

hasta veneración, que sentía Galdós por este escritor que le llevaba cuarenta años? No son difíciles de descubrir. Primero, recordemos su común pasión por Madrid. Galdós, canario de nacimiento, se traslada a Madrid a los 19 años y se hace más madrileño que los madrileños. Se instala en la calle de las Fuentes, cerca de la calle Mayor y el Madrid castizo que con el tiempo llegará a ser el centro de su mundo novelesco. En su insaciable curiosidad por Madrid, su afán de conocer y documentar todo lo que tuviera que ver con la capital, era natural que recurriera a Mesonero, el autor madrileñista más importante del siglo.¹⁵

Segundo, se puede señalar una cierta afinidad estética e intelectual entre los dos escritores. Por mucho que Galdós quisiera superar la visión pintoresca de la historia, es patente su propia imaginación visual. Una de sus lecturas predilectas era la novela ilustrada, y la influencia de este género se ve claramente en la concepción altamente visual de muchas escenas de sus novelas.¹⁶ La literatura pictórica de Mesonero no le parece adecuada a la representación de Madrid ni de la historia humana, pero una estética visual en sí es perfectamente compatible con las sensibilidades del propio Galdós.

Tercero, tanto Galdós como Mesonero quieren hacer una literatura de documentación: tendencia que coincide con la vocación periodística de los dos. La documentación que puede realizar Mesonero está limitada por las limitaciones del cuadro de costumbres, como queda comentado. Sin embargo, es indiscutible que el costumbrismo, dentro de su ingenuidad y su perspectiva limitada, nos ofrece una embrionaria literatura de documentación social que será recogida y ampliada por el realismo.¹⁷

Tanto la vocación periodística como el deseo de hacer una literatura documental coinciden con la sensibilidad historicista tan característica del siglo XIX. Es en el historicismo de Galdós y Mesonero donde encontramos la clave más fundamental para entender la relación entre estos dos escritores: relación que es, a pesar de las diferencias, más congenial que adversarial. Si bien podemos asentar dos visiones históricas correspondientes a nuestros dos escritores —la visión pictórica de Mesonero frente a la visión integrista de Galdós— hay que insistir también en que ninguno de los dos es totalmente ajeno a la visión del otro. La relación entre sus respectivas formas de entender la historia humana, con especial referencia a Madrid, es más una relación de tensión que de polarización. Mesonero, dentro de su pintoresquismo, siente evidentes inquietudes historicistas. Claro testimonio de ellas son sus trabajos eruditos sobre la historia de Madrid y el enfoque evolutivo de algunos de sus cuadros de costumbres (por ejemplo, «Antes, ahora y después» y «El Romanticismo y los románticos»). Además, la novelación de la historia, tal como la iba a realizar Galdós en los *Episodios Nacionales*, era un proyecto que el mismo Mesonero vislumbraba pero que no llevó a cabo.¹⁸ Por esto mismo el Curioso Parlante sentía una profunda admiración por los *Episodios* que escribía el joven

¹⁵ Por una casualidad que casi parece de inspiración providencial, Galdós se hace vecino de Mesonero al trasladarse, en 1866, a la calle del Olivo, calle en que nació y vivió Mesonero y que después de su muerte se llamaría la calle de Mesonero Romanos, nombre que conserva en la actualidad. José Pérez Vidal, «Prólogo» en Madrid, p. 44.

¹⁶ Sobre la dimensión visual de la obra de Galdós véase Miller, op. cit.; y Peter A. Bly, *Vision and the Visual Arts in Galdós*, *Liverpool Monographs in Hispanic Studies* (Liverpool, Francis Cairns, 1986).

¹⁷ El libro fundamental para el estudio de esta evolución es Montesinos, op. cit.

¹⁸ Carta de Mesonero a Galdós, 23 de mayo de 1875, en *Cartas*, p. 14. Stephen Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887* (Madrid, Taurus, 1985), p. 34, n. 44.

Galdós, y le asesoraba con entusiasmo.¹⁹ En sus *Memorias de un setentón* vuelve a expresar su admiración por los *Episodios Nacionales*, y concretamente por *Memorias de un cortesano de 1815*.

Mesonero estaba ansioso de superar sus limitaciones historiográficas y artísticas, y este deseo le impulsaba hacia el joven Galdós que empezaba a hacer lo que Mesonero no había sabido hacer. En muchos sentidos Mesonero intentaba estirar los límites de su pintoresquismo fundamental. En cuanto a Galdós, tampoco estaba libre de la historiografía y las tendencias literarias representadas por Mesonero. No hay que olvidar, por ejemplo, los muchos artículos que escribió Galdós en *La Nación* en 1865-66: artículos que son verdaderos cuadros de costumbres madrileñas al estilo de Mesonero. Más importante aún como testimonio de una temprana afinidad historiográfica entre Galdós y Mesonero es la concepción y realización de los mismos *Episodios Nacionales*. Una visión episódica de la historia —la ingenua idea de que la historia está hecha de acontecimientos aislables— era, en el fondo, la misma visión que había tenido Mesonero. Galdós, al idear y escribir los primeros *Episodios*, daba a esa visión una plasmación literaria mucho más elaborada que la que había logrado Mesonero, pero en el fondo era la misma forma de entender la evolución de la experiencia humana. Así se explica el entusiasmo de Mesonero por los *Episodios*. Y así se comprende también que Galdós idease las *Novelas Contemporáneas*, como vehículo de esa otra visión histórica, integrista y no episódica, que se removía en su conciencia de joven escritor. La tensión entre dos visiones históricas que superficialmente diferencia a Galdós y Mesonero existe también dentro de la conciencia del mismo Galdós. La maduración intelectual y artística de Galdós va a consistir en un progresivo rechazo a la visión de la historia como episodio. El hecho de que escribiese 46 *Episodios Nacionales* —el último en 1911— es testimonio de la permanencia de la idea del «episodio» histórico en la imaginación de Galdós. Sin embargo, no hay más que contrastar la dramática e ingenua heroicidad de los primeros *Episodios Nacionales* con la mordaz y turbia ironía de los últimos para comprender la evolución de Galdós hacia una visión más compleja y más pesimista de la historia de España. Volviendo a hacer uso de las metáforas teatrales tan favorecidas por Galdós y Mesonero, el Galdós maduro pone de manifiesto su amargura y desencanto cuando declara que la mayor parte de la historia contemporánea de España ha sido «una mala comedia representada por regulares cómicos».²⁰

En las *Novelas Contemporáneas* va a persistir la búsqueda de la historia como materia novelable, pero ya con otra definición de la historia. Ahora la historia se va a entender no como una serie de episodios aislables sino como *evolución*: evolución tecnológica, económica y social. Este concepto de la historia como complejo y fluido engranaje va a dar salida a la nueva novela realista que es una novela «histórica» en un sentido mucho más profundo que el que se puede desprender de los *Episodios*. Si *Fortunata*

¹⁹ Carras.

²⁰ Citado en Gilman, p. 257. Hay otro elemento en la biografía intelectual de Galdós que ilumina su lucha con la modalidad pictórica así como su afinidad con Mesonero y su amor al teatro. Me refiero a su admiración por don Ramón de la Cruz, quien influyó en Galdós así como en Mesonero. En «Don Ramón de la Cruz y su época» (1870-71) Galdós reconoce las limitaciones del sainete como género, pero insiste en el valor positivo de su «imitación de la Naturaleza». La postura de Galdós frente a Cruz está estudiada en Miller, op. cit., pp. 13-15.

y *Jacinta* es la obra maestra de las *Novelas Contemporáneas*, lo es porque su construcción ejemplifica magistralmente el complejo tejido de la historia entendida como flujo, dialéctica y evolución. Dentro de este tejido, dos personajes en especial resumen ciertas facetas del pensamiento historiográfico de Galdós. Uno es Juanito Santa Cruz: personaje, como señala Gilman, creado como «producto» de la historia por medio de un completísimo árbol genealógico y una detalladísima biografía personal. Este zángano arrojado por la historia contemporánea de España se diferencia dramáticamente de su padre —trabajador, honrado, socialmente productivo... y de otra generación— y de Fortunata, la que —de acuerdo con el brillante análisis de Gilman— «nace» espontáneamente, sin historia, y por lo tanto sin el enviciamiento propio de la nueva burguesía.²¹ El que Juanito Santa Cruz sea el hijo del siglo más destacado, y el personaje más históricamente desarrollado de la obra maestra de Galdós, lleva un implícito comentario pesimista acerca de la trayectoria de la sociedad española.

El otro personaje clave para entender la postura historiográfica de Galdós en *Fortunata y Jacinta* es Plácido Estupiñá. Está muy claro que el personaje de Estupiñá constituye un homenaje irónico y afectuoso a Mesonero, recién fallecido cuando Galdós escribe *Fortunata y Jacinta*. Se pueden discutir los matices de este homenaje, pero la presencia de Mesonero en el personaje de Estupiñá es innegable.²² ¿Cómo se sabe que Mesonero está oculto en el personaje de Estupiñá? Superficialmente lo sabemos por dos datos circunstanciales. Primero, como puntualiza el narrador, Estupiñá es «hermano de fecha» de Mesonero, habiendo nacido el mismo día que éste: el 19 de julio de 1803. Segundo, el apodo de Estupiñá es «Rossini», debido al parecido que guarda con el compositor italiano. En un retrato en prosa que Galdós hizo de Mesonero en 1866 leemos lo siguiente: «Algo de la bondadosa y al par burlona sonrisa de Rossini hay en la fisonomía de El Curioso Parlante...»²³

Sin embargo, el nexo más profundo entre Estupiñá y Mesonero reside en sus respectivas visiones de la historia de España. En las muchas tertulias a las que acude, Estupiñá es muy amigo de relatar los importantes episodios históricos, transcurridos en Madrid, que él dice haber presenciado personalmente. Su concepto de la historia, nos dice el narrador, es «pintoresco», y descansa sobre una «erudición ocular». Estupiñá «fundaba su vanidad en haber visto toda la historia de España en el presente siglo».²⁴ Al contar y recontar los acontecimientos que ha presenciado, insiste siempre en la dimensión *visual* de su experiencia. «Como le estoy viendo a usted...» es el estribillo con el que dramatiza sus encuentros visuales con la historia de España. Estupiñá no demuestra ninguna comprensión de la verdadera significación histórica de los momentos y personajes que ha visto; para él todo es un panorama, un desfile de fenómenos sin mayor trascendencia: José I, Fernando VII, María Cristina, el padre Merino, D'Donnell, Esparte-

²¹ «*The Birth of Fortunata*» *Anales Galdosianos*, I (1966), pp. 71-83.

²² Gilman se inclina a dudar que Estupiñá estuviera modelado a partir de Mesonero, aunque sí reconoce una relación historiográfica entre los dos. Galdós y el arte..., p. 258, n. 45.

²³ «Don Ramón Mesonero Romanos», en *Recuerdos y memorias*, ed. F. C. Sainz de Robles (Madrid, Tebas, 1975), p. 113. Don Pedro Ortiz Armengol fecha este artículo de Galdós en 1886; ignoramos si puede tratarse de una errata de imprenta. Véase su exquisita edición de *Fortunata y Jacinta* (Madrid, Hernando, 1979), II, p. 973, n. 95.

²⁴ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (Madrid, Hernando, 1975), p. 50.

ro... Además de superficial, su acercamiento a estos momentos históricos es falso e imaginado, puesto que, como demuestra don Pedro Ortiz Armengol, era objetivamente imposible que Estupiñá viese todos los episodios que dice haber presenciado.²⁵ Así que mezcla la historiografía con la literatura, pero siempre de forma superficial, sin llegar a la verdadera significación de la historia ni a la compleja ficción historicista representada por la novela en la que aparece él como personaje. Más que historiografía, lo que hace Estupiñá es *chismografía*.²⁶ Es decir que reduce la historia a una serie de semiverdades pintorescas. Curiosamente, casi todos los acontecimientos que recuerda Estupiñá tuvieron lugar en algún balcón. Tanto es así que el narrador resume socarronamente: «La historia que Estupiñá sabía estaba escrita en los balcones».²⁷

Parece que hemos vuelto a encontrarnos con el balcón pictórico. Le sirve a Estupiñá para enmarcar y pictorizar los momentos de la historia, así como le había servido a su hermano de fecha, Mesonero Romanos. Con este redescubrimiento del balcón pictórico comprendemos mejor no sólo la dialéctica relación entre Galdós y Mesonero, sino también el sentido de las metáforas teatrales tan cultivadas por los dos escritores. Porque el balcón de Mesonero y Estupiñá es otra imagen teatral. Es un proscenio miniaturizado que enmarca un fenómeno y lo transforma en esa semi-realidad crepuscular propia del teatro. En la medida en que la historia de la experiencia se enmarque, se teatraliza y se sitúa en la frontera entre verdad y cotilleo.

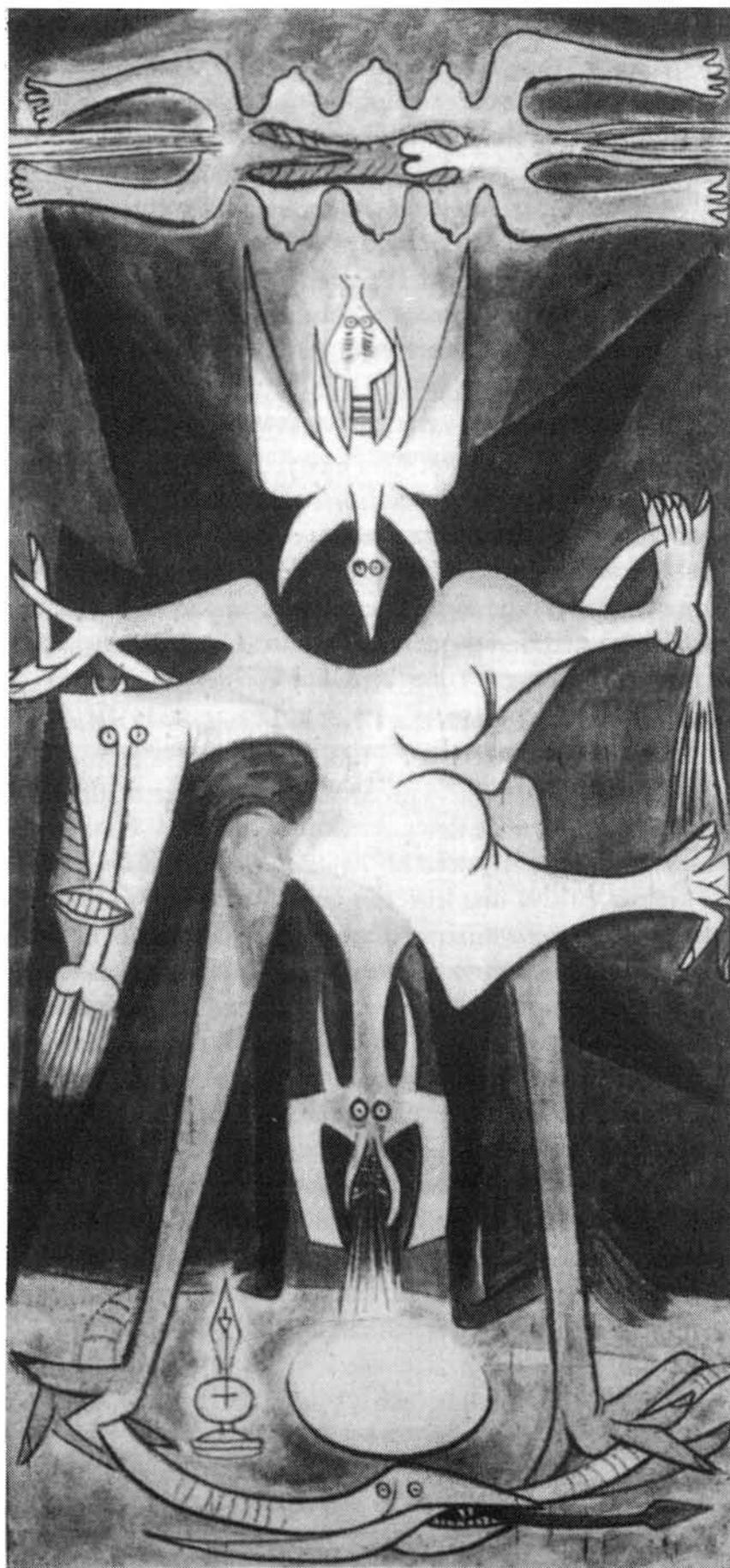
El tratamiento irónico que Galdós da en *Fortunata y Jacinta* a esta forma de entender la historia deja muy claro su rechazo a una historiografía episódica que se reduce a anécdota y tarjeta postal. Si al Galdós joven le había entusiasmado esta teatralización y literaturización de la realidad histórica, el Galdós maduro ve en ella una tendencia perniciosa que socava el progreso social en España. En *Fortunata y Jacinta*, y en toda su obra madura, Galdós cultiva una historiografía alternativa. Propone una investigación de la historia como proceso dinámico, no estático. Propone un concepto unitario de la experiencia. Nos enseña que lo que existe y lo que sucede tiene que entenderse dentro de sus relaciones con *otras* cosas que también existen y suceden. Nos advierte contra la inutilidad, e incluso el peligro, de la perspectiva pintoresca, chismosa y fragmentaria, tan entrañablemente arraigada en la cultura española. Una comprensión de la realidad como viñetas herméticas, nos parece decir, introduce distorsiones peligrosas y sólo puede conducir a la inmovilización y la desintegración social. En la visión de Galdós, la clave para la autorrealización de pueblos e individuos es el dinamismo coherente y productivo. En esta advertencia hallamos el punto de encuentro entre el Galdós artista y el Galdós pensador. Aquí encontramos también la radical importancia de Benito Pérez Galdós para la historia de la literatura y las ideas sociales en España.

Farris Anderson

²⁵ Op. cit., II, pp. 969-970, n. 85.

²⁶ Véase Gilman, Galdós y el arte..., p. 257.

²⁷ *Fortunata y Jacinta*, p. 51. Geoffrey Ribbans entiende los balcones de Estupiñá de una forma semejante a la nuestra. Para Ribbans, el hecho de que la historia que Estupiñá sabía estuviese «escrita en los balcones» es una técnica que Galdós emplea para trivializar los momentos que Estupiñá recuerda. Son momentos ruidosos y espectaculares (diría yo: teatrales), pero de poca significación profunda para la evolución de la sociedad española. A pesar del entusiasmo de Estupiñá, estos episodios «apenas si llegan a ser más que una serie de discursos echados desde algún balcón» [la traducción es mía], «Contemporary History in the Structure and Characterization of *Fortunata y Jacinta*», en *Galdós Studies*, ed. J. E. Varey (Londres. Tamesis. 1970), p. 93.



Una obra de Wifredo Lam