

# SESIÓN PLENARIA

## EL ENCANTO DE LAS ARTES VISUALES: RELACIONES INTERDISCIPLINARIAS EN LA NOVELA GALDOSIANA

Peter A. Bly

En el prólogo a *El abuelo* de 1897, Galdós justificaba el formato de su novela dialogada, diciendo: «en todo lo que pertenece al reino infinito del Arte, lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas»<sup>1</sup>. O sea, que no hay barreras, ni fronteras fijas, entre las artes principales: la pintura, la literatura, la escultura, la arquitectura, la música y el baile. El corolario de tal afirmación es el suponer que puede haber, que tiene que haber, efectivamente, lazos entre las artes congéneres, lazos que él está muy dispuesto a reforzar en la práctica. En esta ponencia plenaria, se quisiera demostrar hasta qué punto este concepto latísimo de las interrelaciones artísticas, en particular las que se pueden forjar entre las artes visuales y la novela, la más significativa subcategoría de la literatura, no ya constituye una piedra angular de la novelística de Benito Pérez Galdós, sino también que le permite cuestionar al máximo los límites importantísimos entre estas artes y el mundo físico en que se inspiran, a la vez que poner en duda la misma «confiabilidad» de ambas artes.

La discusión de la interrelación de la novela galdosiana y las artes plásticas se nos impone, como carga obligatoria, ya que por toda su vida Galdós se interesaba en practicarlas, no sólo cuando joven en Las Palmas, sino también años más tarde, cuando, por ejemplo, acompañado por el político Antonio Maura, pintaba cuadros al óleo del paisaje montaños. Destacan varios aspectos de esta producción artística: primero, el gama de artes plásticas a las que se dedicaba Galdós; segundo, la dualidad de la estética galdosiana, pues, si de una parte cultivaba un estilo rigurosamente neo-clásico, como en la acuarela que pintó de la fachada del Ayuntamiento de Las Palmas, de otra se nota una marcada preferencia por la línea exagerada y distorsionada, grotesca, digamos, de la caricatura, bien manifestada, por ejemplo, en sus cuadernos de monigotes<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet (Barcelona: Península, 1972), pág. 206.

<sup>2</sup> Véase mi *Vision and the Visual Arts in Galdós. A Study of the Novels and Newspaper Articles* (Liverpool: Francis Cairns, 1986), pág. 7.

Finalmente, y de gran importancia, se ha de constatar lo mucho que depende la interpretación de éstos, que constituyen la mayor parte de su arte visual, de palabras escritas puestas al pie de la hoja, formando algo más que una mera etiqueta o título obligatorio. En la mente de Galdós ya apuntaba desde muy joven una relación esencialmente simbiótica entre la línea del dibujo y la palabra escrita o impresa, que, en proporciones invertidas, y de modos diferentes, se iba a repetir en sus escritos.

Efectivamente, en las primeras muestras de su aprendizaje literario, los artículos que escribía para varios periódicos madrileños de los sesenta, Galdós discute diversos aspectos de las bellas artes como, por ejemplo, el tamaño, un poquito excesivo, de la boca de la Mona Lisa, la ornamentación chabacana de las iglesias madrileñas, o los grabados fantásticos de Gustave Doré. Claro que, en parte, se trata de un joven provinciano que quiere impresionar al público de la capital con sus conocimientos artísticos, pero, del otro lado, también se percibe un intento del escritor aprendiz por comunicar a sus lectores, mediante las palabras impresas, ideas serias sobre el significado de las artes visuales para la vida diaria. No es simplemente cuestión de describir en palabras lo que había visto con los ojos físicos. Dos décadas más tarde, en sus crónicas para *La Prensa* de Buenos Aires, en las que el conocimiento que muestra de las artes visuales es mucho más impresionante, Galdós expresa muy fuertemente este fundamento de su estética cuando aboga por los cuadros de género, que, a diferencia de los de un historicismo arqueológico, tan favorecido por las Academias de Bellas Artes, trataban un «asunto derivado de esta vida que nos rodea y a la cual pertenecemos por nuestras ideas y nuestros sentimientos»<sup>3</sup>.

Es en esta misma década de los ochenta que se culmina la expresión externa de este interés de Galdós en el uso conjunto de lo plástico y lo escrito, precisamente en la edición ilustrada de las dos primeras series de los *Episodios nacionales*, que fue sacada a luz entre 1881 y 1885, y que, según Stephen Miller, constituye el máximo ejemplo de la plasmación gráfica-léxica en el siglo XIX español<sup>4</sup>. En primer lugar, se presenta Galdós como artista, ya que da pruebas de su dominio de la composición lineal en tres grabados autógrafos, todos referentes a edificios, que aparecen en *Zaragoza*. Segundo, actúa de coordinador artístico del conjunto, y con mucha razón, pues, no sólo tenía que seleccionar y arreglar la inserción al texto de los más de dos mil grabados de sus catorce colaboradores, capitaneados por los hermanos Mérida, sino también que, en última instancia, él era el mismo autor de las palabras anteriormente impresas que ahora se iban a ilustrar, y por supuesto, quería evitar en lo más posible faltas de correspondencia entre lo gráfico y lo escrito.

<sup>3</sup> William H. SHOEMAKER, *Las cartas desconocidas de Galdós en 'La Prensa' de Buenos Aires* (Madrid: Cultura Hispánica, 1973), pág. 245.

<sup>4</sup> Stephen MILLER, «Introduction to the Illustrated Fiction of the Generation of 1868,» *Romance Quarterly*, 35 (1988), 281-87.

En este respecto, a juicio de Ortega Munilla, la edición ilustrada no dejaba nada que desear: «El lápiz va caminando de consuno con la pluma. Donde la pluma hace un rasgo, el lápiz le deja consignado»<sup>5</sup>. Y parece que para el mismo Galdós, todo salió a pedir de boca. En el segundo prólogo que en 1885 puso al último tomo de la edición ilustrada, no escatimaba las alabanzas de sus colaboradores gráficos, usando términos que reflejaban precisamente este maridaje de las dos artes congéneres: la edición era «una obra editorial de relevante mérito, un verdadero museo de las artes del diseño aplicados a la tipografía»<sup>6</sup>. No obstante, a mi juicio suena a sospechosa su reivindicación de que «el arte del dibujo ha hermosado estas pobres letras»<sup>7</sup>, la que repite otra aun más desorbitada que se incluía en el prólogo que adjuntaba al primer tomo de la edición publicado en 1881: «Esta obra (...) es de aquellas que, amparadas por el dibujo, pueden alcanzar extraordinario realce y adquirir encantos que con toda tu buena voluntad (lector) no hallarías seguramente en la simple lectura» (el énfasis es nuestro)<sup>8</sup>. Es como si en estas frases Galdós estuviese abdicando del poder sugestivo de las mismas palabras impresas, seducido que estaba por el encanto de los dibujos, y todo esto, después de haber dicho que a veces lo gráfico no añade nada al texto de un libro. Aun más discutible es su declaración que «el TEXTO GRÁFICO (...), a mi juicio, es condición casi intrínseca de los *Episodios Nacionales*»<sup>9</sup>, puesto que, en su edición inicial, cuyo único atavío era la dalmática nacional, había querido acercarse a un público más extenso que el *elite* al que ya se encaminaba esta edición de lujo. No se trata de creaciones verbales que necesitan dibujos para completarse, ni tampoco de que Galdós subscribiese la opinión de que la alianza léxico-gráfica diera una visión de la realidad más significante. Quizás habrá que leer estos dos prólogos con unos granitos de sal, reconociendo lo mucho que quería Galdós agradecer la colaboración a sus colegas gráficos, al igual que hacer propaganda de su producto comercial. Por lo demás, si fuese tan esencial la ilustración gráfica a una obra literaria, ¿por qué no quería Galdós volver a acometer la empresa, aunque a escala menor, con algunas de sus novelas sociales? Pero, ni a instancias de amigos como José Luis Pellicer y José Yxart, daba Galdós su brazo a torcer. La razón es obvia: la intrusión gráfica a cualquier texto literario pone cortapisas a la libertad expresiva del autor, lo mismo que a la independencia interpretativa del lector, pues ante las palabras el ojo de la mente funciona de otro modo que el físico al contemplar el grabado ilustrativo. Y Galdós no

<sup>5</sup> JOSÉ ORTEGA MUNILLA, «Los *Episodios nacionales* ilustrados,» *La Ilustración Española y Americana*, 2 (1881), 378.

<sup>6</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, prólogo a los *Episodios nacionales*, edición ilustrada, reproducida en *Los prólogos de Galdós*, ed. William H. Shoemaker (Mexico City: Andrea y University of Illinois Press, 1962), pág. 59.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 60.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pág. 52.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 52.

quería que ese mundo de la interpretación que dependía de las palabras impresas, no lo echara a perder la presencia tan inmediata de lo gráfico.

Aun en la primera versión popular de los *Episodios*, donde algunas de las fuentes más obvias en que se inspiraba, como cualquier otro novelista histórico, eran grabados, cuadros u objetos de museo, Galdós parece que se aparta de ellas de una manera deliberada, evitando esta coordinación léxico-gráfica, al contrario de lo que asertan Hinterhäuser y Bravo-Villasante<sup>10</sup>. Esto se trasluce en el relato que da Galdós de las atrocidades cometidas por las tropas de Napoleón en las calles de Madrid el dos de mayo de 1808. ¿Qué lector del siglo XIX o de ahora no podría por menos de acordarse del famoso cuadro de Goya, titulado «La carga de los mamelucos»? Ahora bien, en el pasaje correspondiente de *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, se da un relato muy breve del episodio, esquivándose toda reproducción de los vivos colores y de las formas caóticas del cuadro de Goya, pues, de hecho, según el narrador: «Nadie podrá imaginar cómo eran aquellos combates parciales (...) y se formaba una confusión, una mezcolanza horrible y sangrienta que no se puede pintar» (el énfasis es nuestro)<sup>11</sup>.

Si a veces se insiste en una correspondencia pictórica en estos *Episodios* de las dos primeras series, por ejemplo, en los retratos de los Jefes de Estado, generalmente no es para ensalzarlos, sino para ponerlos en ridículo o deshumanizarlos, como se ve en el caso de Napoleón. Este nunca aparece de una manera «normal» en los *Episodios*, es decir, como si fuese de carne y hueso, sino sólo como una representación artística. Por ejemplo, en *Bailén*, se le presenta como una silueta caricaturesca vista en forma fantasmagórica entre las nubes del cielo manchego. En *Napoleón, en Chamartín* se ve como otra silueta, ya iluminada contra las persianas de una ventana del Palacio del Pardo.

Algo parecido sucede con la presentación de Fernando el Deseado. En la primera novela que publicó Galdós, *La Fontana de Oro*, se había hecho hincapié en la multitud de efigies pictóricas del monarca español que se encontraban por todo el país como una peste iconográfica nacional. Irónicamente, esta efigie viva no posee ni un ápice de gusto artístico, pues, sentado en el Palacio Real frente a tales tesoros del arte español como *Los borrachos* de Velázquez o el *Felipe II* de Pantoja, el único homenaje que les rinde es el del humo de su cigarro, ni siquiera sacando de ellos lección aplicable a su propia situación histórica. Y al final de la segunda serie de *Episodios*, se llega al colmo de este proceso de deshumanización del rey español: en *Los apostólicos*, en el momento en que se muere en el palacio de La Granja, se inmoviliza todo en su

<sup>10</sup> Hans HINTERHAUSER, *Los 'Episodios nacionales' de Benito Pérez Galdós*, trans. José Escobar (Madrid: Gredos, 1963) y Carmen BRAVO-VILLASANTE, *Galdós visto por sí mismo* (Madrid: Magisterio Español, 1970).

<sup>11</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, *Obras completas*, ed. F. C. Sainz de Robles, 6 tomos (Madrid: Aguilar, 1961-69), I, 437. Todas las citas siguientes de esta edición irán acompañadas por el número del tomo y de la página correspondientes entre paréntesis.

alrededor: los jardines, las fuentes y los cortesanos, como si estuvieran congelados en la estasis pictórica de un cuadro de Watteau. Es decir que, tanto el rey español como el emperador francés son figuras que no caben dentro de los límites normales de la óptica física y moral de los humanos, por lo cual incumbe darles el perfil de objetos artísticos, iconos sin carne y hueso, que de otra manera no los podrán enfocar las generaciones posteriores. Así que, en esa parte de su obra literaria —la novela histórica— que pudiera beneficiarse legítimamente de la colaboración directamente pictórica, Galdós parece apartarse, de un lado, de ella, para, de otro, recurrir a ella, como medio auxiliar muy útil.

En las novelas de la Serie Contemporánea, a falta de fuentes pictóricas concretas, pudiera impulsarle a forjar paralelos léxico-gráficos la tradición literaria sintetizada en la frase de Horacio: «Ut pictura, poesis». El propio Cervantes, en *Persiles y Segismunda*, añade a la fórmula un tercer componente que iba a suplantar en la época moderna a la poesía: «La Historia, la Poesía y la Pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones»<sup>12</sup>. El realismo-naturalismo decimonónico, por insistir en la primacía del mimetismo externo, fomentaba las descripciones estáticas y pintorescas, de paisajes y personas, sin que, a veces se refiriesen a conceptos o palabras plásticas, aunque lo normal es que se le invita al lector a ver en su mente lo que se le va narrando, pues, en palabras de Henry James «la novela decimonónica tiene tanto ojo.» Pero, la tradición de «ut pictura poesis» tenía sus detractores desde hacía mucho tiempo. La Fontaine había llamado a rebato, advirtiendo oblicua pero pertinentemente sobre la distancia que separaba a las dos artes, ya que las palabras y los colores no eran cosas idénticas, ni tampoco los ojos se parecían a las orejas. Sin embargo, es a partir del famoso estudio de Lessing de 1776 sobre el grupo escultural de Laocoonte, que se arremetió la polémica sobre la validez de esta supuesta correspondencia entre la pintura y la novela. Aun Champfleury, el gran teórico del realismo francés decimonónico, había amonestado contra la inutilidad de las reproducciones literarias de obras pictóricas, sobre todo en el paisajismo, cuando los utensilios expresivos de las letras eran superiores a los de la pintura, opinión que compartía la novelista inglesa George Eliot. Dando de barato la posibilidad de que en cierto texto un novelista quisiera trasladar, parcial o totalmente, un modelo pictórico, la mayor ventaja de cualquier asociación íntima de las dos artes, parece consistir, sin embargo, en su misma calidad metafórica, es decir, cuando la pintura o cualquier arte visual se incorpora a la novela a modo de punto de referencia, con o sin el uso de palabras explícitas o frases clisé, incrustadas ya en el lenguaje de la crítica respectiva.

Ahora bien, con respecto a la novela realista decimonónica, ¿en qué

<sup>12</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, ed. Angel Valbuena Prat (Madrid: Aguilar, 1967), pág. 1668.

bando de este polémica se va a colocar a Galdós? Para el que nunca dejaba de reconocer como su mentor, Federico Balart, no quedaba duda acerca de la superioridad de la pluma sobre el pincel, como lo declaraba, precisamente al referirse a las novelas de Galdós: «Aun varios de los lienzos autorizados con firmas conocidas y justamente estimadas tienen cuando más, en los dominios del arte, la importancia de las notas preparatorias que, al correr del lápiz, toman Galdós o Pereda para ofrecerlas después al público desarrolladas con brillantez y *ajustadas con esmero en el cuerpo de esas novelas*» (el énfasis es nuestro)<sup>13</sup>. Pero en lo que se refiere al propio Galdós, se trata de otra cosa más complicada. De una parte, ya conocidas su afición a las artes plásticas y su práctica de hacer dibujos en los márgenes de sus libros o manuscritos, no resulta sorprendente la confesión que hizo, ya viejo, en una entrevista con el Caballero Audaz: «antes de crear literariamente los personajes de mis obras, los dibujo con el lápiz, para tenerlos después delante mientras que hablo de ellos. Es muy curioso... Tengo dibujados a lápiz todos los personajes que he creado»<sup>14</sup>. Lo que está muy bien, pero estos dos procesos de creación artística no se llevaban a cabo simultáneamente ni eran de igual importancia, pues no se publicaban las novelas con estos dibujos. Pero, por supuesto, el proceso pictórico le abría el camino al literario, así condicionándole el molde textual de lo que se iba a escribir a continuación. Como ya se ha visto, en sus novelas históricas Galdós no aprovechaba hasta lo máximo la cooperación literaria que le pudieran ofrecer las artes visuales. Parece que éstas constituían para él un encanto demasiado peligroso, que le era obligado a relegar a un segundo plano, pero del que no podía ni quería prescindir totalmente.

Aun en sus escritos más teóricos sobre la novela, como el manifiesto de 1870, el molde en el que se desarrollan sus ideas se distingue por el carácter pictórico. Abundan las alusiones a la pintura como punto de referencia: las novelitas de Ruiz Aguilera tienen «la exactitud y gracia de las pinturas.» Que en estos ejemplos no es cuestión de unas frases hechas, parece probarlo la insistencia con que Galdós recurre a la pintura de Velázquez (siempre emparejado con Cervantes) para plantear la tesis de que los españoles, a pesar de su inclinación natural a imaginar, sí saben a veces observar y copiar fielmente la realidad humana: «Y en otra manifestación del arte, ¿qué fue Velázquez sino el más grande de los observadores, el pintor que mejor ha visto y ha expresado mejor la naturaleza?» (el énfasis es nuestro)<sup>15</sup>. Lo mismo se dice de un escritor, otro mentor de Galdós, Mesonero Romanos: «fue un pintor concienzudo

<sup>13</sup> Federico BALART, *Impresiones: literatura y arte* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1894), págs. 316-17.

<sup>14</sup> José María CARRETERO (El Caballero Audaz), «La figura de la semana,» *Nuevo Mundo*, 9 de enero de 1920.

<sup>15</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España,» *Ensayos de crítica literaria*, pág. 117.

(que) observó con singular maestría»<sup>16</sup>. Parece que Galdós estima en este momento de su carrera literaria dos cualidades sobre todas las demás, y que son propias tanto de la novela como de la pintura: la capacidad del artista, primero, de observar correctamente lo que ve ante él con los ojos físicos, y, en segundo lugar, la de trasladar fielmente al lienzo o a la página, lo que ve con los ojos. La prueba de que la imagen verbal o pictórica corresponde a la retinal la constituye la reacción siguiente del espectador o el lector: «Tal o cual personaje, parece que le hemos conocido»<sup>17</sup>. Sin embargo, a renglón seguido, al alabar las figuras de las novelitas de Ruiz Aguilera, Galdós parece acreditar el valor de estas reproducciones tan vivas o realistas a un acto casi milagroso: «*un arte habilísimo* ha expresado al vuelo su fisonomía con la rapidez de la fotografía y la belleza de la pintura» (el énfasis es nuestro)<sup>18</sup>. Lo más desconcertante del manifiesto artístico de 1870 es que Galdós no se muerde la lengua para reconocer otro proceso creador que va paralelo, si bien a la inversa, al del novelista: el del lector de novelas que, a base de sus lecturas, fabrica su propio mundo cuya solidez o realidad se debe a su calidad esencialmente visual:

La verdad es que existe un mundo de novela. *En todas las imaginaciones hay el recuerdo, la visión de una sociedad que hemos conocido en nuestras lecturas.* (El énfasis es nuestro)<sup>19</sup>.

De modo que en el proceso artístico se conjuran dos trayectorias antagónicas para siempre desvirtuar o poner en duda su respectiva exactitud. Pero son tan reales la una como la otra, porque se da tanto valor en ambas a la facultad visual, tanto del escritor como del lector. Y debido precisamente a las constantes referencias a la pintura de Velázquez, se destaca con más nitidez esta conclusión algo paradójica.

La misma conclusión sorprendente nos la ofrece una lectura del papel multiforme que hacen las artes plásticas dentro de los textos de las novelas contemporáneas de Galdós. Aun en su expresión más mínima, el símil, Galdós saca mucho provecho de las referencias a las artes plásticas. Por ejemplo, en *La familia de León Roch*, la belleza despampanante de María se compara a la de una estatua de Minerva, es una de esas «estatuas mortales que parece no necesitan de un alma para tener vida y hermosura» (IV, 821). En otros términos, es una mujer guapísima, pero sin sensibilidad ni corazón humano, verdad sólo parcialmente desvelada hasta entonces, pero que queda ya encapsulada en el símil escultural. Además, es una mujer narcisista, que se enorgullece secretamente de su propia hermosura, como no lo deja lugar a dudas el título «artístico» de otro capítulo en el que admira su propio cuerpo desnudo ante el espejo

<sup>16</sup> *Ibidem*, págs. 118-19.

<sup>17</sup> *Ibidem*, págs. 131-32.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 118.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 118.

del cuarto de baño al acicalarse para rescatar a León de las manos de Pepa Fúcar: reza el título: «una figura que parece de Zurbarán y no es sino de Goya».

Aun en una novela larguísima, como *Fortunata y Jacinta*, un pasaje relativamente corto dedicado a la descripción artística del famoso mantón de Manila, lo explota Galdós para que forme todo un prólogo crítico a la historia de los Santa Cruz que a continuación se narra. Envolverse en esta prenda de vestir es, en efecto, «como vestirse con un cuadro,» de tal manera que es un «encanto de los ojos» (V, 20). Además es también comparable a un sub-género de la literatura: «es como la leyenda, como los cuentos de la infancia». Al mismo tiempo que se enaltece este glorioso símbolo nacional, Galdós nos informa que, con otros artículos de ropa que adornaban los maniqués de la tienda de Arnáiz, el mantón de Manila ha sido responsable, no sólo de enriquecer a esta familia burguesa, sino de fomentar en Barbarita un apego a cosas materiales. A nivel mucho más profundo, e irónico, el mantón de Manila no es obra de arte española, sino la invención del chino Ayún, que, por lo demás, ha tenido catorce esposas, cuyos retratos y el suyo, todos regalados, ocupan una posición importante en la casa de los Arnáiz. A *Fortunata*, que lleva un mantón en el famoso encuentro con Juanito en la escalera de la Cava de San Miguel, número 11, la va a seducir y luego abandonar el hijo de Barbarita. Es como si toda la historia de *Fortunata y Jacinta* tuviese su origen y su interpretación respectiva en la importación en España de este objeto artístico.

En el ámbito burgués en que Galdós sitúa, preferentemente, su acción novelesca en las novelas de la Serie Contemporánea, los objetos de arte plástica desempeñan para los que los poseen el papel muy importante de manifestar a todo el mundo su rango social al igual que su riqueza material. Pero de nuevo se echa de ver cómo Galdós va más allá de una mera descripción de objetos de arte plástica, para destacar, mediante las actitudes que muestran frente a ellos, ciertas características de los personajes. En *Lo prohibido*, con motivo de las «soirées» de jueves que celebra Eloísa, se exhiben dos pinturas de artistas contemporáneos. José María Bueno de Guzmán, que se las ha comprado a su amante, se asombra del realismo de los cuadros, que son de tamaño real y se hallan colocados a cada lado de una puerta. Sin saberlo, hace eco de la definición del realismo artístico que había promulgado Galdós en su manifiesto de 1870, cuando afirma

no vi jamás pintura moderna en que el Arte suplantara a la Naturaleza con más gallardía. *El toque era allí perfecto simil de la superficie de las cosas, y se veía que sin esfuerzo alguno, el pincel, convertido en poder fisiológico, había hecho la carne,...* y, por fin, el destello y la intención de la mirada. (El énfasis es nuestro; IV, 1738).

Como en las obras de Cervantes y Velázquez, la ilusión de vida real que ofrecen estos dos pinturas es total. Mas, a través de la limitación



interpretativa del narrador-protagonista (pues no se da cuenta de que las dos figuras de cesante y chula pudieran tener significación para él y su amante) Galdós enseña a los lectores de su texto literario que, para que cualquier objeto de arte, incluso las obras maestras, sea cabalmente interpretada, los lectores o espectadores, necesitan poseer no sólo una sensibilidad estética sino también una conciencia autocrítica, sobretudo cuando el espectador que es José María es también novelista. Pero, quizá Galdós está sugiriendo también otra cosa: que las letras de una novela resultan ser medio tan refractario como los colores de la pintura al autoconocimiento de los que las escriben y de los que las leen, es decir que, efectivamente, una novela es otro engaño visual para el ojo físico.

Tanto insiste Galdós en esta gran lección que en ciertas novelas de la Serie Contemporánea inserta al principio de ellas, como prólogo emblemático, una escena en que cobran importancia las alusiones tanto a las artes plásticas como a la óptica física. Una descripción paisajística romántica da comienzo a *La de Bringas*. Aunque sólo es al final del primer párrafo que se puede concluir que es un paisaje artístico, al narrador —y por supuesto al lector— le plantea algunas dificultades el encasillar la obra: «¿Era talla dulce, aguafuerte, plancha de acero, boj, o pacienczuda obra ejecutada a punta de lápiz duro o con pluma a la tinta china?» (IV, 1587). No siendo ni lo uno ni lo otro, la composición de pelo de Francisco Bringas sólo es obra de arte gracias al óvalo de cristal que encierra el conjunto, pues éste consiste en un montón de pelos diminutivos, colocados con un perspectivismo erróneo dentro de las líneas de dibujos sacados de revistas. Es decir que, dentro del contexto pictórico, se subraya el papel crucial que desempeña el ojo humano, aquí representado por el óvalo, en cualquier esfuerzo de interpretar un objeto de arte visual. Todo lo cual sólo sirve para subrayar lo infinitamente más ardua que es la empresa de descifrar la realidad no visible de las pasiones e ideas de otros seres humanos. Si bien el artista Bringas tiene «una seguridad de vista que rayaba en lo maravilloso, si no un poquito más allá» (IV, 1588), no tiene ni un ápice de inteligencia ni vista interna para darse cuenta de los engaños que le práctica su mujer. Y las mismas palabras o jeroglíficos impresos que construyen este mundo imaginario de la obra de pelo, son asimismo un engaño visual, pues, dan la fuerte impresión de que el narrador está describiendo un objeto de arte ya acabado que ha visto con sus propios ojos, cuando, en realidad, Bringas nunca lo termina, cosa que sólo se descubre al final de la lectura del texto.

Un tercer grupo de novelas sociales de la Serie Contemporánea lo constituyen las en que Galdós dedica mayor atención al ambiente artístico en que se desenvuelven ciertas peripecias de la trama. En *Ángel Guerra*, por ejemplo, concretamente en las Partes Segunda y Tercera, que son situadas en la ciudad-museo artístico de Toledo, se amontonan las descripciones del paisaje urbano y natural, de tal manera que, para Lafuente Ferrari, pudieran ser imitaciones verbales de los cuadros pinta-

dos por el gran amigo de Galdós, el artista Arredondo.<sup>20</sup> Sin embargo, cobran un sentido más trascendental estas transcripciones verbales de los tesoros artísticos de Toledo, si se interpretan como elementos muy necesarios en el proceso de transformación espiritual que padece Ángel Guerra, una vez que se desplaza a la ciudad imperial. Ante la soberbia belleza de la arquitectura eclesiástica, toman forma más concreta los sentimientos y proyectos religiosos de Ángel. Pero, simultáneamente, estas escenas de turismo artístico, particularmente las que se sitúan en la Catedral, sirven para radiografiar la subyacente frustración sexual del viudo frente a Leré. Temeroso de que ella vaya a ser trasladada a un convento de otra ciudad, Ángel se burla interiormente del Retablo Mayor de la Catedral, antojándosele sus verjas «frontispicios de jaulas magníficas para dementes atacados del delirio de arte y religión» (V, 1414). Unos días después, ya desbaratada la posibilidad del desplazamiento de Leré, a Ángel se le representa la Catedral como «inmenso relicario de marfil esculpido por manos de ángeles» (V, 1419). Por la mayor extensión de las alusiones al ambiente artístico de Toledo, se consigue poner al descubierto la subyacente motivación y desarrollo emocional-espiritual del protagonista, lo que, en el marco menos artístico de Madrid, habría sido imposible.

No deja de sorprenderle a uno el hecho de que el desarrollo más completo de este tema del engaño que pueden ofrecer las artes literaria y pictórica al espectador-lector desprevenido, se produzca en el primer relato novelesco que escribió Galdós, *La sombra*. Su historia trata, precisamente, de cómo el protagonista Anselmo cree que la figura de Paris que aparece en un cuadro de su casa ha salido del marco para seducir a su mujer. La cual no es alucinación tan inverosímil para un antiguo estudiante de bellas artes, que también se explaya en unas descripciones larguísimas del interior de la mansión ancestral. Aquí contrastan las formas regulares del vestíbulo y cuartos adyacentes con las dimensiones irregulares de la gran sala, donde buscar la simetría «hubiera sido destruir su principal *encanto*» (IV, 204). Pero al componer su propia historia oral, este buen cicerone de arquitectura sufre, así lo diagnostica un amigo médico, de una imaginación exagerada, que sobrepone en la realidad fenomenal su propia imagen de lo que ha visto: «los nervios ópticos sufrían una alteración sensible y producían las imágenes por un procedimiento a la inversa del ordinario, partiendo la primera sensación del cerebro y verificándose después la impresión externa» (IV, 229). Anselmo es el primero y tal vez el mejor de estos quijotes artísticos en la obra galdosiana, ya que, al par que demuestra un pasmoso aprecio de las artes visuales, exhibe una marcada tendencia a falsificar la realidad humana basada en lo visual. Mas también es Anselmo narrador oral de una historia y tiene ante sí su propio auditorio: un hombre anónimo que tam-

<sup>20</sup> Enrique LAFUENTE FERRARI, «El pintor de Toledo, Ricardo Arredondo (1850-1911),» *Arte Español*, 26 (1969), 42.

bién es narrador de la novela impresa. A éste también Anselmo engaña con las palabras de su autobiografía, según propia confesión al final del relato: «para dar a mi aventura más verdad, la cuento como me pasó, es decir, al revés» (IV, 231). Pero aun falta el último eslabón de esta cadena de ironías, pues, en calidad de oyente, el narrador anónimo sirve de ejemplo al lector anónimo que va leyendo con toda confianza el relato de éste, que consiste, en gran parte, en las palabras de don Anselmo. Ahora bien, si el narrador anónimo del texto, a pesar de la clarividencia que demuestra en otras ocasiones, puede preguntarse, al abandonar la casa del viejo: «si la figura de París había vuelto a presentarse en el lienzo como parecía natural» (IV, 231), ¿hasta qué punto podrá el lector resistir al *encanto* de la magia verbal de la novelita, y dejar de creer en la verdad del mundo imaginado del viejo, construido a base de un objeto de arte pictórico? Todo se reduce, en resumidas cuentas, al peligro que representa la tendencia, muy natural, de la imaginación humana a reemplazar las imágenes del mundo físico con las propias, peligro al que se dejan sucumbir muchas veces los seres humanos por el valor que siempre dan a la representación de la realidad por medio de imágenes visuales. Es como si en *La sombra* Galdós introdujera el que iba a ser uno de los fundamentos principales de su novelística posterior.

Unos veinte y siete años más tarde, en el prólogo a *El abuelo*, declara Galdós ya de un modo más claro lo que en su manifiesto «Observaciones» de 1870 había quedado algo ambiguo, y otra vez, en términos plásticos: que es el novelista el que goza del privilegio de determinar la dirección que haya de tomar el proceso del realismo mimético: «(El) espíritu (del novelista) es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpar de la vida.»<sup>21</sup> Pero en este mismo año clave de 1897, en su discurso de aceptación al ser elegido a la Real Academia Española, si bien Galdós recurre de nuevo al vocabulario de las bellas artes para ilustrar sus ideas —la novela es «imagen de la vida,» mientras que el vulgo sigue siendo el modelo— ya se ve obligado a admitir los límites del realismo mimético, y justamente apoyándose en una metáfora plástica: «Y nadie desconoce que, trabajando con materiales puramente humanos, el esfuerzo del ingenio para expresar la vida ha de ser más grande y su labor más honda y difícil, como es de mayor empeño la representación plástica del desnudo que la de una figura cargada de ropajes, por ceñidos que sean»<sup>22</sup>. Ya que la novela trata de la mimesis interna del carácter humano, el artista no puede confiar tanto en las imágenes de un mundo exterior. Así se comprende mejor que en las novelas galdosianas de los noventa ya hayan hecho bancarrota las alusiones plásticas: ya no sirven, ni siquiera como advertencia de prólogo, porque sólo logran sembrar más confu-

<sup>21</sup> *Ensayos de crítica literaria*, pág. 206.

<sup>22</sup> «La sociedad presente como materia novelable,» *Ensayos de crítica literaria* págs. 180-81.

sión, ahora permanente, acerca de la verdadera identidad de los personajes. Para Urrea, ya director de una revista artística, en *Halma*, la figura de Nazarín no se parece a la estampa de ningún santo conocido. La arquitectura de la iglesia de San Sebastián en *Misericordia*, consiste en «irregulares techos y cortados muros, con su afeite barato de ocre, sus patios floridos, sus hierros mohosos,» pero «(el) conjunto (es) gracioso», es un «lindo mamarracho» que despide de sí «el encanto, la simpatía, el ángel, dicho sea en andaluz» (V, 1877).

Tales enigmas visuales resultan sobremanera lógicos, dada la premisa básica de muchas de las referencias a las artes plásticas a lo largo de la obra novelística de Galdós, es decir, que éstas pueden seducir por su belleza mimética a los personajes ficticios que las contemplan, y, por muy excelente que sea su calidad artística, su encanto consiste, en última instancia, en una reacción-o falta de ella-de los sentidos, que sobrepasa a la de la razón. De ahí que se corra el riesgo de confundir el objeto artístico, aun los más excelsos del arte universal, con la realidad vivencial. La gran ventaja que ofrece la novela es que se puede señalar al lector este peligro a través de los errores que cometen los personajes novelescos dentro de su mundo ficticio. Pero, todo ¿para qué? En primer lugar, Galdós, como buen moralista dieciochesco que es, quiere advertir a sus lectores de los peligros de tales engaños en su propia vida real, pero, segundo, a nivel mucho más profundo, quiere que este tema, que es sólo uno entre tantos, pero fundamentalísimo, en su novelística sirva de metáfora para el mismo proceso literario, según el cual la novela puede muy fácilmente ser confundida con la vida misma de los lectores. La palabra clave que usa Galdós para expresar este peligro, tanto de las bellas artes como de la literatura, es «encanto»: «encantos» son la edición ilustrada de los *Episodios nacionales*, el conjunto arquitectónico de la iglesia de San Sebastián, la gran sala de la casa de don Anselmo, los *Proverbios* de Ruiz Aguilera, o el mantón de Manila en *Fortunata y Jacinta* Y en este mismo «encanto» reside el gran peligro, tanto para el espectador como para el lector, pues, al contrario de lo que sentencia Ladislav en *Middlemarch* de George Eliot, la literatura no es un medio más fino que las artes plásticas<sup>23</sup>, pues los dos, por el encanto que ofrecen como artes, pueden perturbar y embotar los conceptos a cualquier persona, aun al mismo Benito Pérez Galdós, cuyo vestíbulo y estudio de escritor estaban adornados de cuadros, algunos de los cuales eran retratos suyos.

Declarar lo siguiente puede parecer el colmo de lo absurdo o de lo herético, pero ¿socavaba Galdós, como buen apóstata, las bases miméticas sobre las que descansaba su credo literario? No tanto, pues creo que sólo estaba reafirmando la condición básicamente ambigua de todas las artes congéneres, la que había definido con gran perspicacia un siglo

<sup>23</sup> George ELIOT, *Middlemarch: a Study of Provincial Life* (Nueva York: The New American Library, 1964), pág. 188.

antes Lessing en su ensayo sobre *Laocoonte*: la pintura, o sea, las artes plásticas, como la poesía, o sea, la literatura, presentan las apariencias como una realidad, y las cosas ausentes como presentes<sup>24</sup>. Ambas artes engañan al espectador-lector, y el engaño que le practican es placentero. Además, en este proceso de encantamiento, no es el ojo, sino la imaginación a través del ojo la que encuentra lo bello en una obra de arte<sup>25</sup>. De la misma opinión era Federico Balart, que creía también que el proceso estético debería funcionar a la inversa y a nivel más profundo: «La pintura habla a los ojos, sí, verdad, pero como si fueran intermediarios del alma»<sup>26</sup>. Va aun más allá un personaje de *La batalla de los Arapiles*, Fray Juan de Dios, cuyas palabras siguientes reciben un grabado muy impresionante en la edición ilustrada de los *Episodios nacionales*:

Los (ojos) del alma son los que no se engañan nunca, porque hay siempre en ellos un rayo de eterna luz. La corporal vista es un órgano de quien dispone a su antojo el demonio para atormentarnos. Lo que vemos en ella es muchas veces ilusorio y fantástico. (I, 1064).

Como desvalorización de las artes visuales en la obra de Galdós, a este comentario sólo le superan las observaciones nihilistas, propias de Ecclesiastés, que hace Galdós en su artículo de viajes de 1876 titulado «Cuarenta leguas por Cantabria», cuando, en una visita al claustro de la Colegiata de Santillana del Mar topa con una calavera y prevé la desaparición definitiva del monumento artístico:

En una misma ruina, en una misma masa de lodo ... estarán comprendidos hombre y arte, el sentimiento cristiano que hizo el claustro y el egoísmo que lo dejó perder; todo será polvo, y no habrá ni siquiera quien pueda enorgullecerse de aquella escoria. (VI, 1447).

Aunque no vuelve a aflorar tanto nihilismo respecto a las bellas artes en los escritos posteriores de Galdós, quizás corra como río subterráneo de verdad por debajo del montón de alusiones, referencias y observaciones que hace sobre ellas, como si, en su fuero interno, fuese muy bien consciente de la fugacidad de esas ilusiones de otros mundos más atractivos y más bellos que tanto prodigan las bellas artes y la literatura. Casi lo deja entrever en las palabras con que prologó la edición de *La Regenta* que se publicó en 1901: comentando la cita de Wieland de que «las buenas novelas valen más que el género humano,» Galdós escribe: «parece que nos ennobleceamos trasladándonos de este mundo al otro, de la realidad en que somos tan malos a la ficción en que valemos más que aquí»<sup>27</sup>. Pero de esto consta precisamente el encanto tanto de las artes

<sup>24</sup> Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoön*. ed. William A. Steel (Londres: Dent, 1949), pág. 3.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 30.

<sup>26</sup> BALART, pág. 236.

<sup>27</sup> *Ensayos de crítica literaria*, pág. 211.

plásticas como de la literatura. Y ¿quién tiene fuerzas para resistir a este encanto y así evitar caerse al abismo del quijotismo artístico? Ni los novelistas, que observan y representan con arte habilísimo el mundo real que ven sus ojos, ni los lectores cuyos ojos internos lo vuelven a inventar en su imaginación. En fin, ni Galdós, ni nosotros.