

TRES BIOGRAFÍAS DE GALDÓS

«A quien tengo verdaderos deseos de conocer es a Galdós»
(Miguel de Unamuno, 20-VIII-1896)

«La novela moderna se da sobre este supuesto: la
transcripción de la realidad humana, que consiste en el tejido
complejísimo de
destinos individuales»
(María Zambrano, *La mujer en la España de Galdós*, 1943)

«Si algún escritor español moderno tiene la talla y las
proporciones de nuestros mayores clásicos, ése es Galdós»
(Luis Cernuda, *Galdós*, 1954)

El año del centenario de la muerte de Galdós está siendo fecundo para los muchos lectores de sus obras, puesto que pueden encontrarse en las librerías (debemos visitar continuamente estos espacios fundamentales para que las humanidades conserven sus señas de identidad), al margen de diversas ediciones de sus obras, tres biografías de Galdós de diferente perfil e intención. La primera vio la luz coincidiendo con la inauguración el primero de noviembre

de 2019 en la Biblioteca Nacional de España de la exposición «Benito Pérez Galdós. La verdad humana», comisariada por Germán Gullón y Marta Sanz. Se trata de *Benito Pérez Galdós. Vida, obra y compromiso*, escrita por el historiador Francisco Cánovas. El sintético libro, que cuenta con un anexo de dieciséis textos galdosianos, se inscribe entre la descendencia de aquellas «vida y obra» de un escritor, que popularizó la «Biblioteca Románica Hispánica», dirigida por Dámaso Alonso. Precisamente el primer tomo de aquella serie fue la *Vida y obra de Galdós* del maestro Joaquín Casaldueiro en 1961. Entrado el año 2020 conocemos que Yolanda Arencibia, acreditada especialista en Galdós e impulsora de la benemérita colección (galdosiana hasta la médula) «Arte, Naturaleza y Verdad» gana el Premio Comillas por *Galdós. Una biografía*, libro denso y amplio, que se instala en la senda que abrió con oceánica información Pedro Ortiz Armengol y su *Vida de Galdós*, publicada por Crítica en 1995. Pasado el verano, el galdosista en ejercicio que mejor conoce la maestría narrativa de Galdós, el profesor y crítico Germán Gullón, nos ofrece un libro excepcional sobre el escritor canario, *Galdós, maestro de las letras modernas*, que a mi modo de ver abre un horizonte similar al que nació de la pluma de su padre, Ricardo Gullón, en 1957, al publicar como estudio preliminar a *Miau* (Ediciones de la Universidad de Puerto Rico) el canónico *Galdós, novelista moderno*, rescatando al autor de *Fortunata y Jacinta* de las reticencias orteguianas, no secundadas por alguno de sus admirables discípulos como María Zambrano. A su vez, Germán Gullón dedica su relato en varias ocasiones a reivindicar a Galdós frente a los que consideran la literatura como un arte inútil, y busca –y consigue– para su biografía un diapasón similar al de Frederick Brown sobre Émile Zola en 1995 y Geoffrey Wall sobre Gustave Flaubert en 2001.

Con la salvedad de la biografía de Gullón (que no pierde nunca de vista la dimensión europea de Galdós) a pesar de ser tan diferentes, tanto la de Cánovas como la de Arencibia, tienen un denominador común negativo: prescinden en su totalidad o en exceso de la dimensión europea de la novelística galdosiana, sin tener demasiado en cuenta un mojón imprescindible en su

bibliografía, el formidable estudio de Stephen Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea. 1867-1887* (traducción de 1985) y las páginas muy penetrantes dedicadas a Galdós en extraordinario libro del profesor de literatura francesa y comparada de la Universidad de Chicago, Thomas Pavel, *Representar la existencia. El pensamiento de la novela* (traducción de 2005), no mencionado ni por Cánovas ni por Arencibia.

Francisco Cánovas Sánchez, *Benito Pérez Galdós. Vida, obra y compromiso*. Madrid. Alianza. 2019. 500 páginas.

La apresurada biografía de Cánovas se articula –según el autor– en tres ejes complementarios: la inserción de la vida de Galdós en las coordenadas históricas y culturales de su tiempo, la relevancia de su obra y el compromiso cívico y democrático del autor. El desarrollo del relato de los diversos ejes es desigual: riguroso en lo histórico y con frecuencia errático en lo literario, lo que pone en guardia al lector que sea conocedor de la historia de la literatura española desde 1868 a 1920. Establecer como similares puntos de reflexión sobre el caciquismo una novela de Galdós, *Doña Perfecta* (1876) y un informe-encuesta como *Oligarquía y caciquismo* (1901) de Joaquín Costa es un dislate. Lo mismo sucede en la siguiente afirmación:

La recepción literaria del antimilitarismo, el anticaciquismo y el anticlericalismo fue fecunda y dilatada, quedando plasmada en obras escritas durante aquellos años como *La moral de la derrota* (1900) de Luis Morote, *César o nada* (1910) de Pío Baroja, *Jarrapellejos* (1914) de Felipe Trigo, *Nuestro Padre San Daniel* (1930) de Gabriel Miró y *El jardín de los frailes* (1927) de Manuel Azaña (284).

La sucesión de títulos elegidos es una mezcla adúltera de géneros literarios y de propuestas éticas y estéticas. La obra de Luis Morote carece de propósitos literarios y puede equipararse a las de Lucas Mallada, Damián Isern o incluso Joaquín Costa, pero de ningún modo a creaciones novelescas como las de Baroja, Felipe

Trigo, Gabriel Miró y Manuel Azaña. Al margen de los silencios sobre otras novelas de Baroja y de Trigo, las novelas poemáticas de Ramón Pérez de Ayala, entre otras, y los errores de datación de las obras, puesto que la novela de Oleza citada se publicó en 1921.

Cánovas se afana en vertebrar las coordenadas culturales y literarias de la crisis de fin de siglo, y al desconocerlas sostiene consideraciones que son difíciles de entender. Así, hablando del canon literario de los años bisagra entre el XIX y el XX, sostiene: «el canon literario se alejó del racionalismo y el naturalismo y se adentró en lo irracional y lo sombrío» (284). De nuevo una mezcla adúltera. El racionalismo no es una escuela ni un movimiento literario, como, en cambio, se debe considerar el naturalismo. De otro lado, no se entiende qué valor estético pueden tener «lo irracional y lo sombrío», cuando líneas más adelante afirma que la novela de esos años bisagra «combinó el realismo de la generación anterior y el espiritualismo moderno, como se aprecia en *Tierra de Campos* de Picavea, *El último patriota* de Nogales, *La ley del embudo* de Queral y *La voluntad* de Azorín» (285). Citar la primera novela de José Martínez Ruiz junto a otras novelas plúmbeas y de escasa suficiencia estética es un error muy grave y revela que el autor toca de oídas y ensambla ideas y obras recogidas aquí o allá sin ningún rigor. Cualquier estudioso de la literatura de fin de siglo aproximaría *La voluntad* (1902) a *Camino de perfección* (1902) de Baroja o *Reposo* (1903) de Rafael Altamira, como anticipó la intuición de Joan Maragall en su artículo del *Diario de Barcelona*, «La joven escuela castellana» (28-II-1901), con reflexiones premonitorias de lo que estos jóvenes publicarían unos meses después.

Un último botón de muestra. Cánovas cita a medias el fragmento de una carta de Unamuno a Galdós del 30 de noviembre de 1898, en la que le dice que la tercera serie de los *Episodios Nacionales* «que ha emprendido usted, me interesa muchísimo. Me ha llevado más de diez años estudiar el carlismo y como necesario complemento el período histórico que usted noveliza» (reproduzco la cita completa). Cánovas deduce que «fue el comienzo de una prolongada correspondencia que se interrumpió en 1905, cuando

cada escritor siguió un camino diferente» (294-295). Bien, la correspondencia fue más bien escasa y desde luego no se interrumpió en 1905, dado que la última carta de Unamuno que publicaron Sebastián de la Nuez y José Schraibman en *Cartas del archivo de Galdós* (1967) es del 11 de diciembre de 1913, a propósito de su tragedia *Fedra*, y la última de Galdós data del 27 de diciembre de 1913. Lo del «camino diferente» no merece consideración alguna.

El aspecto de la importancia de la obra de Galdós se traduce en una mezcla de las opiniones de Clarín con las vertidas por críticos e historiadores de la obra galdosiana -véase como amalgama las opiniones de Clarín con las consideraciones de Kronik y Arencibia (204)-, llegando en ocasiones a conclusiones insólitas, tal como la siguiente: «*La desheredada* contiene los embriones de las grandes novelas que Galdós escribió entre 1881 y 1897, manejando con maestría los recursos realistas, naturalistas y los deparados por el oficio de escritor».

Quiero insistir que entremezclar sin rigor alguno (véase el epílogo) los juicios de Antonio Machado o María Zambrano con la opinión de Mesonero, quien conoció la obra de Galdós sólo hasta 1882 es un asunto que merece tomar precauciones, que la biografía de Cánovas no toma casi nunca.

Lo mejor del libro es el análisis del compromiso político galdosiano desde su liberalismo regeneracionista del sexenio (1868-74) al republicanismo de 1907 en adelante. El apéndice de textos galdosianos es correcto, las ilustraciones apropiadas y gratificantes, no, en cambio, la bibliografía, necesitada de una importante hibernación.

Yolanda Arencibia, *Galdós. Una biografía*. Barcelona. Tusquets. 2020. 862 páginas.

La biografía de Arencibia se ocupa con todo lujo de detalles y con abrumador arsenal de noticias de la vida privada del escritor, y apoyándose en una amplísima documentación epistolar y en un ritmo marcado siempre por la cronología y por el buen uso de las *Memorias de un desmemoriado* (publicadas entre 1915 y 1916 en la

revista *La Esfera* por un Galdós prácticamente ciego) atiende a la personalidad de Dolores, la madre de Galdós, cuya sombra me temo que alcanza al juicio del novelista a propósito de Paula Raíces, la madre del magistral, en el magnífico prólogo que antepuso a la edición de *La Regenta* en 1901; a sus hermanas Concha y Carmen, regidoras de sus sucesivos domicilios madrileños hasta su fallecimiento en 1914 y 1915, respectivamente; a su hija María Pérez Galdós Cobián, nacida en 1891; y a sus amantes: Lorenza Cobián, Emilia Pardo Bazán, Concha Morell y Teodosia Gandarias, a quien Galdós escribe en el otoño de 1910 una conjetura lapidaria: «Si don Francisco Giner te conociera, daríate sin duda el diploma de honor o alguna distinción extraordinaria». Teodosia, quien falleció unos días antes que su amante, era maestra de escuela. Quien se interese por la biografía íntima de Galdós tendrá que echar mano de estas páginas, que no olvidan sus estancias en San Quintín (Santander), su condición de viajero impenitente o sus empresas editoriales, especialmente la de La Guirnalda, por la que el novelista pactó la edición en exclusiva de sus obras desde 1876 hasta 1896 con Miguel H. de la Cámara.

Tal como la profesora Arencibia escribe en el «Prólogo» sigue «en directo los pasos del individuo Pérez Galdós, combinándolos contextos personales, históricos y sociales que condicionaron su personalidad y determinaron la construcción de su obra, un universo de creación auténtico, fruto del resultado de un programa artístico que las circunstancias fueron ajustando» (15). Precisamente parte de la metodología de Arencibia consiste en buscar –y encontrar– en las novelas de Galdós, especialmente en los *Episodios nacionales*, signos biográficos. La obra literaria, el texto, es espejo de los diversos perfiles de la personalidad del autor.

La vida del escritor se relata minuciosamente, demostrando (creo que se podría haber realizado con mayor esmero) que sus aprendizajes van desde el heredado periodismo costumbrista y, sobre todo, desde el periodismo político y cultural hasta el novelista en ciernes, que publica en 1870 su primera novela, *La Fontana de Oro*. Para estos años galdosianos, Arencibia aprovecha el veterano y

estupendo libro de Berkowitz, *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader* (1948), que debería reeditarse o traducirse para bien de los estudios decimonónicos. En esos años la formación filo-krausista que recibe de maestros como Alfredo Adolfo Camus se combina con su devoción por el Ateneo de Madrid (desde 1865 era socio), que fue su cuna literaria. El periodismo de Galdós, como habría de reconocer en el Episodio Nacional, *Amadeo I* (1910) fue «excelente aprendizaje para mayores empresas». Su paso por *La Nación* (65-66 y 68), la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa* (65-67), *Las Cortes* (68), *El Debate* (71-73), donde alcanzó la dirección, la prestigiosa *Revista de España*, de la que fue director entre el 72 y el 73 o *La Ilustración de Madrid* (71-72) acreditan la importancia del periodismo en el joven Galdós. Vocación de periodista a la que volvió con unas extraordinarias cartas para el diario bonaerense *La Prensa* (1884-94) cuando era el novelista más importante de las letras españolas.

Al compás de los artículos en la prensa, cuya importancia sobrepasa la notable que le concede la biografía porque son un verdadero almacén de temas obsesivos, ideas programáticas y afinidades electivas del que se nutre su obra novelesca, se puede justipreciar sus querencias por la música, la pintura y el dibujo; querencias que siempre le acompañaron. Tiene razón Arencibia cuando sostiene que Galdós «se siente acuciado por dos llamadas: la de la historia en vivo y la de la literatura» (105).

En la *Revista de España* publicó (13-VII-1870) sus *Observaciones sobre la novela española contemporánea*, verdadero manifiesto del realismo en España y que abre su primera manera de novelar, con el plato fuerte de la primera y segunda series (1873-79) de los *Episodios nacionales*. En efecto, con los elementos «historia, novela y cuadro de época» (139) construyó Galdós ese primer universo de novelas históricas, cuya originalidad comparto con la profesora Arencibia, quien analiza de modo desigual las que Clarín llamó «novelas tendenciosas», de *Doña Perfecta* (1876) a *La familia de León Roch* (1879). Dos son las razones principales por las que se produce ese desigual e irregular análisis de las novelas tendenciosas. La primera, es la pobre y escasa relación que la biografía traza de

Galdós con el krausismo, pese a afirmaciones equívocas como: «krausistas son los mensajes de fondo de estas novelas sociales», que no pueden esconder que no se haya atendido (la propia bibliografía lo atestigua) a obras absolutamente imprescindibles como *El Krausismo español* (1956) de López Morillas, pese a citar un librito magistral del profesor López Morillas, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología* (1972), que olvidan tanto Cánovas como Gullón. Olvido que se agranda al prescindir de la «Introducción» que antepuse a la antología *El Arte y las Letras, y otros ensayos* de Francisco Giner (2007).

La segunda razón tiene que ver con un tema en el que llevo treinta años insistiendo. Para valorar la importancia y el significado de las novelas tendenciosas de Galdós hay que tener muy presente el diálogo de esas novelas con las de Valera y con las de Pereda, y, desde luego, con sus mejores críticos: Manuel de la Revilla (cuya entrada bibliográfica es muy parcial), Urbano González Serrano (cuyo análisis de *Doña Perfecta* es fundamental), Leopoldo Alas «Clarín» (acaba de ver la luz la segunda edición del libro *Galdós, novelista*) y don Francisco Giner a propósito de la primera parte de *La familia de León Roch*. Estos ingredientes darían más luz de la que Arencibia propone en las primeras páginas del capítulo «Sociedad y Novela». En cambio, me parece muy acertado que el acercamiento a *Marianela* (1878) venga pautado por la sintética reflexión de Ricardo Gullón: «Al año siguiente de escribir *Gloria* publicó *Marianela*. Un intermedio sentimental», fechada en 1957 y procedente de *Galdós, novelista moderno*.

La biografía de Arencibia dedica un centenar de páginas a los quehaceres galdosianos durante la década de los ochenta. El lector encontrará en cada una de esas páginas datos y referencias que dibujan la trayectoria vital y la fragua de un corpus de novelas, de *La desheredada* (1881) a *Miau* (1888), verdaderamente excepcional. El punto de partida es, en efecto, *La desheredada*, cuya importancia Arencibia subraya desde diversos ángulos, ideológicos, estéticos e incluso pedagógicos. Así, anota con precisión lo que Francisco Giner le comunica a Galdós, tras la lectura detenida de la novela de Isidora Rufete:

Ayer la concluí y me apresuro a decirle que, en mi opinión, es no solo la mejor novela que usted ha escrito, sino la mejor que en nuestro tiempo se ha escrito en España. Nada ha hecho ninguno de nuestros mejores novelistas modernos, usted inclusive, que se parezca a este admirable libro [...] Ya no hay que hablar de Episodios, ni de *León Roch*, ni de *Gloria*, etc., etc. Ahora es usted el autor de *La desheredada*, la única novela moderna española que puede saltar el Pirineo sin inferioridad alguna a lo mejor extranjero.

Las palabras no ofrecen duda: novela, realismo y dimensión europea. Siguiendo el hilo, Arencibia se detiene también en la contestación de Galdós (12-IV-1882), mientras tiene en el telar una *novela* en ciernes, *El amigo Manso*: «Yo he querido en esta obra entrar por nuevo camino o inaugurar mi segunda o tercera manera, como se dice de los pintores». Ahora bien, siguiendo la confesión de Galdós a Giner —«he encontrado cierta frialdad en el público»— Arencibia escribe que la novela fue recibida «con frialdad por la crítica». No es del todo cierto, porque estimo que la recepción crítica de la novela galdosiana del 81 es uno de los pórticos de las polémicas acerca de *La cuestión palpitante* (1883), que no en balde llevaba un prólogo de Clarín, el defensor más inteligente y constante de la nueva manera de Galdós. Lo he analizado brevemente en la «Introducción» a *Galdós, novelista* (1991, reedición 2020). Resumo: mientras al crítico Luis Alfonso desde *La Época* (7-XI-1881) le parece negativo el contacto de Galdós con el naturalismo, a Tomás Tuero en *La Iberia* (30-IX-1881) le había parecido muy importante y fecundo el que Galdós tuviese en cuenta las obras y los postulados teóricos de Émile Zola. Y naturalmente no es precisamente frialdad lo que respiran los dos excepcionales artículos de Clarín en *Los lunes de El Imparcial* del 9 de mayo y el 24 de octubre de 1881, recogidos de inmediato en *La literatura en 1881* (1882), el tomo en el que repartió su sumario con Armando Palacio Valdés. Artículos en los que Clarín inaugura el modelo de recepción de diapason naturalista que mantendrá con respecto a las novelas de Galdós hasta *Miau*, con una inflexión dubitativa a propósito de *Fortunata y Jacinta* (1886-

1887). Artículos, por otra parte, que jamás fueron prólogo a *La desheredada* como sostiene equivocadamente Isabel Burdiel en su reciente biografía de Emilia Pardo Bazán.

A mi modo de ver, ese camino que Arencibia recorre por lo que Germán Gullón ha llamado «una década memorable» tiene muchas luces, sobresaliente información y aclaraciones muy sugestivas, pero olvida en exceso que el realismo y el naturalismo se apoyan en «poéticas de la novela» que Clarín dibujó con profundo conocimiento y distancia crítica de la novela francesa, y, sobre todo, con nítida y dinámica precisión ante los quehaceres de su novelista más admirado, Galdós. Así, es una pena que Arencibia no emplee ni una sola vez el concepto «interiores ahumados», acuñado por Menéndez Pelayo en su prólogo a las primeras obras de Pereda (es de una miopía descuidada olvidar dicho texto) y explotado con maestría insuperable por Clarín en su análisis de *Tormento* (1884) y algunas otras novelas de Galdós. Al conocimiento de esos interiores de almas, de hogares, de clases sociales y de instituciones se dedicaron cada una de las obras maestras galdosianas.

Como consecuencia de esta desatención nos tropezamos con algunas afirmaciones banales -véase las páginas sobre *El amigo Manso* y *Lo prohibido* (1884-1885)- que estropean el juicio normalmente certero de las novelas, al margen de que no comparto la aseveración de que *Fortunata y Jacinta* esté «abierta a una red del mil posibilidades críticas» (280). Desde la «intencio auctoris» y la «intencio operis» tal afirmación es insostenible.

Al camino que va desde *La incógnita* (1888-1889) y *Realidad* (1889) hasta *El abuelo* (1897) se podrían aplicar el mismo tipo de luces y alguna sombra que he anotado para las novelas de los ochenta. En este pasaje de la biografía se echa en falta presentar con mayor amplitud el debate sobre la novela dramatizada (*Realidad* y *El abuelo* lo son), en el que Clarín pone de relieve sus reticencias, mientras Armando Palacio Valdés, Rafael Altamira y los críticos catalanes Sardà e Yxart aceptan con algunas reservas la oportunidad de la novela presentativa, que Galdós defenderá abiertamente en el

prólogo a *El abuelo*, que Arencibia transcribe en sus líneas directrices en la página 457.

En la segunda parte de la biografía, que se puede entender que empieza en el capítulo catorce (la biografía completa ocupa veinte capítulos, más un prólogo y un epílogo), «Cuando veáis que algo acaba, decid que algo empieza», coincidente con el ingreso del escritor en la Real Academia Española de la lengua, Arencibia realiza un notable esfuerzo para no perder el norte del relato. A menudo lo consigue, pero la cantidad abrumadora de datos y noticias –que sostienen su investigación– acaban por difuminar las líneas directrices de la biografía. Las nuevas series de los *Episodios Nacionales* y el teatro son las creaciones literarias que dan vigencia al Galdós del siglo XX, mientras se siente más comprometido con la actualización del liberalismo del 68 en el movimiento republicano, donde tratan de encontrar cobijo desde el socialismo de Pablo Iglesias al republicanismo de Gumersindo de Azcárate y el reformismo de Melquiades Álvarez.

Debo decir que las sucesivas relaciones amorosas de Galdós no se desatienden en ningún momento, así como la domesticidad del gran escritor, tanto en Madrid como en Santander. La importancia de Galdós dramaturgo está correctamente perfilada. No debemos olvidar que Emilia Pardo Bazán –cuya relación intelectual con Galdós es tan importante para las andaduras literarias de ambos– escribió en 1906 en la revista *Ateneo* lo siguiente: «este vencedor de la novela no es un fracasado en el teatro». Es más, su teatro es el más importante en el cambio de siglos, pese a que el Nobel se lo llevaran Echegaray (1904) y Benavente (1922). También es excelente la documentación que nos acerca al Galdós (1907-1914), «atropellado por la política» según su propia expresión, y sus últimos años, de una ceguera total, que no le impidió seguir asistiendo a sus estrenos, tanto en Madrid como en Barcelona, hasta gozar de una «estatua en vida» –Pardo Bazán, *dixit*– en los jardines del Retiro.

Un libro de tanta intensidad y de extensión tan dilatada no puede quedar al margen de algunos errores que hay que subsanar, prescindiendo de los obvios (las traducciones de *Electra* o la

geografía natal de Azorín, entre otros), quiero enfatizar uno de mayor envergadura. Se dice en la página 325, al tratar de la revista *La España Moderna* (1889-1914), la más importante empresa cultural que vehicula el siglo XIX con el XX, que Clarín no colaboró nunca en la revista. Afirmación errónea pues en los números iniciales era el crítico estrella –y quizás el mejor pagado– de la publicación de Lázaro Galdiano. La historia de su divorcio de Lázaro –que pasa por una novela de Pardo Bazán– y su intento posterior de recomponer las relaciones no es asunto de esta breve reseña.

La bibliografía de *Galdós. Una biografía* pone sobre el tapete los años que Arencibia lleva estudiando a Galdós. No obstante, echo en falta un libro que ninguno de los tres biógrafos cita y que me parece imprescindible para analizar los diversos horizontes de expectativas que las novelas de Galdós suscitan. Me refiero a *Galdós and his critics* (University of Toronto Press, 1985) de Anthony Percival. Y el dominio de las entrevistas contemporáneas al novelista, creo que se deberían haber incluido algunas tan relevantes como la de José León Pagano en *Al través de la España literaria* (1902), que con prólogo de Pardo Bazán tradujo del italiano la editorial Maucci en 1904. Finalmente quiero indicar un error muy frecuente, que la biografía de Gullón no comete: la larga entrevista que Enrique González Fiol (*El Bachiller Corchuelo*) publicó en la revista *Por Esos Mundos* tiene dos partes, ambas vieron la luz en 1910 (junio y julio) y ocupa 47 páginas de la revista. Arencibia cita solo la segunda. En breve aparecerá un volumen (que estoy ultimando) en el que se recogen las más importantes entrevistas a Galdós, que facilitará su consulta.

Germán Gullón, *Galdós, maestro de las letras modernas*. Santander. Valnera. 2020. 558 páginas.

La biografía de Germán Gullón se asienta sobre un doble y principal supuesto, que queda expuesto en un pórtico sumamente interesante. Uno trata del lugar de Galdós en la literatura española:

La cultura española debe, pues, a Galdós el retrato de la imagen de la sociedad decimonónica, que siempre se aduce como su principal mérito literario. Y algo más profundo aún que un paisaje humano, la expresión de cómo es el hombre moderno español, laico, que vive en sociedad, relacionado de mil y una maneras consigo mismo y con su entorno, y cómo este comprende el mundo en que vive (28-29).

El otro supuesto define tanto la metodología como la voluntad y el sentido final del libro:

He optado por recrear, en la medida de lo posible, el contexto intelectual y personal en que se formó su identidad personal, los libros y maestros que le influyeron, las lecturas importantes, las circunstancias vitales que marcaron su vida, tanto a nivel personal, mediante el trato amoroso, como las alegrías y decepciones en la busca de una existencia literaria. En resumen, ofrezco una lectura de la vida intelectual de Galdós, de la formación de la persona, sus gustos, su pensamiento, y cómo fue evolucionando con el tiempo. Conoceremos las lecturas, los amores, los éxitos y los fracasos. Le seguiremos en la búsqueda de dar sentido a su vida y a su obra (31).

En virtud de este segundo supuesto, antes de adentrarse en «El primer Galdós (1863-1880)» y tratar sucinta (no se eluden datos, se seleccionan) y penetrantemente la niñez y la adolescencia del escritor, Gullón señala un eje vertebrador de su libro: la mirada de Galdós y la incidencia en esa mirada del impresionismo, conformando una sensibilidad desde la que moldear a los personajes de sus novelas. Eje vertebrador que tiene su aditamento en un aspecto que la crítica galdosiana ha analizado por extenso: «Galdós terminará siendo el escultor de la lengua hablada en la capital de España» (58). Por ello, al tratar del joven periodista, Gullón

invocando a ese extraordinario crítico que fue Eduardo Gómez de Baquero y recordando los estudios de Stephen Gilman y Gonzalo Sobejano, insiste en que el trabajo de periodista enriqueció su léxico con palabras procedentes del léxico urbano, a la par de despertar un interés que no decayó nunca por la sociedad presente.

El capítulo «El primer Galdós (1863-1880)» ofrece muchas de las claves de la biografía de Gullón. En primer lugar, la atención a la voluntad de observador social, que conlleva un singular regeneracionismo, lo que le permite escribir al biógrafo: «Galdós es el mejor abogado de la reforma de la sociedad» (134), en la estirpe de Dickens. De ahí que su obra novelesca almacene escenas o breves narraciones y descripciones que proceden de las propias vivencias del autor. En coincidencia con Arencibia, Gullón subraya como ciertos personajes de sus obras pueden servir como espejo para comprender las impresiones vividas por el escritor. Así, los comentarios de José María de Guzmán en *Lo prohibido* sobre la llegada a Madrid del novelista o los que recuerda de su asistencia a las tertulias del Café Universal, trasladados al Episodio Nacional de la quinta serie, *España trágica* (1909).

En segundo lugar, la importancia que el magisterio de los krausistas, antes del 68, tiene en los aprendizajes del joven Galdós, que compartía el periodismo de las letras (costumbrista, cultural, literario) con la crítica musical: «Ir al teatro, a los conciertos, escuchar a los artistas en vivo, la energía que producen y que atraviesa a los espectadores, seducía al joven Galdós» (85). En efecto, los padres del espíritu galdosiano son, antes de la «Gloriosa», Francisco Giner de los Ríos (lo fue siempre), Francisco de Paula Canalejas y Alfredo Adolfo Camús. De ellos aprende la vocación reformista que el ideario liberal llevaba en esos tiempos aparejada, como también el alto valor de la educación y la necesidad de forjar «hombres nuevos». Las páginas de Gullón son francamente luminosas y quizás en su argumentación le hubiese venido como anillo al dedo alguna referencia al libro de Juan López Morillas, *Racionalismo pragmático. El pensamiento de Francisco Giner de los Ríos* (Madrid, 1988), especialmente el capítulo «De la Septembrina al

Desastre», que sin duda el profesor Gullón conoce, tanto más cuando en el capítulo «La madurez personal y literaria (1881-1888)», señala lo siguiente:

Francisco Giner de los Ríos le había marcado el camino, por ello el humanitarismo de los krausistas latía en el trasfondo, aunque la verdadera filosofía que subyace a las obras del período resulta plenamente galdosiana, la de un idealismo pragmático. Coincidió con los institucionistas en anteponer lo moral y humano a lo social, pero sin desatender a lo segundo (246-247).

En realidad, se trata de la misma medalla: racionalismo pragmático o «idealismo injertado por un sentido claro de lo práctico» (246).

En tercer lugar, y acompasada con el anterior punto fundamental, la biografía de Gullón subraya la importancia decisiva de la revolución del 68 por el cambio de mentalidad que conlleva y por la «energía democrática [que] aportó a la vida social del país» (100). Galdós durante una parte del sexenio revolucionario (1868-1874) va a estar al pie del cañón de la actualidad política, cultural y literaria desde diversos medios de comunicación, llegando a ser director de *El Debate* (1871) y de la *Revista de España* (1872). Galdós certifica la importancia del 68 desde un texto de Galdós de 1903 y de un pasaje de los «Apuntes autobiográficos», que a manera de prólogo Pardo Bazán antepuso a la primera edición de *Los pazos de Ulloa* (Barcelona, 1886). Creo que hubiese sido útil añadir algún pasaje de *Solos* (Madrid, 1881) de Leopoldo Alas. Por ejemplo, el siguiente párrafo del formidable ensayo «El libre examen y nuestra literatura presente»:

La revolución del 68, preparada con más poderosos elementos que todos los movimientos políticos anteriores, no sólo fue de más trascendencia por la radical

transformación política que produjo, sino que llegó a todas las esferas de la vida social, penetró en los espíritus y planteó por vez primera en España todos los arduos problemas que la libertad de conciencia había ido suscitando en los pueblos libres y cultos de Europa (64).

La clave que conviene destacar a continuación resulta básica en la continuidad del libro: la pugna entre tradición y progreso. La posición de Galdós es evolutiva, pues marcha desde una actitud anfibia cuando inicia sus tareas de novelista hasta los ideales republicanos, cuando esas tareas se van extinguiendo. Actitud dual que Gullón caracteriza como la admisión de la validez universal de ciertos valores, mientras, en ocasiones, «los rechaza afirmando el valor de la conciencia individual, adaptada a las circunstancias» (149), señalando, con lucidez, que es el embrión de sus novelas tendenciosas. Es sumamente riguroso que el biógrafo se apoye en Seco Serrano, para traer a colación una cita de Amado Alonso en la que el maestro indica que en los *Episodios Nacionales*, lejos de presentar Galdós «un pasado como pasado y caducado, lo que hace es mostrar las raíces de la sociedad actual», a la par que Gullón subraya un aspecto a menudo soslayado: «quizás haya más historia en sus novelas que en los mismos *Episodios*» (153). Seguramente no es una verdad a secas, pero el subrayado del biógrafo constituye una advertencia inteligente.

Por último, una quinta clave (y quizás la de mayor envergadura) es el planteamiento, que a lo largo de los restantes capítulos gozará de una meticulosa elaboración, de la forja de la novela galdosiana. Con una perspectiva europea —«Las biografías galdosianas han prestado escasa atención al carácter europeo de su vida» (87)- y con escrupulosa atención a sus lecturas, especialmente Dickens y Balzac, Gullón traza las directrices de la fragua continuada y oportuna de las novelas tendenciosas, de las de la órbita naturalista y de las que denomina «espiritualistas» en acuerdo con las apreciaciones de Clarín. En este punto quiero enfatizar una relación

generalmente ignorada y que Gullón analiza brevemente con absoluta novedad. Escribe el profesor santanderino, comentando la lectura de las novelas de Dickens: «Uno de los críticos más agudos de Galdós, el novelista Ángel Ganivet, quien en su *Epistolario*, en sus extensas cartas a su amigo (y de don Benito) Francisco Navarro Ledesma le comenta buena parte de la obra galdosiana con una profundidad e inteligencia que solo encontramos en Clarín, la misma observación» (132). Esta observación, que cito por extenso, es la siguiente (se trata de una carta de Ganivet fechada en Amberes el 8 de octubre de 1895, y dirigida a Nicolás María López:

También te remitiré alguna novela de Dickens, quien, además de su insigne mérito, sirve grandemente para apreciar la evolución literaria de Galdós, desde *Gloria* y *Marianela*, por ejemplo, a *La desheredada*, *Miau*, etc. En cuanto a sus últimas tendencias místicas dile a Diego [Marín López] que no las tome por un reflejo del despertar del sentimiento religioso. Ese misticismo anda cerca del anarquismo sentimental de Tolstoi, e hizo sus primeras asomadas en un tipo tan curioso como el ciego Rafael, de *Torquemada en la cruz* y en el *Purgatorio* (*Epistolario*, Granada, 2008, 1008).

En un texto capital para la historia de la novela española del siglo XIX (seguramente más citado que leído con atención), *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870), Galdós escribe:

Cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos: '¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida. Tal o cual personaje, parece que le hemos conocido.' Los apasionados de Velázquez se han familiarizado de tal modo con los seres creados por aquel grande artista, que creen haberlos conocido y tratado, y se les antoja que van Esopo, Menipo y

el Bobo de Coria andando por esas calles, mano a mano con todo el mundo

Gullón tiene en mente este pasaje y acude a otro del formidable artículo para anotar «que Galdós en el texto fundacional de su reflexión sobre la novela unió el texto verbal con su representación en imágenes» (119). Las imágenes del «observador» Velázquez, cuya representación horizontal de la realidad explica Gullón en algunas de las mejores páginas de su libro. Aquí está el fundamento que le lleva a escribir como cierre del capítulo cuarto de su biografía, «La libertad para contar la vida tal y como es: de *La Regenta* y *Los pazos de Ulloa* a *Fortunata y Jacinta*:

Su íntimo trato con Clarín y con Pardo Bazán le permitió conocer, relacionarse con los dos escritores fundamentales en el acercamiento de la narrativa de su tiempo al otro aspecto fundamental de la narrativa moderna, la convergencia de lo visual con la palabra (323)

Como sostiene Gullón en un momento inicial de su libro se trata de una mirada herida por la percepción sensorial que modela los personajes y que revela la impronta del impresionismo. Intuición y argumentación de Germán Gullón que es paralela a la que sobre Émile Zola desarrolló el profesor Henri Mitterand, en *Le regard et le signe* (Paris, 1987), especialmente en el capítulo, «Regard et modernité». En efecto, y de modo sobresaliente, Galdós es un novelista europeo, un novelista del gran realismo de la modernidad, y en esa órbita practicó diversas experiencias narrativas de las que la historia de la novela no puede prescindir.

El capítulo tercero de la biografía se ocupa de la época central de la novelística galdosiana: 1881-1889. Gullón plantea el acercamiento de Galdós al naturalismo (entendido como la doctrina y la producción narrativa de Émile Zola) con buen tino y un cierto relativismo, que se deriva desde la proyección de la sucesiva recepción crítica de sus novelas –con la excepción forzada de *La de*

Bringas (1884)- a cargo de Leopoldo Alas. Los aspectos que subraya Gullón de la influencia de Zola en Galdós son indiscutibles, también el trasfondo krausista (que aflora a su vez en Clarín); trasfondo que les hizo comprender los presupuestos ético-estéticos de las novelas de Zola desde una atalaya bien alejada del dogmatismo determinista, que Zola defendió, sobre todo, en sus textos teóricos.

Uno de esos aspectos me parece especialmente importante: «[Zola] en la creación de personajes le ayuda a penetrar en las oscuras entrañas del ser humano» (222). Y ello se produce gracias al desarrollo de las ciencias experimentales, al naturalismo y a Zola. Galdós da de alta –tomo prestada la acertada expresión de Gullón– en la novela la fisiología: *Lo prohibido* es un excepcional botón de muestra. La aceptación y la elaboración personal de las doctrinas naturalistas concede a la novela el poder tomar el pulso al ser humano de otra manera, entender la conducta humana de un modo más complejo, presentar la vida tal y como es, y postular la novela como una nueva forma de conocimiento:

El realismo constituyo el rico sustrato, la manera en que se presentaba el medio vital representado en sus textos, mientras que la sustancia la compuso un entendimiento de la sociedad hecho sin las premisas de la religión, que negaba el progreso aportado a la vida individual y social por las ciencias físicas, humanas, sociales y políticas (267-268).

La biografía de Gullón me permite insistir en un extremo que he dejado consignado en diferentes trabajos sobre la relación literaria de los dos grandes escritores. Galdós, en diálogo con Clarín, conquistó para la novela española el afán de conocimiento, seguramente el manantial más caudaloso y rico de la modernidad. Una carta de Alas –quien está escribiendo *La Regenta*– a Galdós (8-IV-1884) lo deja constatado de modo inapelable: «La novela como se ve en *Bouvard y*, en *La joie de vivre...* y en *Tormento* es una nueva fuente de conocimiento. Debo advertirle que incluyo a Centeno en

Tormento, hablo en general de su nueva serie, de su plan y manera y procedimientos actuales».

El plan y manera y procedimientos actuales de Galdós conllevaba también nuevas inquisiciones en la morfología de la novela, aceptando la maestría anterior de Flaubert y la contemporánea de Zola en su empleo. En efecto, como explica Gullón, tomando como referencia *La desheredada* y enfatizando un pasaje de la crítica de Clarín a la primera novela naturalista española (322): «Galdós alcanza la suma novedad [...] en el uso del monólogo interior y de la segunda persona narrativa» (90). Y un estrambote que no quiero olvidar en el tintero: aprecio en los capítulos tercero y cuarto de la presente biografía una subnarración: demostrar que Galdós fue un continuo buceador de las técnicas narrativas. En este sentido y desde la dimensión europea un libro que no aparece en la bibliografía puede ser un buen escenario para entender la modernidad de los quehaceres técnicos de Galdós. Me refiero a *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)* (Nápoli, 2009), en el que Maria Rosaria Alfani, Patricia Bianchi y Silvia Disegni agavillan los trabajos presentados en un seminario que se celebró en Nápoles en enero de 2004.

El capítulo quinto, rotulado «El compromiso social (1889-1908)» al abarcar cerca de dos décadas, presenta varios subcapítulos que tienen una autonomía propia: la vida sentimental del escritor, San Quintín y Santander, la aventura fracasada de editor, el escritor europeo y dos aspectos de sus quehaceres de novelista. La tercera manera narrativa (1889-1905) y el teatro. Me detengo muy brevemente en alguno de estos subcapítulos. La vida amorosa de Galdós está expuesta con mesura y discreción. Su síntesis me parece oportuna:

Galdós experimentó la intensidad del amor con Emilia, físico y armónico, mientras que con Concha iría del éxtasis a la desilusión, en una relación de picos y valles, que terminó siendo intermitente, insatisfactoria, complicada. Con Lorenza la experiencia fue distinta. Vivieron un amor

satisfactorio, con momentos felices, aunque se quedó varado en la rutina de estar juntos, sin pasión, que apaga el amor al convertirse en afecto cariñoso, apenas templado por el recuerdo de aquellos momentos felices compartidos, como el nacimiento de una hija. Las relaciones amorosas mantenidas con Teodosia Gandarias le traerán alegría serena y paz (360).

Con respecto a Santander, Gullón apunta que a partir de 1893 y en el hotelito de San Quintín, Galdós encontró «la paz para escribir sus novelas maduras y varias de sus obras teatrales» (363). El apartado «Pérez Galdós, editor» resulta muy breve, y el verdadero tema central del capítulo gira en torno de la producción novelesca y teatral.

En la tercera manera narrativa el biógrafo incluye las novelas que van desde *La incógnita* (1889) a *Casandra* (1905) y la tercera, cuarta y quinta serie de los *Episodios Nacionales* (Valga como paréntesis que en la cronología que ha forjado Gullón la quinta serie no tiene cabida). No obstante, me parece pertinente que en el dominio de las novelas espiritualistas –que Leopoldo Alas denominó de «psicología ética»- el profesor Gullón vea un camino hacia el impresionismo: «Galdós camina artísticamente por las mismas rodadas que sus amigos pintores, Sala, Berruete y Sorolla, o la escritora Pardo Bazán, buscando la presentación de la realidad desde sus sentimientos, de ofrecer sus impresiones» (373), y a la vez, señale que estas obras novelan «las vivencias personales en vez de los cambios sociales» (381).

Con respecto al Galdós dramaturgo, la biografía de Gullón es sintética y eficaz. Da entera noticia de su evolución, de sus estrenos (quizás queden olvidados en exceso los estrenos en Barcelona y las espléndidas reseñas críticas de Josep Yxart) y se detiene lo necesario en *Electra* (1901), buscando el análisis de Gómez de Baquero como una mirada reflexiva y serena ante una obra que se convirtió en icono frente al fanatismo religioso.

Quiero hacer hincapié en dos aspectos que subraya Gullón. En primer lugar, la dicotomía entre la novela y el teatro, que explica así:

Escribir novelas remite siempre a la experiencia personal, a la conciencia que el autor tiene de su vida, la manera en que experimenta su existencia, mientras que el teatro es como si la experiencia humana se contara en tercera persona, un poco alejada de la personalidad del autor, Así se explica este salto de Galdós al género dramático: quería compartir una experiencia en que lo personal cedía su primacía a lo social (387).

Dicotomía que es aceptable, como importante es que el biógrafo subraye el ánimo incansable que Pardo Bazán le dispensaba a Galdós, confiada en que su obra dramática iba a suponer una revolución en el arte teatral español:

La capacidad de Pardo Bazán, sus talentos sociales, el conocimiento del teatro español, de los directores y actores, abrieron la puerta grande por donde entró Galdós en el teatro, siendo ella la que con su conocimiento de la dramaturgia europea contemporánea, de las novedades que aportaban escritores como Henrik Ibsen, reconocía la relevancia del teatro de su amigo (396).

En segundo lugar, y es una cuestión de matiz que no deja de ser relevante, no estoy de acuerdo con la afirmación de que en *Paz en la guerra* (1897) de Miguel de Unamuno aparezca por primera vez la intrahistoria. Sin el marbete «intrahistoria» Galdós explica en el espléndido prólogo al tomo X de la edición ilustrada de los *Episodios nacionales* (1885) —«el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente»— lo que Unamuno delimitaría y precisaría en el primer ensayo (*La España Moderna*, febrero, 1895) de los que componen *En torno al*

casticismo. Por otra parte, el haz de referencias a los *Episodios* que Unamuno dejó consignado en su obra publicada y en su correspondencia avala la importancia de la lectura de Galdós en sus primeras obras. Baste con señalar dos precedentes de su correspondencia. En el verano de 1890 le escribe a su amigo Pedro Múgica en Alemania: «Novelista aquí grande sólo tenemos a Galdós». Y el 30 de noviembre del 98 le escribe al propio Galdós: «La serie de los episodios que ha emprendido usted ahora me interesa muchísimo». Lo que no quiere decir que Unamuno no vea inconvenientes en su andadura de novelista, cuyo mayor mérito, a su juicio, es la creación lingüística: «su lengua quedará como dechado de la lengua conversacional», escribió el 8 de enero de 1920. Y, desde luego, sin la creación de una lengua literaria, que sea lengua hablada, quedaría poco aprecio narrativo para la intrahistoria.

El capítulo final de esta apasionante biografía se articula en torno al Galdós político republicano, a la relación amorosa con Teodosia Gandarias, a la candidatura al Premio Nobel y, con laconismo, a la cuarta manera narrativa (1905-1912), donde se encuadran los últimos *Episodios* y las que Gullón denomina «novelas mitológicas», que bien podrían denominarse novelas de realismo alegórico o (sin faltar al respeto) novelas de «realismo mágico». En el presente capítulo el biógrafo traza algunos rasgos de cómo no se quiso comprender o se anuló la obra de Galdós en los años finales de su vida y en los inmediatos a su fallecimiento en 1920. Uno de los protagonistas —quizás el principal— de este intento de borrar a Galdós, según Gullón, es Azorín. Aún estando de acuerdo con sus probados argumentos, quiero constatar dos hechos.

Primero: Azorín nunca concedió la importancia que Clarín tuvo como teórico y crítico de la novela, especialmente de la novela naturalista, encarnada en Zola y en Galdós durante la etapa de 1881 a 1888, y prefirió privilegiar en sus lecturas y análisis el «idealismo laico» del escritor asturiano. Se puede admitir que quiso «sumar a Clarín» entre las personalidades anteriores a su generación, y «restar a Galdós» (428), pero convendría advertir que su valoración de Leopoldo Alas y de su obra maestra es sesgada.

Y segundo y muy importante: a pesar de las valoraciones que en artículos olvidados (el que cita Gullón y algunos más) hace de Galdós frente a Leopoldo Alas –respondiendo a la óptica que señalaba en el párrafo anterior- el texto más importante que el escritor alicantino escribió sobre Galdós es «Andanzas y lecturas. Galdós» (*La Vanguardia*, 27-X-1911) incluido en *Lecturas Españolas* (Madrid, 1912; segunda edición, 1920), primer tomo de su extraordinaria tetralogía crítica, y que volvió a agavillar en *Varios hombres y alguna mujer* (Barcelona, 1962). La selección de juicios que copio a continuación pone sobre el tapete la verdadera valoración, sumamente acertada, del genio de Galdós:

El realismo moderno –implantado aquí por Galdós- estudia, por lo tanto, no sólo las cosas en sí, como hacían los antiguos, sino el ambiente espiritual de las cosas. [...] Este hombre ha hecho que la palabra *España* no sea una abstracción, algo seco y sin vida, sino una realidad; este hombre ha dado a ideas y sentimientos que estaban flotantes, dispersos, inconexos, una firme solidaridad y unidad. [...] Don Benito Pérez Galdós, en suma, ha contribuido a crear una conciencia nacional. [...] La nueva generación de escritores debe a Galdós todo lo más íntimo y profundo de su ser: ha nacido y se ha desenvuelto en un medio intelectual creado por el novelista. [...] Galdós –como hemos dicho. Ha realizado la obra de revelar España a los españoles.

Concluyendo esta lectura lo más detenida posible del impagable libro que Germán Gullón dedica a su padre, maestro de galdosistas, debo decir que en la bibliografía y en el texto se citan tesis doctorales recientes sobre la personalidad y la obra de Galdós y de doña Emilia, que viven un presente perdurable. Me refiero a las tesis de Ricardo Axeitos (Universidade de A Coruña, 2017), Patricia Carballal (Universidades de A Coruña, 2015) e Isabel Rovira (Universitat de Barcelona, 2017).

Por último, señalar la magnífica edición de Ediciones Valnera, que sólo tiene un pequeño punto negro. La fotografía de Galdós de Pau Audouard –el gran fotógrafo del *modernisme*– de la cubierta y del álbum fotográfico no es de 1898, sino de junio de 1903, cuando Galdós viajó a Barcelona con ocasión del estreno de *Mariucha*. Dicho retrato se publicó en *La Il·lustració Catalana* en julio de 1903.

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ
UNIVERSITAT DE BARCELONA