Misericordia y *El abuelo*. Las dos novelas del siglo XIX español

En la mañana del 7 de febrero de 1897 daba don Marcelino Menéndez y Pelayo, en su respuesta al discurso de ingreso de Galdós en la Real Academia, una de las valoraciones más acertadas acerca de los objetivos y resultados de la producción galdosiana. «Sin aparato científico —decía— ha pensado por cuenta propia sobre las más arduas materias en que puede ejercitarse la especulación humana. Sin ser historiador de profesión ha reunido el más copioso archivo de documentos sobre la vida moral de España en el siglo XIX»[1].

Creo que, aceptando lo mucho que se ha laborado sobre la vida y la obra de este escritor, se hace sentir en los tiempos actuales la necesidad de conformar nuevas perspectivas integradoras que eviten contradicciones de hecho, tales como aplicar el pensamiento citado sólo a los *Episodios Nacionales* y olvidar que los otros dos tercios de su producción son también, a su modo, investigaciones del mismo tipo, tan comprometidas o más en la problemática nacional. Existe, por ejemplo, un amplio conocimiento e interés por la época de madurez del escritor, los veinte años finales del siglo, mientras que la infancia, la juventud y la vejez quedan preteridas, precisamente las raíces sociopolíticas dieciochescas y los compromisos directos en la política regeneradora de su vejez. Lo mismo se puede decir de su producción dramática contra la narrativa, o de la abundante correspondencia de tema amoroso, teatral y político que aún persiste inédita.

Como dice José Carlos Mainer en su «Prólogo» a la edición reciente de Víctor Fuentes[2] de los discursos republicanos de Galdós, es necesario seguir por un tercer período de investigaciones, cuya nota peculiar podría

[1] Puede leerse en *Benito Pérez Galdós*, ed. Douglas M. Rogers (Madrid, Taurus, 1979), pp. 51-73. La cita del texto en p. 72.

[2] VÍCTOR FUENTES, *Galdós, demócrata y republicano (escritos y discursos 1907-1913)* (Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Gran Canaria-Universidad de La Laguna, 1982), pp. 10-11.

resumirse en el sentido integrador de los estudios. Con la excesiva especialización que fomenta la cada vez mayor complejidad de la vida y del pensamiento se va cayendo en un tecnicismo necesario en cuanto que es preciso establecer codificaciones cada vez más económicas, pero que se convierte en opresivo desde el momento en que olvida la naturaleza sentimental y humana de los signos codificados. En mi opinión, el trasfondo humano del arte es tan importante, al menos, como el necesario tecnicismo expresivo. Por ello, me parece que a la valoración objetiva de esto se llega mejor a través de la integración de los diferentes planos confluyentes en la obra: el sociopolítico, el psicológico-temperamental y el artístico-literario[3]. Así, no sólo se recompone con gran fidelidad el trasfondo humano, sino que sobre él se pueden calibrar mejor los valores literarios de su producción.

Sobre esta actitud integradora quiero utilizar este perspicaz aserto de don Marcelino para sostener lo que yo creo fue la actitud más constante y objetiva de Galdós frente a su trabajo literario, actitud que proporciona una perspectiva integradora desde el momento en que es una actitud ética, extraliteraria, y abarca lo literario, lo sociopolítico y lo psicológico. Creo que Galdós concibió el arte literario no tanto como el medio más adecuado de expresar sus constantes investigaciones sobre la sociedad decimonónica (algunas veces también lo fue, sobre todo en su época de madurez), sino como el más eficaz, por la simpatía sentimental que se crea a través de la expresión artística, para la progresiva educación y adaptación de dicha sociedad en la democracia.

Desde esta perspectiva integradora me parece que *Misericordia* y *El abuelo* son dos narraciones que resumen y dan conclusión definitiva a las preocupaciones sociopolíticas, psicológicas y artísticas de Galdós, desarrolladas a lo largo de su período de madurez durante los veinte años finales del siglo, y, al mismo tiempo, al conectar el de juventud con el de vejez, son las dos obras centrales de su producción y en las que se concentran todas las directrices generales de su vida. Y, por ello, utilizando el lenguaje no como conformaciones definitivas de resultados, sino como medio de investigación y codificación progresiva de los campos de trabajo, presento los resultados obtenidos de su aplicación a estas dos obras.

[3] Creo que es necesario establecer en este punto una matización pertinente. Se puede afirmar que no todos los artistas, tampoco los literatos, mantienen en su obra una preocupación sociopolítica o psicológica tan extensa. Pero tampoco se puede negar el hecho de que toda creación artística está estimulada y sustentada por el sentimiento que la motiva. Sobre esta base lo que se puede hacer es discutir el grado de motivación temperamental o sociopolítica que determina la producción de cada escritor. Y en el caso de Galdós, frente a otros escritores, ambos aspectos extraliterarios llegan a copar un porcentaje muy amplio de su obra.

En el constante compromiso sociopolítico de Galdós llegó un momento de crisis. El escritor se convenció, por los resultados, de la inutilidad de sus miles de palabras escritas, hizo balance y, sin abandonar la pluma o el lapicero que tanto utilizó, se lanzó a la calle, a la acción directa. Esto ocurría a partir de 1895 y antes de 1898. Lo que me propongo, pues, es detectar esa crisis como peculiaridad fundamental de ambas novelas y como nudo integrador de toda su vida y de su obra. El centro negativo de la crisis apunta al verano de 1895. El 3 de junio de este año promete Galdós a la actriz María Guerrero una obra que acaba de nacer en su mente como una iluminación salvadora. «Se me ha ocurrido —le dice al final de la carta del 3 de junio de 1895— una idea. Dentro de algún tiempo, vamos, no sé cuándo, es posible que le escriba a usted una obra *romana*. No tragedia, sino comedia, para que salga usted con sandalias, túnica, etcétera. Estará usted *pa comésela*.» Desde el invierno de 1894 le viene prometiendo otra de la «época de Carlos III». Estas no serán, después, sino *Alma y vida, Bárbara* y *Alceste*, cuyos argumentos, como en *Los condenados, Nazarín* y *Halma*, son, sobre las diferencias temporales, idénticos: la protagonista (Salomé, Laura, Bárbara, Alceste...) se sacrifica, muere como única solución de redimir la crasa corteza de fanatismo y corrupción moral que inmoviliza la sociedad que la rodea. Lo mismo se puede decir de Nazarín, Halma y sus correspondientes culminaciones, *El abuelo* y *Misericordia*, culminaciones en este tema que vamos a denominar de redentorismo y que caracteriza a la producción de este año.

Estimulado inmediatamente por los fracasos rotundos del sistema sociopolítico, y los personales, no menos dolorosos, tanto en el terreno de lo artístico como en el de lo económico, comienza a realizar un rápido balance de los veinte años de Restauración, y ante sus resultados ampliamente negativos, vuelve a retomar las simpatías democráticas y republicanas que lo alentaron en aquellos años juveniles del Sexenio Liberal (1868-1874), simpatías que va desarrollando de modo cada vez más directo y concluyente en su período senil en el siglo XX.

Esta es la perspectiva en la que cobran plena luz y valor humano las palabras dolorosas con que concluía la segunda serie de los *Episodios*[4]. Y se puede comprender el gran arranque de valor que ha de hacer ahora para continuarlos, además de las necesidades económicas que lo apremian, y

[4] «Basta ya —dice—. Aquí concluye el narrador su tarea... Los hombres de ellos casi se confunden con nuestros hombres. Son años a quienes no se puede disecar, porque algo vive en ellos que salta la ser tocado con escalpelo... Los conservaré para casta de tipos contemporáneos, como verá el lector que no me abandone al abandonar yo para siempre y con entera resolución el llamado *género histórico*.» (Fin del «Episodio», *Un faccioso más... y algunos frailes menos*.)

también se deben detectar los nuevos objetivos de inmediatez y eficacia que lo mueven. De modo inmediato, en este mismo verano de 1895, recupera y regenera a aquella neorromántica Isidora con que iniciara las novelas contemporáneas *(La desheredada)*, para convertirla, en *Voluntad*, en un ser enérgico, autodisciplinado y liberado tanto de los idealismos como de la mediocridad de las clases medias de la Restauración. Lo mismo hace con *Doña Perfecta*, variación que no siempre está bien percibida entre la novela de tesis y su adaptación dramática. Ya no es el fanatismo de doña Perfecta el que destruye el de Pepe Rey, sino que aumenta de modo claro la participación insidiosa e inmoral de Remedios y de su hijo, tanto o más que la de Tafetán o los soldados del ejército de la capital. Lo seleccionado por Galdós en esta adaptación es significativo de la presencia que veinte años de Restauración, de clases medias materialistas y mediocres, tienen en su evolución espiritual e ideológica.

En el verano de 1896 comienza a centrarse en el repaso de la segunda serie de los *Episodios*. El fruto más inmediato es *La fiera*, drama que desarrolla el capítulo V de *Los cien mil hijos de San Luis*, donde se contaban las memorias de Genara de Barahona[5]. Pero, sin duda, el resultado más completo y definitivo de este repaso y meditación de Galdós sobre la historia española del siglo queda plasmado en *El abuelo*. Si nos atenemos al momento de su composición, la obra es de 1897 (agosto y septiembre), pero lo cierto es que está ideada o inventada desde un año antes. El 6 de agosto de 1896 declara el escritor a Ruiz Contreras que está preparando una adaptación de *El rey Lear* para Antonio Vico. No cabe duda de que la obra de Shakespeare posee la intensidad dramática y las coincidencias necesarias con la situación personal e ideológica del escritor como para que motive en él la creación propia, que si algo debe a aquélla es, precisamente y en modo fundamental, este estímulo creador primero.

Sin entrar en precisas distinciones, que aún están por concretar, me limito al objetivo integrador de la ponencia y a señalar que, en el espacio sociopolítico, esta narración viene a ser el último desenlace de aquella segunda serie de los *Episodios*.

Pocas diferencias ve Galdós entre el despotismo fernandino y la corrupción liberal de aquel primer tercio del siglo, descrito en esa serie segunda, con el despotismo isabelino y la corrupción del sexenio que lo

[5] «Nota del autor.— Aquí concluye el primer fragmento de las curiosas *Memorias*. Como el segundo se refiere a sucesos ocurridos en la primavera del 22, resultando una interrupción de siete meses, nos vemos en la necesidad de llenar tan lamentable vacío con relaciones propias que abreviaremos todo lo posible para que no se echen de menos por mucho tiempo las aventuras de la dama viajera, contadas por ella misma.» (Fin del capítulo V de *Los cien mil hijos de San Luis*.)

siguió. Y menos aún el despotismo primero de la Restauración y la corrupción posterior contemporánea a la narración. Integrado todo el siglo en la nueva parábola que protagoniza el conde Albrit, su hijo Rafael, el pintor Eraul y Lucrecia Richmond, lo que añade Galdós es su respuesta a este siglo, la otra vertiente, la del futuro. De esa España neoclásica de la que él es único y despreciado vestigio de un solar en el que es dueño el dinero invertido desde el extranjero, están creciendo dos formas de futuro. El de la oligarquía en el poder, el legítimo, que recoge los vicios del envilecimiento moral del dinero extranjero, y el propio despotismo racial (Nelly). El espúreo, el pueblo que comenzó a crecer a partir de los devaneos de aquella «gloriosa» revolución, y que en su pasividad e indiferencia política no ha perdido sus virtudes ancestrales de fidelidad y entrega amorosa, como Dolly.

La nobleza y la oligarquía priman en la novela como resumen que es de lo sociopolítico de la segunda serie de los *Episodios*. En octubre de ese año 96 encuentra Galdós otro motivo para resumir ahora su actitud respecto del otro gran tema de preocupación, la clase media isabelina, que es la que protagoniza el proceso de envejecimiento que ha venido tratando en la novelas contemporáneas y en el teatro. Joaquín Malats le pide que arregle *Marianela* para adaptarla para la ópera. *Marianela* es la obra con que se despide el escritor de sus idealismos juveniles e inicia su período de madurez, el de las novelas contemporáneas, en cuya culminación se encuentra. Marco de cierre, como aquélla lo fue de apertura, viene a ser *Misericordia*. La sufrida y servicial Nela ha crecido sólo en edad en Benina. El hermoso Pablo también ha crecido sólo en edad. Sigue con los mismos idealismos y desvalimiento físico en José María de la Almudena. Las clases medias, entonces pujantes, han venido fracasando en la degradación general de los tiempos (los Juárez y Ponte), mientras otras, más rapaces aún, renacen en Juliana, Polidura, etc., como signo de la competitividad autodestructora del afán de tener y poder que se va imponiendo. De todos ellos, sólo Pablo y Nela, ahora Nina y Almudena, marchan con su idealismo y su amor por el camino cierto, con actitudes prácticamente idénticas a las que presentan don Rodrigo, don Pío y Dolly en el desenlace de *El abuelo*.

Como ya he expuesto, un análisis comprensivo de cualquier obra de Galdós sólo es posible desde una perspectiva ecléctica e integradora de los cuatro estratos fundamentales en los que va recomponiendo con paciencia y tesón de artesano los diferentes elementos de sus alegorías y parábolas.

No cabe duda de que el amargo desengaño del rey Lear en la obra de Shakespeare sintonizó en aquel verano de 1896 con el amargo desengaño personal. Hundida la nación en profunda crisis exterior, en manos de un

violento conservadurismo en piña defensiva con el clericalismo ultramontano, él mismo se veía personalmente derrotado en sus esfuerzos moralizantes; sus últimas obras, *Voluntad, Doña Perfecta* y *La fiera,* pasaban sin pena ni gloria por el público clerical. El mismo se veía de nuevo, como a finales de la década anterior, en la más agobiante miseria económica, sin poder utilizar las propiedades cubanas de su cuñada Magdalena Hurtado de Mendoza, pagando unos exorbitados derechos reales por ellas y envuelto en un ruinoso pleito con su editor Honorio de la Cámara.

Es cierto que la inconsciente liberalidad de Galdós y Lear está en la raíz de su propio fracaso, como también lo está en el de don Rodrigo de Arista-Potestad, junto a la intransigencia que nace de espíritus íntegros y honestos rodeados de vileza; pero también lo es que del mismo modo inciden en sus tragedias el afán de poder, la corrupción moral y el resentimiento de sus servidores de antaño.

Misericordia, sin embargo, fundamenta más sus elementos sobre un esquema de carácter social en el que Galdós ha alcanzado gran habilidad técnica y artística a lo largo de sus novelas contemporáneas anteriores, el del proceso de degradación y empobrecimiento de las clases medias isabelinas, en este caso las que nacieron en los prósperos años sesenta. No olvidemos, sin embargo, que los matrimonios de Carmen y Domingo Pérez Galdós con Hermenegildo y Magdalena Hurtado de Mendoza ocurrieron también por esas fechas y que ahora una persona tan voluble y voluntariosa como doña Magdalena (según se puede deducir de la correspondencia entre Galdós y el doctor Tolosa Latour), que lleva viviendo más de veinte años con su cuñado los altibajos económicos desde que murió en 1871, su marido (fecha aproximada de la muerte de don Antonio Zapata), acaba de perder de modo definitivo, por la guerra autonomista, las propiedades cubanas por las que, como doña Francisca en la novela por las andaluzas, ha venido luchando.

A esta indudable base experimental hay que añadir otros datos secundarios, como las molestias en la vista del propio Galdós[6], que a su vez le

[6] Mi idea de que Galdós tenía molestias en la visión ya en estos años de fines de siglo se basa en la sospecha de que padeciera cataratas seniles, que son de muy lenta y progresiva formación. Esta sospecha viene a ser confirmada por la existencia en la «Casa-Museo Pérez Galdós», en Las Palmas, de dos cartas (10 y 25 de agosto de 1906) en las que Galdós le hace a su hija María, recientemente huérfana, comentarios sobre las dificultades de su visión y el tratamiento que sigue. Ultimamente he tenido ocasión de consultar otra, esta vez dirigida a María y a Lorenza, del 27 de julio de 1906, como muy tarde, ya que Lorenza se suicida por estas fechas (el día 31), aunque Galdós no lo sabe hasta el día siguiente por los periódicos, en la que don Benito informa que está bien, esperando el momento propicio para operarse de la vista, que le han convencido de que es cosa fácil y que le ponen un régimen de comidas adecuado. La carta se subastó en la Casa Durán de Madrid (Serrano, 12) el 25 de marzo de 1983.

proporcionan un símbolo magnífico de la ceguera espiritual, de la negrura y desesperanza de los tiempos. Otros elementos son la confrontación de su propia hija natural, María Pérez Cobián, nacida en Santander, en enero de 1891, con sus sobrinos-nietos legítimos. Pero sobre todo está esa necesidad a la que antes aludía de realizar la revisión de este período y su vuelta a las actividades juveniles, el recuperar lo que abandonó en su juventud con aquella Marianela que moría agostada y vencida por el materialismo de los tiempos.

Esa muerte que recuerda mucho la de su prima-sobrina Josefina Tate, es la que ahora reivindica el escritor como señal de su aceptación sin reservas de las actitudes juveniles comprometidas y su rechazo absoluto de los análisis y concesiones que ha venido haciendo a la clase media constitucional. Es, pues, desde la perspectiva de esta nueva actitud desde la que se hace necesario detectar y valorar las importantes diferencias que presenta la mitad de su producción posterior frente a la primera[7].

Sobre este primer estrato básico, conformado a base de experiencias personales, monta Galdós el segundo, el sociopolítico, que puede reunirse en la síntesis sociopolítica que he expuesto.

Retomando al instante los elementos de este estrato sociopolítico, organiza Galdós su alegoría moralizante, en la que desarrolla su propia valoración personal y saca las consecuencias educativas. Y pasando al plano de lo artístico, no puede extrañar que un ilustrado de vida y convicciones tan puras y profundamente religiosas como es Galdós no halle un vehículo expresivo más acorde con sus objetivos de crítica y moralización que la parábola evangélica, ni un esquema conductor más exacto que la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Esto es lo que en resumidas cuentas vienen a proclamar ambas novelas: a lo largo del siglo XIX, los principios de integridad moral (la aristocracia) y de sacrificio desinteresado y leal (el pueblo) han sido ignorados por la clase media levantada sobre un poder económico real o simulado, que no sólo está envilecida internamente por el materialismo, sino que extiende la corrupción hacia arriba y hacia abajo en círculos cada vez más amplios.

Las dos novelas desarrollan este proceso de pasión y muerte de la in-

[7] Creo que es importante anotar aquí que si Galdós, hasta 1897, había compuesto unas cuarenta obras, otras tantas compone después de esta crisis. Y que un muy amplio porcentaje de la valoración que se ha venido haciendo sobre este escritor fundamenta sus opiniones en esta etapa primera constitucional en la que prédomina la estética moralizante. Y, sin embargo, sólo es un proceso de maduración sobre el que se va a levantar el auténtico Galdós, el que ha perdido los miramientos, las cohibiciones constitucionales, el que declara sus preocupaciones y sus objetivos a lo largo de otro medio centenar de escritos sobre los que la investigación literaria mantiene una cierta distancia. Estos son la cúspide y aquéllos la base. El verdadero Galdós, el más depurado está arriba, es el último Galdós, el de la vejez, y no el cómodo Galdós de la madurez.

tegridad nobiliaria y la abnegada del pueblo durante el siglo, sacrificadas por esa clase media materialista y pretenciosa, pero además se abren a los horizontes extensos del siglo XX que pronto va a estrenarse. La solución que plantea Galdós viene a ser, en mi opinión, objetiva y premonitora, la resurrección de los valores nobles, aristocráticos, depurados del lastre del despotismo medieval en el crisol del amor popular, mientras que el afán crematístico y dominador de las clases medias prosigue en su torbellino autodestructor.

Es este plano artístico el más extremo de las obras, el más estudiado. Con todo suele presentarse con una grande y desorientadora complicación, desde el momento en que no se tienen detectados los elementos que pertenecen a los otros dos estratos anteriores. Sólo quiero añadir, respecto de este plano, que Galdós no repara en recopilar elementos realistas de cualquier origen. De su propia experiencia inmediata, de sus propios escritos o esbozos anteriores o contemporáneos, de los escritos ajenos... Todo le sirve al escritor para montar esos espléndidos escenarios que, más que realzar y potenciar los elementos moralizantes, muchas veces distraen y despistan al lector de ese objetivo fundamental. Las dos novelas, sin embargo, tienen en este estrato un valor absoluto fundamental que es el ser los dos últimos peldaños (primero *Misericordia* y después *El abuelo*) en el largo proceso de autodisciplina y autorreducción del escritor. Y como valor relativo mantiene el privilegio, junto a *La incógnita* y *Realidad*, de proporcionar a la investigación literaria una base temática casi idéntica con dos formas expresivas distintas y del mismo modo consecutivas. En 1889 hacía Galdós el experimento de pasar de la novela psicológica-epistolar *(La incógnita)* a la psicológica-conductista *(Realidad)*. Ahora pasa de la versión más reducida y condensada de la novela contemporánea *(Misericordia)* a la puramente dialogada *(El abuelo)*, la versión limitada del conductismo que practica Galdós, no sólo bajo un imperativo estético, sino sobre todo bajo el de la eficacia moralizante conseguida a través de la inmediatez expresiva.

Quisiera haber dejado esbozado al menos el proceso de maduración conjunta de los aspectos ideológicos, psicológicos que lleva a Galdós a esta cima de su vida y de su producción, a la vez que identificar una peculiar técnica novelística del escritor en la que consigue de modo pleno integrar en la parábola cuatro elementos básicos que resumen todo su ser y su existir de hombre neoclásico, a saber, un sentimentalismo traído de su propia experiencia que invade la psicología de los personajes; un afán simbolista que hace que personajes y episodios, argumento en general, reproduzca en un plano alegórico los cuatro segmentos fundamentales del

siglo —despotismo isabelino, sexenio liberal, Restauración y decenio finisecular—; otro no menos intenso que comienza a acercar la obra al lector, el moralizante, en el que se enfrentan argumentalmente la intransigencia, la corrupción moral, con la integridad y el sacrificio que redime, y, en fin, el ingrediente que ha producido el éxito artístico-literario del escritor, el lenguaje y su realismo, que hace que todo ese conglomerado sea atractivo, humano, fácilmente asimilable y regularmente comprensible. Para los cuatro estratos existen diversas claves visibles con la luz adecuada. Sin embargo, de acuerdo con la timidez y el recato de Galdós, aunque no con sus pretensiones, sólo el plano artístico es el más conocido, menos el moralizante y el sociopolítico, y casi nada, con múltiples actitudes contradictorias, el psicológico. «Ya sé que mi estilo —le dice a Luis Bello por estos años— no parece estilo a muchos.... Creen que lo mío es fácil. Yo les entiendo; comprendo que trabajen. Pero sería demasiada inocencia si yo me entretuviera en esos perfiles con tantas cosas como tengo que contar. Para mí el estilo empieza en el plan»[8]. Por desgracia, me temo que aún hoy, a casi cien años de distancia de estas palabras, no hemos sintonizado con la mayoría de los temas que preocupaban al escritor y que siguen enterrados bajo una capa de «estilo» que él mismo no quiso que fuera tal amaneramiento encubridor.

CARMEN MENÉNDEZ ONRUBIA

Instituto «Miguel de Cervantes» CSIC, Madrid

[8] LUIS BELLO, «Paréntesis. Aniversario de Galdós. Diálogo antiguo», *El Sol* (4-I-1928), p.1.