Madrid, los balcones y la historia: Mesonero Romanos y Pérez Galdós

«¿Cómo no ha de sorprendernos agradablemente ver a Mesonero en las calles y paseos de Madrid? Un cuadro inmenso nos presenta la Villa, y el autor se nos aparece en ese mismo cuadro. Nos hace el efecto del rostro de Velázquez en el cuadro de las Meninas.»[1] Estas palabras, escritas por el joven Benito Pérez Galdós a poco de llegar a Madrid, no son más que uno de los muchos testimonios existentes del afecto y la admiración que sentía por don Ramón de Mesonero Romanos.[2] Sin embargo, aunque es indiscutible que Mesonero fue uno de los maestros de Galdós, no está menos claro el deseo que sentía Galdós de superar a Mesonero en el quehacer literario de documentar la vida de la España del siglo XIX. Ahora: quizás esta aparente paradoja no lo sea tanto. Quizá sea de lo más normal que el alumno intente superar al maestro que le ha inspirado, le ha señalado un cauce y le ha proporcionado modelos. Sea como sea, me parece que una comparación entre estos dos escritores españoles del siglo XIX nos puede dar una clave para iluminar la evolución del pensamiento y la literatura españoles del siglo pasado. Nacidos con cuarenta años de diferencia —Mesonero en 1803, Galdós en 1843—, cada uno es el máximo exponente de un cierto género literario en un determinado momento histórico. Mesonero es el maestro del artículo de costumbres, y Galdós es el gigante de la novela realista en España. Tienen en común ciertas tendencias intelectuales y literarias. Sin embargo, cada uno está condicionado por el momento histórico en que le toca vivir: condicionado en su forma de entender el mundo que le rodea, y condicionado por el vehículo literario que puede utilizar para captar ese mundo. La utilidad de nuestra comparación descansa precisamente sobre este enfrentamiento entre la afinidad psicológica y las diferencias impuestas por medio siglo de distancia.

La afición más profunda que une a Mesonero y Galdós es indudablemente su común pasión por Madrid. Y es precisamente en el acercamiento de cada autor a la capital de España donde encontramos nuestra clave para entender la evolución literaria e intelectual que queda comentada. Concretamente, encontramos una clave para iluminar la evolución de la prosa española del siglo XIX, la evolución de la forma de entender la historia humana, y la evolución de la función literaria de la gran ciudad: en este caso, Madrid.

[1] *Benito Pérez Galdós*, Madrid, *ed. José Pérez Vidal (Madrid, Afrodisio Aguado, 1957), p. 44.*

[2] *Otras fuentes para estudiar la relación entre Galdós y Mesonero son E. Varela Hervías, ed.*, Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos *(Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1943); y H. C. Berkowitz, «Galdós and Mesonero Romanos»*, Romanic Review, *XXIII (1933), pp. 201-205.*

Para tener una perspectiva correcta sobre nuestros escritores, hay que tener en cuenta que Mesonero y Galdós no son más que dos de entre otros muchos autores españoles que han encontrado la materia y la forma de su literatura en la vida de la capital. Esta tradición de literatura madrileñista, en forma coherente, data de mediados del siglo XVIII. Es verdad que ya existe un cierto costumbrismo madrileño a partir de los tiempos de Felipe IV, momento en que Madrid empieza a vivir con intensidad su nuevo papel de capital. Recordemos, por ejemplo, la novela de Alonso de Castillo Solórzano, *La niña de los embustes: Teresa de Manzanares, natural de Madrid* (1632); *La hija de Celestina,* de Alfonso Jerónimo de Salas (1612); y los artículos de costumbres de Juan de Zabaleta, Francisco Santos, y Antonio Liñán y Verdugo. Pero este costumbrismo madrileño del siglo XVII es disperso, poco enfocado, y sobre todo una simple extensión de la picaresca tan dominante en este siglo del barroco y de la consolidación de la capitalidad de Madrid. Será un siglo más tarde cuando se reúnan las necesarias condiciones sociales y estéticas para que la tradición madrileñista sea capaz de alcanzar la coherencia y generar obras de una clara significación estética e histórica.

¿Por qué ocurre esto precisamente en el siglo XVIII? Plenamente consciente de que cualquier teoría de la causalidad histórica es siempre peligrosa, me atrevo a sugerir dos fuentes de la intensa autoconciencia y presencia artística que alcanza la capital de España en el siglo XVIII. Y estas dos explicaciones son, quizás, un poco contradictorias entre sí. La primera es la influencia de los Borbones, que llegan al trono español con el siglo XVIII. Cuando Felipe V, el primer rey Borbón, llega a Madrid en 1701, encuentra una ciudad que le horroriza: una ciudad rústica, sucia, un lugarón manchego sin bellos monumentos; en fin, una ciudad que no tiene el decoro necesario para la corte de un rey Borbón. Por lo cual los reyes Borbones del siglo XVIII —sobre todo Carlos III— van a dedicarse a embellecer y ordenar la ciudad y enriquecer su vida cultural, siempre de acuerdo a los preceptos estéticos y cívicos de la Ilustración. En resumidas cuentas, uno de los impulsos que llevan a la nueva conciencia urbana de Madrid, y luego a su fuerte presencia artística, es la preocupación borbónica por la condición estética y cultural de la capital.[3]

El otro impulso que contribuye a la eclosión madrileñista del siglo XVIII es, en cierto modo, la reacción al primero. Es la reacción popular frente a la nueva cultura oficial, afrancesada e italianizada. La cultura tradicional, indígena si se quiere, había sobrevivido en el siglo XVIII, a pesar de la invasión cultural de España y el desprecio de los ilustrados. Se introduce, pues, un enfrentamiento entre dos culturas, dos mentalidades, dos formas de entender el mundo. Por un lado la cultura oficial, refinada, basada en los preceptos de la Ilustración y los estilos del neoclasicismo; por otro lado una cultura popular que reivindica la tradición y la vida madrileñas preborbónicas. Si el Madrid «nuevo» viene a ser el símbolo del progreso estético y cívico, entendido desde una mentalidad Ilustrada, el Madrid tradicional es, para otros, símbolo del desafío nacional frente al imperialismo cultural francés. Este cultivo consciente y beligerante de la tradición

[3] *Sobre las reformas borbónicas en Madrid véase F. C. Sainz de Robles,* Breve historia de Madrid, *Colección Austral (Madrid, Espasa Calpe, 1980), pp. 117-149; y Federico Bravo Morata,* Historia de Madrid, *II, 6.ª ed. (Madrid, Fenicia, 1986), pp. 17-85.*

conduce inevitablemente a la idealización, a una mitología urbana, y a la fuerte presencia de Madrid en el arte popular de la época.

Se trata, claro está, de las consabidas «Dos Españas». Este término, a pesar de ser ya un poco tópico, aún tiene una cierta utilidad para plantear la radical dualidad cultural que se produce en la España del siglo XVIII, y que en cierto modo no ha dejado de existir desde aquel momento. O sea, la misma dualidad que se acaba de esbozar. Sin embargo, hay que reconocer que el término «Las Dos Españas» es un poco simplista e impreciso. En lo que se refiere al siglo XVIII puede ser que la polaridad entre lo ilustrado y lo popular sea menos clara y menos tajante de lo que se suele pensar. En algunos casos, seguramente, lo «popular» y lo «ilustrado» se complementan más de lo que se contradicen, sobre todo a partir del reinado de Carlos IV, momento en que ya se vislumbra el fracaso de la Ilustración española y los criterios culturales se vuelven borrosos. Se puede argumentar, como mínimo, que el pensamiento y los productos culturales de la tradición se entrelazan, en algunos casos, con los de la Ilustración.[4] Sin embargo, aunque no sea total ni tajante, me parece muy claro que la cultura española del siglo XVIII se caracteriza por una dicotomía fundamental entre lo castizo y lo extranjerizante. Me parece igualmente evidente que esta escisión en la conciencia nacional debe tenerse en cuenta a la hora de explicar el surgimiento del madrileñismo en la literatura y la pintura españolas.

Dentro de la corriente castiza del XVIII, el escritor que más influencia tendrá en las generaciones sucesivas es don Ramón de la Cruz. La gran aportación de don Ramón son sus sainetes: sus piezas teatrales de corta duración, personajes populares y escenas de la vida diaria de las calles y las plazas de Madrid. Productos de la pluma de Cruz, y luego de otros muchos, estas imágenes entretenidas e idealizadas de Madrid castizo van a seguir inundando los escenarios madrileños durante todo el siglo XIX y en la primera parte del XX. Van a conducir a la consolidación del folklore madrileño, de la creencia en una ciudad poblada de chulos despreciables, porteras respondonas, serenos gruñones, guardias entrañables, zapateros filosóficos, majas coquetas y manolos picarescos. Hay quien afirma que en los sainetes de Cruz, Ricardo de la Vega y Carlos Arniches, se produce el fenómeno de que la vida imita al arte, porque es precisamente en ese teatro donde los madrileños aprenden a serlo. Es decir que los madrileños de verdad imitan a los madrileños de sainete en materia de hablar, vestir y andar. Sea sostenible o no esta juguetona afirmación, es indiscutible que Ramón de la Cruz es la piedra angular de la intensa presencia de Madrid en la literatura española moderna.

El Madrid que nos ofrece Ramón de la Cruz es necesariamente anecdótico y pintoresco. Dadas las limitaciones formales del sainete, no podría ser de otra manera, porque este género ofrece vistazos y no permite mucho desarrollo de temática, argumento o personajes. Precisamente en esta cualidad anecdótica y pintoresca encontramos el vínculo entre Cruz y Mesonero Romanos. Cronológicamente Mesonero podía haber sido el nieto de Ramón de la Cruz. Nace en 1803, vive y trabaja en condiciones muy diferentes de las de Cruz. Su formación se va a desenvolver en pleno romanticismo y en pleno

[4] *Esta teoría la desarrolla Gaspar Gómez de la Serna en su excelente libro.* Goya y su España *(Madrid, Alianza, 1969).*

absolutismo de Fernando VII. Sus obras más importantes las escribe a partir de 1830. No es autor de teatro, aunque éste le apasiona. Es periodista, articulista e historiador de Madrid. Llegará a ser el primer cronista oficial de la Villa de Madrid y autor de libros eruditos que hoy día siguen siendo fuentes imprescindibles para el estudio de la historia de la capital de España. Destacan el *Manual de Madrid* (1831) y *El antiguo Madrid* (1861). Su autobiografía, *Memorias de un setentón* (1880), es un valiosísimo documento de la vida madrileña del siglo XIX.

En el campo de la literatura de ficción, y en el desarrollo de la prosa española del siglo XIX, la principal aportación de Mesonero consiste en el cuadro de costumbres: el breve relato verbal de costumbres, sucesos o tipos humanos supuestamente representativos de lo más esencial de un determinado espacio geográfico. En el caso de Mesonero ese espacio es Madrid. Es en esta aportación donde encontramos la herencia de Ramón de la Cruz a la que ya se ha aludido.[5] Los dos escritores cultivan géneros diferentes pero afines. Lo que el sainete de Cruz tiene en común con el cuadro de costumbres de Mesonero es el pintoresquismo. En el cuadro de costumbres, igual que en el sainete, encontramos pequeñas viñetas de la vida diaria de la ciudad: esa vida pequeña, esa «realidad que escapa al historiador», esa «esencia misma de la vida nacional».[6] Allí encontramos la vida de las calles, las plazas, los teatros —la vida de serenos, porteros, pícaros, tipos raros, artistas estrafalarios, paletos recién llegados... El Madrid de Mesonero es, desde luego, un Madrid entrañable y pintoresco.

«Pintoresco». Un adjetivo que ya hemos utilizado varias veces. Pensemos un momento en su verdadera significación. A nivel popular y cotidiano el adjetivo «pintoresco» tiene un valor metafórico. Decimos que algo es «pintoresco» cuando encontramos en ese algo una cualidad fotogénica, unos atributos visuales que nos parecen propios de una foto o de un cuadro pintado. ¿Y a qué se debe esa aproximación pictórica? Se debe a que la persona, el pueblo, el paisaje o el acontecimiento que nos resulta pintoresco nos parece que está enmarcado —o que debería de estar enmarcado— en el tiempo o en el espacio. Nos parece que está, o debería de estar, separado y aislado de aquello que lo rodea, lo que llamaremos, sin deseos de engancharnos en elucubraciones metafísicas, el mundo real. Y esta observación nos lleva a la otra significación, más profunda y más exacta, del adjetivo «pintoresco». Porque lo pintoresco es siempre lo *enmarcado,* aunque el «marco» sólo exista en la imaginación del observador. Lo pintoresco siempre está rodeado de algún marco que lo aísle de lo circundante. El marco puede ser material o impuesto por la imaginación. Puede existir en el espacio o en el tiempo. Sea cual fuere la índole del marco, tiene siempre una misión esencial: aislar lo enmarcado de lo que cae fuera del marco y así dotarlo de una cierta autonomía.

Con esta breve teoría del pintoresquismo ya estamos más capacitados para entender la importancia del pintoresquismo en Cruz y Mesonero, y en la literatura en general. El Madrid de estos escritores no es «pintoresco» sólo porque sea una ciudad llena de monadas. Es pintoresco también en ese sentido más exacto que se acaba de esbozar.

[5] *El respeto que sentía Mesonero por Cruz, y la influencia que tuvo éste en aquél, están documentados en Stephen Miller,* El mundo de Galdós *(Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983), pp. 61-64.*

[6] *José F. Montesinos,* Costumbrismo y novela, *3.ª ed. (Madrid, Castalia, 1972), p. 47.*

Es pintoresco porque la forma literaria de su captación se basa en pequeñas realidades poco desarrolladas, en visualizaciones fugaces de escenas aisladas y enmarcadas. Es pintoresco porque nos da la sensación de encontrarnos frente a una serie de cuadros de contenido hermético. Precisamente en este aislamiento y esta autonomía está radicado el carácter entrañable y entretenido de esta ciudad idealizada. Con estos procedimientos literarios se excluye todo lo que le puede restar tipicidad a la materia literaria y se canaliza la percepción del lector o espectador hacia lo excéntrico y entretenido. O sea que el *contexto* de los fenómenos apenas si se ve. Los marcos que se utilizan para conseguir este aislamiento pictórico son varios. En el teatro el mismo proscenio sirve de marco visual, además de los numerosos marcos secundarios que pueden ir incluidos en el decorado. En la obra literaria leída, los sucesos van enmarcados en el tiempo (entre el comienzo y el final de la obra), y en los marcos espaciales que pueden ser evocados por la imágenes verbales.

Sean los que fueren los marcos, constituyen la base de lo que llamaremos la «modalidad pictórica». Esta es, con toda evidencia, la modalidad dominante en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX. En aquel momento histórico la literatura se entiende y se presenta primordialmente como experiencia visual, y además de visual, *pictórica.* [7] Abundan los ejemplos. En el teatro romántico la representación pictórica de las escenas es una verdadera obsesión. Los personajes son insistentemente enmarcados o colocados en posturas artificiosas por autores cuyas acotaciones escénicas parecen guiones cinematográficos. También en la literatura no dramática encontramos detalles que denuncian la concepción pictórica de sus autores. El mismo término «cuadro de costumbres» lleva una evidente imagen pictórica. Las dos colecciones más importantes de cuadros de Mesonero llevan títulos que apuntan claramente a su afinidad con el arte pictórico: *Panorama matritense* y *Escenas matritenses.* En la introducción al *Panorama* Mesonero subraya la *pintura* de la vida madrileña que se ha planteado. La imagen pictórica vuelve a aparecer repetidamente en los importantes títulos de la época. En 1836 Mesonero funda la importantísima revista literaria *El semanario pintoresco,* revista que va a servir de vehículo para la introducción en España del grabado en madera, técnica del arte visual ya muy difundida en el extranjero. [8] En 1843 se publica una gigantesca colección de cuadros de costumbres: la obra de unos 60 autores reunidos en una especie de retrospectiva del género. Esta colección se titula *Los españoles pintados por sí mismos.* En 1848 se vuelve a insistir en la concepción pictórica de la literatura con la publicación del *Romancero pintoresco* de Hartzenbusch. Una colección dedicada al costumbrismo valenciano, *Los valencianos pintados por sí mismos,* se publica en 1859.

En fin, los ejemplos son interminables. No es extraño, entonces, que Mesonero presente a Madrid a través de una óptica pintoresca. Mesonero está muy dentro de las tendencias literarias de su momento. Por ello sufre de las limitaciones que impone la concepción pictórica en la literatura: el enfoque estrecho, la perspectiva deficiente, la caricatura, la tendencia a reducir la realidad a una serie de instantáneas. También sufre

[7] *El pintoresquismo y su importancia cultural se analizan en John C. Dowling, «Capricho as Style in Spanish Life, Literature, and Art from Zamora to Goya»,* Eighteenth Century Studies, *X (1977), pp. 413-433.*

[8] *E. Correa Calderón, «Introducción» al* Álbum de Costumbres Madrileñas *(Madrid, Ediciones Guillermo Blázquez, 1983), s.p.*

los efectos de otra tendencia literaria de su día, a la vez que nutre y estimula esta tendencia con su ingeniosidad personal. Me refiero al periodismo, cuya profesionalización en España debe mucho a Mesonero y cuya influencia en su obra literaria es patente. Como explica Lee Fontanella en su excelente libro, *La imprenta y las letras en la España romántica,* el efecto de la nueva técnica prensil es inseparable de la evolución de las formas literarias.[9] Las exigencias prácticas y la misión cultural del periódico imponen una visión más esquemática y menos elaborada que la que podría permitir un libro. Por lo tanto, la realidad anecdótica de Mesonero (y del costumbrismo en general) se relaciona con el surgimiento del periodismo. La técnica prensil, la limitación en la extensión de los escritos, la miniaturización de la realidad, el reparto generalizado a un sector social ampliado y no del todo letrado: todos estos efectos del periodismo emergente influyen profundamente en la forma en que Mesonero percibe la realidad, y en la extensión y la complejidad de lo que escribe. Según el mismo Mesonero: «Colecciones de *novelas;* colecciones de *viajes,* de *comedias,* de *música...* todo se pliega a la forma común; todo se achica y estruja lo suficiente para poder entrar por bajo de las puertas o caber en la cartera del repartidor...»[10]

De ahí que cualquier valoración de la obra de Mesonero deba tener en cuenta los factores ambientales que influyen en su formación intelectual y literaria. Más que insistir en las evidentes limitaciones impuestas por el periodismo y el pintoresquismo (fenómenos muy relacionados entre sí), conviene asumir una perspectiva positiva y subrayar los logros que realiza Mesonero *a pesar de* los obstáculos que le impone su momento histórico. Porque dentro de estas limitaciones, Mesonero estira la forma literaria al máximo. Maneja sus marcos y su simplificación de la realidad con la agilidad y la originalidad que le ganarán, años después, la admiración de Benito Pérez Galdós. Basándose en el principio organizativo del marco, Mesonero perfecciona y estabiliza la forma del cuadro de costumbres. Sus cuadros suelen consistir en un estado de normalidad, seguido de la ruptura de la normalidad, seguida de la recuperación de la normalidad. O sea, un acontecimiento pertubador enmarcado entre dos visiones del orden. Su visión de la experiencia humana es una visión cómica, radicada en la creencia en un mundo bien hecho y perfectamente capaz de superar los trastornos momentáneos que se presentan de vez en cuando.

Un buen ejemplo de la visión cómica de Mesonero y de su manipulación de los marcos literarios es el encantador cuadro de costumbres de *Escenas matritenses* titulado «Madrid a la luna» (1837). La enmarcación y literaturización de Madrid quedan patentes desde las primeras palabras del artículo: «Madrid es para mí un libro inmenso, un teatro animado, en que cada día encuentro nuevas páginas que leer, nuevas y curiosas escenas que observar».[11] Al final del artículo se repite la metáfora teatral a modo de despedida: «Volví a ser actor en un *drama* agitado, del que toda la noche había sido *sereno*

[9] *Lee Fontanella,* La imprenta y las letras en la España romántica, *Utah Studies in Literature and Linguistics (Berna, Peter Lang Publishers, Inc., 1982).*

[10] *«Crónica literaria»,* Semanario Pintoresco Español, *2.ª serie, I, núm. 24 (16 de junio de 1839), p. 191. Citado en Fontanella, pp. 65-66.*

[11] Obras de don Ramón de Mesonero Romanos, *II, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CC (Madrid, Atlas, 1967), p. 87.*

e indiferente espectador».[12] Entre estos dos límites del marco literario se confirma la visión pictórica sugerida por él. Este cuadro de costumbres está montado sobre las observaciones del escritor mientras acompaña a un sereno en su ronda nocturna por las calles de Madrid. La noche empieza tranquila, pero la tranquilidad se rompe en seguida por un suceso tan cómico como inesperado. El sereno y el escritor que le acompaña se encuentran debajo de los balcones de una casa elegante donde se realiza un exquisito concierto con motivo de una reunión de señores vestidos de etiqueta. El sereno y el escritor observan, durante unos pocos minutos, la elegante fiesta que transcurre en los balcones y en el salón que se ve a través de ellos. Todo finísimo, elegantísimo... excepto el equipo de obreros que llega de repente y se dedica a hacer una obra de alcantarillado que produce ruidos y olores intolerables. Los señores elegantes abandonan los balcones, refugiándose en el salón donde siguen visibles para el escritor y su compañero: visibles y enmarcados en los balcones. Por fin, ya desesperados, los invitados abandonan la casa en tropel tapándose la nariz, y la fiesta se acaba en medio de un vertiginoso caos de protestas, llantos, gritos y toses.

A continuación el escritor y el sereno se encuentran involucrados en otros sucesos ligeramente perturbadores del orden, uno de los cuales también gira en torno a un balcón. Los sonidos de la ciudad anuncian el nuevo día: el ajetreo de los bares y las tiendas que abren las puertas, el trajín de los hombres que descargan mercancías en los mercados, la gente que empieza a circular por las calles. Ha llegado el amanecer. El nuevo día se impone visual y auditivamente. La noche y sus extraños sucesos se han desvanecido. Se ha recuperado la normalidad. La noche madrileña acaba igual que acaba una representación teatral que ha llegado a su desenlace.

Esta recuperación del día completa el marco temporal del cuadro. Es decir, que termina de emparedar la noche entre el anochecer y el amanecer. En cambio, el marco espacial se aprecia en la plasmación del encuentro entre los obreros y los señores elegantes. Durante todo este episodio, el narrador y el sereno se quedan abajo, en la calle, con los obreros, mirando a los balcones abiertos y al salón que se ve a través de ellos. Desde su punto de vista el salón y el caos de la desastrosa fiesta están enmarcados por el balcón, y este punto de vista es también el del lector.

He aquí un ejemplo muy representativo de cómo Mesonero presenta a Madrid dentro de un marco. Mejor, dentro de *varios* marcos. Nótese que en este cuadro la enmarcación ocurre a tres niveles. El nivel más abstracto es la superestructura del cuadro: la secuencia normalidad-ruptura-normalidad. Luego se asienta el marco del tiempo: la ronda del sereno está emparedada entre dos momentos: su comienzo y su final, que coinciden con el anochecer y el amanecer y se plasman en metáforas teatrales que recalcan lo que tienen estos dos momentos de marco. Por fin, se percibe el marco espacial que aporta el balcón al episodio más desarrollado del cuadro. Se trata de un complejo engranaje de marcos que le dan forma a este cuadro de costumbres y a la ciudad que se capta en él.

Si Mesonero es el maestro de la representación pintoresca de Madrid, Galdós lo es de lo que podríamos llamar la representación *estructural* de la ciudad. En manos de

[12] Ibid., *p. 94.*

un Galdós, y de los realistas en general, las instantáneas de la ciudad dejan de ser fenómenos aislados y herméticos para convertirse en eslabones de un *sistema*. Las realidades pequeñas llegan a ser elementos de una realidad más grande. En la novela realista la ciudad ya no es exclusivamente fuente de tipos, costumbres y folclore, sino también de organización. Los sistemas que componen la organización de la ciudad se prestan a la organización de la novela. La forma urbana influye en la forma literaria, y en los casos más interesantes la ciudad llega a ser una especie de matriz de la novela. La organización urbana que se preste a la novela será una organización social, puesto que el realismo supone una representación correcta de la dinámica social en un momento determinado de la historia. Pero también se puede captar la organización *espacial* de la ciudad: la distribución del espacio urbano, la topografía, los barrios, y la relación que tienen éstos con la vida socio-económica de los ciudadanos. Galdós se ocupa de las dos cosas: en sus Novelas Contemporáneas recoge tanto la organización social de Madrid como la organización de su espacio. La ciudad, en estas dos modalidades, determina la forma de las novelas galdosianas.

La obra maestra de Galdós, *Fortunata y Jacinta,* señala la madurez del autor en muchos sentidos. Entre ellos se incluye la nueva e insuperable maestría de Galdós para la manipulación novelística del espacio urbano. En los cuatro tomos de la gran epopeya madrileña, Madrid alcanza una organicidad, una función estructural y una relación con la forma literaria que no había logrado en las novelas galdosianas anteriores, donde la utilización novelística de la ciudad es experimental y no del todo sistemática. *La desheredada,* como observa William Risley, tiene una alta proporción de escenas exteriores.[13] Por lo tanto el Madrid «público» resulta muy visible. Pero a pesar de ello la ciudad no influye de forma profunda en el diseño de esta novela cuyo núcleo temático y estructural es el deterioro moral y psicológico de Isidora Rufete. En *Tormento* la topografía urbana desempeña una vaga función simbólica en la fuerte bajada que hay que realizar para llegar a Lavapiés, paradero en el exilio del cura caído, Pedro Polo. El emplazamiento principal de *La de Bringas* es el Palacio Real, y la vida de palacio llega a ser un microcosmos de la vida de la capital. Por ello, las calles de Madrid se ven poco e influyen menos en la organización de la novela. En *Lo prohibido,* la novela inmediatamente anterior a *Fortunata y Jacinta,* Galdós se ocupa poco de la organización espacial de Madrid; le interesa mucho más el turbio mundillo de la alta burguesía y la degeneración física y psicológica que es propia de ella.

Pero en *Fortunata y Jacinta* da fruto maduro la intuición galdosiana de que Madrid puede ser instrumento de organización novelesca. La fascinación que siente Galdós por Madrid, y la eficaz aplicación de esa pasión a la creación de *Fortunata y Jacinta,* se deben a una feliz coincidencia entre la historia urbana, la historia literaria y la pasión organizadora de Galdós. *Fortunata y Jacinta,* como toda gran obra de arte, es el resultado de una necesidad psicológica de organizar, de imponer el orden en el caos. Que Galdós tenía esta necesidad es obvio. El problema del orden es un tema centralísimo de su obra, y es presumiblemente el impulso más radical que conduce a la creación de esa obra. No es de extrañar que el vehículo principal de esta búsqueda del orden

[13] *«Setting in the Galdós novel, 1881-1885»,* Hispanic Review, *XXXXVI (1978), pp. 23-40.*

haya sido Madrid, la ciudad adoptiva de Galdós. Ya es sabido el interés que tenía Galdós por el diseño y desarrollo urbanos mucho antes de escribir *Fortunata y Jacinta;* sus *Memorias* comprueban las lúcidas observaciones que hizo de algunas ciudades que visitó en su juventud: París, Barcelona, Zaragoza. Su radical inclinación psicológica por la organización en general le lleva a buscar ejemplos y modelos de organización en el gran fenómeno demográfico de su día: las ciudades. También, compartiendo la general obsesión historicista de finales del siglo XIX, los busca en la ordenación histórica de la actividad humana. Estas dos vertientes de su pasión organizadora le llevan, de forma muy natural, a investigar las masivas transformaciones físicas y sociales del Madrid decimonónico. Su posición cronológica en la historia literaria le permite llevar a cabo sus investigaciones por medio de la nueva novela realista, cuya consolidación en España se debe al mismo Galdós.

La apropiación estructural de la ciudad para generar obras de literatura nos remite de nuevo al concepto de la ciudad como sistema, a diferencia de la ciudad como una serie de viñetas. La visión galdosiana de Madrid como fuente y objeto de la organización literaria representa una ruptura con el pintoresquismo que domina en la anterior literatura de Madrid. Es verdad que *Fortunata y Jacinta* tiene páginas costumbristas que podía haber escrito Mesonero, páginas que son homenaje de Galdós a su antiguo maestro y recuerdo de su propia formación literaria juvenil. Pero tiene también un complejo mecanismo urbano que no podría ser otra cosa que la creación de un novelista magistral, situado en un momento histórico volcado a la urbanización y provisto de un nuevo vehículo literario capaz de captar la complejidad de la nueva vida urbana.

A los que se interesen por un detallado análisis de la función estructural de Madrid en *Fortunata y Jacinta* les remito a mi libro, *Espacio urbano y novela.*[14] Aquí nos limitaremos a recalcar nuestra distinción entre la representación «pintoresca» y la representación «estructural» de la ciudad. La representación estructural es, o quiere ser, la superación de la representación pintoresca. Es una modalidad literaria que surge del afán realista por documentar la experiencia humana *dentro de un contexto.* Surge de la conciencia, dominante en la segunda mitad del siglo XIX, de que la realidad humana es un proceso continuo y fluyente, que todo lo humano está relacionado, y que ninguna experiencia se puede entender en un vacío. Esta insistencia en el contexto de la experiencia —contexto histórico, espacial y circunstancial— es indudablemente la clave para entender la diferencia entre las dos visiones de Madrid que nos interesan, tanto como sus implícitas teorías de la historia humana. Mesonero se ocupa más de los madrileños que de Madrid. Galdós, en cambio, con una visión más totalizadora y un instrumento literario más ágil, se ocupa no sólo de los madrileños sino también de Madrid. Se ocupa de la ciudad como ente orgánico, como sistema: un sistema histórico, social y espacial. Las realidades humanas que le preocupan las representa como elementos de este sistema y no como viñetas enmarcadas.

Queda dicho que Galdós tenía a Mesonero por maestro y que sin embargo estaba empeñado en superarle. Su deseo de superarle supongo que ya se entiende. Pero, ¿por qué le tenía por maestro? ¿Cuáles eran las bases originarias de esa fuerte afinidad, y

[14] *Madrid, Porrúa, 1985.*

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 embriónica 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 desengaño 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] Cartas.

[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, Támesis, 1970), p. 93.*