

EL ARTE EN *LO PROHIBIDO*

Yolanda Latorre Ceresuela

A lo largo de este trabajo se han intentado destacar ciertas claves narrativas de *Lo Prohibido*, a través de un análisis interdisciplinar: observando la acción continuada y efectiva del arte tanto en la historia como el discurso, de redacción cuidada, según afirman los trabajos del profesor Whiston<sup>1</sup>. El universo artístico resulta imprescindible para discernir el alcance de la obsesión crematística, y suntuaria de los protagonistas, quienes, como afirma Alda Blanco, consideran el arte un signo de prestigio social<sup>2</sup>. Galdós proporciona, para redondear este hecho, abundantes alusiones, evocaciones o descripciones artísticas —nos centraremos en las pictóricas y escultóricas—, lo cual provocó aquella observación clariniana de «cierta proligidad mobiliaria»<sup>3</sup>.

Todos estos pormenores, no obstante, son muy útiles a José María Bueno de Guzmán, protagonista y narrador homodiegético, a través del cual el lector percibe y quien, además, se declara autor real de la novela. Advirtamos su carácter de esteta y dandy en la burguesía financiera de la Restauración, y así seremos conscientes de la visión que nos va interpretando el discurrir novelesco.

La «perniciosa manía», como opina Pardo Bazán, o la «monomanía perniciosa», según Galdós<sup>4</sup> del coleccionismo, transtorna las imaginativas, sobre todo de José María y su prima y amante Eloísa. La decadencia moral de ambos es paralela a las pérdidas económicas del desgraciado narrador, para adquirir novedades que engrosen la colección de su prima. Las críticas galdosianas al respecto existen, pero no se manifiestan

<sup>1</sup> James WHISTON (*The early stages of composition of Galdós, Lo Prohibido*, London, Tamesis, 1983) advierte el cuidado de su elaboración. José MONTESINOS considera que esta novela se redactó durante todo el 1884 y principios de 1885 (J. MONTESINOS, ed., *Lo Prohibido*, Madrid, Castalia, 1971, pág. 41. Las citas procederán siempre de esta edición).

<sup>2</sup> Véase ALDA BLANCO, «Dinero, relaciones sociales y significación en *Lo Prohibido*», *Anales Galdosianos*, año XVIII, 1983, págs. 48-61.

<sup>3</sup> «Cartas a Galdós», presentadas por Soledad Ortega, Madrid, *Revista de Occidente*, 1964, pág. 230.

<sup>4</sup> B. PÉREZ GALDÓS, *Arte y Crítica* (Madrid, Renacimiento, 1923, pág. 81). Emilla PARDO BAZÁN, *La Quimera* (1905).

directamente en la novela, según advirtió Montesinos. Quizás mediante el arte pueda hallarse alguna maniobra que ponga en evidencia este mundo moderno vacío y falaz.

En principio, las colecciones de algún personaje, como Torres o la propia Eloísa, poseen una cierta calidad. Este reúne obras de pintores españoles modernos de importancia indudable —Martín Rico, Sala, e incluso Beruete—. Pero ella aspira a lienzos de Rembrandt y Velázquez, a joyas fastuosas, o a poseer las riquezas de la duquesa de Westminster, como explica su primo. Ansias, en fin, de un tono aristocrático que elimine la medianía.

A continuación, conozcamos más profundamente, para perfilar su papel tanto en la historia como en el discurso<sup>5</sup>, a esos «individuos problemáticos», según el narrador, los Bueno de Guzmán, cuyos vestigios psíquicos hereda, en forma de neurastenia: «Desde niño padecía yo ciertos achaquillos de hipocondría, deórdenes nerviosos, que con los años habían perdido algo de su intensidad (...) perturbación inexplicable que más parecía moral que física» (p. 51).

Toda la familia, a juicio del narrador, tiene pruritos de artista genial: su padre enlaza refranes «como ponen los pintores un toque de luz en sus cuadros» (p. 54), el tío Rafael se cree «gran novelista» y casi un «dandy» (pp. 52-54), y en todas las artes imagina descollar el amanerado primo Raimundo. Afanes artísticos dominan también a Torres —quien «de carnicero» evoluciona a «músico» (p. 318), Carrillo y su contrata de poetas (p. 144), el general Morla con su errática colección, María Juana —literata— (p. 322) o las Morris, literatas y acuarelistas melindrosas (p. 281). Anhelos, desde luego, de unir vida y arte, pero que denuncian su terrible mediocridad.

El mismo José María se declara autor de sus memorias y poeta romántico (p. 129) justificando, así, su odio a la «chusma» (p. 453) y cierta seducción por la «maldad» y la «muerte» (p. 437). Caldós está utilizando, mediante la exposición de estos casos, el mito del artista como individuo melancólico, saturnino, prometéico, símbolo del hombre castigado por abandonar la naturaleza y levantarse contra Dios, tachado de vate, genio, o incluso loco<sup>6</sup>. Alguno de estos rasgos sintoniza con una corriente narrativa delineada en el Renacimiento, y frecuentada con éxito durante el siglo XIX.

Se trata de la «novela de artista», denominación propuesta por Herbert Marcuse en 1922<sup>7</sup> para las narraciones alemanas cuyo héroe es un crea-

<sup>5</sup> Utilizando las clásicas nociones de E. BENVENISTE (*Problèmes de linguistique générale*, I y II, Paris, Gallimard, 1966), E. M. FORSTER, o la «nouvelle critique» francesa.

<sup>6</sup> Eckhard NEUMANN, *Mitos de artista (Estudio psicohistórico sobre la creatividad)*, Madrid, Tecnos, 1992, págs. 9-110.

<sup>7</sup> Herbert MARCUSSE, *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1985. Véanse los estudios de Beebe y Bowie en Daniel S. WHITAKER, *Emilia Pardo Bazán: a Reflection of Literary currents at the turn of the century*, Ann Arbor Michigan, 1985, págs. 35-39. Allen W. PHILLIPS (*Temas del modernismo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1983, pág. 54) estudia el tema en la narrativa hispanoamericana finisecular, y

dor de belleza. A través de *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* (c. 1794), de Goethe, *La obra maestra desconocida* (1831), de Balzac, *Escenas de la vida bohemia* (1848?), de Murguer, *Manette Salomon* (1867), de los Goncourt, *A contrapelo* (1884), de Huysmans y *La obra* (1886), de Zola, o, en España, E. Pérez Escrich (*El frac azul*, 1864), Emilio Castelar (*Fra Filippo Lippi*, 1877), Manuel Fernández y González (*Las glorias del toreo*, 1879), Clarín (*Doña Berta*, 1891), Emilia Pardo Bazán (*La Quimera*, 1905), V. Blasco Ibáñez (*La maja desnuda*, 1906), Pérez de Ayala (*Tinieblas en las cumbres*, 1907), o Silvio Kostì (*Las tardes del sanatorio*, 1909), y hasta el propio Galdós, en *Tristana* (1892), surgen sin cesar los problemas de artistas, bohemios, o estetas, atormentados por la hegeliana «prosa del mundo»<sup>8</sup>.

Estos relatos —popularizados en historietas e ilustraciones—, son a menudo memorias con tendencia lírica o confesional, o tragedias de polos irreconciliables: arte contra mujer, vida o sociedad. En *Lo Prohibido*, que alberga artistas reales —Arturo Mélida gran amigo de Galdós, en cuya edición ilustrada de los *Episodios* tomó parte, o Meissonier, Pradilla, Fortuny, Domingo, Emilio Sala, éstos sólo nombrados— o ficticios, Galdós utiliza esta tradición como hipotexto<sup>9</sup> en clave paródica, durante la fingida bohemia parisina de José María, llamado el «traviatito» (p. 51), y Eloísa: «En nuestros coloquios, amenizados por constante reír, nos comparábamos con las dichosas parejas del barrio latino, el estudiante y la griseta, el pintor y su modelo, viviendo al día con dos o tres francos y una ración inmensa de amor sin cuidados». Eloísa, además, es su creación plástica: «la miraba como miraría el artista su obra maestra» (p. 132).

Pero las «prosaicas aventuras en Madrid» (p. 483) destruyen al fingido pintor —«No, yo no soy héroe» (p. 255)— y al resto de los artistas imaginarios. También aniquilan su faceta de literato. Los «fuegos interiores», la «inspiración» (p. 389), le abandona. Así, «rodeado de todas las prosas de la vida humana» (p. 461), se ayuda de Ido del Sagrario para la redacción de sus «confesiones» (p. 486), nuestro relato galdosiano, que participa de su personal visión.

Percibimos, pues, el mundo sensorial, a través de José María Bueno de Guzmán, el cual recurre con agrado a «transposiciones artísticas» que consideramos nada gratuitas ni improcedentes. Estas son, ocasionalmente, evocaciones de otras artes mediante un funcionamiento metafórico, una mimesis de mimesis. Para un maestro como Gautier constituirá la habilidad de: «traduire avec des mots soit un paysage, soit, bien souvent

para F. CALVO SERRALLER (*La novela del artista*, Madrid, Mondadori, 1990) la historia de la novela y la de los artistas como protagonistas de las mismas alcanzan simultáneamente su punto álgido —hacia 1830—.

<sup>8</sup> Monroe C. BEARDSLEY, John HOSPERS, *Estética (Historia y fundamentos)*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 58-63.

<sup>9</sup> Biruté CIPLJAUSKAITĖ, «El Romanticismo como hipotexto en el realismo», *Realismo y Naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 90.

la traduction déjà stylisée par un peintre ou un sculpteur d'un paysage...»<sup>10</sup>.

Esta estrategia literaria, representado visualmente las artes plásticas en el discurso, se nos presenta en la minuciosa descripción de un artificio marco barroco, obra, a juicio de José María «digna de que la describiera Calderón de la Barca», cuyas flores, continúa, «interpretadas decorativamente, eran más hermosas que si fueran copia de la realidad» (p. 116). Esta «visión» evidencia la afectación y superficialidad de unos protagonistas que, además, se engañan ante sus propias imágenes<sup>11</sup>.

Las artes temporales y espaciales, de hecho, se afirman y enuncian entre ellas, en una «mise en abyme» o «secondary illusion»<sup>12</sup>, expresada aquí por medio del arte dentro del arte, figurando una realidad de segundo grado. Paradójicamente, las artes plásticas, en *Lo Prohibido*, rebosan verdad. Contemplemos dos lienzos de Eloísa:

Eran dos pinturas, la una de Domingo, la otra de sala (...) La de Domingo era un viejo, un pobre, quizás un cesante (...) Porque 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, la epidermis, el músculo, los cañones de la mal rapada barba, el pelo inerte, y por fin el destello y la intención de la mirada (p. 154).

El segundo cuadro es de Sala, transposición pictórica de un tipo de mujer inmortalizada frecuentemente por Galdós:

La figura de Sala era una chula (...) No era una ficción, era la vida misma. Sin duda iba a dirigirnos la palabra (...) ¡Que una superficie cubierta de colores viva y aliente así! (...) ¡Qué alma tiene! (p. 154)

La vida psicológica de esta mujer pintada, la fuerza de su espíritu, no sólo es equiparable a la de los individuos reales, sino superior. Pero ¿Y el alma del universo natural? el perceptivo narrador nos lo aclara: «...dejemos las cosas que parecían personas y vamos a las personas que parecían cosas» (p. 154). En una sociedad de prohibidas pasiones, el idílico

<sup>10</sup> F. CLAUDON, «T. Gautier, variatios sur le carnaval de Venise (Le sens d'une transposition, les exigences d'une méthode)» (*Transpositions, Actes du Colloque National organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail sous le patronage de la Société de Littérature Générale et Comparée*, 15-16 mai, 1986, págs. 23-28. Véase también «Art et littérature» (*Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Aix-en-Provence, Université Aix-en-Provence, 24, 25, 26 septembre, 1986).

<sup>11</sup> El error visual se personifica sobre todo en Eloísa, quien sobrevalora, a veces, sus posesiones (Peter A. BLY, *Vision and the visual arts in Galdós*, Francis Cairns, Liverpool, 1986, pág. 87). Véase, también, Joaquín GIMENO CASALDUERO («La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo», *Anales Galdosianos*, año IV, Univ. de Pittsburg, Pennsylvania, 1969, págs. 3-13).

<sup>12</sup> Jeffren R. SMITEN, *Spatial Form in Narrative*, New York, Cornell University Press, 1981, págs. 100-131.

paraíso es la naturaleza, dibujada y coloreada por Bueno de Guzmán en lienzos de levedad impresionista<sup>13</sup>.

Estos cuadros contrastan con las estáticas y postizas imágenes de los individuos. Veamos a Constantino fotografiado «con sencillez estatuaría (...) con un empaque y mirar arrogante que movían a risa», la pose de Camila: «se había puesto ante la máquina, violentando su temperamento para «salir formal» (p. 120), o Eloisa, calificada de «carnicería humana». La percepción artística de José María Bueno de Guzmán —quien, por cierto, se ve en sueños como director de orquesta del Teatro Real (p. 90)— también modela musicalmente a sus primas. Pero Eloisa se reduce a un «tintineo» (p. 97), y «Camila era digna de ser pintada en aquella facha de cantadora, con estremecimientos epilépticos, ojos en blanco, gemidos de placer», mientras crucifica a Beethoven sobre el atril (p. 100)<sup>14</sup>. La vida es transformada en opereta.

Las plasticidades puramente pictóricas trabajan, por otro lado, dos polos, uno, angélico, lindando el prerrafaelismo inglés, es el caso de la anglosajona Kitty: «La pobre inglesa difunta era graciosa, modesta, descolorida, de voz tenue y ojos claros que revelaban ingenuidad y delicadeza», o el de Victoria: «Tenía los ojos azules, el pelo castaño y rizado, un corte de cara de los más simpáticos y agradables, boca fresca, un metal de voz que parecía música, un cierto aire de timidez y candor que no excluía la soltura de lengua y modales. Encontrábase parecido remoto con aquella pobre Kitty» (p. 334). El otro, diabólico, personificado en Eloisa: «mi prima era arrogante, hermosa, tenía colaboración enérgica de la tez y el cabello y sus ojos quemaban» (p. 109). Resultan menos grotescas que el marqués de Cicero quien, consciente de poseer una cabeza «digna del cincel de Benvenuto y de las fábulas de Esopo», se retrata de caballero, a caballo, o con leones disecados a los pies (p. 171). Es, en opinión de J. María, todo un «museo matritense» (p. 173).

Pero se recurre principalmente a la transposición escultórica, quizás por el vigor de su estatismo y efecto de realidad. El tío Rafael es una llorosa *Verónica* (p. 50) o figura de yeso del tipo «santi boniti barati» (p. 437), María Juana, «belleza estatutaria, diosa falsificada, clasicismo vestido» (p. 59), Eloisa, fingida *Dolorosa* (p. 117), las chocantes Morris, autómatas «de cera»: sus ojos eran cuatro cuentas azules, enteramente iguales y simétricas. La concordancia de sus miradas y de sus movimientos era tal, que a veces parecía que la una movía las manos de la otra y que la Morris estornudaba o tosía con la boca de la Pastor... (p. 281). El grotesco primo Raimundo tiene la cara «de un *Cristo* viejo, muy despinado» (pp. 82-86) y el mismo relator se asemeja, en su inmovilidad: «a una de esas figuras egipcias que parecen estar esperando la conclusión

<sup>13</sup> José F. MONTESINOS, Galdós, II, Madrid, Castalia, 1980, pág. 196, y *op. cit.*, pág. 19. Los fragmentos sensoriales, a través de sinestesias variadísimas, culminan, incluso, con la sensación de puntillismo (*Lo Prohibido*, pág. 93).

<sup>14</sup> V. A. CHAMBERLIN (*Galdós and Beethoven: 'Fortunata y Jacinta' a symphonic novel*, London, Tamesis, 1977) opina que esta novela posee una estructura sinfónica.

de lo infinito por la rígida paciencia con que sentadas están (...)» animizado por su enfermedad (pp. 461-463).

En definitiva, la falsedad de estos adefesios muta una posible estetización dignificadora del arte en plasticidad bufonesca<sup>15</sup>. Galdós deseaba la humanización de la sociedad mesocrática para que superase el utilitarismo moderno<sup>16</sup>, por ello, fundamenta sus críticas en una degradación plástica, exhibiendo a los individuos como obras de arte irrisorias o mediocres. Mediante esta estrategia, lienzos, esculturas —es significativa la alusión a Brueghel— e individuos se confunden, denunciando una superficial y vulgar sociedad, claro está, totalmente paralizada.

Las estructuras artísticas connotan, pues, dimensiones semánticas (p. 271). Incluso los espacios de la psique funcionan a base de plasticidades: la atonía moral de Eloisa es «una estampa» —repleta de monstruos—, el relator ve en sueños «la clara imagen de la diosa Cantidad» (p. 137) o a la Morris pintando (p. 464). Este, convalciente entre los juegos luminicos de su semioscuro dormitorio —el claroscuro de *dela-croix*— apenas ve las figuras de sus primas, tres bustos de miradas menos francas o conciliadoras que los registrados en las anteriores pinturas de Sala o Domingo, superponiéndose verdad y artificio:

Estaban las tres apoyadas en el tablero inferior de mi cama, grande como de matrimonio. Veíalas yo de medio cuerpo arriba, los brazos sobre el tablero, en actitud de estar asomadas a un balcón (...) (p. 458).

los tres bustos, confiesa el narrador: «Eran mi historia, mi vida, yo mismo puesto en figuras, como un libro ilustrado» (p. 459). Anteriormente, naturalismo en el arte, ahora, la naturaleza como artificio. La descripción de estos retratos se entrelaza en la acción de la novela para formar un irónico<sup>17</sup> comentario sobre actitudes y caracteres (p. 223).

El «efecto de realidad», sin embargo, puede ser, de tan intenso, sobrenatural, suspendido el conocimiento a favor del lenguaje subjetivo de la percepción. Es el caso del tránsito —truncado— al más allá, del candeloso Carrillo, para el cual se elige el estático poder visual de la imaginaria barroca hispánica, en siniestra composición:

Vi en éste el rostro amarillo de Pepe que me recordaba el *San Francisco*, de Alonso Cano, macerado, feril y exangüe. Su nariz era como el filo de

<sup>15</sup> Véanse las notas sobre lo grotesco de V. A. SMITH and J. E. VAREY, «Esperpento: some Early Usages in the Novels of Galdós»; J. E. VAREY, ed., *Galdós' Studies*, London, Tamesis Books, 1970, págs. 195, 204; JOHN W. KRONIK, «Galdós and the grotesque», *Anales Galdosianos*, 1978, Univ. Souther California, pág. 54; J. J. ALFIERI («El arte pictórico en las novelas de Galdós», véase D. M. ROGERS, págs. 169-182) lo considera un caricaturista moderno que realiza las crisis morales de sus protagonistas. Para la técnica realista: ROLAND BARTHES, «El efecto de realidad», *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, págs. 95-101.

<sup>16</sup> Galdós manifiesta un notable disgusto ante el materialismo, fenómeno que conlleva, en parte, la conexión de espiritualismo y arte (Geraldina M. SCANLON, «Religion and art in *Angel Guerra*», *Anales Galdosianos*, año VIII, 1973, págs. 99-105).

<sup>17</sup> M. BAQUERO GOYANES, «Perspectivismo irónico en Galdós», véase ROGERS, pág. 121.

un cuchillo. Sus ojos tenían un cerco morado, y las pupilas atónitas, un no sé qué de espiritual, de soñador, avidez de martirios y apetitos de inmortalidad (...) aquella cabeza de santo (...) aspecto de antigua escultura en madera con la pátina del tiempo. En mitad de la pieza, el baño despedía un vapor tibio que me sofocaba (...) al través de la bomba esmerilada, claridad blanda y lechosa (p. 182).

mucho más abigarrada y estafadora resulta la escenificación, definitiva y espléndida, del falso lecho mortuario compuesto para Eloísa. La transposición plástica logra, aquí, una mistificación total:

féretro pagano era aquel, sin duda, como comprenderá el lector por la breve pintura que voy a hacer (...) Así de pronto, se veía la cara como si estuviera cristalizada en el fondo de uno de esos feldespatos que tienen reflejos de ópalo y ráfagas de nácar. Bajo la colcha se modelaba como un bosquejo de escultura el cuerpo de Eloísa, recto (...) Yo no tenía idea, hasta entonces, de la coquetería mortuoria (p. 382).

Finalizamos con esta artística «mentira visual», agudo instrumento galdosiano de crítica tanto individual como colectiva. Medianía en el exhibicionismo artístico, artistas mezquinos y falsos o estetas de tercer orden, naturalismo en el arte y artificio en la natura, de todo se sirve Galdós para desenmascarar una sociedad degradada, deshumanizada y materialista. La imagen de la mediocridad burguesa ha sido sutilmente distorsionada y sabiamente mistificada mediante una confusión ambigua con el universo artístico, diseñando la tragicomedia del desnaturalizado mundo moderno.

