

GALDÓS Y EL GRAND TOUR: EL VIAJE A ITALIA

GALDÓS AND THE GRAND TOUR: THE JOURNEY TO ITALY

Franck González*

RESUMEN

El Viaje a Italia (1888) y su complemento, la “Escapatoria Otoñal” de *Memorias de un desmemoriado* (1916) permiten acercarnos al impacto que sobre Galdós produce una institución típicamente ochecentista: el Grand Tour. Galdós no sólo visita las ciudades que en canon ya había fijado como paso ineludible desde el Siglo XVII —Roma, Venecia, Florencia, Nápoles (Pompeya)— sino que incorpora a Verona para conocer la tumba apócrifa de Julieta. El viaje a Italia pone de manifiesto el vuelco que experimenta el gusto estético del escritor isleño y que deja su huella tanto en su esfera literaria —*La Incógnita*— como en su esfera más privada —estudio de Plaza de Colón—. Procesos estos que permiten que Galdós dé el salto a nuevas perspectivas estéticas en San Quintín (1893).

PALABRAS CLAVE: Literatura, Arte, Literatura de Viajes, Grand Tour.

ABSTRACT

El viaje a Italia (1888) and its complement, the “Escapatoria Otoñal” from *Memorias de un desmemoriado* (1916) allows to approach to the impact that over Galdós produced the Grand Tour, a typical nineteenth century institution. Galdós does not only visit the cities that in canon had already set as unavoidable step since the 17th century —Rome, Venice, Florence, Naples (Pompeii)— but incorporates Verona to know the apocryphal tomb of Juliet. The trip to Italy highlights the overturn that experiments the aesthetic taste of the islander writer and leaves his mark both in his literary sphere —*La Incógnita*— and in his most private sphere —Plaza de Colon studio—. This process allows that Galdós takes the leap into new aesthetic perspectives in San Quintín (1893).

KEYWORDS: Literature, Art, Literature of travel, Grand Tour.

El corpus de dibujos vinculados, de un modo u otro, a la figura de Benito Pérez Galdós es numeroso. De todos son conocidos sus álbumes:¹ desde los primerizos *Gran Teatro de la Pescadería* (1862), *Las Canarias* (1863-1864) y *Atlas Zoológico* (1866-1867) —que constituyen un hito en la historia del humor gráfico hispano— hasta los tardíos álbumes marítimo y arquitectónico (1890-1895). Cinco volúmenes que contienen 328 dibujos. Conocidos son, también, los dibujos que Galdós encargó —e hizo— para la primera edición ilustrada de los *Episodios Nacionales* publicada en Madrid entre 1881 y 1885. Un ambicioso proyecto editorial que cuenta con 1085 dibujos principales, de los que la Casa-Museo conserva 314² y otra treintena el Museo Nacional del Prado.³ Además de los dibujos principales, la edición ilustrada de los *Episodios* incorporaba 524 capitulares y 298 *cul-de-lampe*, tanto de repertorio como realizados ex profeso por los diecisiete artistas —incluyendo al escritor— que intervinieron en la lujosa colección.

El dibujo inunda el mundo de Galdós, como ha documentado el profesor Schnepf, que ha registrado 213 dibujos en manuscritos y galeradas que pueden consultarse a través de su página web.⁴

Pero aún hay más. En la Casa-Museo Pérez Galdós se conservan, en diversas carpetas, otros 57 dibujos y pruebas de imprenta, algunos de Arturo y Enrique Mélida, pero otros muchos del propio Galdós. Y aún debemos referir aquí los cincuenta dibujos para la edición ilustrada de *Doña Perfecta*. Un proyecto que se inicia en febrero de 1878 y que se anuncia en la contraportada de la novena edición de *Marianela* (Madrid, Obras de Pérez Galdós, 1899),⁵ pero que nunca vería la luz. Los cincuenta dibujos de Pellicer para *Doña Perfecta* se encuentran a fecha de hoy en paradero desconocido.⁶

El inventario total, necesariamente provisional por cuanto no incluye los dibujos conservados en manos privadas, asciende a 2.555, una cantidad extraordinaria no sólo para un escritor sino aún para un artista de su tiempo. Un corpus que requiere, a nuestro entender, de algunas reflexiones acerca de la relación entre Galdós y el mundo del arte.

* Casa-Museo Pérez Galdós.

Los conocimientos de historia del arte que Galdós tenía a su marcha a Madrid —hace ahora 150 años— eran los propios de un joven de provincias con inquietudes. Sabido es que recibió clases de dibujo y pintura, algo por otro lado común en ciertos ambientes de la burguesía europea. La visión del Teide y del Valle de la Orotava⁷ que pinta en los días en los que hace el examen de ingreso a la universidad en el Instituto de La Laguna revela, más que mano, oficio. Y dibujos —más allá de sus populares «monifatos», de los que los Hermanos Millares, unos pocos años más jóvenes que Benito, nos dejaron abundante memoria⁸— como los presentados a la muestra en las Casas Consistoriales⁹ poco antes de partir a Madrid, responden a la labor de un aficionado que no dispone de muchas referencias visuales de las que aprender.

No es de extrañar pues que la mirada que Galdós trae a Madrid desde las islas —unas islas a las que las novedades estéticas siempre llegan ‘una hora más tarde’— refleje los gustos estéticos propios de la generación anterior, la de sus padres, y cuya mejor expresión es el escultor neoclásico José Luján Pérez, hombre bien conocido en el mundo de la cultura insular. O aquel otro escultor, el madrileño Calderón de la Barca, que firma la imagen del *Cristo del Granizo* que se custodia en la iglesia de Santo Domingo de Vegueta que muchos años después aparecerá —dibujado por Ángel Ferrant— en los *Episodios Nacionales*, en otro claro ejemplo del control editorial que Galdós imponía a sus ilustradores.¹⁰ La impronta de estos gustos heredados se pone de manifiesto en la nómina de artistas citados en *La Fontana de Oro* (1870). Encontramos en su primera novela publicada autores neoclásicos, como Van Loo o Mariano Salvador Maella, aunque también está presente el pintor de bodegones Alonso de Escobar o el sensual Watteau. Y se incorpora un nombre que va a perdurar a lo largo de la obra de Galdós: Goya.

Goya es el artista más citado de acuerdo con los datos aportados por el profesor Hernández.¹¹ Además de en *La Fontana de Oro* (1870), aparece en *La Sombra* (1870), *El Audaz* (1871), *La Familia de León Roch* (1878), *El Amigo Manso* (1882), *Tormento* (1884), *Torquemada en la Cruz* (1893), *Torquemada en el Purgatorio* (1894) y en *El caballero encantado* (1909). Pero Goya no solo está en sus novelas, sino en su propio entorno, en los muros de su estudio de la calle Colón, de donde cuelga una reproducción de *La Vendimia* (Museo del Prado, 1786) como se aprecia en una foto de 1891.¹²

Junto a estos artistas ‘heredados’, llama la atención la presencia en *La Fontana de Oro* de un artista contemporáneo: Federico Madrazo y Kuntz.¹³ Hijo del pintor neoclásico José Madrazo, y hermano de Luis y Raimundo, Federico era el pintor romántico de referencia en España y a la llegada de Galdós a Madrid se encontraba en la cúspide de su carrera: Pintor de Cámara de Isabel II, Director del Prado y de la Academia. Formado en París, adonde viaja en 1832 con 17 años de edad para aprender el oficio con Jean Auguste Dominique Ingres —amigo de su padre—, de él adquiere el estilo que caracterizará sus retratos de la alta burguesía española y sus cuadros de historia. Porque París era entonces la capital cultural del mundo como hoy lo es Nueva York. Y es allí a donde le invitan a viajar su cuñado José Hermenegildo Hurtado de Mendoza —marido de su hermana Carmen— con motivo de la exposición Universal de 1867. Por las notas de su viaje conocemos sus visitas al Museo del Louvre:

Cuando voy al Museo Real y me detengo a admirar el retrato de Lissa Giocondo, pintado por Leonardo Vinci; el de Lucrecia Fede, obra maestra [de Andrea] del Sarto, o el de la duquesa de Oxford, debido al pincel de Van Dick, no puedo resistir a la atracción que ejerce sobre mí aquella vida expresada con contornos y colores.¹⁴

Es significativa la alusión a la visita que gira al Museo de Cluny, un museo que nunca ha atraído a grandes masas de visitantes, y que pone de relieve el interés que sentía nuestro escritor por la Edad Media.

Pero parece que, al menos en esta primera visita a París, Galdós no se sale un ápice del guión que imponen los gustos, la moral y las buenas costumbres de la clase a la que pertenecía. De otro modo difícilmente puede explicarse que en una estancia de casi seis meses —de mayo a octubre de 1867— no haya tenido tiempo para acudir a dos de las más sonadas propuestas estéticas del momento: las exposiciones individuales que Manet y Courbet presentan en los alrededores de la Exposición Universal.

La falta de referencia escrita a Manet es, cuando menos, llamativa. Manet había visitado el Museo del Prado dos años antes y había quedado fascinado por Velázquez. De hecho, el azar quiso que Manet y Galdós coincidieran en el Real Museo de Pinturas —como entonces se conocía al Prado— el mismo

día, el 1 de septiembre de 1865. El pintor francés aparece inscrito en el Libro de Visitas como el cuarto visitante del día.¹⁵ Tres líneas más abajo el funcionario registró la llegada de un grupo de isleños formado por los «propietarios» Juan y Eduardo Sall, de Las Palmas, y un «estudiante», Benito Pérez Galdós. Pero si sus vidas no se cruzaron en Madrid, parece que París tampoco sería propicio para un nuevo encuentro. Pero... ¿Podría obviar nuestro escritor aquella exposición de Manet con cincuenta obras situada frente a una de las entradas de la Exposición Universal? ¿Dejaría de visitar a uno de los pintores que más se había acercado a la escuela española y que colgaba allí, entre otros lienzos *Un Matador*, hoy en el Metropolitan de Nueva York? Y lo más sorprendente aún, ¿se resistiría el ‘noveletero’ isleño a conocer de primera mano la escandalosa pintura *Desayuno sobre la hierba* sobre la que Zola había escrito que acabaría siendo colgada en el Louvre?

Si curiosa es la ausencia de Manet, la de Courbet —el padre de la pintura realista, recuérdese su *Picapedreros* (1850), y socialista declarado— es aún más extraña. Courbet presentaba nueve lienzos en el Salón oficial y montó, además, su propia exposición individual —con nada menos que 140 piezas— en la Place de L’Alma, a medio camino entre el Salón, en la Place de L’Industrie, y la Exposición Universal, en el Campo de Marte... Es posible que la ausencia de estas muestras en la memoria escrita de Galdós se deba a que llegaban demasiado temprano para el joven escritor. Galdós estaba aún en la Academia, en los cuadros de historia,¹⁶ y es en este marco en el que hay que entender el papel que juega Madrazo en la escena artística española a la que el escritor quiere incorporarse.

Galdós regresará a la Ciudad Luz en 1868, año en que también viaja a Suiza. Serán estas sus últimas salidas hasta que dieciséis años más tarde viaje a Portugal (1885). Para entonces estaba ultimando la publicación del décimo tomo de los *Episodios Nacionales* ilustrados. Los preparativos para esta edición —de la que imprime su primer volumen en marzo de 1881— se remontan a 1878, año en el que Pellicer y los hermanos Mérida comienzan a frecuentar el epistolario galdosiano.

Para finales de la década de los setenta Galdós manifiesta un vivo interés por incorporarse al movimiento artístico, dejando atrás su papel como crítico y diletante y asumiendo un nuevo rol como editor artístico. Este proceso puede seguirse claramente en los nuevos registros de la historia del arte que aparecen en obras como *Marianela* (1878) y *La Familia de León Roch* (1878). Galdós descubre a Rafael, a quien cita en ocho obras: *Marianela* (1878), *La Familia de León Roch* (1878), *La de Bringas* (1884), *La Incógnita* (1889), *Realidad* (1890), *Tristana* (1892), *Torquemada en la Cruz* (1893) y *Halma* (1895). Otro clásico del Renacimiento del Museo del Prado, Durero, aparece en *Marianela* (1878), *La Incógnita* (1889) y *Torquemada en el Purgatorio* (1894). Con todo, es la pintura del barroco la que mueve el ánimo de Galdós. Especialmente Murillo, citado hasta en diez obras;¹⁷ Velázquez, que aparece en ocho obras;¹⁸ Rubens en siete;¹⁹ Ribera, el españolito,²⁰ y Antón Van Dyck —de quien ya había escrito en su primer viaje a París—, en tres.²¹ Por cierto que una reproducción de *Sir Endimion Porter y Van Dyck*, (Museo del Prado, 1641) cuelga de otro de los paños de su despacho en Colón, como puede verse en la ya mencionada foto de 1891.

Ahora bien, ¿Qué une a este tan aparentemente diverso grupo de pintores? Desde nuestra óptica actual, poco. Pero desde la mirada del momento, que es la que debemos valorar, a los artistas citados por Galdós les unen dos aspectos entonces fundamentales. El primero, que todos ellos eran los modelos que todo estudiante de la Academia debía copiar en su aprendizaje de las Bellas Artes. Y el segundo, y esto es algo más cercano al romanticismo que Madrazo encarna que a los planteamientos literarios de Galdós, en todos se acusa una primacía del color sobre la línea.

La edición ilustrada de los *Episodios Nacionales* supone un salto cualitativo en la relación de Galdós con el mundo del arte. El dibujo deja de ser una herramienta auxiliar para la memoria para convertirse en una parte sustancial de su producción cultural, como ha apuntado el profesor Stephen Miller. Pero hay un cambio aún más importante. Galdós deja de ser un aprendiz de crítico que enseña el Prado a los turistas llegados de las islas para integrarse en el complejo mundo de los artistas. Galdós no sólo se ha convertido en un editor artístico, que toma decisiones sobre composición, tipos y viñetas, sino en un coleccionista de arte que se guarda para sí al menos 405 dibujos del total de la edición de los *Episodios*. Galdós descubre la seducción de la posesión, tema de *Lo Prohibido* que escribe en 1884, poco antes de culminar la edición ilustrada de los *Episodios*.

La relación de autores presentes en los *Episodios* ilustrados puede sorprender a quien se acerca a estos dibujos por primera vez. Así encontramos a artistas como Arturo Mérida —que está levantando el *Monumento a Colón* en la céntrica plaza madrileña al tiempo que Galdós edita sus *Episodios*— con autores poco conocidos hoy día. Mas Galdós no deja nada al azar, y tras la nómina de artistas encon-

tramos algunos de los núcleos artísticos más interesantes del momento. Así, junto a los hermanos Mérida —Arturo y Enrique— tenemos a dos discípulos de Carlos de Haes: Cristóbal Ferriz y Aureliano de Beruete. A Enrique y a Beruete —de quien la Casa-Museo conserva una magnífica *Vista de Orbajosa*— les rinde tributo Galdós en *Lo Prohibido*. Beruete escribió una monografía de Velázquez, otro de los autores icónicos para Galdós, quien tenía en su dormitorio de San Quintín una litografía del Cristo de Velázquez, regalo de Eugenio de Lemus Olmo, Premio Nacional de 1884. Beruete era también amigo de Sorolla, quien pinta dos retratos del escritor (Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria; Hispanic Society, Nueva York). Y Sorolla era amigo de Emilio Sala, maestro a su vez de Miguel Hernández Nájera... Los *Episodios* ilustrados revelan un escenario mucho más complejo en lo artístico de lo que pensábamos. Y no sólo en lo artístico. A Beruete, a Ferriz y a Enrique Mérida les une además el haber sido estudiantes de Derecho, como Galdós. La publicación de los diez tomos entre 1881 y 1885 supone para Galdós un esfuerzo titánico, tanto en lo personal como en lo económico, pero la edición le franquea la entrada a la escena artística española como un miembro más. Mas una vez ganada la primera colina, el alpinista siempre tiente suertes en una montaña mayor. Y esto, para alguien como Galdós —que ya conocía la escena parisina— solo podía significar visitar el Londres de la reina Victoria. Tras su viaje por Europa Central (1886), viaja a Holanda, Alemania e Inglaterra (1887). En Inglaterra peregrina a la casa de Shakespeare. De camino, escribe:

Todo en este simpático pueblo respira sosiego, bienestar y sencillez campestre. El que sale de las bulliciosas ciudades industriales para venir aquí cree entrar en la Gloria. Los nervios descansan del loco estruendo, y de las impresiones rápidas y múltiples que constantemente recibimos en los grandes centros urbanos. La imaginación es la que no descansa, antes bien, se lanza a los espacios ideales, representándose el tiempo en que vivía la excelsa persona [Shakespeare] cuya sombra perseguimos en aquella localidad apacible.²²

Galdós comparte en esta cita algunos de los principios del movimiento *Arts and Crafts*, como su rechazo a la sociedad industrializada. Desconozco el impacto que este movimiento pudo provocar en nuestro escritor. Tampoco podemos saber si llegó a conocer la casa diseñada por William Morris en 1858, la *Red House*, a unos diez kilómetros al sur del *Canary Wharf*, en Londres, y cuya estructura recuerda a las tradicionales *cottage* de la campiña británica. Ni cuándo conoce los textos de Ruskin, uno de los inspiradores del *Arts and Crafts*, pero sí sabemos que en su biblioteca se conservan dos de sus títulos, si bien en una edición bastante tardía.²³ Fuera por el impacto que le produce visitar los «santos lugares» shakespearianos, o por la efervescente escena cultural victoriana, lo cierto es que Galdós decide emprender desde el Reino Unido su viaje a Italia. Decide emprender el *Grand Tour*.

El *Grand Tour* fue durante siglos el viaje de iniciación por excelencia de la elite cultural y política europea. Un viaje que, partiendo de Inglaterra y atravesando París y los Países Bajos, descendía por los territorios germanos hasta llegar a Italia a través del Tirol. Desde allí se recorrían las grandes ciudades hasta bajar a Nápoles, en donde las ruinas de Pompeya eran de visita obligada desde su descubrimiento en 1748, al amparo de la corona de nuestro Carlos III. El viaje formaba parte de la educación de las clases dominantes y vive su edad de oro en el Seiscientos y en el Setecientos. Los avances ferroviarios en toda Europa a partir de mediados del XIX harán que un nuevo público, mucho más amplio —y menos solvente económicamente— pueda hacer realidad lo que para entonces era ya un viaje con una abundante literatura artística.

El propio Galdós, en su texto *Viaje a Italia*, firmado en Santander el 30 de octubre de 1888, traza el recorrido que sigue con su amigo José Alcalá Galiano y de quien conservamos una *Epístola viajatoría*.²⁴ Galdós prepara su viaje, como solía hacer, a conciencia. En su biblioteca se conservan los tres títulos de la guía Baedeker que Galdós adquirió.²⁵ No está, sin embargo, el *Viaje a Italia* de Goethe, aunque Galdós sigue de cerca la ruta seguida por el alemán un siglo antes.²⁶ Tampoco consta en la biblioteca de Galdós ejemplar alguno de *Estampas de Italia* de Dickens. Libro publicado originariamente en 1846 que recoge las experiencias del viaje por la península italiana que el inglés rindió en 1844²⁷ y que Galdós debió conocer a tenor de ciertos parentescos razonables en torno a la visita a Verona.²⁸ Pero más allá de los guiños y homenajes literarios, lo cierto es que el *Grand Tour* provoca en nuestro escritor un impacto estético considerable, como pone de manifiesto *La Incógnita* (1889). Surgen allí las citas a Miguel Ángel, Antonio Moro, Hans Holbein, Benvenuto Cellini, Van Leyden y Tiziano. Su conocimiento de la pintura da un salto exponencial. El Greco, por ejemplo, tan vinculado a

su amado Toledo, y que sólo había tenido una mención en *Tormento* (1884), se convierte ahora en una referencia constante, apareciendo en *Realidad* (1890), *Ángel Guerra* (1891), *Tristana* (1892), *Halma* (1895) y *El Caballero encantado* (1909). Surgen otros nombres menos conocidos para el gran público como Sebastiano del Piombo —en *Torquemada en la Cruz* (1893)— o Il Giorgione —en *Torquemada en el purgatorio* (1894)—. Y algo aún más sugerente, Galdós acusa un interés —¿tal vez por influjo del ideario prerrafaelita?— de pintores del Quattrocento como Massaccio —citado en *Tristana* (1892)— o Mantegna —en *Torquemada y San Pedro* (1895)—.

Para terminar, creemos que los ecos del viaje a Londres y del *Grand Tour* están presentes en la única casa que pudo decir suya: *San Quintín*. Su palacete en la Magdalena, que inaugura en 1893, es algo más que una segunda residencia al uso. Galdós decide y escoge cada uno de los detalles del chalet. Y al actuar así, como hiciera con los *Episodios* ilustrados, selecciona unos elementos y descarta otros. Y Galdós opta por seguir en su diseño los postulados estéticos del *Arts and Crafts*: tejados muy inclinados, utilización del ladrillo y del azulejo; muebles y accesorios diseñados y confeccionados artesanalmente... Galdós asume su condición de artista y quiere vivir como tal. Quiere una casa en la que escribir y alejarse del mundanal ruido, como escribiera al llegar a Stratford: «El que sale de las bulliciosas ciudades industriales para venir aquí cree entrar en la Gloria. Los nervios descansan del loco estruendo, y de las impresiones rápidas y múltiples que constantemente recibimos en los grandes centros urbanos».²⁹

San Quintín es todo por lo que ha luchado en su vida. *San Quintín* se convierte, en el imaginario galdosiano, en el nuevo Stratford, la imagen de la perdurabilidad. La meta. Alcanzada esta, sus dibujos comienzan a convertirse en meros apuntes desnudos, como revelan sus álbumes marítimo y arquitectónico (1890-1895). Galdós ha interiorizado la mirada del artista. El viaje ha hecho su función. Y ya no necesita volver a dibujar. Ni viajar más.

NOTAS

- ¹ Editados magníficamente por Stephen Miller y el Cabildo de Gran Canaria en 2001.
- ² Llegados a través del contrato de compraventa firmado entre doña María Pérez-Galdós Cobián y el Cabildo de Gran Canaria el 25 de mayo de 1959.
- ³ De entre las 65 obras de Arturo Mérida que el Prado conserva hay una treintena de piezas que formaron parte de la edición ilustrada de los *Episodios nacionales* y que requieren un estudio más detallado. Estas son:
- Napoleón y Chamartín*, lápiz y pluma sobre papel, 220 x 195 mm, firmado, 1882 [D4741].
- Escalera de palacio*, pluma sobre papel, 324 x 245 mm, firmado, 1882 [D4742].
- Escena costumbrista en una calle*, lápiz y pluma sobre papel, 300 x 168 mm, firmado, 1882 [D4747].
- Presentación de personaje en la corte de Fernando VII*, pluma sobre papel, 210 x 323 mm, firmado, 1882 [D4748].
- El gran galeoto*, pluma sobre papel, 150 x 120 mm, firmado, 1884 [D4750].
- La esposa del vengador*, pluma sobre papel, 120 x 180 mm, firmado, 1883 [D4751].
- En el seno de la muerte*, pluma sobre papel, 118 x 178 mm, firmado, 1883 [D4752].
- O locura o santidad*, pluma sobre papel, 150 x 140 mm, firmado, 1883 [D4753].
- Cabeza de león, con letrero Trafalgar*, pluma sobre papel, 153 x 117 mm, firmado [D4754].
- Un guacamayo*, pluma sobre papel, 110 x 80 mm, firmado [D4755].
- Daga en la que se lee: «En el puño de la espada»*, pluma sobre papel, 150 x 160 mm, firmado [D4756].
- La muerte en los labios*, pluma sobre papel, 121 x 180 mm, firmado, 1883 [D4757].
- La muerte con morrión y una sartén*, pluma sobre papel, 12,3 x 8,3 cm, firmado, 1882 [D4758].
- La muerte en los labios*, pluma sobre papel, 147 x 105 mm, firmado, 1883 [D4759].
- La muerte dentro de un tonel*, pluma sobre papel, 157 x 75 mm, firmado [D4760].
- O locura o santidad*, pluma sobre papel, 110 x 180 mm, firmado, 1883 [D4761].
- Retrato femenino*, gouache y pluma sobre papel, 200 x 135 mm, firmado, 1884 [D4762].
- Húsar con una pala*, lápiz y pluma sobre papel, 221 x 273 mm, firmado, 1882 [D4763].
- El gran galeoto*, gouache y pluma sobre papel, 140 x 240 mm [D4764].
- La corte de Carlos IV*, gouache y pluma sobre papel amarillento, 168 x 120 mm, firmado, 1881 [D4765].
- Portada de ambiente árabe*, gouache y pluma sobre papel, 320 x 240 mm, firmado, 1884 [D4766].
- La letra «Y» con una figura*, gouache y pluma sobre papel, 248 x 108 mm, firmado, 1884 [D4767].
- Cinco siluetas de figura*, tinta sobre papel, 83 x 200 mm, firmado [D4768].
- En el seno de la muerte*, pluma sobre papel, 120 x 157 mm, firmado, 1883 [D4769].
- Portada con ratones*, pluma sobre papel, 320 x 195 mm, firmado, 1884 [D4770].
- En el puño de la espada*, pluma sobre papel, 60 x 150 mm, firmado, 1883 [D4771].
- Portada: Plus Ultra*, gouache y pluma sobre papel, 328 x 220 mm, firmado, 1884 [D4772].
- Bodegón con langosta y pavo*, pluma sobre papel amarillento, 114 x 146 mm, firmado [D4774].
- Cabeza de medusa*, pluma sobre papel, 155 x 104 mm, firmado, 1883 [D4775].
- Un gallo cantando*, pluma sobre papel, 286 x 214 mm, firmado, 1882 [D4776].
- Un húsar*, pluma sobre papel amarillento, 236 x 170 mm, firmado [D4777].
- Personaje con muletas*, pluma sobre papel, 286 x 188 mm, firmado, 1882 [D4778].
- Dos figuras en una trinchera*, lápiz y pluma sobre papel, 286 x 195 mm, firmado [D4779].
- Ruinas*, pluma sobre papel, 253 x 225 mm, firmado [D4780].
- Dos caballeros hablando y manos cogiendo rape*, pluma sobre papel, 260 x 325 mm, firmado [D4781].
- La muerte con dos retratos femeninos*, pluma sobre papel, 325 x 240 mm, firmado [D4783].
- Un joven comiendo servido por una dama*, pluma sobre papel, 320 x 248 mm, firmado, 1884 [D4784].
- Quedan pendiente de estudio los diversos «proyectos decorativos de azulejo» por si tuvieran relación con los bocetos de azulejos para muebles que custodia la Casa-Museo Pérez Galdós.
- ⁴ Ver *The Galdós Drawings*, en <http://bama.ua.edu/~galdos>.
- ⁵ Ver HERNÁNDEZ SUÁREZ, M., *Bibliografía de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1967, p. 67.
- ⁶ Sobre esta edición que nunca llegó a término, ver la correspondencia entre Pellicer y Galdós y la carta que Apeles Mes- tres dirige a Galdós el 4 de junio de 1901. Epistolario, Casa-Museo Pérez Galdós, Cabildo de Gran Canaria.
- ⁷ Benito Pérez Galdós, *Valle de La Orotava*, acuarela sobre papel, 9,5 x 24 cm. Casa-Museo Pérez Galdós, Cabildo de Gran Canaria. Actualmente expuesto en la Sala Sorolla de la Casa-Museo.
- ⁸ Los Hermanos Millares escriben en 1919 un breve texto titulado “Don Benito Pérez Galdós (recuerdos de su infancia en Las Palmas)”. En él puede leerse: «Por entonces no sabía escribir ni leer siquiera. Sus manos de niño pacífico, incapaces de la lucha, habían un día asombrado y atemorizado a las mujeres. ¡Benito manejaba un arma y el arma era peligrosa! Eran unas tijeras, las de su madre, con las cuales se dedicaba a recortar papeles, dando goma a objetos y personas, a hacer monifatos, según la expresión canaria. Y como el niño era dócil y crecía su habilidad, hasta el punto que las niñas de Calimano le llevaban a casa del doctor Vicente Clavijo para que admirase lo que no podía creer —y creyó al fin— diósele permiso y papel en abundancia para que continuase su trabajo. Y un día apareció pegada al postigo una silueta en papel recortado, de la cual las gentes que entraban hacíanse lenguas y reían estrepitosamente y las de la casa salían a verla, engrosando el coro de pasmo y risas, por entre las cuales sobresalía la frase cien veces repetida: ¡Es Pepe Chirino! Y era él, en efecto, su silueta, su cuerpo y su espíritu, como un día su pluma pudo escribir y grabó para la historia la figura de Marcial, el marinero de la Santísima Trinidad. Pepe Chirino, el roncode, el novio de la Teresa, fue el primer tipo de la infinita prole creada por el espíritu galdosiano». ⁸ Ver MILLARES CUBAS, L. y A., *Obra escogida*,

- Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1985, p. 587. Publicado originalmente en *La Lectura*, T.III, Las Palmas de Gran Canaria, 1919, p. 587.
- ⁹ Con diecinueve años, poco antes de su marcha a Madrid, presenta tres piezas a la “Exposición Provincial de Canarias de Agricultura, Industria y Artes” celebrada en las salas de las Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria en 1862. Se trata de dos dibujos: *La Magdalena* y *Boceto histórico* y un óleo titulado *Una alquería*, obteniendo una mención honorífica. Ver ARENCIBIA SANTANA, Y., “Benito Pérez Galdós o el Arte de la pintura”, *La Pintura del Siglo XIX en las Colecciones Canarias. Los cimientos de la Modernidad*, CajaCanarias y Casa de Colón, 1998. p.139.
- ¹⁰ El dibujo de Ángel Ferrant del *Cristo del Granizo* aparece en *Los Apostólicos, Episodios Nacionales*, Tomo X, 1885, p. 108. Hay una copia fotográfica del Cristo de Santo Domingo en la Casa-Museo.
- ¹¹ Ver HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, S., “La Monna Lisa de la boca grande o el positivismo del arte galdosiano”, *Ars Natura Veritas. Pérez Galdós, creador y crítico*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1995. pp. 9-25.
- ¹² Ver archivo Casa-Museo Pérez Galdós. Cabildo de Gran Canaria.
- ¹³ Federico Madrazo volverá a ser citado en *La Desheredada* (1881).
- ¹⁴ *Revista del movimiento intelectual de Europa*, noviembre de 1867. Ver GUEREÑA, J.-L., “Galdós en la Exposición Universal de París de 1867”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1989, Vol. 1, 1990, pp. 37-52.
- ¹⁵ Ver copia del documento en <http://www.museodelprado.es/educacion/educacion-propone/15-detalles-curiosos/edouard-manet-visita-al-prado/>
- ¹⁶ Ver GUEREÑA, J.-L., “Galdós en la Exposición Universal de París de 1867”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1989, Vol. 1, 1990, pp. 37-52.
- ¹⁷ Murillo es citado en *Marianela* (1878), *La Familia de León Roch* (1878), *El doctor Centeno* (1883), *La de Bringas* (1884), *Lo Prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1887), *Realidad* (1890), *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada y san Pedro* (1895) y *Halma* (1895).
- ¹⁸ En ocho obras aparece también Diego Velázquez: *La Familia de León Roch* (1878), *La Desheredada* (1881), *Lo Prohibido* (1885), *La Incognita* (1889), *Tristana* (1892), *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el Purgatorio* (1894) y *Halma* (1895).
- ¹⁹ Rubens es citado en *La Familia de León Roch* (1878), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *La Incognita* (1889), *Tristana* (1892), *Tropiquillos* (1893) y *Torquemada y San Pedro* (1895).
- ²⁰ Ribera aparece en *El amigo Manso* (1882), *Miau* (1888) y *Ángel Guerra* (1891).
- ²¹ Van Dyck aparece en *Marianela* (1878), *Torquemada en la Cruz* (1893) y *Torquemada en el purgatorio* (1894).
- ²² Ver “La Casa de Shakespeare”, *Novelas y Miscelánea*, Bilbao, Aguilar, 1973, p. 1198.
- ²³ RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción de Carmen de Burgos, Valencia, F. Sempere y Cia.; RUSKIN, John, *Las mañanas en Florencia (estudios sencillos de arte cristiano)*. Traducción de Carmen de Burgos, Valencia, F. Sempere y Cia. Los dos títulos, que carecen de fecha pero pueden datarse a partir de 1910 formaban parte de la Biblioteca personal de Pérez Galdós.
- ²⁴ Benito Pérez Galdós parte desde Santander. De allí navega hasta Liverpool, Londres, París, Turín, Milan, Verona, Venecia, Padua, Bolonia, Florencia, Roma, Vaticano, Asís, Nápoles, Pompeya, Génova, Pisa, Ravena, Ventimiglia, Marsella, París y Madrid.
- ²⁵ BAEDEKER, K., *Italia Meridionale* (7me. Ed.), Leipzig, K. Baedeker, 1883; BAEDEKER, K., *Italia Septentrionale* (11me. Ed.), Leipzig, K. Baedeker, 1886. BAEDEKER, K., *Italia Centrale* (8me. Ed.), Leipzig, K. Baedeker, 1887.
- ²⁶ El itinerario seguido por Goethe entre septiembre de 1786 y junio de 1787 fue el siguiente a partir del Tiro: Brennero, Bolzano, Trento, Verona, Padua, Venecia, Ferrara, Bolonia, Florencia, Arezzo, Perugia, Asís, Roma, Nápoles y Sicilia, regresando a Roma, en donde estuvo hasta abril de 1788.
- ²⁷ Ver DICKENS, Ch., *Estampas de Italia*, Barcelona, Alba Editorial, 2002.
- ²⁸ Ver “Viaje a Italia”, *Novelas y Miscelánea*, Bilbao, Aguilar, 1973, pp. 1397-1398.
- ²⁹ Ver “La Casa de Shakespeare”, *Novelas y Miscelánea*, Bilbao, Aguilar, 1973, p. 1198.