

4.1-43

EL PÓRTICO DE LA GLORIA, UN CUENTO FIN DE SIGLO

Dolores Troncoso

La contribución de Galdós al género cuento parece escasa si la comparamos con la de otros escritores decimonónicos, sobre todo alrededor de 1900, cuando “la abundancia de cuentos es tal, que llega a ser el fenómeno característico y el rasgo más distintivo de nuestra literatura finisecular”.¹ Sin embargo, el hecho de que don Benito publicase cuentos entre 1865 y 1897,² permite ver de forma condensada, hasta qué punto en su obra existe evolución o re-evolución en el sentido etimológico del término. Por eso, he elegido un interesante relato muy breve, *El pórtico de la gloria*, que Galdós publica en la revista *Apuntes* en marzo de 1896, año incluido en la etapa que Julio Peñate Rivero propone como cuarta de su producción cuentística (1892-1897), y que se caracteriza por:

una tendencia marcada a la brevedad del texto, a una intelectualización general del argumento, al uso de lo fantástico como alegoría de la Historia, a la contención descriptiva, a un final de tono inacabado, como suspendido, insatisfactorio.³

Con *El pórtico de la gloria* Galdós parece acercarse tanto a ciertos cuentos de Darío o de Valle, como a los escritos en la década de los 90 por alguno de sus propios compañeros de generación;⁴ y, sin embargo, varios de esos rasgos son detectables también en sus primeras obras, alrededor de 1870, cuando todavía parece lejano el final de la centuria.

El relato narra cómo en el Elíseo, el paraíso al que según la mitología griega van las almas de los héroes, los artistas de toda época allí reunidos se aburren, y sienten nostalgia de sus respectivas artes. Se rebelan entonces contra las autoridades que gobiernan ese estado de inactividad y, tras una larga guerra, son vencidos. Pero el dios reinante, temeroso de nuevos levantamientos, decide ofrecerles un pacto a través de quienes han sido cabecillas de la rebelión: Fidias y Goya. Les propone construir una puerta que comunique el paraíso con el mundo, por la que los artistas puedan transitar libremente y combinar así períodos de actividad creativa con otros de ocio en el Elíseo; sólo pone una condición: que dicha puerta, “el pórtico de la gloria” que da título al cuento, tendrá una armonía perfecta, una “concordia absoluta” como si fuese obra de un único genio.⁵ Oída la propuesta, la actitud de ambos artistas anuncia al lector que tal puerta no llegará jamás a existir: “se miraron ¡ay! con supremo rencor” es la última frase del cuento.⁶

Bien estudiada está la técnica realista que se valía de seres y espacios reales para dar credibilidad al mundo de la ficción; la misma técnica, trasladada a ámbitos mucho más acordes con aquel exotismo tan atractivo a los modernistas, se emplea en *El pórtico de la gloria*, donde el Madrid burgués decimonónico ha sido sustituido por el mundo de la mitología clásica y por el mundo del arte universal. Pero ambos mundos, referenciales para el lector -el del Elíseo, los Titanes o Zeus, y el de los Inmortales artistas-, sirven sólo para dar sensación de autenticidad a una fábula original, cuyos verdaderos protagonistas son Criptoas y los Rapsitas, personajes de exclusiva invención galdosiana⁷ en un bando, y unos reinventados Fidias y Goya en el otro. Mención aparte merece la figura de Ops, que recibe un tratamiento similar al de Fidias y Goya, ya que se trata de un personaje auténtico -aunque esta vez del mundo mitológico-, pero recreado por Galdós a partir de una imaginaria degradación que el tiempo hubiera realizado sobre él. Ops, en la mitología latina diosa de la abundancia y esposa de Saturno, según el cuento, “en su vejez de eternidades empalmadas, vivía somnolienta debajo del trono” (p.288) compartido con Criptoas, su actual “esposo morganático” por ser sólo “hijo y nieto de Titanes” (p.285), es decir, de vencidos por Zeus. Identificada con las activas Rea y Cibeles por los romanos, se parece en el relato “a un gato paleontológico” (p.292), que se resiente del esfuerzo de abrir los ojos (p.291). En resumen, se trata de un mito en decadencia.

Los narradores de muchas *Novelas contemporáneas* citaban fuentes poco fiables que disimulaban su absoluta omnisciencia; lo mismo hace el narrador de este cuento: “Dicen las historias que...” (p.285), “La historia de esta guerra nos la ha transmitido Clío” (p.287). Y si a los personajes de aquellas novelas se les otorgaban rasgos, conflictos, y lenguaje observados por su creador en la sociedad madrileña de la época, para dar vida a estos nuevos entes de ficción, Galdós buscará claves en la literatura clásica, como el icor que, en lugar de sangre, otorga Homero a sus héroes, o el lenguaje latinizante, con abundante hipébaton -“de tan pobre corteza corporal vestidas” (p.285)- y frases de corte clásico -“rómpanse los velos de la eternidad (...) desgárrense los senos blandos de esta mansión vaporosa”-. (p.285)⁸

Ámbito fabuloso, calidad divina de fuentes y personajes, lenguajeseudoclásico, no obstan para que el narrador haga alarde de un brillante humor irónico que rebaja la elevada historia que relata. Comienza el cuento con un largo párrafo que describe la vida reinventada por Galdós en los Campos Elíseos, y comienza con una irónica fórmula acreditativa de raíz quevedesca: “Es cosa averiguada que” (p.283);⁹ pero con las primeras palabras del párrafo siguiente, el narrador se toma un respiro antes de continuar la descripción magnificante con otra fórmula, esta vez de origen popular: “Bueno señor... pues falta decir que” (p.284). A lo largo de todo el relato, giros coloquiales se intercalan en el lenguaje clasicista en busca de efectos cómicos:

“y un día (largo como rosario de años), estalló la formidable revolución” (p.285), “allí no había días ni noches (...), sino que todo era un hoy de padre y muy señor mío” (p.286), “la raza de los *Kristeriotas*, del tiempo en que Saturno se desayunaba con sus hijos” (p.286), “Y añade la Musa que no teniéndolas todas consigo el bárbaro Criptoas, ...”(p.287) “Inmortales, podréis daros una vuelta por la vida terrestre”. (p.292)

Además, la caricaturesca decadencia de Ops, ciertos guiños dirigidos al lector cómplice, como el afirmar que entre los aburridos no figuraban “los poetas y artistas de la palabra (que) gozan de un cielo más divertido en otra parte de la inmensidad ultraterrestre” (p.284) y otros recursos, certifican ese tono humorístico que domina sobre todo lo demás.¹⁰

La ironía y el humor, el tono seudoclásico, y frases como “la distancia era la tristeza vagamente expresada en la perspectiva” (p.283)¹¹ o “vértigo de sombras corría de una parte a otra” (p.286), envuelven propósitos autoriales no explícitos, que la crítica ha intentado descifrar y que yo intentaré ahora sintetizar y aprovechar. Leo H. Hoar y Alan E. Smith¹² creen que el tema fundamental del cuento es la creación artística; Hoar nos remite a un momento concreto de la carrera literaria galdosiana: el periodo 1893-1896 en el que, tras estrenar *Gerona*, *La de San Quintín*, *Los condenados*, *Voluntad* y *La fiera*, el autor recibió de la crítica una “tormenta de improperios”. *El pórtico de la Gloria* formaría parte del “vehemente aunque razonado contraataque” que don Benito había iniciado en su famoso prólogo a *Los condenados* (1894) y que culminaría en 1914, tras el éxito del reestreno de esta última obra.¹³

Por su parte Alan E. Smith, que da al relato un sentido más amplio, muestra cómo éste alude a “la creatividad misma, es decir a la naturaleza del arte y su relación con la vida”, y opina que Galdós plantea, en forma de parábola, el enfrentamiento entre las estéticas clásica y romántica que subyacen en la literatura decimonónica en general, y en la galdosiana en particular; de ahí su elección de Fidias -el arte racional- y Goya -el arte subjetivo- como “esenciales posturas de nuestro escritor que están en pugna dialéctica dentro de su conciencia artística”.¹⁴

Robert J. Weber, Oswaldo Izquierdo Dorta, y Julio Peñate Rivero, en trabajos de muy diversos objetivos, coinciden en considerar *El pórtico de la Gloria* como una alegoría crítica de la situación política española. Sin negar total validez a la interesante y ya plural lectura de Alan E. Smith, ni desechar por completo la quizás menos convincente de Leo H. Hoar, esta otra posibilidad parece más fácilmente aceptable, si no se olvida que todo en el relato es irónico, y que dicha crítica puede inscribirse en otra más general. La dirigida, en primer lugar, contra toda autoridad dictatorial, cuyas armas de sometimiento son la fuerza y la astucia y, en segundo lugar, contra los oprimidos cuya debilidad procede de la división que existe en-

tre ellos; aunque la rebelión de los artistas esté plenamente justificada por esa inactividad a que son sometidos seres que se han distinguido precisamente por la actividad creadora, el final sugiere que seguirán dominados por toda la eternidad gracias a la astucia del tirano que conoce su punto flaco: el absoluto y rabioso individualismo que caracteriza al artista. Si Criptoas les ofrece la posibilidad de vivir como añoran es porque sabe que serán incapaces de aprovecharla; a Fidias y a Goya, cuyo arte, tal como recoge el propio cuento, tuvo en común la mezcla de lo humano y lo divino, les será imposible aunar sus fuerzas y trabajar juntos.

Centrándonos en lo apuntado por Weber e Izquierdo y explicado por Peñate, nótese que Criptoas había intentado evitar la guerra, "poniendo en su rostro máscara benévola", con la frase "Calma, caballeros. Marchemos, y yo el primero, por la senda humana" (p.285), parodia obvia de la célebre de Fernando VII en 1820 -"Marchemos y yo el primero por la senda de la Constitución"-, inspirada únicamente en el deseo de mantener la corona. Si la frase parodiada evidencia el propósito galdosiano de concretar su crítica, y no quedarse sólo en una reflexión generalizadora sobre el mundo de la tiranía, la política descrita en el texto nos acerca, mucho más que al reinado fernandino, a la España de la Restauración contemporánea al momento en que el cuento se escribe. Como afirma Peñate Rivero, dicha política

se caracteriza por una contradicción profunda entre su estructura aparente y su funcionamiento real, por un férreo control ejercido por la autoridad sobre sus habitantes, por la extrema dificultad para vencerlo y por el endurecimiento creciente bajo apariencia de lo contrario. Este sistema de relaciones no deja de corresponder al existente en la España de la Restauración.¹⁶

A tales correspondencias yo añadiría que esa "extrema dificultad" de los habitantes del Elíseo, su aburrimiento y lasitud, tan subrayados en el cuento, son los mismos que reflejará Galdós como lo más representativo de la Restauración cuando publique en 1912, *Cánovas*: "Todo esto, visto a cierta distancia (dice allí Tito Liviano), es aburridísimo, letal".

Pero pueden hacerse muchas más lecturas de *El pórtico de la Gloria*. Así, el poeta y profesor gallego Gonzalo Navaza intuyó¹⁷ un tema que rebasa a todos los demás, del cual tantas veces se ha ocupado la literatura: el rechazo a la muerte, implícito en la demostración de que, ni siquiera en el paraíso de los inmortales, el hombre puede ser más feliz que en el mundo en el que vive, crea y lucha a diario; tema que puede entenderse como variante de una de las propuestas interpretativas de Alan Smith: "una actitud ante la vida basada en el esfuerzo (...) es decir que el acto precede a la esencia; o mejor dicho, ésta se 'crea' en aquél".¹⁸ Y Carlos Blanco Aguinaga me sugirió la hipótesis de que Galdós hablase de la imposibilidad del arte perfecto; porque el cuento parece defender que, aún en

la utópica simultaneidad temporal y espacial de dos geniales artistas como Fidias y Goya, "la estética ideal y suprema" que pide Criptoas (p.292) resulta imposible. Y aquí enlaza otro motivo temático, la quizás doble significación del título a que antes aludí: *El pórtico de la gloria* es literalmente la puerta por la que los artistas hubieran podido entrar y salir de su paraíso (cielo, gloria,...) particular, pero puede ser también alusión a la célebre metáfora que designa a la fachada oriental de la catedral de Santiago, auténtica fusión genial de escultura y pintura de maese Mateo que había asombrado a Galdós en su, al parecer, única visita a Compostela.¹⁹ El cuento sería entonces también un homenaje a aquel maestro de cantería que ni Fidias y Goya unidos lograrían superar.

Todas las direcciones apuntadas e inspiradas por este relato, pueden pues descubrir un mensaje autorreferencial -la respuesta de Galdós a sus detractores teatrales; su perspectiva de la creación literaria propia; su visión de la situación política española del momento; su admiración por maese Mateo- y/o generalizador -el concepto de creación artística; la dicotomía del arte entre lo subjetivo y lo racional; las complejas relaciones entre gobernantes y gobernados; la imposibilidad del arte perfecto-. Tal mensaje resulta además, en varias de esas lecturas, metaliterario. Y latiendo bajo todas ellas, el viejo tema del hombre frente a la muerte y a las promesas de vida futura, no tan consoladoras para Galdós como las diversas creencias y mitos quieren presentarlas.

En resumen, nos encontramos en *El pórtico de la gloria* con un cuentoseudoclásico, en el que el uso irónico de la mitología, el lenguaje, tono y argumento alejados de la realidad cotidiana, y el carácter sugerente del cuento, que de forma alegórica envía más de un mensaje útil sin que tal mensaje aparezca explícito, parecen rasgos coincidentes con la literatura finisecular. *El pórtico de la gloria*, como escribe Alan Smith,²⁰ "se resiste a entregar su 'sentido' único", y precisamente el gusto por la pluralidad de sentidos implícitos, equívocos, y simbólicos, es rasgo predominante de la poética *fin de siglo* que huye así del mensaje directo, unívoco, y realista.

Pero al mismo tiempo, volviendo ahora sobre la duda evolución/re-evolución de la trayectoria galdosiana, el uso irónico de la mitología aparecía ya en *Doña Perfecta* (1873), y ya antes, Galdós había demostrado captar la clave de su utilización por parte de Goya en *La corte de Carlos IV* (1873);²¹ un uso similar reaparece en *El caballero encantado* (1909) y *Cánovas* (1912). El mensaje útil al lector contemporáneo pero oculto tras un aparente alejamiento de la realidad inmediata funcionaba también en *La fontana de oro* (1870), o en la primera serie de los *Episodios* (1873-1875) y funcionará en la última (1907-1912). En cuanto a la pluralidad de sentidos, casi podría decirse que lo difícil es citar alguna obra de Galdós en la que la crítica no haya encontrado más de uno, pero pueden servirnos como ejemplo *La sombra* (1871) y *La razón de la sinrazón* (1915). Por otro lado y entre los relatos breves, "Galdós toma la pluma para escribir su primer cuento, que

es también su primer cuento fantástico”,²² como lo serán los dos últimos, *El pórtico de la gloria* (1896) y *Rompecabezas* (1897); y cuando Hoar trata de fechar la composición de *El pórtico de la gloria*, aunque termine inclinándose por 1896 -la misma fecha de su publicación-, comenta varios rasgos que le hacen sospechar si se trata de un escrito de los años 70 que Galdós publica tardíamente.²³ Me inclino a pensar que esta coincidencia de rasgos entre la primera y la última época de la creación galdosiana es, paradójicamente, prueba de su evolución; la fantasía, el simbolismo, el exotismo, el decadentismo,... son tendencias finiseculares cuyas raíces se encuentran en el movimiento romántico²⁴ como bien han explicado Hans Hinterhäuser, Giovanni Allegra, Lilly Litvak etc.

Creo que con *El pórtico de la gloria*, y probablemente con otras obras escritas alrededor de 1900, Galdós se inscribe de hecho y de derecho en la literatura *fin de siglo*. En los trabajos de Hoar y Smith, quienes hasta la fecha y que yo conozca han estudiado más profundamente este relato, encontramos términos como “modernismo”, “finisecular”, “simbolista”, “casi existencialismo”... empleados con notoria prudencia.²⁵ Aún así, Hoar afirma que el cuento “es probablemente el único ejemplo de lo que es aún más insólito en Galdós: la participación directa en el movimiento modernista”, y Smith cita un párrafo de *Memorias de un desmemoriado* (1916) del que yo destacaría la última frase: “me doy el gusto de divagar libremente por los espacios”²⁶ escribe allí don Benito. La afirmación de una parte tiene poco que envidiar a las divisas de la bohemia europea de hacia 1900, y de otra describe con precisión lo hecho por su autor en *El pórtico de la gloria*. Obsérvense cada una de las palabras: “me doy el gusto (me divierto) de divagar (sin un propósito único ni demasiado preciso) por los espacios (diversos campos temáticos)”.

Porque, por último, me parece que lo que quizás más diferencie a *El pórtico de la gloria* de otras obras escritas por Galdós en su primera y última épocas, es ese tipo de humor peculiar que surge en la literatura en muy especiales momentos históricos, y precisamente por la gravedad de los mismos. La ironía de Tito en *Cánovas*, como la de Gabriel en *La Corte de Carlos IV*, son formas de transmitir verdades en las que su autor cree; pero la ironía del narrador de *El pórtico de la gloria* sirve, parafraseando a Humberto Eco en su teoría sobre el posmodernismo,²⁷ para decir algo en lo que se cree y no se cree al mismo tiempo, y sirve me parece, sobre y ante todo, para divertirse y divertir al lector con técnicas epatantes como la mezcla de estilos, y con alusiones implícitas a temas transcendentales que, por un momento, no se quieren tomar en serio. Divertirse y divertir al lector resulta así, una vez más, útil en el sentido cervantino²⁸ porque, alrededor del año 1898, para Galdós y para sus lectores, también era necesario y útil reírse.

NOTAS

- ¹ BAQUERO GOYANES, M., *El cuento español en el siglo XIX*, CSIC, Madrid, Anejo L (1949), p.168.
- ² Que hasta hoy se conozcan, el primero, *Una industria que vive de la muerte*, apareció en *La Nación*, los días 2 y 6 de diciembre de 1865; el último, *Rompecabezas* en *El Liberal*, el 3 de enero de 1897.
- ³ «El cuento literario en Galdós», *Lucanor*, 4 (1989), p.74.
- ⁴ Así, Leo H. Hoar. Jr. señaló su parentesco con el *Cuento griego*, publicado en *Azul* (1888) por Rubén Darío en «Galdós`Counter-Attack on his Critics: the 'lost' Short Story, 'El pórtico de la gloria', *Symposium*, 30 (1976), pp.281-282; pensemos también, en *Del misterio* (1906) de Valle Inclán, en *La santa de Karnar* (1895) de Pardo Bazán, o en *El caballero del azor* de Valera (1897).
- ⁵ Volveremos más adelante sobre el hecho de que a Galdós le impresionase la fusión de escultura y pintura del Pórtico de la Gloria compostelano.
- ⁶ Todas las citas están tomadas de PÉREZ GALDÓS, B., *Cuentos fantásticos*, ed. de Alan E. Smith, Cátedra, Madrid, 1996. Ésta es de la página 292.
- ⁷ Como señala Hoar (1976), p.286 y ss., quien cree que el nombre de Criptoas puede ser un neologismo seudoclásico derivado del término griego *Krypto* que significa 'secreto' y también de *Critias*, uno de los históricos tiranos de Atenas, entre los años 460 y 402 a.C. Además la *kripteia* era, según Tucídides, el nombre de la policía secreta espartana. Rapsa, el otro nombre por el que se conoce al personaje, del cual depende el de sus subordinados 'rapsitas' es también un seudoclasicismo, que puede relacionarse con el término griego *raptó*, 'unir', 'tramar'.
- ⁸ Frases que a Hoar (1976) p.284 le recuerdan el "totus pande sinus" de Juvenal en la *Sátira* I,150. En Hoar puede verse un inteligente y minucioso estudio del clasicismo y del pseudoclasicismo de *El pórtico de la gloria*.
- ⁹ Quevedo inicia así *El mundo por dentro*: "Es cosa averiguada (...) que no se sabe nada y que todos son ignorantes" (*Sueños*, "Al lector", 1612). Galdós se había valido ya de esta fórmula, y también con intención irónica, en *La corte de Carlos IV*, Crítica, Barcelona, 1995, p.227.
- ¹⁰ No comparto con Hoar (1976) p.283, la opinión de que el cuento "vaya desplegando gradualmente su humorismo irónico". Desde las palabras iniciales, como acabamos de ver e incluso quizás desde su título, el humor es, a mi juicio, elemento básico. En "A propósito de *El pórtico de la gloria*" (*Asedios ó conto*, Universidade de Vigo, abril de 1997) he enumerado con mayor detenimiento los recursos cómicos del cuento.
- ¹¹ "Digna de un poeta simbolista, más que romántico, (que) confunde sujeto y objeto, convirtiendo la distancia física en su correlato emocional" la considera Alan E. Smith en *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Anthropos, Barcelona, 1992, pp.191-192.
- ¹² En sus trabajos de 1976 y 1992 respectivamente.
- ¹³ HOAR, L. M., 1976, pp.291-292.
- ¹⁴ SMITH, A. E., 1992, pp.188 y 194.
- ¹⁵ Weber al notificar la existencia de tres cuentos galdosianos -entre ellos, *El pórtico* -"aparecidos en periódicos y que aún no ha(bía)n sido recogidos ni citados posteriormente en ninguna obra sobre Galdós", en «Galdós' inedita: Three Short Stories», en *Modern Language Notes*, 77 (1962), p.532; Izquierdo, al editarlo junto con otros siete, pensando en su lectura por parte de estudiantes de enseñanza media, en *Ocho cuentos de Galdós*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1988, p.19; Peñate, al mostrar cómo la

contribución galdosiana al género “es elemento precioso e imprescindible para abarcar la historia del cuento literario del XIX”, en *art. cit.*, p.61.

¹⁶ PEÑATE RIVERO, 1989, p.75.

¹⁷ En el coloquio que siguió a la segunda sesión de *Asedios ó Conto* ya citada.

¹⁸ SMITH, A. E., 1992, p.196.

¹⁹ “Larga visita dedicamos a nuestra monumental Basilica, quedando estáticos no sé cuantas veces ante el pórtico de *la Gloria*”, cuenta Juan Barcia Caballero, médico y escritor santiagués que sirvió de guía a nuestro autor en aquella ocasión. El relato completo de Barcia ha sido editado por José Manuel González Herrán en «Pereda y Galdós en Santiago de Compostela en mayo de 1885», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 96-97, 1981, p.510; a él y a Cristina Patiño debo esta última idea.

²⁰ En 1992, p.187.

²¹ “El Apolo que tocaba no sé si lira o guitarra en el centro del lienzo era un majo muy garboso, y a su lado, nueve manolas lindísimas demostraban en sus atributos y posturas que el gran artista se había acordado de las musas. Aquel grupo era encantador y al mismo tiempo, la más aguda y donosa sátira que echó al mundo con sus mágicos pinceles don Francisco Goya” (*ed. cit.*, p.323).

²² SMITH, A. E., 1996, p.14. Se refiere a *Una industria que vive de la muerte* publicado en 1865.

²³ HOAR, L. H., 1976, pp.277-284.

²⁴ Tanto Peñate (1989) como Smith (1992 y 1996) han señalado la influencia romántica (Hoffman, Poe, Bécquer...) en los primeros cuentos galdosianos.

²⁵ Con matizaciones del tipo “un cierto interés por” en HOAR, L. H., 1976, p.277, o “no parece ser ajeno ni a” en SMITH, A. E., 1992, p.189.

²⁶ En HOAR, L. H., 1976, p.281 y en SMITH, A. E., 1992, p.195.

²⁷ En *Apostillas a El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona, 1984. Terminando de redactar este trabajo, encuentro el de Germán Gullón «Galdós y la lectura posmoderna del texto literario: *El amigo Manso* como ejemplo», en *Anuario de Letras*, XXIX, 1991, pp.225-244. Me tranquiliza pensar que, aún si saberlo, estoy más o menos en línea con lo allí propuesto.

²⁸ Recuérdese la interpretación de E. C. Riley a la utilización que Cervantes hace del “prodesse aut delectare” horaciano: “la literatura imaginativa (para el escritor tanto como para el lector) representa un descanso en las tareas cotidianas y un alivio de las preocupaciones. Al proporcionar a la mente una ocupación agradable, la literatura la libra de penas y sinsabores ... ‘delectare’ es ‘prodesse’” (*Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1962, p.144).