

CREADORES EN GALDÓS: POÉTICA Y RECREACIÓN ARTÍSTICA A TRAVÉS DE SUS PERSONAJES

MARÍA ÁNGELES VARELA OLEA
Universidad CEU San Pablo (Madrid)

La imagen de la creación artística y de sus artífices en quien, como Galdós, también es un creador está indisolublemente unida a la experiencia propia, al autobiografismo y hasta a la poética y concepto que del Arte o de la Literatura tiene ese autor particular. Por eso, la observación de cómo eran los creadores literarios plasmados por Galdós en su narrativa viene a ser un tratado sobre el arte y su compromiso con la sociedad contemporánea. Bien es cierto que al hablar de «creadores» lo hacemos de un modo un tanto laxo, incluyendo a narradores de diversa estirpe —personajes que ejercen como tales, periodistas, amigos, historiadores alejados de las crónicas oficiales—, a intérpretes de lo escrito o compuesto por otros y a místicos, pues en ellos proyecta Galdós su utopía espiritual que es a veces tan personal y novedosa como para llegar a la fundación de nuevas instituciones filantrópicas. Es decir, más que creadores, *recreadores* más o menos artísticos. Son estas, pues, algunas notas que perfilan la noción que Galdós tenía sobre la labor creadora basándome en sus personajes.

EL ARTISTA CREADOR DE REALIDADES

Ya en una de sus primerísimas obras, publicada en 1870, el extraño relato «La Sombra», asistimos a un peculiar juego de narradores que como otros tantos elementos de su obra debe bastante al legado del *Quijote*. El doctor Anselmo narra su vida a otro narrador intradiegetico que ironiza o protesta por las exageraciones del relato del primero. Anselmo es un interesante personaje que, como el cer-

vantino, sufre alucinaciones producto de sus obsesiones, víctima de una imaginación desmedida que lo lleva a mantenerse ajeno a la sociedad actual, volcado en la lectura y fascinante narrador de su propia vida, incapaz de distinguir qué parte de lo que cuenta es cierta y cuál falsa. Anselmo considera que «su vida ha sido universal compendio de toda la vida humana»¹ y su discurso está dotado de un simbolismo de intención absolutizadora. Simpatizo con su genial locura y su ambición creadora, distanciándome de él por su comicidad de índole patética: «Yo también he sido joven, he sido cortesano, artista, pintor, músico; he viajado mucho; he sido galanteador, me han perseguido, he tenido desafíos, conozco el mundo, he amado la vida y la he despreciado, he amado y aborrecido con mucha violencia.» El otro narrador testigo ajeno a la historia que se nos cuenta, resulta por contraste más próximo al lector y al autor. En su descripción de Anselmo, Galdós emplea un recurso que después aparecerá con frecuencia en sus últimas obras: la casa en que vive es un espacio «disecado», como paralizado en un tiempo anterior en el que fue grande; semejante en esto al balzaquiano lenguaje de los objetos. El narrador describe la labor creadora de las memoraciones autobiográficas de don Anselmo, para quien su casa era en el recuerdo «palacio», por lo que «no era posible creerlo, ni dejar de pensar que la imaginación del narrador era el principal arquitecto de tan hermosa vivienda». El doctor Anselmo relata al narrador intradiegetico los pocos meses de su matrimonio, tal y como alucinadamente los recuerda, obsesionado por el honor y la infidelidad de su esposa, Elena, a quien el París de un cuadro seduce. Fuera del lienzo, París se ríe del marido burlado y es retado a duelo. La relación entre historia «real» e historia narrada se vertebra en la alucinada tendencia al simbolismo de una mente perturbada: como paranoico genial crea sus propios recuerdos dotándolos de valores universalizadores. El narratorio ficticio, a su vez narrador intradiegetico, racionaliza la historia, reordena el proceso «histórico» real, la proyección en la figura mitológica del cuadro de un seductor amigo llamado Alejandro. Creación y vida se entreveran y superponen, y sólo al final se nos revela el orden lógico: la obsesión causada por los galanteos del tal Alejandro con su mujer, su monomanía enloquecedora y las consecuentes visiones alucinadas. El «creador» narrador de su propia vida —Anselmo— así lo reconoce, pero añade que «para dar a mi aventura *más verdad*, la cuento como me pasó, es decir, al revés. En mi cabeza se verificó una desorganización completa, así es que cuando ocurrió la primera de mis alucinaciones, yo no recordaba los antecedentes de aquella dolorosa enfermedad moral»².

Se da el caso de que ambos personajes creadores-narradores protestan contra los excesos imaginativos. En época de proximidad y aun pervivencia del

¹ *La Sombra, Celín, Tropiquillos...*, Madrid, La Guirnalda, 1890, p. 33.

² *Ibid.*, p. 143. La cursiva es mía.

Romanticismo, cuando impera la lectura de folletines lacrimógenos y obras llenas de excesos sentimentales, el narrador aconseja dominar la fantasía desenfrenada que dice no ser útil ni en el Arte. Galdós propone una creación artística de utilidad social, en la que el elemento imaginativo esté puesto a disposición de la razón. El propio Anselmo expresa la idea que su autor tiene del arte como fruto de una imaginación contenida y organizada intelectualmente, evitando ser aberrante vicio orgánico —escribe—, monstruosidad deforme e inverosímil³.

Resulta interesante en grado sumo la peculiar relación entre verdad histórica y verdad narrada: cómo la mediación del relator altera y varía la verdad histórica, siendo este fenómeno reflejo del perspectivismo inherente al ser humano. El hecho de que Galdós haga narrador a un personaje de manifiesta locura sólo extrema o evidencia la labor creadora implícita en todo relato, ya sea histórico o ficticio. Esa apasionante relación entre verdad histórica y verdad narrada reaparece en diversas novelas y personajes, y es la vivida por Ido del Sagrario en varios relatos. Si en *Fortunata y Jacinta* Juanito se mofa de sus locuras, Centeno en *Tormento* intenta explicarle la prioridad cronológica de la realidad en los hechos que, como autor, relata al modo folletinesco. Ido cree que la realidad le «persigue»: «Yo escribo maravillas, la realidad me las plagia.» Es lo que Andreu ha llamado base dialógica de esta novela por la interesante relación entre lo real y lo imaginado⁴. Esas diferentes distancias⁵ de lo narrado logran, por contraste, poner en un primer plano el relato del narrador principal, proporcionándole mayor verosimilitud que a los relatos de los mismos acontecimientos de Ido o de Centeno.

La mente es creadora de realidades, como se verá en numerosos personajes galdosianos que, no estando locos, actúan movidos por una obsesión que los justifica ante sí mismos. Así, la obsesión de Isidora por ser reconocida como

³ «Para el cultivo de las artes —dijo, volviendo la espalda al aparato—, se necesita una imaginación cuyo ardor y abundancia se contengan en los límites naturales; una imaginación que sea una facultad con sus atributos de tal, y no enfermedad como en mí, aberración, vicio orgánico. Esa preciosa facultad, aunque exuberante en algunos, no llega a dominar al individuo hasta el punto de imponerle una segunda vida; no es, como en mí, la mitad completa de la naturaleza. Yo no sé por qué vine al mundo con esta monstruosidad; yo no soy un hombre, o más bien dicho, soy como esos hombres repugnantes y deformes que andan por ahí mostrando miembros inverosímiles que escarnecen al Criador. Mi imaginación no es la potencia que crea, que da vida a seres intelectuales organizados y completos; es una potencia frenética en continuo ejercicio, que está produciendo sin cesar visiones y más visiones. Su trabajo semeja al del tornillo sin fin. Lo que de ella sale es como el hilo que sale del vellón y se tuerce en girar infinito sin concluir nunca. Este hilo no se acaba, y mientras yo tenga vida, llevaré esa devanadera en la cabeza, máquina de dolor que da vueltas sin cesar», *ibid.*, pp. 30-31.

⁴ Alicia G. Andreu, *Modelos dialógicos en Galdós*, John Benjamins Publishing Company, 1989.

⁵ Sobre el mismo personaje, *vid.* A. Rodríguez, «Ido del Sagrario: Notas sobre el otro novelista en Galdós», en *Estudios sobre la novela de Galdós*, Madrid, Porrúa, 1978, pp. 87-103.

descendiente de la nobleza (*La desheredada*, 1881) le inventa un aristocrático pasado familiar por obra de sus deseos, y por obra de los deseos de Fortunata su fijación, lo que el narrador llama «pícaro idea», le crea su presente, pues en su mente se instala la idea de que ella, la amante, es más esposa de Juanito que la legítima Jacinta por haberle dado el hijo que la otra no puede. Son, pues, creadores de realidades distintas de la realidad, como escribe Galdós sobre el familiar falsificador que hizo a los Rufete creerse descendientes de los marqueses de Aransis: este era «un maestro contra la realidad».

EL CREADOR ARTÍSTICO EN BUSCA DE LIBERACIÓN

El doctor Anselmo, y en estos aspectos, Isidora o Fortunata, son *creadores de realidades* semejantes en ello a escritores literarios. En estos personajes, la creación viene a ser enfermedad, pero también un acto más o menos desafortunado de interpretación de la vida. En *Tristana* (1892), la creación artística se entiende fundamentalmente como un acto de libertad: creación liberadora de las esclavitudes socialmente establecidas para las mujeres, en el caso de la protagonista, y creación liberadora de la tiranía familiar y laboral en el caso de Horacio. Y en menor medida, la creación liberadora del dolor: la creación pictórica como anestésico de pensamientos dolorosos o la interpretación musical como lenitivo ante el fracaso sentimental.

Tristana es un personaje eminentemente poético: es a la vez lírico, épico y trágico; la delicada y hermosa joven enamoradiza, la luchadora que trata de hallar solución a su comprometida situación de mantenida de un viejo y la dramática mujer tullida y abandonada por el hombre que amó. Así lo dirá el narrador al comienzo de la novela, cuando la criada charla sobre su pasado y la protagonista, sin él, tiene que contestar con suposiciones de lo que es la vida que ella aún no ha vivido. Dice entonces el narrador: «Era la historia y la poesía asociadas en feliz maridaje»⁶. A lo que la criada hace en estas conversaciones lo llama «enseñar» y, en cambio, lo que *Tristana* hace es «crear». Pensando en medios de vivir que la permitan liberarse del amancebamiento ignominioso en que se encuentra, imagina ser pintora o escritora, pues parece fácil para alguien con sus facultades imaginativas y sus ideas. Quizá esas cualidades artísticas le podrían proporcionar el medio económico que le permita mantenerse libre de su mantenedor. La creación artística es entonces medio para la escapatoria, pero, como le indica Saturna, *ni los hombres logran mantenerse*

⁶ *Tristana*, en *Obras Completas*, Barcelona, Santillana, Aguilar, 2003, p. 747.

con el fruto de la creación. Tristana siente facilidad y vocación para la pintura. Cuando Horacio la inicia en ella, descubre que era pintora, cualidad innata que lamenta no haber educado. Tiene una naturaleza creadora que en realidad la harían apta para cualquier manifestación de ellas, por lo que resulta un dolor añadido el que en su vida no hubiese existido alguien que la llevase a instruirse en «un arte cualquiera» que la permitiera mantenerse económicamente y ser independiente.

La creación artística en el personaje masculino de la misma novela tiene también el mismo signo: el liberador social. Ante la opresión familiar que destina a Horacio al negocio familiar por el que no siente ninguna vocación, la pintura surge como una escapatoria que acabará siendo también profesión. Siendo huérfano adolescente, es recogido por un despótico abuelo que le ata las piernas a las patas de la mesa para que estudie y que le impide «perder el tiempo» dibujando. A los quince años es un viejo, pero conserva aún la pasión artística. Con el real de la paga semanal compra lo necesario para dedicarse al dibujo durante las pocas horas de libertad dominical. Cuando en sus rememoraciones se refiera a la época anterior a su dedicación pictórica hablará de aquellos años como «mis tiempos de esclavitud», la misma palabra empleada por Tristana y Saturna a la hora de hablar de la esclavitud femenina⁷.

El abuelo de Horacio plantea tosca y pragmáticamente varias razones contra la creación artística: su inutilidad, su limitación a ser mimesis, las insuficiencias de la creación, su desmedida y estúpida ambición y la vanidad demiúrgica de sus artífices. «¿Qué es un cuadro? Una mentira, como las comedias, una función muda, y por muy bien pintado que el cielo esté, nunca se puede comparar con el cielo mismo.» A su juicio, los artistas, pintores, poetas o cómicos, son unos «majaderos, locos y falsificadores» cuya utilidad se limita al gasto realizado en la compra de sus enseres del oficio. «Eran además, viles usurpadores de la facultad divina, e insultaban a Dios queriendo remedarle, creando fantasmas o figuraciones de cosas que sólo la acción divina sabe y puede crear»⁸.

Una de las escenas más dramáticas de la novela es la de la amputación de la pierna de la hermosa Tristana. En la sala de operaciones, muerta de angustia, busca alivio en la recreación imaginativa de la interpretación musical: palia el tormento fantaseando con la idea de estar al piano tocando todas las sonatas de Beethoven y hasta ser el mismo Beethoven. Del mismo modo, cuando ya coja ve enfriarse la pasión de Horacio, se va refugiando en la música y en la fe.

⁷ Quizá teniendo en mente la edición y traducción de la obra de S. Mill, *La esclavitud femenina*, que doña Emilia publica por aquellas fechas y sobre la que muy probablemente habían charlado.

⁸ *Tristana*, ed. cit., p. 756.

La inspiración religiosa nacida en estos tiempos convierte su interpretación «en lenguaje de su alma», el sentimiento la embarga y transfigura de «celestial belleza». Desprendida de todo lo terreno por obra de la creación artística espiritual, su alma se mece «en el seno vaporoso de una idealidad dulcísima»⁹. Por estas fechas, comienzan a menudear las visitas del antiguo amante, y cuando viene, Tristana le obsequia con sesiones musicales; abstraída en la interpretación, extasiada, ni se entera de cuándo viene o va Horacio¹⁰. Finalmente abandonada por el joven, Tristana se zambulle en el «*mare magnum* musical» —utilizando la feliz imagen del narrador para describir su aislamiento en el dolor de todo lo humano—, llegando unas veces hasta lo profundo y otras quedándose en la superficie. Avejentada, destruido su proverbial encanto y la gallardía de su figura, abandona la música, convierte su *dilettantismo* piadoso en piedad verdadera y opta por la regularidad matrimonial con el anciano don Lope. Artista, ha descartado la literatura y la interpretación escénica, ha ensayado la pintura y la música y la dejamos iniciándose en un nuevo arte —y téngase en cuenta la afición del propio escritor a los dulces—, el «arte culinario en su rama importante de la repostería». Tristana, aun muerta para la vida, sigue siendo artista creadora.

A pesar de que Galdós era un gran conocedor del Arte, atentísimo degustador de la literatura y de la pintura coetáneas, fueron pocos los artistas que, como Horacio, ocuparon un lugar principal en la trama de sus obras. Galdós mismo era un gran creador no sólo literario —novelista, historiador, autor dramático, periodista-ensayista...—, sino talentoso dibujante y caricaturista —como prueba la reciente edición de sus dibujos—, que incluso diseñó parte de los muebles de su casa. Atento a las novedades, amigo de pintores y escultores, era asiduo en exposiciones y conocedor de su modo de vida. Alfieri señala la constante evocación de cuadros en sus novelas y cita algunos de estos personajes secundarios entregados a la pintura: Melchor, amigo de Rafael del Águila en *Torquemada en la cruz*; Martín, el tísico amante de Isidora fugazmente aparecido en *Torquemada en la hoguera* para mostrar la típica miseria del artista, que muriendo joven se forja un aura de pintor romántico, o Torrellas en *Fortunata y Jacinta*, otro ejemplo de bohemia artística sin peso en la acción novelística¹¹. Otra interesante cuestión es la que indicaba Hinterhäuser al hacer

⁹ *Ibid.*, p. 806.

¹⁰ «... mientras su alma divagaba suelta por las regiones en que el ensueño y la realidad se confunden. Y de tal modo absorbió a Tristana el arte con tanto anhelo cultivado, que no pensaba ni podía pensar en otra cosa. Cada día ansiaba más y mejor música. La perfección embargaba su espíritu, teniéndolo como fascinado. Ignorante de cuanto en el mundo ocurría, su aislamiento era completo, absoluto. Día hubo en que fue Horacio y se retiró sin que ella se enterara de que había estado allí», ed. cit., p. 807.

¹¹ J. J. Alfieri, «El arte pictórico en las novelas de Galdós», *Anales Galdosianos*, 1968, pp. 79-85.

referencia a la técnica descriptiva galdosiana en los *Episodios* y en numerosas novelas; y es que el escritor muchas veces se basaba en modelos pictóricos famosos para hacer sus retratos.

CREADORES LITERARIOS AUTOBIOGRÁFICOS

Otro de los rasgos galdosianos que nos hacen simpatizar con Galdós es su proverbial amor por los niños. Algunos de los personajes más tiernos y memorables de sus novelas son ellos. Felipe Centeno, escapado de la marginación asfixiante pintada en *Marianela*, reaparece para vertebrar y titular su posterior *El doctor Centeno* (1884). Semejante a una novela picaresca, Felipe es niño-criado que en la primera parte de la novela sirve al sacerdote de *Tormento*, pero quien en su peor momento conoce a Alejandro Miquis, autor dramático de vida bohemia, lleno de cualidades admirables y de excesos artísticos que acabarán con él. En este Miquis proyecta Galdós elementos autobiográficos, vivencias propias o de las que ha sido testigo. Como Galdós, ambos han venido a Madrid a estudiar leyes, ambos se instalan en una casa de huéspedes repleta de personajes variopintos, ambos aprenden más fuera de las aulas que en la Universidad, ambos son aficionados al bello sexo y al buen vivir, hombres generosos que sufren por los más desfavorecidos —especialmente por los niños—, artistas preocupados por la situación social y que entienden el Arte con una utilidad reformista e intuyen el camino espiritual de la creación literaria a la que por vocación se dedican. Como también Galdós hizo en sus primeros tiempos de huésped estudiantil, este Miquis vive en casa de una doña Virginia donde escribe obras dramáticas entre históricas y cervantinas, y como su autor en los años juveniles, asiste a reuniones artísticas y literarias y es asiduo a los cafés. Pero la situación económica del personaje lo va arrumbando: expulsado de la casa de huéspedes por impago, *la Tal*, a quien mantenía, le busca otra pensión más económica y tratan de esquilmarlo ante la fiscalización del bueno de Felipe, quien, preconizando la entrega de Nina en *Misericordia*, sablea a todo aquel que puede para mantener a su amo. Miquis ha sido víctima de su generosidad excesiva e irreflexiva, prestando o dando dinero propio y ajeno a diestro y siniestro, sin pensar en el futuro («el placer de los placeres es dar»¹²). Nuevamente, el personaje es eminentemente cervantino. Originario del Toboso, es un quijote idealista, artista desordenado que lleva hasta las últimas consecuencias el

¹² «¡Dinero! Cuando lo tengo me considero administrador de los que lo necesitan. El placer de los placeres es dar...», *El doctor Centeno*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1970, p. 1448.

reparto de las riquezas y que en la proximidad de la muerte muestra visos misticistas. Agonizando sin haber conocido el éxito como escritor, proyecta un nuevo drama con una idea que, dice, es revolucionaria: «una idea nueva, una idea que no se ha llevado nunca al teatro: la idea religiosa¹³». Seres, acciones y formas las acomodará a esa «Idea» religiosa con la que renovará el arte escénico. Esto proyectaba en la lucidez que antecede a la muerte uno de los personajes que inicia la evolución galdosiana hacia su etapa espiritual como creador literario.

En su constante experimentación, Galdós halla en la novela dialogada una eficacia de la que carece la novela convencional en la que el autor narra y describe. Así lo afirma en el prólogo a su novela dialogada *El abuelo*. La novela construida de ese modo es, escribe, como la Historia, referencia que traza retratos, escenas y provee de los acontecimientos. El modo galdosiano de escribir la Historia es sustancialmente así. Ahora bien, cuando los acontecimientos históricos de los *Episodios Nacionales* empiezan a ser los vividos por el propio autor, la creación artística puede llegar a modelar los acontecimientos más que la veracidad histórica. El autobiografismo proyectado en Tito Liviano, el personaje de *Cánovas*, alcanza la crítica al sistema político, o a circunstancias autobiográficas, como la común dedicación literaria, la profesión periodística que por aquellos años también ocupó al escritor o rasgos anticipadores como la común ceguera, que padece el escritor en las fechas en las que escribe el *Episodio*. Como sucedió en la vida real con Ferreras, en la ficción literaria fue Vicente Halconero quien actuó como mediador de Sagasta para convencer a Tito Liviano de que se incorporara al partido. Otros rasgos y circunstancias como la penosa ceguera de Tito, sus ocupaciones literarias. El joven idealista protagonista de las últimas rememoraciones históricas es semejante al anciano y casi ciego escritor, el personaje, joven e idealista, que protagoniza los últimos *Episodios*.

CREADORES ARTÍSTICOS COMO MEDIADORES ESPIRITUALES

Cada novela galdosiana anticipa caminos que serán el derrotero desarrollado en las siguientes novelas. En *Ángel Guerra* (1890-1891) el protagonista es un revolucionario exaltado por la idea de mejorar la suerte de los pueblos aminorando el mal humano. Las ideas políticas y religiosas, aunque exageradas, se asemejan a las del propio escritor. Enamorado Ángel, el revolucionario ateo de Leré

¹³ *Ibid.* Paralelamente otro creador genial y loco como es Ido del Sagrario reconoce en la pareja una proyección de la cervantina. Felipe le parece «digno Panza de aquel noble don Quijote», p. 1462.

—la joven que decide ingresar en un convento—, se muestra al comienzo de la novela incapaz de creer, aunque admirador de los creyentes que son conscientes de que la mejora espiritual es parte fundamental de la social. Por eso dice:

Las personas que hacen gala de proscribir todo lo espiritual me son odiosas. Los que no ven en las luchas de la vida más que el triste pedazo de pan y los modos de conseguirlo, me parecen muertos que comen. Lo mejor sería que hubiera en cada persona una medida o dosificación perfecta de lo material y lo espiritual; pero como esa ponderación no existe ni puede existir, prefiero los desequilibrados como tú, que son la idea neta, el sentimiento puro. Porque no hay que darle vueltas, querida Leré: una idea, la idea tiene más poder que todo el pan que puede fabricarse con todo el trigo que hay en el mundo¹⁴.

Es esta nueva manifestación del pensamiento galdosiano con respecto a la labor creadora, pues la utilidad del Arte como mediador de las ideas lo sitúa muy por encima de otras labores crematísticas. Parece así contestar Galdós a los pragmáticos que, como toscamente expresaba el abuelo de Horacio en *Trisana*, negaban la utilidad de la creación artística. El Arte, además, atañe a lo espiritual, y el alma está muy por encima del estómago.

La creación artística es mediadora espiritual que eleva al misticismo. Una de las escenas más notables de la novela más memorable de Galdós, *Fortunata y Jacinta*, es la transformación espiritual de Moreno Isla por mediación del amor-admiración hacia Jacinta. La culminación de esa transformación sucede en San Ginés, la iglesia madrileña donde las esculturas parecen observar y hablar a sus feligreses, harto conocida por el escritor que vivió en sus proximidades al llegar a Madrid y la menciona en varias novelas. Cuando Moreno está contemplando la Virgen de la Soledad, el Cristo del Santo Entierro y otras imágenes —que siguen en dicho templo—, el asiduo a las misas, Estupiñá, dice para sus adentros: «Por ahí empecé yo.» Y el propio Moreno al justificar su deleitación artística en los gestos y miradas de las tallas religiosas, dice: «Comprendo el misticismo: lo veo claro.» Estos acontecimientos son inmediatos y causa de sus últimos pensamientos antes de morir, proyecta un imposible matrimonio con Jacinta y toma la resolución de convertirse, de asombrar al mundo con su nuevo misticismo y su filantropía: benefactor de la humanidad que pasará al mundo con su devoción y comprará una hermosa urna de plata a aquel «Cristo tan lleno de cardenales»¹⁵.

¹⁴ Ángel Guerra, en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1970, p. 70.

¹⁵ *Fortunata y Jacinta*, en *Obras Completas*, t. I, Barcelona, Santillana, Aguilar, 2003, pp. 641 y 647.

En este sentido, una de las cuestiones en las que Galdós evolucionó fue en la actitud ante la variable calidad del arte religioso, probablemente por su misma evolución espiritual. Así, en novelas iniciales como *Doña Perfecta* aprecia la pintura de los siglos XVI y XVII, pero a través de Pepe Rey hace una dura crítica del arte de escasa calidad como el de la catedral de Orbajosa, que asombra y hasta encoleriza por sus innumerables monstruosidades¹⁶. Lo interesante es cómo esa calidad artística actúa como barómetro de calidades religiosas. Así, la fe supersticiosa o superficial que Galdós atribuye con frecuencia a la clase media se contenta con tallas o pinturas de escasa calidad, en tanto que la fe del hombre intelectual superior necesita un mayor talento artístico. Pero Ángel Guerra acaba por superar esa traba: del tópicos rechazo a los bienes de la Iglesia pasa a entender el arte religioso como «punto de apoyo para saltar a lo inmaterial e intangible¹⁷».

Partiendo de ese mismo rechazo por el arte religioso de escasa calidad, el temor a la muerte de su hija lo impele a rezar ante pinturas que antes había desdenado por ser de un realismo afectado, tristes y oscuras obras de figuras escaúllidas. Vemos aún al autor asomándose en las palabras del narrador al describirlas, sin que ese rechazo, que también lo fue de su personaje, impida el nacimiento de la devoción religiosa en el antiguo ateo, quien en su angustiada paradoja, pide a Dios la salvación de su hija, prometiéndole empezar a creer. Antes, tallas despreciadas,

su angustia y su temor se las hicieron respetables, y el desdichado llegó a creer que las figuras tenían ojos vivos para verle y oídos para escucharle, y un alma henchida de compasión por los infortunios humanos. Eran como amigos de la casa que acudían a consolarle, y a ofrecerse para lo que pudiera ocurrir¹⁸.

Hay una peculiar distinción en la devoción de Ángel y de Leré que lleva al primero a inclinarse por la Virgen María, en cuyas representaciones iconográficas encuentra el amor misericordioso, y en la devoción de Leré por Cristo, en cuyas representaciones el protagonista no halla el mismo consuelo y per-

¹⁶ Cit. por Alfieri, art. cit.

¹⁷ Ángel Guerra, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1970, p. 220.

¹⁸ «Porque bien entiendo —decía—, que no estoy en disposición de pedir, por no tener fe... Pues a eso replico que tendré toda la fe que sea necesaria... Sálvese mi hija, y no habrá inconveniente en creer. Me rindo, me entrego, y reniego de todo lo que pensé. ¿No es un dolor que se me prive de esta hija, mi pasión, mi encanto, mi esperanza? Por malo que un hombre sea, ¿acaso merece castigo tan grande, soledad tan espantosa? No, y aunque la merezca, yo ruego, yo imploro que se me conceda la vida de Ción, porque... lo que yo digo; ¿en qué se ha de conocer nuestra miseria y la grandeza del Ser Supremo sino en esto de pedir nosotros y darnos Él lo que no merecemos?»

dón. Todo ello por causa del arte, no de los textos evangélicos, pues la recreación pictórica o escultórica de los «dolores efectivos de la Tierra» que Ángel ve en Cristo lo apartan de la buscada beatitud «incorpórea» del Cielo, despertándole «el humanitarismo igualitario con fines de reforma social» y las consecuentes ansias revolucionarias que quiere dominar. En cambio, la Virgen le parece «toda belleza ideal y lírica, toda piedad, indulgencia y dulzura» que lo ayuda a desprenderse de lo terrenal¹⁹.

Como ya advertí, el amor —espiritual y seráfico— por Leré que lo aproximó a la fe, no es la única causa del contagio místico de su alma. En él, intervienen elementos distintos, pero el que ahora nos interesa es la creación iconográfica y la atmósfera reconciliadora que origina. «Semejante contagio podía atribuirse al medio ambiente, al roce del arte religioso, a las lecturas, a la soledad, y principalmente a la influencia de Leré²⁰». Su misticismo y su alejamiento de lo terrenal lo aproximan a la «sustancia artística» recreadora de la fe: «lo personal no participaba de los encantos de lo material e insensible. Las piedras, la sustancia artística, en que se encarnaba el ánima penitente de los tiempos pasados, tenía todo el atractivo que faltaba a las personas, expresión de la vulgaridad presente, y que parecían no alentar más vida que la puramente mecánica».

El impulso revolucionario del reparto de riquezas que mostraba al comienzo de la novela adquiere una calidad espiritual en su nuevo desecho de práctica de obras de misericordia. Esta evolución se manifiesta en la creación mística de Ángel: su proyectada fundación de una congregación que llama *dominista*. Con ella pretende volver a los primitivos tiempos de la Iglesia y de la pura fraternidad. Según imagina, la influencia social del ascetismo y del altruismo practicados en su congregación serán tan grandes como para acabar con el caduco organismo social actual: «La beneficencia, la enseñanza, la penitenciaría, las bellas artes, la agricultura, serán *doministas*.» El Estado quedará reducido a la ligazón de energía, y el ejército y la diplomacia serán inútiles en un Universo de concordia entre las distintas familias nacionales. Según concibe su congregación, logrará una revolución social por la rigurosa aplicación de las leyes de caridad que Cristo nos dio, traerá la reforma completa de la sociedad que la política y la filosofía buscan en vano: «Si Dios se hizo hombre, su doctrina tiene que hacerse sociedad²¹».

¹⁹ *Ángel Guerra*, ed.cit., p. 204. Respecto a las representaciones iconográficas y la devoción más supersticiosa de Leré, *vid.* p. 216. En la capilla de Cristo no sueñan lamentaciones, en las de la Virgen en cambio, los fieles alivian su dolor en la búsqueda de maternal consuelo.

²⁰ *Días toledanos*, III.III.

²¹ *Ibid.*, pp. 323-324.

No era nuevo este interés de Galdós por describir los medios y modos de la filantropía contemporánea y por incluir en sus relatos personajes implicados en la creación de nuevas formas de llevarla a la práctica. En varias obras, los personajes planean la creación de asilos o instituciones para los más desfavorecidos, desde Moreno Isla a Guillermina, Ángel Guerra o Pedro Minio. Personajes que con frecuencia muestran esa misma necesidad de elevación sobre lo terrenal y que acuden a la oración y al arte religioso como medio de elevación a Dios del alma.

CONSIDERACIONES FINALES

En esta rápida visión panorámica de la obra galdosiana no hemos encontrado grandes *genios creadores* en el sentido moderno. Lo más próximo a esa genialidad lo encontramos en personajes con un exceso imaginativo como Ido del Sagrario, locos quijotescos que entreveran agudezas y comportamientos alucinados. Lo cierto es que la amplia galería de personajes de Galdós cuenta con artistas, pero no incluye magnos «creadores», sino recreadores más o menos diestros o conocedores de su oficio.

Y es que, efectivamente, la proverbial humildad de quien, como él, llegó casi al centenar de obras y adquirió renombre y popularidad, obedece a que no entiende su labor literaria como «creación», sino como «mimesis» en la que sería soberbia la atribución de capacidades demiúrgicas. Los griegos carecían de un término para designar el «crear», usaban en cambio el de *ποίησις*, «fabricar». Platón explica claramente que un pintor no fabrica algo, simplemente *imita*. Este concepto de mimesis es fundamental en la novela realista, hasta el punto de que el escritor parece no reconocer la autoría de su obra, pues no *crea*, sino que *reproduce* del natural. En rigor, no podemos aplicar el término «creación», pues, como Fernán Caballero afirmaba, «la novela no se inventa, se observa». Es decir, para el escritor realista su labor es una destreza: confía en el buen arte de la imitación de la Naturaleza como una tarea artesanal que logra el éxito gracias al dominio de técnicas y normas. Como sabemos, el trabajo y la dedicación fueron premisas en la actividad literaria de Galdós, quien dedicaba largas jornadas de trabajo a la escritura.

Lejos de Galdós considerarse creador. Se definía «observador», «vigía o escuchas». Su trabajo era el de «vivir con el oído atento al murmullo social»²², o como definía su labor al servicio de la Historia, de la que se decía, mero «se-

²² *Electra*, núm. 1, 16 de marzo, p. 1.

cretario». No es él el artífice, sino que, en palabras de uno de sus personajes, la realidad «es la gran inventora, la artista siempre fecunda y original siempre»²³. Pero estas afirmaciones y este concepto de la tarea del escritor se producían antes del actual desprestigio de la mimesis y de la objetividad. Y es que, aunque Creador antes era sinónimo de Dios —único creador *ex nihilo*—, hoy en cambio, lo es de «artista», ensalzando la subjetividad y contribuyendo a la vanidad del retratista. Sin embargo, la humildad de Galdós, y su consecuente modo de narrar tratando de ocultarse, hacen sus relatos más universales, pues facilitan el reconocerse en sus personajes y situaciones e incluso a veces adelantan la voz aún no mostrada de sus lectores. En su Discurso de ingreso en la Real Academia Española, Galdós definía la novela como «imagen de la vida». Es más, afirmaba que el «generador de la obra literaria» es el «medio social»²⁴. La sociedad pasa a ser la creadora; la autoría se desplaza al objeto retratado. Por eso, a nuestro escritor le sorprendería que llamásemos «creador» a él, o a cualquiera de sus criaturas, en el sentido moderno por el que el artista suplanta a Dios, acapara el protagonismo y pretende atraer con la seducción de su genial talento recreador.

Cierto que el autor no logra desaparecer totalmente, y así lo reconoce Galdós: «El que compone un asunto y le da vida poética, así en la Novela como en el Teatro, está presente siempre (...). Su espíritu es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpar de la vida»²⁵. Y en todo caso, aunque producto del trabajo y no de la genialidad creadora, el talento artístico es, como *El abuelo* le dice a Dolly, «un don concedido a la criatura desde el nacer, que no se aprende, que se trae del otro mundo».

Vemos también en este repaso a los artistas galdosianos que la literatura es imitación de la realidad que, conforme al legado de Larra, tiene una misión social. Galdós entiende y reitera que el Arte ha de ser socialmente útil: debe perseguir un objetivo reformador, y, además, su utilidad también radica en que alimenta y sirve de apoyo para elevar nuestro espíritu. Dos personajes, inicialmente bastante comunes aunque vitalmente idealistas —un estudiante y un revolucionario, Miquis y Ángel Guerra—, son quienes en el postrero momento de la muerte se aproximan más a esa genialidad de la «creación» en su contigüidad poética a la mística.

²³ Augustas en *Realidad*, novela en cinco jornadas (*La incógnita y Realidad*, ed. F. Caudet, Madrid, Cátedra, 2004, I Jornada, escena IV).

²⁴ Menéndez y Pelayo-Pereda-Pérez Galdós, Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del 7 y 21 de febrero de 1897, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1897.

²⁵ «Prólogo» de *El abuelo: novela en cinco jornadas*, Madrid, Alianza, 1999.

El Arte es inconformista por el mismo signo de los tiempos en constante transformación, el artista debe también buscar y evolucionar, introducir novedades y experimentar con técnicas o ideologías. La obra es muchas veces diálogo, discusión en la que se contraponen posturas y en la que no siempre se da una solución única.

En personajes como Anselmo, Ido del Sagrario, Fortunata o Isidora vemos cómo cuando el Arte inventa realidades, se asemeja a una enfermedad que conduce a la tragedia. Pero también puede mitigar los dolores sin buscar el pasajero engaño. En Tristana vemos ese refugio en la interpretación musical, como antes vimos su deseo de emancipación social en el fallido intento de convertir su talento artístico en el modo de vivir. La creación artística libera a Tristana, como también a Horacio, de la opresión social.

Y sin duda, como se veía en varias obras de Galdós, una de las utilidades y magnas aspiraciones del arte es la de ser apoyo para elevar el espíritu, transportándolo a regiones más elevadas para que logre abandonar la triste materialidad. Y ese proceso de elevación espiritual es evidente en novelas como la serie de Torquemada, en *Misericordia*, *Ángel Guerra*, *Nazarín* o *Halma*. Ante la «plaga humana» del egoísmo, raíz de todos los males, Galdós nos propone, como dice un personaje de *Cassandra*, una de sus últimas obras, «cultivemos con preferencia los campos del espíritu²⁶», lo mismo que como escritor hace en sus últimas obras.

²⁶ Doña Juana en *Cassandra*, Madrid, Aguilar, 1961, acto I, escena III.