los navíos *San José* y *Mejicano*, el señor de Jerwis no se habría llamado *Lord Conde de San Vicente*. De eso estoy bien seguro, y tengo datos para asegurar que con la maniobra a babor hubiéramos salido victoriosos. (Pérez Galdós, 1873: 87, 94)

Por otro lado, otra idea que aparece con frecuencia es el error que supuso la alianza entre España y Francia, que ocasionó la derrota de las tropas españolas en los combates de Finisterre (al que también se alude mucho en el episodio)⁴ y en la batalla de Trafalgar, como se verá al final:

—El honor de nuestra nación está empeñado —contestó don Alonso—, y una vez metidos en la danza, sería una mengua volver atrás. Cuando estuve el mes pasado en Cádiz en el bautizo de la hija de mi primo, me decía Churruca: «Esta alianza con Francia y el maldito tratado de San Ildefonso, que por la astucia de Bonaparte y la debilidad de Godoy se ha convertido en un tratado de subsidios, serán nuestra ruina, serán la ruina de nuestra escuadra, si Dios no lo remedia, y, por tanto, la ruina de nuestras colonias y del comercio español en América. Pero a pesar de todo, es preciso salir adelante.» [...]

Pero, a pesar de estos desastres, nuestra aliada, la orgullosa Francia, no pagó tan caro como España las consecuencias de aquella guerra. (Pérez Galdós, 1873: 101-102, 230)

A lo largo de *El lector de Julio Verne* está mentada la noción de una guerra interminable, y con ello se hace hincapié en el sufrimiento de quienes vivieron el franquismo en calidad de oprimidos, que veían la dictadura como un hecho interminable, sin fin. Así lo vemos a lo largo de toda la novela en boca de varios personajes (entre los que se encuentran Nino, Mercedes y Pepe el Portugués), e incluso lo observamos también en la cuarta parte del libro (titulada «Esto es una guerra y no se va a acabar nunca») y en el título de la serie (*Episodios de una guerra interminable*). Respecto a esta idea recurrente en *El lector de Julio Verne*, es interesante señalar que la «guerra interminable» a la que alude Grandes es producto de la transformación del concepto tradicional de guerra en un conflicto civil, es decir, no solo dado entre militares contra militares, sino entre civiles contra civiles (Mougoyanni Hennessy, 2017: 177):

³ Batalla naval acaecida el 14 de febrero de 1797, en la que la flota española perdió contra la inglesa (Rodríguez Puértolas, 2016: 72).

⁴ Suceso acontecido el 22 de julio de 1805, en el que el bando hispanofrancés perdió contra el anglosajón. Este fue el “preludio” de la batalla de Trafalgar (Atienza Peñarrocha, 2005).

La guerra no ha terminado, ¿lo entiendes? Esto todavía es una guerra, y la gente sigue luchando en el bando que le ha tocado en suerte. [...] En España ya nadie puede escoger su propia vida. (Grandes, 2012: 218)

En *El lector de Julio Verne* vemos otras referencias a Galdós que no tienen relación alguna con la construcción de las novelas: en primer lugar, se observa un guiño a una de sus novelas contemporáneas, *La desheredada*, a través del personaje de Sonsoles “Mediamujer”, la primera profesora de mecanografía de Nino. Esta es una lectora empedernida de novelas rosas, que son despreciadas por el narrador, del mismo modo que parte del desequilibrio mental que padece Isidora está provocado por las novelas folletinescas, menospreciadas por Galdós:

Se sentaba en una silla a leer novelitas rosas, el otro género literario que servía Matilde la Piriñaca, excepto cuando a mi padre le tocaba estar de guardia. [...] La pobre Mediamujer se pasaba las tardes encerrada en el cuartel, leyendo novelas de amor y dándole pena a un niño de diez años que leía libros mucho más largos y exigentes, más verosímiles que su delirante fantasía que aquellos copos de algodón de azúcar donde los ricos buenos se casaban con las pobres guapas y vivían felices y comían perdices. [...] Ella leía novelas rosas para cobrar por adelantado con una imaginación exaltada, casi física, una felicidad de la que tal vez nunca disfrutaría. (Grandes, 2012: 143-144)

«No es caso nuevo ni mucho menos —decía—. Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...! Y ¿qué cosa hay más linda que cuando nos pintan una joven pobrecita, que vive en una guardilla y trabaja para mantenerse; y esa joven, que es bonita como los ángeles y, por supuesto, honrada, más honrada que los ángeles, llora mucho y padece porque unos pícaros la quieren infamar; y luego, en cierto día, se para una gran carretela en la puerta y sube una señorita marquesa muy guapa, y va a la joven, y hablan y se explican, y lloran mucho las dos, viniendo a resultar que la muchacha es hija de la marquesa, que la tuvo con un cierto conde calavera? Por lo cual, de repente cambia de posición la niña, y habita palacios, y se casa con un joven que ya, en los tiempos de su pobreza, la pretendía y ella le amaba...» (Pérez Galdós, 1881: 171-172)

Esta característica de Sonsoles “Mediamujer” podría ser una crítica a la ignorancia de los que estaban del lado de los opresores, pues Almudena Grandes, en la «Nota de la autora», afirma lo siguiente:

Para quienes, como yo, padecen una obsesión sentimental casi enfermiza por la guerra civil y la posguerra, quiero aclarar que la novela rosa cuyo argumento resume Sonsoles Mediamujer para Nino en la oficina de la casa cuartel, es *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, de la falangista Carmen de Icaza, una obra que alcanzó una enorme popularidad y difusión en las trincheras del ejército rebelde, mientras en las trincheras de enfrente, el Ejército Popular de la República Española repartía entre sus soldados ediciones de bolsillo de, precisamente, los *Episodios Nacionales* de don Benito Pérez Galdós. (Grandes, 2012: 412)

La segunda referencia a Galdós está explícita en *El lector de Julio Verne*. Vemos cómo se ensalzan los *Episodios nacionales* de Galdós en diferentes fragmentos, como cuando doña Elena descubre esta serie al protagonista. Este pasaje es muy similar al descubrimiento de Galdós por parte de la autora, cuando ella solo contaba con quince

años, pues este hallazgo fue fortuito en ambos casos. Así lo cuenta en la nota final de *Inés y la alegría* (Grandes, 2010: 719-720) y en un artículo publicado en *El País Semanal* en 2018:

En el verano de 1975, me quedé sin libros que leer a mediados de julio. En la casa que mi abuelo, Manuel Grandes, tenía en un pueblo del Guadarrama, Becerril de la Sierra, y donde veraneaba con toda mi familia, ya no quedaban libros que yo hubiera leído, con la única excepción de unos tomos encuadernados en piel roja, de la editorial Aguilar, con los lomos estampados en letras doradas, Galdós, *Obras completas*. No recuerdo la fecha exacta en la que por fin me atreví a coger uno de aquellos libros, el día en que lo abrí al azar y me entretuve en pasar páginas hasta que encontré el principio de una novela cualquiera. Pero recuerdo muy bien, nunca podré olvidarlo, que aquella primera novela que encontré, la primera que leí, se titulaba *Tormento*. Y que aquel libro me cambió la vida porque, entre otras cosas, pulverizó la imagen de España que había tenido hasta entonces. (Grandes, 2010: 719-720)

Otras referencias a Galdós se encuentran en el pasaje en el que Nino recibe una reprimenda de don Eusebio, su profesor del colegio, por leer su obra y plasmar los conocimientos que ha adquirido de ella en un examen. Aquí vemos otro ejemplo de resistencia antifranquista por parte del maestro, que se defiende a través del miedo: a pesar de que doña Elena lo considere «tan cobarde que, ante la menor crisis, el miedo le domina hasta el punto de hacerle parecer tonto a los ojos de un niño de diez años» (Grandes, 2012: 196), don Eusebio es un hombre que sufre la represión del momento y que, al igual que las fuerzas de seguridad, solo se protege con el temor que siente ante el riesgo de perder la vida como forma de luchar contra el régimen, aunque su obligación no sea la que tiene que cumplir la Guardia Civil. De hecho, cuando su mejor alumno (Elías “El Regalito”, que sería el sucesor del guerrillero Cencerro) defendió a otro compañero de una amonestación, don Eusebio pudo haber tomado represalias contra Elías. Sin embargo, no lo hizo, porque «no podía hacer otra cosa que echarle de la escuela y eso hizo, con el rostro menos coloreado por la indignación que por la vergüenza» (Grandes, 2012: 98).

Don Eusebio está relacionado con la idea que expone Almudena Grandes en la «Nota de la autora» sobre el reparto de los *Episodios Nacionales* por parte del Ejército Popular de la República Española a sus soldados:

- Nunca he leído tantas insensateces juntas sobre el 2 de mayo de 1808. El pueblo en armas, los motivos de los afrancesados, el patriotismo de Jovellanos, la Revolución Francesa... ¿Es que yo había preguntado la Revolución Francesa?
- Pues no. Pero Galdós explica muy bien que la política de Napoleón...
- ¿Galdós? [...] ¿Es que yo te he pedido que leas a Galdós?
- Pues no. Pero lo he leído.
- ¡Pues muy mal hecho!, ¿me oyes? [...] ¡Muy mal hecho!
- No sé por qué, yo no creo...

—¡Porque lo digo yo! ¡Galdós nada, y Napoleón nada, y las Cortes de Cádiz nada, y la Constitución de 1812, nada de nada! Yo no os he explicado nada, yo no había preguntado eso, yo... [...] No sé de dónde ha sacado usted todos esos disparates, pero ya puede darme las gracias por haber roto su examen, porque la próxima vez lo guardaré en un cajón para comentarlo con el inspector. Está usted advertido. (Grandes, 2012: 195-196)

3. Conclusión

Benito Pérez Galdós y Almudena Grandes persiguen el mismo objetivo para con sus respectivos *Episodios*: acercar sucesos de la historia de España con un propósito educativo. A través de sus series, ambos establecen una definición clara y precisa de la identidad de España recurriendo a fuentes bibliográficas y testimonios orales.

En el caso de Galdós, él vivió parte de lo que aconteció en el siglo XIX, pues su padre le contó algunas historias que él mismo no presencié (Ortiz-Armengol, 2000: 19-20), como la batalla de Trafalgar, muy anterior a su nacimiento. Sin embargo, Almudena Grandes, si bien fue testigo de la dictadura franquista, no lo fue, por el contrario, de la guerra civil y la posguerra (de ahí que se encuentre incluida entre los «novelistas de la postmemoria», categoría establecida por algunos críticos). Por lo tanto, no resulta extraña la preocupación de ambos por la documentación historiográfica para reafirmar el concepto de «nación española». Respecto a esto, podría decirse que los dos escritores realizan sus estudios históricos como un acto de amor a la patria y, de ese modo, denunciar información falsa u oculta por parte de algunas personas. Partiendo de esta idea se podría añadir que ambos comparten la visión que tiene la Casa Museo de Pérez Galdós sobre los *Episodios nacionales*:

La preocupación por documentar su obra a través de entrevistas, memorias y correspondencia con personas implicadas en los sucesos, y su interpretación novelesca del pasado son algunas de sus características más destacables. (Casa Museo Pérez Galdós)

Es necesario tener en cuenta que Galdós y Almudena Grandes no crean manuales de historiografía a través de estas obras, sino que estas son proyectos literarios en los que se mezclan realidad y ficción. Esta hibridación supone que los personajes ficticios convivan con momentos y personajes reales, y sirve para despertar el interés del público lector por lo que realmente sucedió en España y para comprender el funcionamiento del país en la actualidad.

4. Bibliografía

4.1. Introducción

- BECERRA MAYOR, David. (2013). “*Episodios de una Guerra Interminable de Almudena Grandes: ¿novelas de la memoria histórica?*” [en línea]. Disponible en <<https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/207163/1/Becerra%20-%20Episodios%20de%20una%20guerra%20interminable.pdf>>, p. 242. Consultado el 9 de junio de 2020
- CORBALÁN, Ana. (2017). “¿*Episodios de una guerra interminable* como producto de consumo?”. En *Almudena Grandes: memoria, compromiso y resistencia* (eds. FERNÁNDEZ, Sara; y TALAYA, Helena). Granada: Valparaíso Ediciones, pp. 99, 102
- CUÑADO, Isabel. (2012). “Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI” [en línea]. Disponible en <<https://digitalcommons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1058&context=dissidences>>, pp. 3, 4. Consultado el 9 de junio de 2020
- GRANDES, Almudena. (2012). *El lector de Julio Verne*. Barcelona: Tusquets Editores, p. 412; 8ª edición, 2018
- LANGA PIZARRO, Mar. (2004). “La novela histórica en la transición y en la democracia” [en línea]. Disponible en <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7262/1/ALE_17_06.pdf>, p. 109. Consultado el 9 de junio de 2020
- MATA INDURÁIN, Carlos. (1995). “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”. En *La novela histórica. Teoría y comentarios* (eds. ARELLANO, Ignacio; MATA INDURÁIN, Carlos; y SPANG, Kurt) [en línea]. Disponible en <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/23642/1/1995_Mata_RetrospectivaEvolucionNovelaHistorica.pdf>, pp. 13, 14, 15, 16, 17, 18. Consultado el 9 de junio de 2020
- POUSA, Luis. (2012). “Almudena Grandes: «Galdós ha sido el escritor más importante de mi vida»” [en línea]. Disponible en <<https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2012/03/17/almudena-grandes-galdos-escriptor-importante-vida/00031331976753681541412.htm>>. Consultado el 26 de febrero de 2020
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. [RAEinforma]. (2019, 17 de octubre). *Almudena Grandes en las «Tardes literarias de la RAE»*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=8POppqNm640>>, min. 08:02 – 08: 10. Consultado el 4 de marzo de 2020
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. (2010). “Los otros episodios nacionales” [en línea]. Disponible en <https://elpais.com/diario/2010/06/24/cultura/1277330401_850215.html>. Consultado el 28 de febrero de 2020
- RUEDA ACEDO, Alicia. (2009). “«Pagando los platos de la Guerra Civil»: dinámicas históricas e interpersonales en tres novelas de Almudena Grandes” [en línea]. Disponible en <<https://www.jstor.org/stable/27742591>>. Consultado el 9 de junio de 2020

4.2. El caso de los *Episodios nacionales* y de los *Episodios de una guerra interminable*

4.2.1. Consideraciones generales de las series

- AMORÓS, Mario. (2014). *Literatura, historia y memoria: Conversación con Almudena Grandes* [en línea]. Disponible en <<https://www.jstor.org/stable/pasajes.44.103>>, p. 109. Consultado el 28 de febrero de 2020
- AZANCOT, Nuria. (2017). “Almudena Grandes: «Mis novelas son ajustes de cuentas con el presente, no con el pasado» [en línea]. Disponible en <<https://elcultural.com/Almudena-Grandes-Mis-novelas-son-ajustes-de-cuentas-con-el-presente-no-con-el-pasado>>. Consultado el 28 de abril de 2020
- BECERRA MAYOR, David. (2013). “*Episodios de una Guerra Interminable* de Almudena Grandes: ¿novelas de la memoria histórica?” [en línea]. Disponible en <<https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/207163/1/Becerra%20-%20Episodios%20de%20una%20guerra%20interminable.pdf>>, p. 242. Consultado el 28 de febrero de 2020
- CÁNOVAS SÁNCHEZ, Francisco. (2019). *Benito Pérez Galdós: vida, obra y compromiso*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 163-165, 180, 181
- CORBALÁN, Ana. (2017). “¿*Episodios de una guerra interminable* como producto de consumo?”. En *Almudena Grandes: memoria, compromiso y resistencia* (eds. FERNÁNDEZ, Sara; y TALAYA, Helena). Granada: Valparaíso Ediciones, pp. 101-102
- GRANDES, Almudena. (2010). *Inés y la alegría*. Barcelona: Tusquets Editores, pp. 719-720
- GRANDES, Almudena. (2012). *El lector de Julio Verne*. Barcelona: Tusquets Editores, pp. 405, 406, 407, 408; 8ª edición, 2018
- GRANDES, Almudena. (2020). “Galdós para entender la España de hoy” [en línea]. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2020/01/03/actualidad/1578059139_077727.html>. Consultado el 26 de abril de 2020
- GRUSS, Eva. (2019). “Almudena Grandes regresa a los *Episodios* de Galdós, «fundamentales para comprender este país» [en línea]. Disponible en <https://www.infolibre.es/noticias/verano_libre/2019/07/27/los_episodios_al_mudena_grandes_benito_perez_galdos_97307_1621.html>. Consultado el 25 de abril de 2020
- MATA INDURÁIN, Carlos. (1995). “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”. En *La novela histórica. Teoría y comentarios* (eds. ARELLANO, Ignacio; MATA INDURÁIN, Carlos; y SPANG, Kurt). [en línea]. Disponible en <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/23642/1/1995_Mata_Retrospectiva_EvolucionNovelaHistorica.pdf>, p. 17. Consultado el 26 de febrero de 2020
- MILLER, Stephen. (2013). “Los ciclos de la novela histórica sobre Galdós, Pérez-Reverte y Almudena Grandes” [en línea]. Disponible en <<https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/galdosianos/id/1232/filename/1233.pdf>>, p. 1. Consultado el 26 de febrero de 2020

- PÉREZ GALDÓS, Benito. (1873). (ed. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio). *Trafalgar*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), pp. 18-22; 13ª edición, 2016
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (1915). *Memorias de un desmemoriado*. Valencia: El Nadir Ediciones, p. 25, ed. 2011
- POUSA, Luis. (2012). “Almudena Grandes: «Galdós ha sido el escritor más importante de mi vida»” [en línea]. Disponible en <<https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2012/03/17/almudena-grandes-galdos-escritor-importante-vida/00031331976753681541412.htm>>. Consultado el 26 de febrero de 2020
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. (2010). “Los otros episodios nacionales” [en línea]. Disponible en <https://elpais.com/diario/2010/06/24/cultura/1277330401_850215.html>. Consultado el 28 de febrero de 2020
- ZHU, Xiuxiu. (2014). “La sociedad española en *El lector de Julio Verne*, de Almudena Grandes”. [en línea]. Disponible en <https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:Y_COn_X7YG0J:scholar.google.com/+Xiuxiu+ZHU+el+lector+de+Julio+Verne&hl=es&as_sdt=0,5>, pp. 5, 6. Consultado el 4 de abril de 2020

4.2.2. Las influencias de Galdós en la narrativa de Almudena Grandes: rasgos comunes entre *Trafalgar* y *El lector de Julio Verne*

- ÁLAMO FELICES, Francisco. (2013). “El narrador: Tipologías y representación textual” [en línea]. Disponible en <<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/15200/13325>>, pp. 366, 369, 373, 374. Consultado el 16 de abril de 2020
- ATIENZA PEÑARROCHA, Antonio. (2005). “Finisterre, la batalla de la niebla” [en línea]. Disponible en <<https://www.elmundo.es/ladh/numero81/todo3.html>>. Consultado el 7 de junio de 2020
- GIL DE SOUSA, Célia Maria. (2018). *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, postmodernidad y Guerra Civil* [en línea]. Disponible en <https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/11819/1/TD_CeliaSousa_2018.pdf>, pp. 96, 145, 147. Consultado el 8 de junio de 2020
- GRANDES, Almudena. (2010). *Inés y la alegría*. Barcelona: Tusquets Editores, pp. 719-720
- GRANDES, Almudena. (2012). *El lector de Julio Verne*. Barcelona: Tusquets Editores, pp. 27, 28-29, 33, 40, 44, 58, 68-69, 73, 82, 98, 124-125-126, 136, 143-144, 148-149, 172, 195-196, 205-206, 213-214, 218, 318-319, 361, 366, 368, 409-410, 412; 8ª edición, 2018
- GRANDES, Almudena. (2018). “¡Viva Galdós!” [en línea]. Disponible en <https://elpais.com/elpais/2018/05/04/eps/1525446520_399560.html>. Consultado el 1 de mayo de 2020

- MOUGOYANNI HENNESSY, Christina. (2017). «*El lector de Julio Verne: reconstrucción ficcional e idealización de la resistencia contra el franquismo*». En *Almudena Grandes: memoria, compromiso y resistencia* (eds. FERNÁNDEZ, Sara; y TALAYA, Helena). Granada: Valparaíso Ediciones, p. 177
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (1873). (ed. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio). *Trafalgar*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), pp. 72, 85, 87, 88-89, 94, 101-102, 230; 13ª edición, 2016
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (1881; ed. GULLÓN, Germán, 2009). *La desheredada*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), pp. 171-172
- VARGAS LLOSA, Mario. (2020). “En favor de Pérez Galdós” [en línea]. Disponible en <https://elpais.com/elpais/2020/04/18/opinion/1587202379_940388.html>. Consultado el 29 de abril de 2020
- ZHU, Xiuxiu. (2014). “La sociedad española en *El lector de Julio Verne*, de Almudena Grandes”. [en línea]. Disponible en <https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:Y_COn_X7YG0J:scholar.google.com/+Xiuxiu+ZHU+el+lector+de+Julio+Verne&hl=es&as_sdt=0,5>, pp. 6, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 24, 27. Consultado el 4 de abril de 2020

4.3. Conclusión

- CASA MUSEO PÉREZ GALDÓS. *La obra*. [en línea]. Disponible en <<http://www.casamuseoperezgaldos.com/la-obra>>. Consultado el 11 de junio de 2020
- ORTIZ-ARMENGOL, Pedro. (2000). *Vida de Galdós* [en línea]. Disponible en <https://books.google.es/books?id=M5eWKII_hFEC&printsec=frontcover&dq=editions:Jd2C-egKUfoC&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwja17-K0fnpAhVvBWMBHbp6D6kQ6AEIJzAA#v=onepage&q&f=true>. Consultado el 11 de junio de 2020