



## El arte pictórico en las novelas de Galdós

J. J. Alfieri

Hay a través de la obra de Galdós un evocar continuo del arte pictórico, sea en forma de alusiones a cuadros famosos, sea en su técnica de «retratar» a los personajes o de darles una base iconográfica.<sup>128</sup> Galdós muchas veces pinta a sus criaturas adoptando el punto de vista del retratista o del caricaturista<sup>129</sup> y para realzar características físicas y morales de ellas las compara con retratos de pintores conocidos. Entre sus personajes aparecen artistas y coleccionistas de arte que al discutir sobre las pinturas emiten juicios que indican el gusto artístico de la época y el criterio estético del propio autor. Ningún escritor estuvo más en contacto con el mundo artístico de Madrid ni más al corriente de las tendencias del arte español que Galdós. Dentro y fuera de sus obras el arte figura como uno de sus intereses predilectos y merece ser estudiado para ver si se puede llegar a una nueva apreciación de su novelística.<sup>130</sup>

En *Arte y crítica* el novelista habla de su costumbre de asistir a las exposiciones de pintura y se acuerda de unos setenta pintores que desde 1862 habían alcanzado cierta fama.<sup>131</sup> A su interacción con los artistas contemporáneos se debe la edición ilustrada de las dos primeras series de los *Episodios nacionales*. En el prólogo de dicha edición menciona a los hermanos Mérida (Enrique y Arturo), artistas muy conocidos, bajo cuya dirección se llevó a cabo la empresa. Refiriéndose al éxito de esta edición, el autor elogia a los Mérida, llamándoles «colaboradores tan eficaces que con sus dibujos han tenido mis letras una interpretación superior a las letras mismas, cuyo don principal consiste en sublimar y enriquecer los asuntos».<sup>132</sup> Aunque en esa época era bastante común ilustrar obras literarias, en el caso de los *Episodios* el hermanar de las dos artes es de una naturalidad destacada

porque en los *Episodios* predomina el elemento gráfico y, según el novelista, es «condición casi intrínseca de que sean ilustradas».

Las relaciones entre Galdós y Aureliano Beruete, paisajista e historiador de arte, indican un intercambio sustancioso entre el arte y la literatura y muestran la ascendencia de la novela en la jerarquía de los valores estéticos de la segunda mitad del siglo XIX. Inspirado en Orbajosa, Beruete pintó un cuadro de la ciudad ficticia de *Doña Perfecta* y Galdós felicitó al pintor por haber captado el aspecto negativo de dicha población: «Con admirable intuición artística ha expresado usted en su cuadro el carácter y la fisonomía de la metrópolis, de los ajos, patria de los tafetanes y cabalucos».<sup>133</sup> La versión pictórica de Orbajosa, a la par que muestra que uno de los mejores paisajistas se inspiró en la literatura, es una manifestación notable de la influencia de una obra galdosiana sobre el arte en esta época.<sup>134</sup> Mirado desde otro punto de vista, el paisaje en *Doña Perfecta* alcanza una dimensión estética e ideológica por ser engendradora del paisaje que más tarde celebrarán los escritores de la Generación del 98.<sup>135</sup> Y el cuadro de Beruete no es el único inspirado en *Doña Perfecta*. En la —80→ Casa-Museo de Pérez Galdós en Las Palmas, hay un retrato anónimo de un campesino de aspecto brutal, que representa a Caballuco.<sup>136</sup> Con la «Vista de Orbajosa», que así se llama el cuadro de Beruete, empieza una iconografía de escena provinciana que para unos representa una síntesis arqueológica del pueblo castellano, para otros un ejemplo del paisaje y para los de la misma índole política de Galdós significa *Urbs agusta* que con su gente intransigente y reaccionaria amenaza a todo un país.

Para Galdós el haber conocido a Ricardo Arredondo, paisajista toledano, fue encontrar una verdadera fuente de informes sobre el arte, la arquitectura y la historia de la ciudad gótica. En *Memorias de un desmemoriado* Galdós se acuerda de Arredondo al describir el convento de San Pablo en Toledo: «Cuando visité este convento iba en compañía de Arredondo, pintor famoso vecindado en la ciudad imperial» (VI, 1679). Gregorio Marañón, que fue otro amante de Toledo, nos cuenta que Arredondo le regaló a su «entrañable» amigo Galdós un breviario que había pertenecido al tío del pintor y que guardó el novelista en San Quintín utilizándolo «para su descripción de los oficios de la Catedral [de Toledo] y para las citas en latín que con frecuencia pone en boca de sus personajes».<sup>137</sup> Gracias a Arredondo, Galdós «rectificó su antiguo desvío hacia El Greco»,<sup>138</sup> a quien llamó el novelista «un artista de genio, en quien los terribles defectos de su enajenación mental oscurecieron las prendas de un Ticiano o un Rubens» (*Toledo*, VI, 1602).<sup>139</sup> Marañón ha sido testigo de esta rectificación y la prueba más patente de ella es el éxito con que pudo Galdós penetrar en la vida espiritual de Toledo al escribir *Ángel Guerra*. «Nadie ha conocido y comprendido mejor que [Galdós]» dice Marañón, «todo lo que representa la gran ciudad para el alma de España».<sup>140</sup>

José Francés ha comentado sobre las relaciones entre los pintores contemporáneos y Galdós a quien «le atraían los artistas y tenía la tendencia de poner artistas entre los personajes de sus obras».<sup>141</sup> De los personajes-artistas de Galdós se hablará más adelante. Lo que aquí nos interesa es la costumbre del novelista de mencionar en sus novelas artistas que conocía y de ensalzar el arte contemporáneo. Las experiencias vividas y compartidas con los pintores aparecen casi sin disfraz en sus obras. En *La incógnita* Augusta, mujer de punto de vista muy moderno, defiende la pintura contemporánea tal como la hubiera defendido el novelista (V, 713). El gusto artístico de Augusta es el de Galdós y del público letrado en general: «en la casa [de Augusta] están representadas visiblemente las ideas de su ingeniosa dueña, y fuera de dos o tres retratos anónimos atribuidos a Pantoja y un Murillo... no hay en ella un cuadro antiguo» (V, 713). Eloísa en *Lo Prohibido* es también partidaria de la pintura moderna y tiene en su casa cuadros de Palmaroli, Martín Rico, Domingo y Emilio Sala. Su primo y amante, José María, es otro aficionado al arte moderno y promete regalarle a Eloísa cuadros no sólo de pintores españoles sino de extranjeros también. Eso de nombrar a los pintores refleja el interés de Galdós por el arte contemporáneo y nos recuerda su propia colección de cuadros que incluye obras de varios pintores mencionados en *La incógnita* y *Lo prohibido*.

La descripción de los retratos de Domingo y de Sala que expone Eloísa en su salón nos convence que realmente los había visto Galdós y que conocía muy bien la técnica de los dos artistas. Estos retratos -un cesante de Domingo y una chula de Sala- pertenecen a la escuela naturalista y por eso mismo los estima Galdós que también incorpora en sus obras las tendencias del naturalismo.<sup>142</sup> El retrato del cesante recuerda al protagonista de *Miau*, novela que se publicó en 1888, tres años después de *Lo prohibido* donde ya se anuncia en forma pictórica el tema de la burocracia. La —81→ chula tiene antecedentes en la maja de Goya («una gran señora disfrazada») que trae un elemento erótico a las novelas de Galdós. La chula es un reflejo de la propia Eloísa y de las relaciones ilícitas entre ella y su primo. De los tres cuadros que forman parte de la colección que se guarda en la casa de la hija de Galdós, dos son de apariencia chulesca, categoría a la cual pertenecen Refugio Sánchez Emperador que sirve de modelo a tres pintores (*El doctor Centeno, Tormento*); Fortunata, amante por un tiempo de pintores en *Fortunata y Jacinta*; Isidora Rufete en *La desheredada* y *Torquemada en la hoguera* y otras jóvenes parecidas que aparecen en la obra de Galdós. Se supone que el novelista conoció a la chula de Sala cuando ella servía de modelo al pintor<sup>143</sup> y que ella es la encarnación de esta chula o que al menos comparte con ella características que representan la esencia de lo chulesco. Ricard<sup>144</sup> reconoce que hay elementos autobiográficos en *Lo prohibido* pero ni siquiera menciona a los pintores nombrados en la novela que eran amigos de Galdós los cuales le incluían en su mundo bohemio. Debe de ser una manifestación autobiográfica la narración de José María cuyo yo se confunde

a veces con el yo del autor, sobre todo en las conversaciones íntimas de los amantes.

Entre los personajes ficticios de Galdós no hay muchos artistas y aun cuando encontramos un artista digno de llamarse personaje principal -como lo es Horacio Díaz en *Tristana*- el novelista no lo coloca entre los genios del arte. Melchor, amigo de Rafael del Águila en *Torquemada en la cruz*, estudia pintura en la Academia de San Fernando y desea igualar a Rosales y a Fortuny, dos pintores de talento excepcional y quizás dos de los mejores del siglo XIX. Martín, pintor tísico en *Torquemada en la hoguera* y amante de Isidora Rufete, sirve más para mostrar la miseria típica del artista que para ensalzar la pintura y muere como había muerto Rosales quien parece ser su modelo y que al morir tan joven (1836-73) forja una leyenda del pintor romántico. Personajes de poca importancia son también los dos pintores en *Fortunata y Jacinta*, Torellas y su amigo, que nos dan otro ejemplo de la vida bohemia del artista.

Ningún personaje-pintor en la obra de Galdós resume mejor que Horacio Díaz la formación artística, el proceder y, especialmente, el modo de ser de un pintor típico de la época. La función del arte en *Tristana* es embellecer y celebrar el amor de Horacio por la joven e inspirar en ella una apreciación por la pintura y un deseo de ser artista. La vocación artística de Horacio le lleva a Italia, país que, junto con Francia, atrae a los pintores españoles por varios motivos.<sup>145</sup> Maneja el color muy bien pero no llega a dominar el dibujo, defecto muy común en los pintores del siglo XIX.<sup>146</sup> No tiene éxito como pintor y reconoce sus defectos; lo que tiene de artista se reduce a la personalidad y el modo de ser bohemio del artista. El arte en *Tristana* sirve para librar a la heroína de sí misma y de su tiránico protector, Lope Garrido. Bajo el tutelaje de Horacio se le abre a Tristana el mundo del arte: «una nueva inspiración se reveló a su espíritu, el arte, hasta entonces simplemente soñado por ella, ahora visto de cerca y comprendido. Encendieron su fantasía y embelesaron sus ojos las formas humanas o inanimadas que, traducidas de la Naturaleza, llenaban el estudio de su amante» (V, 1569).

*Tristana*, como otras novelas de Galdós, nos da a conocer los modelos pictóricos predilectos de los estudiantes de las academias en España y entre los pintores copiados los más nombrados son El Greco, Velázquez, Murillo y Goya. Galdós utiliza cuadros de Velázquez en *Tristana* para reforzar el carácter de los personajes. Este pintor célebre ayuda a los jóvenes a comprender el carácter de Lope Garrido que, según Horacio, «parece figura escapada del *Cuadro de las Lanzas*» (V, 1563), asociación —82→ que más tarde repite *Tristana*: «estaba guapo [don Lope], sin duda, con varonil y avellanada hermosura de *Las Lanzas*» (V, 1567). En un estado clorofórmico, antes que le corten la pierna infectada, Tristana sueña con *Las Hilanderas* de Velázquez y piensa en la perfección del artista (V, 1597). En este sueño, como

dice Schraibman,<sup>147</sup> Tristana expresa su deseo de perfeccionarse en el arte, pero también se identifica con Horacio y alude a su amor por él, un amor inspirado en el cuadro de Velázquez que parece vivir sólo en el arte.

Galdós no es tan aficionado a la pintura histórica en las novelas sociales como lo es en los *Episodios* y cuando comenta sobre la pintura histórica se queja no tanto de los temas históricos como del academismo de muchos pintores cuyos cuadros, con pocas excepciones, resultaban artificiales y de inspiración dudosa. Hubo ocasión en la cual el novelista les aconsejó a los artistas que pintaran la realidad actual: «Pintad la época, lo que veis, lo que os rodea, lo que sentís».<sup>148</sup> Estas amonestaciones nos recuerdan la esencia de su propia novelística y el aspecto más notable de su visión de la España decimonona. En sus novelas sociales Galdós muestra la afición del público y de los artistas contemporáneos por la pintura histórica que, según Enrique Lafuente Ferrari, estuvo de moda «desde El Dos de Mayo y Los Fusilamientos de Goya (1814)... hasta el propio siglo XX».<sup>149</sup> Tristana manifiesta esta preferencia por cuadros históricos, aconsejando a Horacio que pinte un cuadro titulado «Embarque de los moriscos expulsados» que ella considera un asunto histórico profundamente humano (*Tristana*, V, 1585) y cuyo tema es el mismo que empleó Galdós en un drama en verso que escribió cuando joven.<sup>150</sup> Hinterhäuser cree que la inspiración de este drama, que se ha perdido, viene de un cuadro de Domingo Márquez con el mismo título, expuesto en el Salón de Madrid en 1867.<sup>151</sup> Puede creerse también que la inspiración para doña Catalina de Artal en *Halma*, que tiene «cierto parecido con Juana la 'Loca'» (V, 1755), viene del famoso cuadro de Pradilla del mismo asunto, premiado en la exposición de 1879.<sup>152</sup> Tristana quiere que Horacio alcance fama como la alcanzaron Pradilla, Palmaroli, Gisbert y otros, pintando un cuadro histórico cargado de emoción como la mayoría de las pinturas históricas cuyos temas «son siempre los más patéticos y terribles» según Galdós.<sup>153</sup> El entusiasmo de Tristana por el cuadro histórico, fuera de ser una crítica de un género de pintura muy popular, expresa un amor romántico que nace y se sostiene del arte.

En general, la actitud de Galdós ante la historia se diferencia de la de los pintores contemporáneos; mientras éstos excluyen de sus lienzos los hechos históricos de su propia época, Galdós los considera dignos de expresarse pictóricamente: «la pintura llamada histórica puede aceptarse cuando es representación de un suceso más o menos notable, contemporáneo del autor...»<sup>154</sup> En cuanto a la historia de los *Episodios*, no es trillada ni forzada como lo es muchas veces en los cuadros históricos de los pintores contemporáneos. Fiel a su propio criterio, Galdós se limita a narrar los hechos históricos de un pasado cercano y en parte vivido por él si se toman en cuenta las últimas series de los *Episodios*.

La afición de Galdós por el retrato obedece a una tradición profundamente arraigada en la pintura española. Es en el retrato donde el novelista más se asemeja a los pintores de su época. En realidad, las cabezas y rostros tan gráficos de sus personajes no son sino una transposición a su mundo novelístico de la técnica de los retratistas y aun de los mismos retratos, sobre todo cuando éstos eran de figuras históricas (la semejanza, por ejemplo, entre Lope Garrido en *Tristana* y los caballeros de *Las Lanzas* de Velázquez). Para retratar a los personajes históricos de los *Episodios* Galdós se —83→ aprovechó de la abundancia de retratos de reyes, militares y políticos que se habían hecho un nicho en la historia de España.<sup>155</sup> Sean históricos o de su propia invención, los personajes en las novelas sociales son casi siempre retratos de una cualidad gráfica acentuada. En cuanto a los personajes puramente ficticios es como si Galdós los colocara al lado de los retratos históricos para que se contemplaran unos a otros a través del tiempo, orgullosas las figuras históricas, especialmente las del Siglo de Oro, de pertenecer a un pasado ilustre que contrasta con la época contemporánea, un poco cansada y deslucida.

Esta obsesión de los españoles por el retrato<sup>156</sup> la muestra Fidela del Águila en la serie *Torquemada* la cual afirma que las memorias en literatura son el equivalente del retrato en la pintura: «Así como en pintura... no debe haber más que retratos, y todo lo que no sea retratos es pintura secundaria, en literatura no debe haber más que memorias...» (*Purgatorio*, V, 1035).<sup>157</sup> Es el retrato también el que más atrae a su hermano Rafael, pero ni él ni Fidela se preocupan por la idea de la inmortalidad o la salvación que acostumbran ver los españoles en los retratos. Lo que expresa Fidela es el orgullo de los españoles y el deseo de ser recordada como miembro de una familia ilustre antes de venir a menos. Por otra parte, el retrato del difunto marido de doña Lupe en *Fortunata y Jacinta*, pintado irónicamente con muy mal gusto, representa para la viuda la inmortalización de su consorte (V, 192).

Si pudiéramos formar una teoría sobre el retrato literario en las novelas de Galdós, diríamos que, en general, hay un parecido entre los personajes del autor y las generaciones retratadas (en literatura tanto como en pintura) de las épocas anteriores. Esta teoría implicaría un determinismo en el sentido de que, siendo un personaje parecido a una figura del pasado, la semejanza tendría que ser existencial tanto como visual. La verdad es que los retratos o modelos a los cuales se refiere Galdós al delinear sus personajes influyen en éstos pero la influencia se reduce a semejanzas físicas y no psíquicas. Cisneros en *La incógnita* se parece al famoso cardenal, confesor de Isabel la Católica, pero sólo en lo exterior. Muchas veces Galdós compara a sus personajes con modelos pictóricos destacados para producir un efecto irónico. Debemos recordar también que la abundancia de retratos en las obras de Galdós -los suyos tanto como los aludidos- se atribuye a una técnica muy común entre los novelistas de incluir el retrato como dato biográfico de los personajes.

Mientras que los pintores contemporáneos evitaban la pintura religiosa, Galdós sin abogar por ella, la cita y la emplea para realzar las crisis morales y espirituales de sus personajes. Eran tan escasos los cuadros religiosos en el siglo XIX como eran comunes los retratos y la pintura histórica. Dice un crítico de arte: «El espíritu de la época y las exigencias de los tiempos que alcanzamos han proscrito casi por completo de concursos y museos la pintura religiosa».<sup>158</sup> Se nota esta reacción contra el arte religioso en Augusta en *La incógnita* que «sostiene... que la aburren los cuadros de santos, la poca variedad de los asuntos y el amaneramiento de la idea» (V, 713). La indiferencia de los pintores y del público hacia el arte religioso se debe al decaimiento del fervor cristiano en el siglo XIX y también a la falta de temas religiosos que no hubieran sido ya tratados ampliamente por los grandes maestros de la pintura.

Era de esperar que Galdós utilizara el arte religioso ya que la religión ocupa un lugar preponderante en sus obras. Aprecia mucho el cuadro religioso, sobre todo, si es de los siglos XVI y XVII, pero se impacienta con los cuadros y la escultura religiosos si son inferiores y de mal gusto como lo son en *Doña Perfecta*. Pepe Rey hace una crítica dura -la misma que hubiera hecho Galdós frente a un templo verdadero- —84→ del arte en la catedral de Orbajosa «[...] no me causaban asombro, sino cólera, las innumerables monstruosidades artísticas de que está llena la catedral» (V, 432). Ángel Guerra, por otra parte, se pone de rodillas y reza ante los cuadros religiosos (entre ellos «dos copias al óleo de anacoretas de Rivera») que se guardan en la casa de su madre, aunque sus oraciones no son ortodoxas sino improvisadas y personales (V, 1274). Se prepara así para el ambiente espiritual de Toledo cuyo arte religioso le seducirá más tarde. En *Doña Perfecta* y *Ángel Guerra* Galdós no se fija en un solo cuadro religioso para establecer el estado de ánimo del protagonista sino en el conjunto artístico de la ciudad. Ángel Guerra se mide espiritualmente contra el arte religioso de Toledo y termina por entregarse a este ambiente saturado de historia, de arte y de misticismo; Pepe Rey, desde un punto de vista secular, no puede aceptar la fe exagerada de los habitantes de Orbajosa ni la cualidad estéticamente deplorable de las obras artísticas de su catedral. Entre las novelas de Galdós es *Doña Perfecta* una de las pocas en que el arte religioso produce un efecto negativo en el protagonista y en los lectores.

Ciertos cuadros entran repetidas veces en las descripciones de Galdós y entre ellos hay varios de tema religioso que emplea el novelista para acentuar una u otra característica de sus personajes. En *Fortunata y Jacinta*, Ángel Guerra y Gloria compara los ojos del Niño Dios de Murillo con los de unos niños de estas novelas.<sup>159</sup> En *La familia de León Roch* y *La sombra* se menciona un Cristo de tez amarilla de pintor no identificado que recuerda esos Cristos «que con el cuerpo lívido, los miembros retorcidos, el rostro angustioso, negras las manos, llenos de sangre el sudario y la cruz, ha creado

el arte español para el terror de devotas y pasmo de sacristanes» (*La sombra*, IV, 191). María Egipcíaca al morir en los brazos de su marido evoca el Cristo de Velázquez: «Apartó de sí León aquellos brazos ya flexibles, que cayeron al punto exánimes, y cayó también la pálida cabeza sobre el pecho, velada por su propia melena como la del tétrico, y maravillosamente hermoso Cristo de Velázquez» (*Roch*, IV, 889) y en *La desheredada* Isidora Rufete contempla una copia de la misma pintura en la casa de Joaquín Pez (IV, 1039). Lo frecuente en las novelas galdosianas es encontrar un cuadro religioso que anuncia las luchas interiores de un personaje. Al presentarnos a Ramón Villaamil en *Miau* Galdós, medio irónico y medio serio, nos insinúa el sufrimiento del cesante aludiendo a un cuadro religioso: «Tenía la expresión sublime de un apóstol en el momento en que le están martirizando por la fe, algo del *San Bartolomé* de Ribera» (V, 555). Benina en *Misericordia* tiene que parecerse a una santa por lo mucho que sufre: «parecía una Santa Rita de Casia que andaba por el mundo en penitencia» (V, 1882).<sup>160</sup>

La iconografía religiosa muestra distintos aspectos espirituales y morales del mundo novelístico galdosiano: a veces la postura espiritual de un personaje o la fe simple de un hogar humilde; otras veces el ambiente religioso de una ciudad o la fe superficial de la clase media. Para expresar estas facetas del alma espiritual de su mundo Galdós va desde las obras maestras del arte español y europeo hasta la sencilla estampa de un Cristo o un santo que se vende en la calle.

Tantas son las alusiones al arte en las novelas de Galdós que se pudiera construir una jerarquía iconográfica para sus personajes y colocarlos en ella según el período, el cuadro y el pintor o según las figuras contemporáneas que conocía el novelista por haberlas tratado en su vida o visto en grabados de periódicos y revistas. Lo que dice Hinterhäuser acerca de los modelos pictóricos de los personajes en los *Episodios*<sup>161</sup> puede decirse también de las novelas: Galdós trata de orientar al lector identificando —85→ a sus criaturas con retratos de pintores muy conocidos.<sup>162</sup> A esta observación podemos agregar otra: el novelista con frecuencia usa modelos contemporáneos para delinear a sus personajes y esta forma de comunicación visual refuerza la contemporaneidad de sus novelas. Aun cuando usa Galdós la iconografía de los siglos pasados, lo hace para acentuar características permanentes de la raza española, sean buenas o malas, manteniendo siempre un punto de vista moderno.

La fusión pictórica del pasado con el presente nos ayuda a entender el aspecto temporal en la obra de Galdós. María Zambrano lo explica de esta manera: «El tiempo con ritmo imperceptible en que transcurre lo doméstico agitado todavía por lo histórico, el tiempo real de la vida de un pueblo que en verdad lo sea, es el tiempo de la novela de Galdós».<sup>163</sup> El arte pictórico en las obras del novelista obedece a este concepto temporal y sin perder la



perspectiva histórica Galdós alcanza lo que nunca alcanzaron los pintores: pintar el modo de ser de la época contemporánea en todos sus múltiples aspectos y retratar a la gente que en ella se mueve, quizá mejor de lo que lo hicieron los pintores.

Lawrence University

## El arte pictórico en las novelas de Galdós

J. J. Alfieri

Hay a través de la obra de Galdós un evocar continuo del arte pictórico, sea en forma de alusiones a cuadros famosos, sea en su técnica de «retratar» a los personajes o de darles una base iconográfica.<sup>128</sup> Galdós muchas veces pinta a sus criaturas adoptando el punto de vista del retratista o del caricaturista<sup>129</sup> y para realzar características físicas y morales de ellas las compara con retratos de pintores conocidos. Entre sus personajes aparecen artistas y coleccionistas de arte que al discutir sobre las pinturas emiten juicios que indican el gusto artístico de la época y el criterio estético del propio autor. Ningún escritor estuvo más en contacto con el mundo artístico de Madrid ni más al corriente de las tendencias del arte español que Galdós. Dentro y fuera de sus obras el arte figura como uno de sus intereses predilectos y merece ser estudiado para ver si se puede llegar a una nueva apreciación de su novelística.<sup>130</sup>

En *Arte y crítica* el novelista habla de su costumbre de asistir a las exposiciones de pintura y se acuerda de unos setenta pintores que desde 1862 habían alcanzado cierta fama.<sup>131</sup> A su interacción con los artistas contemporáneos se debe la edición ilustrada de las dos primeras series de los *Episodios nacionales*. En el prólogo de dicha edición menciona a los hermanos Mérida (Enrique y Arturo), artistas muy conocidos, bajo cuya dirección se llevó a cabo la empresa. Refiriéndose al éxito de esta edición, el autor elogia a los Mérida, llamándoles «colaboradores tan eficaces que con sus dibujos han tenido mis letras una interpretación superior a las letras mismas, cuyo don principal consiste en sublimar y enriquecer los asuntos».<sup>132</sup> Aunque en esa época era bastante común ilustrar obras literarias, en el caso de los *Episodios* el hermanar de las dos artes es de una naturalidad destacada porque en los *Episodios* predomina el elemento gráfico y, según el novelista, es «condición casi intrínseca de que sean ilustradas».

Las relaciones entre Galdós y Aureliano Beruete, paisajista e historiador de arte, indican un intercambio sustancioso entre el arte y la literatura y muestran la ascendencia de la novela en la jerarquía de los valores estéticos de la

segunda mitad del siglo XIX. Inspirado en Orbajosa, Beruete pintó un cuadro de la ciudad ficticia de *Doña Perfecta* y Galdós felicitó al pintor por haber captado el aspecto negativo de dicha población: «Con admirable intuición artística ha expresado usted en su cuadro el carácter y la fisonomía de la metrópolis, de los ajos, patria de los tafetanes y caballucos».<sup>133</sup> La versión pictórica de Orbajosa, a la par que muestra que uno de los mejores paisajistas se inspiró en la literatura, es una manifestación notable de la influencia de una obra galdosiana sobre el arte en esta época.<sup>134</sup> Mirado desde otro punto de vista, el paisaje en *Doña Perfecta* alcanza una dimensión estética e ideológica por ser engendrador del paisaje que más tarde celebrarán los escritores de la Generación del 98.<sup>135</sup> Y el cuadro de Beruete no es el único inspirado en *Doña Perfecta*. En la —80— Casa-Museo de Pérez Galdós en Las Palmas, hay un retrato anónimo de un campesino de aspecto brutal, que representa a Caballuco.<sup>136</sup> Con la «Vista de Orbajosa», que así se llama el cuadro de Beruete, empieza una iconografía de escena provinciana que para unos representa una síntesis arqueológica del pueblo castellano, para otros un ejemplo del paisaje y para los de la misma índole política de Galdós significa *Urbs agusta* que con su gente intransigente y reaccionaria amenaza a todo un país.

Para Galdós el haber conocido a Ricardo Arredondo, paisajista toledano, fue encontrar una verdadera fuente de informes sobre el arte, la arquitectura y la historia de la ciudad gótica. En *Memorias de un desmemoriado* Galdós se acuerda de Arredondo al describir el convento de San Pablo en Toledo: «Cuando visité este convento iba en compañía de Arredondo, pintor famoso avecindado en la ciudad imperial» (VI, 1679). Gregorio Marañón, que fue otro amante de Toledo, nos cuenta que Arredondo le regaló a su «entrañable» amigo Galdós un breviario que había pertenecido al tío del pintor y que guardó el novelista en San Quintín utilizándolo «para su descripción de los oficios de la Catedral [de Toledo] y para las citas en latín que con frecuencia pone en boca de sus personajes».<sup>137</sup> Gracias a Arredondo, Galdós «rectificó su antiguo desvío hacia El Greco»,<sup>138</sup> a quien llamó el novelista «un artista de genio, en quien los terribles defectos de su enajenación mental oscurecieron las prendas de un Ticiano o un Rubens» (*Toledo*, VI, 1602).<sup>139</sup> Marañón ha sido testigo de esta rectificación y la prueba más patente de ella es el éxito con que pudo Galdós penetrar en la vida espiritual de Toledo al escribir *Ángel Guerra*. «Nadie ha conocido y comprendido mejor que [Galdós]» dice Marañón, «todo lo que representa la gran ciudad para el alma de España».<sup>140</sup>

José Francés ha comentado sobre las relaciones entre los pintores contemporáneos y Galdós a quien «le atraían los artistas y tenía la tendencia de poner artistas entre los personajes de sus obras».<sup>141</sup> De los personajes-artistas de Galdós se hablará más adelante. Lo que aquí nos interesa es la costumbre del novelista de mencionar en sus novelas artistas que conocía y de ensalzar el arte contemporáneo. Las experiencias vividas y compartidas con

los pintores aparecen casi sin disfraz en sus obras. En *La incógnita* Augusta, mujer de punto de vista muy moderno, defiende la pintura contemporánea tal como la hubiera defendido el novelista (V, 713). El gusto artístico de Augusta es el de Galdós y del público letrado en general: «en la casa [de Augusta] están representadas visiblemente las ideas de su ingeniosa dueña, y fuera de dos o tres retratos anónimos atribuidos a Pantoja y un Murillo... no hay en ella un cuadro antiguo» (V, 713). Eloísa en *Lo Prohibido* es también partidaria de la pintura moderna y tiene en su casa cuadros de Palmaroli, Martín Rico, Domingo y Emilio Sala. Su primo y amante, José María, es otro aficionado al arte moderno y promete regalarle a Eloísa cuadros no sólo de pintores españoles sino de extranjeros también. Eso de nombrar a los pintores refleja el interés de Galdós por el arte contemporáneo y nos recuerda su propia colección de cuadros que incluye obras de varios pintores mencionados en *La incógnita* y *Lo prohibido*.

La descripción de los retratos de Domingo y de Sala que expone Eloísa en su salón nos convence que realmente los había visto Galdós y que conocía muy bien la técnica de los dos artistas. Estos retratos -un cesante de Domingo y una chula de Sala- pertenecen a la escuela naturalista y por eso mismo los estima Galdós que también incorpora en sus obras las tendencias del naturalismo.<sup>142</sup> El retrato del cesante recuerda al protagonista de *Miau*, novela que se publicó en 1888, tres años después de *Lo prohibido* donde ya se anuncia en forma pictórica el tema de la burocracia. La —81→ chula tiene antecedentes en la maja de Goya («una gran señora disfrazada») que trae un elemento erótico a las novelas de Galdós. La chula es un reflejo de la propia Eloísa y de las relaciones ilícitas entre ella y su primo. De los tres cuadros que forman parte de la colección que se guarda en la casa de la hija de Galdós, dos son de apariencia chulesca, categoría a la cual pertenecen Refugio Sánchez Emperador que sirve de modelo a tres pintores (*El doctor Centeno, Tormento*); Fortunata, amante por un tiempo de pintores en *Fortunata y Jacinta*; Isidora Rufete en *La desheredada y Torquemada en la hoguera* y otras jóvenes parecidas que aparecen en la obra de Galdós. Se supone que el novelista conoció a la chula de Sala cuando ella servía de modelo al pintor<sup>143</sup> y que ella es la encarnación de esta chula o que al menos comparte con ella características que representan la esencia de lo chulesco. Ricard<sup>144</sup> reconoce que hay elementos autobiográficos en *Lo prohibido* pero ni siquiera menciona a los pintores nombrados en la novela que eran amigos de Galdós los cuales le incluían en su mundo bohemio. Debe de ser una manifestación autobiográfica la narración de José María cuyo yo se confunde a veces con el yo del autor, sobre todo en las conversaciones íntimas de los amantes.

Entre los personajes ficticios de Galdós no hay muchos artistas y aun cuando encontramos un artista digno de llamarse personaje principal -como lo es Horacio Díaz en *Tristana*- el novelista no lo coloca entre los genios del

arte. Melchor, amigo de Rafael del Águila en *Torquemada en la cruz*, estudia pintura en la Academia de San Fernando y desea igualar a Rosales y a Fortuny, dos pintores de talento excepcional y quizás dos de los mejores del siglo XIX. Martín, pintor tísico en *Torquemada en la hoguera* y amante de Isidora Rufete, sirve más para mostrar la miseria típica del artista que para ensalzar la pintura y muere como había muerto Rosales quien parece ser su modelo y que al morir tan joven (1836-73) forja una leyenda del pintor romántico. Personajes de poca importancia son también los dos pintores en *Fortunata y Jacinta*, Torellas y su amigo, que nos dan otro ejemplo de la vida bohemia del artista.

Ningún personaje-pintor en la obra de Galdós resume mejor que Horacio Díaz la formación artística, el proceder y, especialmente, el modo de ser de un pintor típico de la época. La función del arte en *Tristana* es embellecer y celebrar el amor de Horacio por la joven e inspirar en ella una apreciación por la pintura y un deseo de ser artista. La vocación artística de Horacio le lleva a Italia, país que, junto con Francia, atrae a los pintores españoles por varios motivos.<sup>145</sup> Maneja el color muy bien pero no llega a dominar el dibujo, defecto muy común en los pintores del siglo XIX.<sup>146</sup> No tiene éxito como pintor y reconoce sus defectos; lo que tiene de artista se reduce a la personalidad y el modo de ser bohemio del artista. El arte en *Tristana* sirve para librar a la heroína de sí misma y de su tiránico protector, Lope Garrido. Bajo el tutelaje de Horacio se le abre a Tristana el mundo del arte: «una nueva inspiración se reveló a su espíritu, el arte, hasta entonces simplemente soñado por ella, ahora visto de cerca y comprendido. Encendieron su fantasía y embelesaron sus ojos las formas humanas o inanimadas que, traducidas de la Naturaleza, llenaban el estudio de su amante» (V, 1569).

*Tristana*, como otras novelas de Galdós, nos da a conocer los modelos pictóricos predilectos de los estudiantes de las academias en España y entre los pintores copiados los más nombrados son El Greco, Velázquez, Murillo y Goya. Galdós utiliza cuadros de Velázquez en *Tristana* para reforzar el carácter de los personajes. Este pintor célebre ayuda a los jóvenes a comprender el carácter de Lope Garrido que, según Horacio, «parece figura escapada del *Cuadro de las Lanzas*» (V, 1563), asociación —82→ que más tarde repite Tristana: «estaba guapo [don Lope], sin duda, con varonil y avellanada hermosura de Las Lanzas» (V, 1567). En un estado clorofórmico, antes que le corten la pierna infectada, Tristana sueña con *Las Hilanderas* de Velázquez y piensa en la perfección del artista (V, 1597). En este sueño, como dice Schraibman,<sup>147</sup> Tristana expresa su deseo de perfeccionarse en el arte, pero también se identifica con Horacio y alude a su amor por él, un amor inspirado en el cuadro de Velázquez que parece vivir sólo en el arte.

Galdós no es tan aficionado a la pintura histórica en las novelas sociales como lo es en los *Episodios* y cuando comenta sobre la pintura histórica se

queja no tanto de los temas históricos como del academismo de muchos pintores cuyos cuadros, con pocas excepciones, resultaban artificiales y de inspiración dudosa. Hubo ocasión en la cual el novelista les aconsejó a los artistas que pintaran la realidad actual: «Pintad la época, lo que veis, lo que os rodea, lo que sentís».<sup>148</sup> Estas amonestaciones nos recuerdan la esencia de su propia novelística y el aspecto más notable de su visión de la España decimonona. En sus novelas sociales Galdós muestra la afición del público y de los artistas contemporáneos por la pintura histórica que, según Enrique Lafuente Ferrari, estuvo de moda «desde El Dos de Mayo y Los Fusilamientos de Goya (1814)... hasta el propio siglo XX».<sup>149</sup> Tristana manifiesta esta preferencia por cuadros históricos, aconsejando a Horacio que pinte un cuadro titulado «Embarque de los moriscos expulsados» que ella considera un asunto histórico profundamente humano (*Tristana*, V, 1585) y cuyo tema es el mismo que empleó Galdós en un drama en verso que escribió cuando joven.<sup>150</sup> Hinterhäuser cree que la inspiración de este drama, que se ha perdido, viene de un cuadro de Domingo Márquez con el mismo título, expuesto en el Salón de Madrid en 1867.<sup>151</sup> Puede creerse también que la inspiración para doña Catalina de Artal en *Halma*, que tiene «cierto parecido con Juana la 'Loca'» (V, 1755), viene del famoso cuadro de Pradilla del mismo asunto, premiado en la exposición de 1879.<sup>152</sup> Tristana quiere que Horacio alcance fama como la alcanzaron Pradilla, Palmaroli, Gisbert y otros, pintando un cuadro histórico cargado de emoción como la mayoría de las pinturas históricas cuyos temas «son siempre los más patéticos y terribles» según Galdós.<sup>153</sup> El entusiasmo de Tristana por el cuadro histórico, fuera de ser una crítica de un género de pintura muy popular, expresa un amor romántico que nace y se sostiene del arte.

En general, la actitud de Galdós ante la historia se diferencia de la de los pintores contemporáneos; mientras éstos excluyen de sus lienzos los hechos históricos de su propia época, Galdós los considera dignos de expresarse pictóricamente: «la pintura llamada histórica puede aceptarse cuando es representación de un suceso más o menos notable, contemporáneo del autor...»<sup>154</sup> En cuanto a la historia de los *Episodios*, no es trillada ni forzada como lo es muchas veces en los cuadros históricos de los pintores contemporáneos. Fiel a su propio criterio, Galdós se limita a narrar los hechos históricos de un pasado cercano y en parte vivido por él si se toman en cuenta las últimas series de los *Episodios*.

La afición de Galdós por el retrato obedece a una tradición profundamente arraigada en la pintura española. Es en el retrato donde el novelista más se asemeja a los pintores de su época. En realidad, las cabezas y rostros tan gráficos de sus personajes no son sino una transposición a su mundo novelístico de la técnica de los retratistas y aun de los mismos retratos, sobre todo cuando éstos eran de figuras históricas (la semejanza, por ejemplo, entre Lope Garrido en *Tristana* y los caballeros de *Las Lanzas* de Velázquez). Para

retratar a los personajes históricos de los *Episodios* Galdós se —83→ aprovechó de la abundancia de retratos de reyes, militares y políticos que se habían hecho un nicho en la historia de España.<sup>155</sup> Sean históricos o de su propia invención, los personajes en las novelas sociales son casi siempre retratos de una cualidad gráfica acentuada. En cuanto a los personajes puramente ficticios es como si Galdós los colocara al lado de los retratos históricos para que se contemplaran unos a otros a través del tiempo, orgullosas las figuras históricas, especialmente las del Siglo de Oro, de pertenecer a un pasado ilustre que contrasta con la época contemporánea, un poco cansada y deslucida.

Esta obsesión de los españoles por el retrato<sup>156</sup> la muestra Fidela del Águila en la serie *Torquemada* la cual afirma que las memorias en literatura son el equivalente del retrato en la pintura: «Así como en pintura... no debe haber más que retratos, y todo lo que no sea retratos es pintura secundaria, en literatura no debe haber más que memorias...» (*Purgatorio*, V, 1035).<sup>157</sup> Es el retrato también el que más atrae a su hermano Rafael, pero ni él ni Fidela se preocupan por la idea de la inmortalidad o la salvación que acostumbran ver los españoles en los retratos. Lo que expresa Fidela es el orgullo de los españoles y el deseo de ser recordada como miembro de una familia ilustre antes de venir a menos. Por otra parte, el retrato del difunto marido de doña Lupe en *Fortunata y Jacinta*, pintado irónicamente con muy mal gusto, representa para la viuda la inmortalización de su consorte (V, 192).

Si pudiéramos formar una teoría sobre el retrato literario en las novelas de Galdós, diríamos que, en general, hay un parecido entre los personajes del autor y las generaciones retratadas (en literatura tanto como en pintura) de las épocas anteriores. Esta teoría implicaría un determinismo en el sentido de que, siendo un personaje parecido a una figura del pasado, la semejanza tendría que ser existencial tanto como visual. La verdad es que los retratos o modelos a los cuales se refiere Galdós al delinear sus personajes influyen en éstos pero la influencia se reduce a semejanzas físicas y no psíquicas. Cisneros en *La incógnita* se parece al famoso cardenal, confesor de Isabel la Católica, pero sólo en lo exterior. Muchas veces Galdós compara a sus personajes con modelos pictóricos destacados para producir un efecto irónico. Debemos recordar también que la abundancia de retratos en las obras de Galdós -los suyos tanto como los aludidos- se atribuye a una técnica muy común entre los novelistas de incluir el retrato como dato biográfico de los personajes.

Mientras que los pintores contemporáneos evitaban la pintura religiosa, Galdós sin abogar por ella, la cita y la emplea para realzar las crisis morales y espirituales de sus personajes. Eran tan escasos los cuadros religiosos en el siglo XIX como eran comunes los retratos y la pintura histórica. Dice un crítico de arte: «El espíritu de la época y las exigencias de los tiempos que alcanzamos han proscrito casi por completo de concursos y museos la pintura

religiosa».<sup>158</sup> Se nota esta reacción contra el arte religioso en Augusta en *La incógnita* que «sostiene... que la aburren los cuadros de santos, la poca variedad de los asuntos y el amaneramiento de la idea» (V, 713). La indiferencia de los pintores y del público hacia el arte religioso se debe al decaimiento del fervor cristiano en el siglo XIX y también a la falta de temas religiosos que no hubieran sido ya tratados ampliamente por los grandes maestros de la pintura.

Era de esperar que Galdós utilizara el arte religioso ya que la religión ocupa un lugar preponderante en sus obras. Aprecia mucho el cuadro religioso, sobre todo, si es de los siglos XVI y XVII, pero se impacienta con los cuadros y la escultura religiosos si son inferiores y de mal gusto como lo son en *Doña Perfecta*. Pepe Rey hace una crítica dura -la misma que hubiera hecho Galdós frente a un templo verdadero- —84→ del arte en la catedral de Orbajosa «[...] no me causaban asombro, sino cólera, las innumerables monstruosidades artísticas de que está llena la catedral» (V, 432). Ángel Guerra, por otra parte, se pone de rodillas y reza ante los cuadros religiosos (entre ellos «dos copias al óleo de anacoretas de Rivera») que se guardan en la casa de su madre, aunque sus oraciones no son ortodoxas sino improvisadas y personales (V, 1274). Se prepara así para el ambiente espiritual de Toledo cuyo arte religioso le seducirá más tarde. En *Doña Perfecta* y *Ángel Guerra* Galdós no se fija en un solo cuadro religioso para establecer el estado de ánimo del protagonista sino en el conjunto artístico de la ciudad. Ángel Guerra se mide espiritualmente contra el arte religioso de Toledo y termina por entregarse a este ambiente saturado de historia, de arte y de misticismo; Pepe Rey, desde un punto de vista secular, no puede aceptar la fe exagerada de los habitantes de Orbajosa ni la cualidad estéticamente deplorable de las obras artísticas de su catedral. Entre las novelas de Galdós es *Doña Perfecta* una de las pocas en que el arte religioso produce un efecto negativo en el protagonista y en los lectores.

Ciertos cuadros entran repetidas veces en las descripciones de Galdós y entre ellos hay varios de tema religioso que emplea el novelista para acentuar una u otra característica de sus personajes. En *Fortunata y Jacinta*, Ángel Guerra y Gloria compara los ojos del Niño Dios de Murillo con los de unos niños de estas novelas.<sup>159</sup> En *La familia de León Roch* y *La sombra* se menciona un Cristo de tez amarilla de pintor no identificado que recuerda esos Cristos «que con el cuerpo lívido, los miembros retorcidos, el rostro angustioso, negras las manos, llenos de sangre el sudario y la cruz, ha creado el arte español para el terror de devotas y pasmo de sacristanes» (*La sombra*, IV, 191). María Egipcíaca al morir en los brazos de su marido evoca el Cristo de Velázquez: «Apartó de sí León aquellos brazos ya flexibles, que cayeron al punto exánimes, y cayó también la pálida cabeza sobre el pecho, velada por su propia melena como la del tétrico, y maravillosamente hermoso Cristo de Velázquez» (*Roch*, IV, 889) y en *La desheredada* Isidora Rufete contempla

una copia de la misma pintura en la casa de Joaquín Pez (IV, 1039). Lo frecuente en las novelas galdosianas es encontrar un cuadro religioso que anuncia las luchas interiores de un personaje. Al presentarnos a Ramón Villaamil en *Miau* Galdós, medio irónico y medio serio, nos insinúa el sufrimiento del cesante aludiendo a un cuadro religioso: «Tenía la expresión sublime de un apóstol en el momento en que le están martirizando por la fe, algo del *San Bartolomé* de Ribera» (V, 555). Benina en *Misericordia* tiene que parecerse a una santa por lo mucho que sufre: «parecía una Santa Rita de Casia que andaba por el mundo en penitencia» (V, 1882).<sup>160</sup>

La iconografía religiosa muestra distintos aspectos espirituales y morales del mundo novelístico galdosiano: a veces la postura espiritual de un personaje o la fe simple de un hogar humilde; otras veces el ambiente religioso de una ciudad o la fe superficial de la clase media. Para expresar estas facetas del alma espiritual de su mundo Galdós va desde las obras maestras del arte español y europeo hasta la sencilla estampa de un Cristo o un santo que se vende en la calle.

Tantas son las alusiones al arte en las novelas de Galdós que se pudiera construir una jerarquía iconográfica para sus personajes y colocarlos en ella según el período, el cuadro y el pintor o según las figuras contemporáneas que conocía el novelista por haberlas tratado en su vida o visto en grabados de periódicos y revistas. Lo que dice Hinterhäuser acerca de los modelos pictóricos de los personajes en los *Episodios*<sup>161</sup> puede decirse también de las novelas: Galdós trata de orientar al lector identificando —85→ a sus criaturas con retratos de pintores muy conocidos.<sup>162</sup> A esta observación podemos agregar otra: el novelista con frecuencia usa modelos contemporáneos para delinear a sus personajes y esta forma de comunicación visual refuerza la contemporaneidad de sus novelas. Aun cuando usa Galdós la iconografía de los siglos pasados, lo hace para acentuar características permanentes de la raza española, sean buenas o malas, manteniendo siempre un punto de vista moderno.

La fusión pictórica del pasado con el presente nos ayuda a entender el aspecto temporal en la obra de Galdós. María Zambrano lo explica de esta manera: «El tiempo con ritmo imperceptible en que transcurre lo doméstico agitado todavía por lo histórico, el tiempo real de la vida de un pueblo que en verdad lo sea, es el tiempo de la novela de Galdós».<sup>163</sup> El arte pictórico en las obras del novelista obedece a este concepto temporal y sin perder la perspectiva histórica Galdós alcanza lo que nunca alcanzaron los pintores: pintar el modo de ser de la época contemporánea en todos sus múltiples aspectos y retratar a la gente que en ella se mueve, quizá mejor de lo que lo hicieron los pintores.



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

