

GALDÓS DICE SU POÉTICA

Alan E. Smith

¿Fruta cruda, o compota? El arte en su más amplio sentido —plástico, musical y literario— es para Galdós ambas cosas, como todo lector del final de *Fortunata y Jacinta* recordará. Nuestro propósito, en estas breves palabras, es seguir la pista de la poética galdosiana en sus escritos críticos —artículos, reseñas, prólogos, discursos— y también sus cartas, dejando de lado lo mucho que Galdós enuncia sobre esta materia en su escritura de creación. De esta manera se distinguirá más nítidamente la voz del autor, en tanto que sujeto de pensamiento, si bien, como veremos, es una conciencia plural que evoluciona a lo largo de los años. El arte como *mimesis*, copia directa del mundo en que el artista y sus contemporáneos viven, y el arte como *incitación formal y simbólica* a un proceso de exploración estética y filosófica: esta doble función del trazo creativo será el objeto de nuestro estudio. A su vez, esta investigación nos llevará a considerar algunos aspectos característicos de los tres principales momentos de sensibilidad creativa del siglo XIX, Romanticismo, Realismo y Modernismo.

MIMESIS

El Realismo se suele considerar como aquel movimiento que privilegia el valor mimético del arte, y no cabe duda de que la representación fiel del mundo objetivo es uno de sus principales propósitos, si bien, adelantaremos, esa poética no se realiza en la literatura tanto en la representación de un mundo precisamente objetivo, como en la representación de la aprehensión de ese mundo objetivo por un sujeto, es decir por una conciencia. Punto de partida prácticamente obligado es la conocida reseña del libro *Proverbios ejemplares y proverbios cómicos* de Ventura Ruiz Aguilera, que publica Galdós para la *Revista de España* el 13 de junio de 1870 (tercer año, tomo XV, número 57, páginas 162-172). El joven Galdós condena la novela efectista de accidentadas tramas, y propone una ficción de argumentos más tranquilos, en la que se mostrara la clase a la que él pertenecía, la clase media:

Hemos hecho algo en la novela romántica, que ya está mandada recoger, y en la legendaria y maravillosa, cuyo prestigio desciende ya notablemente; pero la novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos, nos está vedada. (1990, “Observaciones”, 106) [...]. El público ha dicho: “Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y odio”, y le han dado todo esto (107). [.....Y luego añade] Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social (112).

La propuesta de argumentos menos efectistas la documenta Galdós al hablar de la obra de Aguilera:

Los hechos son los más naturales de la vida, verificándose siempre con la más estricta lógica, cualidad que unida al interés constituye el secreto de la buena novela. Ya estamos cansados de las situaciones difíciles, penosas y violentas, que suelen hacer efecto en el teatro, pero que son intolerables en el libro, donde el campo es más vasto [...] (115).

Destaquemos que la novela de trama menos dramática corre pareja con la novela de “caracteres”. Los hechos que se han de verificar “con la más estricta lógica” son aquellos que el desarrollo mismo del personaje impulsa, no aquellos impuestos o bien por el destino trágico-romántico, o por la ley del contraste —forma fundamental de la sensibilidad romántica, y sus secuelas— y la suspensión, motivados por el gusto del lector y por el medio mismo de la novela por entregas, como Galdós señala: “La entrega, que bajo el punto económico es una maravilla, es cosa terrible para el arte” (108-109).

Antes de abandonar este texto, escuchemos una referencia más a la clase media:

Ya hemos dicho que el mundo de los *Proverbios*, lo mismo el de los *Ejemplares*, que el de los *Cómicos*, publicados recientemente, es el que formamos todos nosotros en la vida ordinaria y real. De la clase media han salido todos aquellos caballeros y señoras [...] En aquella sociedad imaginaria domina la clase que domina en la real, y *el punto de vista* [énfasis nuestro] para tan vasto cuadro ha sido el de este círculo en que todos vivimos, círculo formado por nuestros amigos, nuestros conocidos [...]. (115-116).

Se trata ni más ni menos que de un punto de vista: la representación de la clase media es absolutamente imprescindible para el tropo fundamental realista —la representación de la relación entre sujeto y objeto— no meramente la representación de un mundo objetivo, o, como dice Galdós, de un punto de vista, y aquel sujeto se ha de parecer al lector —realismo en tanto búsqueda epistemológica, más que ontológica.

La actitud ante la trama que el joven Galdós manifiesta en este artículo programático suyo será una constante en sus escritos críticos: debe responder a las pulsaciones de los personajes mismos, o, por lo menos, guardar cierta lógica ante la realidad social circundante. En un escrito sobre el teatro, fechado el 21 de julio de 1893 y publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 16 de agosto de ese año (Shoemaker, 1973: 480) titulado “Viejos y nuevos moldes”, Galdós critica la fórmula argumental que, según él, empieza con Scribe:

Scribe, despreciando los caracteres, cultivó la acción física, elevó a la mayor perfección posible el movimiento [...]. Pero lo que el teatro ganó en efectos, lo perdió en el vigor de los caracteres. [...]. Los caracteres han quedado reducidos al marido engañado, que siempre es el mismo, y ha venido a ser un verdadero muñeco de cartón, a la esposa infiel, el padre intransigente, al joven calavera, al amigo oficioso y entrometido. Estas figuras obran y hablan con arreglo a una ley de humanidad puramente teatral. Las acciones responden a una moral que sólo existe de telón adentro (154-56).

Notemos la relación obligada entre la trama y el desarrollo “moral” o sea, psíquico y ético, de los personajes. A mayor violencia convencional en la trama, menor autenticidad en la conciencia de los personajes y menor consecuencia en sus acciones.

En su relación pública con Pereda, en sus reseñas, y en su relación personal, en sus cartas, Galdós no deja de elogiar la naturalidad de las peripecias de los argumentos del montañés. En su discurso de contestación a Pereda en ocasión del ingreso de éste a la Real Academia Española, en febrero de 1897, Galdós se refiere a la trama y los personajes en íntima relación:

Sus planes sencillos, la derivación pausada en que presenta los sucesos, su repugnancia de las combinaciones en que la novela parece usurpar su terreno al teatro, la lógica rigurosa, la moral franca y todas las demás calidades eminentes que avaloran las obras del insigne maestro, no tendrían tanto realce si no campeara sobre

ellas la individualidad de los caracteres, arrancados del natural [...]. (1990, “Pereda”,180-81).

Esta apreciación indica, en términos abstractos, que Galdós nota en Pereda una estética realista, caracterizada por el poco uso del contraste. Por esa razón, lo compara al gran pintor que, a diferencia de sus contemporáneos, evita el claro oscuro, a favor de la gradación de tono y valor: “El sistema de escrupulosa sujeción a las inflexiones, contornos y luces que da el natural, sistema empleado por Velázquez con tenaz perseverancia, [...] fue empleado por Pereda” (180).

Estas apreciaciones las llevaba haciendo Galdós en su relación epistolar con Pereda. En carta del 13 de febrero, de 1884, por ejemplo, leemos:

Mi querido amigo: hasta ayer no había concluido de leer a *Pedro Sánchez* [...] Créalo V., tanta sencillez unida a tanta verdad y belleza me tienen admirado. [...] Lo que más me maravilla es el arte y la naturalidad con que V. ha conducido su acción hasta el fin. Ni un tropiezo, ni una de esas rozaduras dramáticas en que caemos sin saber cómo, todo es recuerdo exacto de la vida. [...] con medios tan sencillos y naturales ha rozado V. lo patético como sólo V. lo sabe (Bravo Villasante, 1970/1971: 33-34).

Ya que estamos en el mundo epistolar, veamos cómo Galdós es consistente en su preocupación por disminuir el efectismo en las tramas en las novelas, propias como ajenas. En carta a Clarín, sin fecha, pero poco después de junio de 1883, le confiesa a aquél, al tratar de su *El doctor Centeno*, “Esta obra me ha costado un trabajo inmenso, a pesar de que carece de lo que llaman *argumento*, y en absoluto de *intriga* y enredo, cosas en verdad, mandadas recoger, y deben pasar a las tiendas de juguetes con las cometas y las casas de fieras” (Smith y Rubio, 2005/2006: 136). A Narciso Oller le critica precisamente el dramatismo de un pasaje de la trama de *La Papallona*, en carta del 8 de diciembre, de 1884:

La única sombra que a mi juicio, estropea un poco ese cuadro tan bello y luminoso es la aparición de Luis en el capítulo XX, y del procedimiento que V. emplea para llevarle de nuevo al campo de la acción novelesca. Este es un resabio del pícaro arte teatral, que hemos mamado con la leche, y que se aposenta en la médula de nuestros huesos sin que lo podamos echar de nosotros. Pero es preciso que nos curemos de esto y que estirpemos el infame virus (Faus, 1957: 287-88).

No se puede menos que pensar en el desideratum de Flaubert, expresado a Louise Colet, en carta del 16 de enero, 1852: “Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style” (1922-1933, II : 345). Puesto que, como hemos visto, la disminución de la trama acompaña la disminución de elementos dramáticos en las peripecias, no nos debe sorprender que Flaubert diga, poco más que un año después a la misma corresponsal (15-I-1853):

(...) j’ai peur que toutes ces subtilités ennuiet et que le lecteur aime autant voir plus de mouvement (...). Si je voulais mettre là dedans de l’action, j’agiserais en vertu d’un système et gâterais tout. Il faut chanter dans sa voix ; or la mienne ne sera jamais dramatique (III : 86).

Tanto en Flaubert como en Galdós, presenciamos la teorización de un aspecto fundamental del realismo, en oposición al romanticismo: su estética de la gradación, frente a la estética del

contraste del movimiento anterior. En cuanto a Flaubert, los resultados de su apaciguamiento de las revueltas de la trama no fueron los que él preveía : cuando en el cielo de su novela apaga el sol de la trama, en vez de vislumbrarse las estrellas de su estilo, más bien se pudo ver brillar la luna de la conciencia de sus personajes —o “caracteres”, para usar la palabra de Galdós— que se apodera de su texto mediante el estilo indirecto libre, tropo narrativo presente en todas las páginas, prácticamente, de su *Educación sentimental*. En ese sentido, Galdós, como teórico, si bien menos visionario, pues una obra sin asunto preconiza ya el arte abstracto del siglo veinte, fue sin embargo más exacto, respecto de las novelas que en su tiempo se estaban escribiendo, que iban insoslayablemente hacia la interiorización del argumento en el devenir del sujeto.

En el siguiente apartado de nuestra breve presentación escucharemos al Galdós crítico de arte, en cuyas apreciaciones continuaremos esta exploración formal, de valores abstractos de composición. Pero antes de abandonar tanto la mimesis como el mundo epistolar, no podemos menos de escuchar a un Galdós harto de todo que no sea realidad, tan concreta como el hierro y exacta como la ciencia. Se trata de unas apreciaciones sabrosas que le escribe a Clarín en carta del 8 de junio de 1888; discúlpese la extensión de la cita en vista de su interés:

La lectura ha llegado a fatigarme tanto, que rara vez cojo un libro en la mano. Tengo una buena biblioteca. Hace [tachado: po] días, al volver de Barcelona, [tachado: empecé a] quise leer, y estuve cuatro días enloquecido. ¿Creerá V. (y no se ría de mí) que todo me aburría, que agarré a Heine, a Goethe, a otros grandes maestros, y no hallaba distracción ni encanto alguno en la lectura? Esto me puso en cuidado, y aun me preocupaba. Probé con los clásicos españoles, y lo mismo. Se me caían de las manos (No vaya V. a decir esto al público). Pues bien, al fin encontré el libro que me cautivó y me sedujo por entero, fijando mi atención. ¿Qué creerá V. que era, S. de Clarín? Pues era un tratado de física bastante extenso. Lo estoy leyendo con delicia.

Consiste esto también en estados del ánimo transitorios. Pero fuera de esto, debo confesarle que hace algún tiempo lo que me atrae y me seduce es la verdad, los fenómenos de la naturaleza, y más aun los del orden social. Los libros hace tiempo que me [tachado: producen] seducen poco, salvo los nuevos, la novela española, más aun que la francesa, que ya se me está sentando en la boca del estómago.

¡La erudición! A esta la detesto, le tengo un verdadero odio corso. Averiguar si allá en el año de la enanita [?] los hombres pensaron o piensan tal o cual cosa... Vamos, para esto sí que no tengo paciencia.

Más que Homero o el Dante me gusta acercarme a un grupo de amigos, oír lo que dicen, o hablar con una mujer o [tachado: ver una] presenciar una disputa, o meterme en una casa de pueblo, o ver herrar un caballo, oír los pregones de las calles, o un discurso de Rodríguez Sampedro¹ o Vicenti el yerno de Montero Ríos² (Smith y Rubio, 2005/2006: 160).

Casi sobran comentarios sobre este texto. Tan sólo se podría considerar que quizás en ese “estado de ánimo” pudiera haber incidido una reciente experiencia personal de nuestro autor. Galdós acababa de asistir a la Exposición de Barcelona, inaugurada el 20 de mayo de 1888, si bien abierta desde abril; (Ortiz Armengol, 1995: 427-30). En esas fechas, y posiblemente en Barcelona, según Ortiz-Armengol, Galdós ha empezado una relación erótica con Emilia Pardo Bazán, quien además en Barcelona tiene una efímera relación erótica con José Lázaro Galdiano (442-47); estos hechos pudieran haber influido en el desasosiego que en esta carta se respira. En cuanto a su “odio corso” a la erudición —es decir un odio apasionado, digno de un natural de Córcega celoso—, se podría pensar en una metonimia inconsciente: la erudición sería sinécdoque de Emilia, mujer de poderosa y celebrada erudición.

Como dijimos, quedaría incompleto este repaso de la mimesis realista y sus implicaciones formales en la crítica galdosiana, si no incluyéramos una muestra de su inteligencia crítica ante el arte plástico. Publicó Galdós para *La Prensa* de Buenos Aires varias crónicas y críticas de arte. En una de sus cartas para ese diario, fechada el 20 de noviembre de 1887 y publicada el 23 de octubre del mismo año, Galdós expresa sus juicios sobre Rembrandt y Velázquez. Su deseo de ver los cuadros de Rembrandt en Holanda, nos dice, se debe a que “las reproducciones, por buenas que sean, no pueden darnos cabal idea del *partido de luz*, que fue siempre la expresión más característica del genio de Rembrandt” (Shoemaker, 1973: 260). Galdós subraya la frase: *partido de luz*. Es precisamente esa escisión entre claro y oscuro, lo que más llama la atención del novelista realista. Ante esos chorros de luz que caen sobre la oscuridad, Galdós admite, comentando *La Ronda*, “[q]ue la iluminación de la escena es completamente fantástica, no tiene duda, pero también es cierto que el artista nos impone su ideal y que admiramos el soberano artificio con que falsea la naturaleza” (261). Presenciamos aquí la lucha entre el realista de mediados de los 80 y el admirador de la expresividad poética característica del romanticismo, que, aunque sometido en este momento, no le dejaría definitivamente nunca. No deja de admirar que un cuadro pueda ser vehículo para la expresión del genio del artista, aunque “falsea la naturaleza”. Triunfan, sin embargo, los criterios de la gradación realista, al compararlo con Velázquez:

Pero sea que nadie puede librarse de las preferencias exclusivas y sistemáticas, sea que en realidad hay en la pintura soberanías no igualadas por nadie, ello es que mientras más museos admiro y mientras más estudio a los grandes maestros del arte, más me gusta nuestro Velázquez y más grande y soberano le contemplo, interpretando la naturaleza como ella es, y expresándola con una elegancia y una sobriedad de recursos que no podrá comprender quien no ha visto los originales de este incomparable maestro (261).

Como apreciaba la sobriedad y naturalidad de Pereda, celebra aquí la “sobriedad de recursos” de Velázquez, quien evita el dramatismo seductor del claro oscuro a favor de una representación gradual y matizada de los efectos de la luz.

BELLEZA E INCITACIÓN SIMBÓLICA

La belleza no estuvo nunca ausente de la poética de Galdós. La pugna entre mimesis y expresividad estética ya vislumbrada arriba, resalta en su tempranísimo artículo sobre *El suplicio de una mujer*, de Émile Girardin, de 1865 (*La Nación*, 3-XII-1865), donde nuestro autor señala acerbamente: “Allí no hay ideal poético ni forma artística” (1972: 226); y critica que se ha limitado a “pintar la sociedad mediante un procedimiento fotográfico” (229). En una noticia del discurso de recepción ante la Academia de Nobles Artes de San Fernando, de Leopoldo Augusto de Cueto, titulado de manera muy típica para la época, “El realismo y el idealismo en las artes”, del 5 de mayo, 1872, que sale en la *Revista de España*, dirigida a la sazón por Galdós, leemos:

Sin quitar a la escuela naturalista en pintura la importancia que tiene como expresión de la belleza, el señor Cueto combate el realismo, que cunde en estos tiempos favorecido por las escuelas positivistas, y se muestra partidario de la expresión íntima y moral del arte, como fin supremo de éste (Shoemaker, 1979: 85, nota 5).

En la entrevista que le hace E. Contreras Camargo, publicada en *Nuevo Mundo* de Madrid, el 6 de agosto, de 1896, aparece su juicio de que “la primera condición que debe tener toda obra artística... [es] la belleza” [sic] (Shoemaker, 1979: 50).

En su crítica sobre Pereda, menciona Galdós casi sin excepción la belleza como atributo, a la par de la fidelidad al original natural o humano. En su reseña de *Bocetos al temple*, del 1 de enero de 1877, indica que *La mujer de César* pinta “flaquezas humanas (...) para que nos deleitemos viendo la reproducción de nuestro ser... y para que, amando la belleza de la pintura, amemos la verdad que la acompaña, orígenes ambos del gozo del espíritu, que siempre conduce al bien” (Shoemaker, 1979: 259). En la misma reseña señala que hay “en los cuadros de Pereda una verdad prodigiosa, que le coloca de lleno en la escuela llamada realista (...) la fiel pintura de un aspecto particular de la naturaleza humana, tomando por base el eterno ideal de la justicia y de la belleza” (citado en 258). Dos años después, en una reseña de *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, del 23 de febrero, de 1879, publicada en *El Océano* de Santander, comenta: “la comilona en la taberna es de lo más bello que el realismo, hoy tan en boga, podría idear” (citado en Shoemaker, 1979: 260). Vale la pena notar en ambas reseñas, tan próximas en el tiempo, la referencia cualificada al realismo, designándolo como “la escuela llamada realismo” y “el realismo, hoy tan en boga”, que no deja de señalar una distancia, por lo menos una distancia crítica, ante esa estética como movimiento teóricamente articulado. No ha variado en su doble criterio en su contestación en ocasión de la posesión por parte de Pereda de su escaño en la Real Academia de la Lengua, de 1897:

Esta sociedad singular, con sus caracteres bien definidos, su sencillez ruda, su fe inquebrantable y el fondo soberano en que se agita, como ella rudo, elemental, aproximado emblema de lo infinito, la reproduce Pereda con tanta verdad como poesía (1990: 182).

Pereda pues, es maestro del arte mimético, no sólo en su reproducción de la sociedad y la creación de caracteres convincentes, sino también en su pintura del paisaje, ese “fondo soberano” en que toman lugar sus novelas. Galdós no sólo nota la belleza del arte de Pereda, sino que señala también el alcance simbólico del mismo, por lo menos en su reproducción de la naturaleza, llamándola “aproximado emblema de lo infinito”. En carta a Pereda del 20 de mayo de 1879, comentando *Don Gonzalo*, le dice a su amigo que “contiene tantas bellezas y verdades que quedará como joya literaria” (Bravo Villasante, 1970/1971: 33-34). De *Sotileza* y *Peñas arriba* le dirá, en carta del 18 de marzo de 1895: “ambas componen la obra más grande y hermosa que cabe imaginar, con un carácter poemático y de *durabilidad* que las eleva por encima de las *miserias* de arte narrativo y deleznable que compone nuestro oficio” (Bravo Villasante, 1970/1971: 48-49).

En sus cartas a Clarín, entre elogios por la asombrosa verosimilitud de *La Regenta*, y crítica de la inverosimilitud del personaje de don Víctor (Smith y Rubio, 2005/2006: 143), leemos esta apreciación de muy otra manera de hacer arte literario, en carta del 6 de abril de 1885:

Y voy a la madre del Magistral. —Este personaje seduce por el relieve que V. le ha dado, por ese claro oscuro a lo Españolito que se observa en él desde que aparece. Me parece que esta figura es más grandiosa que verdadera. Se va un poco del lado romántico, lo cual no es defecto, ni mucho menos. (...). En fin, por no meterme en honduras, diré a V. que con este tipo de la madre de D. Fermín me pasa una cosa rara, y es que sin acabarme de satisfacer, *me le quito el sombrero*, y es que hay allí algo grande de que no me sé dar cuenta todavía (Smith y Rubio, 2005/2006: 144).

Galdós nota el claro oscuro a lo “Españoleto”, o sea, a lo Ribera, cuya pintura efectivamente ya había asombrado a los románticos franceses con su oscuridad golpeada por luces en la Galerie Espagnole de Luis Felipe³. Y acto seguido Galdós indica que esta figura “se va un poco del lado romántico”. De esa manera Galdós asocia el contraste, como forma abstracta, a la sensibilidad romántica, que antes hemos observado, y valora positivamente esta estética, diciendo “lo cual no es defecto, ni mucho menos”. Finalmente notemos su apreciación del “tamaño” de la figura, no necesariamente en cuanto a su estatura, aunque la madre del Magistral es un fuerte ejemplar humano, como su hijo, sino más bien de su tamaño dentro de la escala de valores que separan el drama y la novela de la tragedia. Creemos que esa “grandiosidad” se refiere, precisamente, a su talante de héroe trágico, si bien, como Galdós dice a Clarín, esta relación no la establece con plena conciencia, al indicar “y es que hay allí algo grande de que no me sé dar cuenta todavía”.

Si consideramos el signo en su función mimética como signo de primer grado, y el signo en su función expresiva y/o simbólica como signo de segundo grado, es evidente en los textos críticos de Galdós que esta última función era para él muy importante. Ya en carta a Clarín del 5 de mayo de 1885, se queja de su propia obra, *Lo prohibido*, en estos términos: “Lo que sí resulta es de una moralidad *gruesa* que salta a la vista hasta de los más ciegos. Por esto quizás le he tomado tirria a este libro, pues no me gusta que la moral de una obra sea de las que están al *alcance de todas las retinas*” (subrayado de Galdós). (Smith y Rubio, 2005/2006: 145). Es decir, Galdós declara que la novela tiene un sentido ulterior al primer grado de significación, y que éste es demasiado obvio.

Vayamos a la última época del maestro. En el prólogo a *Alma y vida*, de 1902, Galdós reincide en su juicio privado de unos diez y siete años antes, criticando la obvedad en el registro simbólico, y revelando además una sensibilidad en consonancia con el modernismo, que hacía años triunfaba en toda Europa. Declara:

Respecto a la tan manoseada oscuridad del símbolo, tengo que distinguir (...). No es condición del arte la claridad, sobre todo esta claridad de clave de acertijo que algunos quieren. La transparencia no es siempre un elemento de belleza, y a veces ésta se pierde por causa de la completa diafanidad del vaso en que se la quiere encerrar (1951: 904).

¿Qué sería esa “claridad de clave de acertijo” si no la alegoría? Galdós reniega de la alegoría, en la cual las operaciones de primer grado del signo se esfuman por completo en aras de las funciones de segundo grado, y en la cual el público tiene poco trabajo que hacer, más que ingerir la papilla que le dan ya molida y hervida. En el símbolo, por lo contrario, el lector participa en la búsqueda de significado, y, además, no supedita la función mimética de la trama y el desarrollo del personaje, como simples pedestales, a algún significado ulterior. Galdós criticará posteriormente (en su prólogo de 1913) una obra de Enrique Madrazo, *Herencia y educación* por estas razones:

La acción es entretenida, y el desenlace interesante y patético; pero los sentimientos que mueven la obra están muy a flor de cara, y no se produce en el público la intensa emoción teatral resultante de la parte que pone el auditorio en la interpretación y sagaz conocimiento de los incidentes que se producen escena tras escena (Shoemaker, 1962: 112).

La obra literaria, pues, no es un participio pasado, sino un gerundio, que se desarrolla y configura a partir de la participación del lector o el público, y también, a partir de la actividad poética inconsciente del autor; como dice Galdós en el prólogo a *Alma y vida*:

El autor está en su derecho (...) haciendo ver la incubación lírica de su obra, estado de espíritu que se sobrepone a su voluntad y le induce a presentar las ideas e imágenes envueltas en el mismo celaje con que se ofrecieron a su mente. No hay manera de cambiar la fisonomía inicial de las ideas, aquel vago rostro de facciones claras o nebulosas, no menos bellas cuando son indefinidas (1951: 905).

Terminamos estas breves consideraciones con otro párrafo del prólogo a *Alma y vida*, de gran interés para conocer la sensibilidad abstracta de nuestro autor:

Movióme una ambición desmedida, no exenta de desconfianza, a poner mano en empresa de tan notoria dificultad: vaciar en los moldes dramáticos una abstracción, más bien vago sentimiento que idea precisa, la melancolía que invade y deprime el alma española de algún tiempo acá, posada sobre ella, como una opaca pesadumbre. (...). Tracé y construí la ideal arquitectura de *Alma y vida* siguiendo, por espiritual atracción, el plan y módulos de la composición beethoveniana, y no se tome esto a desvarío, que el más grande de los músicos es quien mejor nos revela la esencia y aun el desarrollo del sentimiento dramático (900).

La música, la única de las artes que no tiene un período histórico “realista” acude a la mente de Galdós, al querer describir su proceso creativo en 1902. La música, la única de las artes no mimética, sino toda ella expresión del estro creador del autor, cerrará nuestra breves consideraciones sobre el concepto de su propio arte que Galdós expresara a lo largo de su rica actividad creadora.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO VILLASANTE, Carmen: “Veintiocho cartas de Galdós a Pereda”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-52 (1970-71): 9-51.
- FAUS SEVILLA, Pilar: *La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós*, Valencia, Imprenta Nacher, 1957.
- FLAUBERT, Gustave: *Correspondance*, Paris, L. Conard, 1926-1933, 9 Vols.
- MARINAS, Cristina: “La Galerie espagnole”, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, Paris, Ministère de la Culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, 981:13-27.
- ORTIZ-ARMENGOL, Pedro: *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica, 1995.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Alma y vida. Obras Completas*, Tomo VI, Madrid, Aguilar, 1951: 898-961.
- *Los artículos de Galdós en “La Nación”, Recogidos, ordenados y dados nuevamente a la luz con un estudio preliminar por William H. Shoemaker*, Madrid, Ínsula, 1972.
- “José María Pereda, escritor”, *Ensayos de crítica literaria*, Edición de Laureano Bonet, Barcelona, Ediciones Península, 1990: 173-87.
- “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, *Ensayos de crítica literaria*, Edición de Laureano Bonet, Barcelona: Ediciones Península, 1990: 105-120.
- “Viejos y nuevos moldes”, *Nuestro Teatro, Obras inéditas, Ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo*. Madrid: Renacimiento, 1923 vol V: 151-65.
- SHOEMAKER, WILLIAM H: *Las cartas desconocidas de Galdós en “La Prensa” de Buenos Aires*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.
- *La crítica literaria de Galdós*. Madrid, Ínsula, 1979.
- *Los prólogos de Galdós*. Urbana y México: The University of Illinois Press y Ediciones de Andrea, 1962.
- SMITH, ALAN E. y JESÚS RUBIO, editores. Introducción de Jesús Rubio. “Sesenta y seis cartas de Galdós a Clarín”, *Anales Galdosianos* 40 y 41 (2005 y 2006): 87-197.

NOTAS

- ¹ ¿Se trataría de Faustino Rodríguez-San Pedro (Gijón, 29 de julio de 1833 -1 de enero de 1925) Abogado y político asturiano?
- ² ¿Referencia a Eugenio Montero Ríos, político y jurista español (Santiago de Compostela, 13 de noviembre de 1832 - Madrid, 12 de mayo de 1914)?
- ³ En la Galería Española (1838-1848) de Luis Felipe había 26 cuadros atribuidos a Ribera (Marinas 22); esa colección, que tenía además una gran aportación de Zurbarán y también de Murillo y Velázquez, entre otros, ayudó a sensibilizar el arte y la literatura francesa en su articulación del Romanticismo y su paso al Realismo. “Zurbarán partu surtout illustrer à merveille les ‘réalismes’ et les ‘idéalismes’, critères esthétiques défendus tour á tour par les “romantiques” et les “classiques”; pour certains, il justifie (d’ailleurs tout comme Ribera et Murillo) l’excellence de l’école romantique de peinture [...]” (Marinas 23).