

DE LA MIRADA A LA ESCRITURA: EL ARTE DE ANDAR Y VER EN GALDÓS

VISION AND WRITING: THE ART OF WALKING AND SEEING IN GALDÓS

Julio Peñate Rivero*

RESUMEN

En la historia de la literatura de viajes del siglo XIX, Galdós ocupa un lugar particular: sus textos son todavía muy poco conocidos y faltan ensayos que ofrezcan una visión global. Su estudio permitiría comprobar la gran cantidad de relatos que Galdós escribió durante su vida, su variedad, su evolución, su interés para conocer la personalidad del autor y su importancia dentro de la literatura de viajes hispánica. Este trabajo pretende avanzar en esa investigación del modo siguiente: destaca el interés de los textos galdosianos, los distribuye en cuatro grandes etapas y señala elementos propios de cada una para marcar sus rasgos específicos y la evolución del relato viático en el escritor canario. Podemos así mostrar que Galdós llegó a tener su personal poética del relato de viaje en cuanto a asuntos, narración, estilo, etc.

PALABRAS CLAVE: literatura de viajes y siglo XIX, el viaje en Galdós, poética del relato de viaje, historia literaria del siglo XIX, género literario.

ABSTRACT

In the history of travel literature of nineteenth century, Galdós holds a particular place: his texts are still largely unknown and there is a lack of monographic essays. The study of these writings would check the many travel texts that Galdós wrote during his life, their variety, evolution, interest in knowing the personality of this autor and his importance within hispanic travel literature. This paper intends to make progress in this way: it highlights the interest of galdosian texts, divided into four stages, and it states the elements of each to mark their specific characteristics and the evolution of the travel literature in the works of the canary writer. We can also show that Galdós had his personal poetry of the travel narrative on issues, narration, style, etc.

KEYWORDS: travel literature in the 19th century, travel in Galdós, poetry of the travel narrative, literary history of the 19th century, history and literary criticism.

Galdós forma parte de esa nutrida nómina de escritores que consideran la salida al exterior como una actividad normal de su formación, una manera de buscar inspiración o simplemente un modo de ventilar el espíritu cambiando de país, de lengua y de formas artísticas que ocupen su atención. Italia es uno de los lugares que él privilegia, al igual que antes hicieran autores como Goethe o Dickens y después, para citar a un español contemporáneo, Blasco Ibáñez, con su célebre relato de 1896 *En el país del arte*; pero en el caso de don Benito hay mucho más que la patria de Dante, como enseguida veremos.

Sin duda, los textos de viaje de Galdós figuran dentro de la parte menos considerada de su amplia producción, lo cual es comprensible dada la magnitud de esta. No obstante, para el estudioso de un autor grande no debe haber obra pequeña. Para empezar, digamos que en esa obra, a primera vista menor, podemos distinguir cuatro etapas:

– La primera está basada en *Un viaje de impresiones*, relato de 1864, redactado con motivo del regreso del autor de Canarias a la península, texto que al parecer quedó incompleto (sólo conocemos los dos primeros capítulos de los 22 anunciados)¹ y sin publicar en vida de Galdós.

– La segunda interviene doce años después, con la primera edición de *Cuarenta leguas por Cantabria* en 1876 a instancias de Pereda, instigador y compañero de viaje de la excursión montañesa aludida en el título de la obra.

* Universidad de Friburgo-Suiza.

– La tercera se compone de los textos de viaje publicados en *La Prensa* de Buenos Aires básicamente entre 1885 y 1889 y comprende los relatos sobre Portugal, Europa Central, Italia y Gran Bretaña, principalmente. Como sabemos, fueron en parte recogidos en el tomo IX de las llamadas *Obras Inéditas* y el mismo Galdós editó algunos en 1909 dentro de *Memoranda*.

– La cuarta corresponde a 1916, con la publicación por entregas de *Memorias de un desmemoriado* en la revista *La Esfera*. Esta última obra no la abordamos aquí dado su carácter particular: se trata de recuerdos del autor, más o menos fieles, pero no del relato de un viaje o de un conjunto de ellos, aunque se los mencione abundantemente en las diversas entregas.

Nótese que entre los textos galdosianos de asunto viático podríamos retener varios otros: sus relatos de viajes por la España peninsular o sus prólogos a libros como *Vieja España* de José María Salaverría, *Viajando por España* de Emilio Bobadilla, *Campos de batalla y campos de ruinas* de Enrique Gómez Carrillo... Podríamos incluso referirnos a la obra gráfica de Galdós de asunto viático, particularmente a su *Álbum marítimo*, primorosamente editado por Stephen Miller. Pero dado el espacio disponible, me limitaré a una serie de notas representativas de los textos de cada etapa antes de pasar a unas breves conclusiones finales.

UN VIAJE DE IMPRESIONES

El texto que hoy conocemos relata el accidentado trayecto en barco del joven Benito Pérez Galdós entre Las Palmas y Santa Cruz, camino de la península, y parte de la estancia de nueve horas en la capital tinerfeña, tras la «terrible lucha entre el estómago y la imaginación; el estómago que quiere salirse de sus quicios y la imaginación que se empeña en tranquilizarlo» (Pérez Galdós: 1988, 30). Por cierto: nótese que esta cita remite a una temática tan reiterada en la obra galdosiana como es la oposición entre imaginación y realidad, en este caso con la implacable derrota de la primera por la segunda.²

Buena parte del interés de este texto se halla en la descripción del propio narrador y protagonista, de su lucha para evitar «rendir tributo a Neptuno», sin conseguirlo finalmente. La distancia necesaria para esa auto-representación se logra básicamente a través de la ironía, un recurso que tanto utilizará el futuro novelista para subrayar la oposición entre la realidad y el deseo, recurso que encontramos ya presente en sus obras canarias.³ Pero, desde el punto de vista del relato viático, importa observar que el narrador se concentra en su propia persona más que en el escenario del periplo o en el medio de transporte utilizado: al contrario de lo habitual en la literatura de viaje, atenta sobre todo hacia lo que va descubriendo el narrador, aquí el exterior importa más bien poco, acaso por ser ya conocido del autor (estamos en su segundo viaje a la península).

Este énfasis cambiará en las fases siguientes, según veremos luego; pero ya apuntan aquí toda una serie de rasgos que se van a mantener e incluso a afirmar posteriormente. Retengamos tres: por un lado, la capacidad de sacar sustancia narrativa a circunstancias viáticas aparentemente banales o, en cualquier caso, nada extraordinarias (despedida previa al embarque, monotonía del trayecto, encuentro con un antiguo conocido, etc.). Por otro lado, la posición, a veces bastante nítida, del protagonista respecto a lo que se le aparece en el camino, una actitud que calificaríamos de intelectualmente honesta dado que así el lector tiene de algún modo acceso a lo que piensa el viajero, a su visión de lo que ve, esté expresada de manera directa o apenas velada por la ironía. Finalmente, el empleo de toda una serie de recursos retóricos habituales en este tipo de textos: la hipérbole ponderativa de la experiencia vivida,⁴ la inserción de breves secuencias dialogales entre narración y descripción, cierta dosis de ficcionalidad en medio del relato factual (el poco verosímil encuentro en Santa Cruz con un amigo de infancia), la tendencia a la comparación («el buque se agita como una batuta en manos de un director de orquesta») y la generalización: dado que el viajero no puede pretender dar cuenta de la totalidad del espacio visitado, suele tomar un personaje, un lugar o una determinada acción como representativos de la alteridad con la que entra en contacto. Es lo que sucede respecto al inglés, compañero ocasional de viaje, que permite al narrador afirmar lo siguiente:

Para mí el gran amigo del viajero [no es un libro de lectura] (...) es un inglés. Un inglés es un libro vivo y palpitante, donde puede estudiarse toda la vida de un pueblo, donde pueden seguirse los más extraños pensamientos que, agitando el cerebro carbonizado de un hijo de la

nebulosa Albión, salen a posarse en las extrañas arrugas que un cincel maestro parece ir trazando progresivamente en una cara de hierro (p. 36).⁵

CUARENTA LEGUAS POR CANTABRIA

Como es sabido, a instancias de Pereda y de Andrés Crespo, Galdós no sólo visita varias zonas de la costa y del interior de Cantabria sino que convierte en relato parte de sus correrías privilegiando lugares como Santillana del Mar, Comillas, San Vicente de la Barquera y sobre todo el valle de la Hermida con su imponente paisaje y sus pueblos improbables. La primera edición aparecerá en 1876 en *Revista de España* y recibirá diversas correcciones en las posteriores. A pesar de su brevedad, este texto es extremadamente rico en informaciones en torno a la percepción que tiene Galdós sobre cómo y qué se ha de narrar de un determinado periplo, es decir, sobre el género mismo del relato de viaje. En efecto, en su carta del 28 de noviembre de 1876 a Pereda, comentando la redacción de la obra, se pronuncia contra el libro de viajes descriptivo: «(...) esta literatura..., que es insoportable cuando es enteramente descriptiva» (Pérez Galdós: 1970-1971, 10). Ahora bien, según la teoría tradicional de relato viático, la descripción es precisamente el centro del discurso textual. Baste recordar la definición de una autora tan reconocida en este campo como Sofía Carrizo: «se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva» (Carrizo: 1997, 28).

En cambio, Galdós, ya en esta obra reniega de ese centralismo descriptivo (aunque en su carta a Pereda afirme lo contrario, quizás para captar su benevolencia), lo cual va a ser un rasgo constante de toda su literatura viática. El autor de *Cuarenta leguas* no duda en privilegiar el aspecto narrativo, convirtiendo el texto en una historia con un protagonista narrador de su propio viaje y que afirma su propia mirada, incluso emitiendo opiniones susceptibles de disgustar a los lectores santanderinos: Santillana es una «venerable villa muerta»; su colegiata, abandonada, busca el medio de caerse, San Vicente de la Barquera es peor que Santillana; las marismas de la Rabia pecan de tristes y solitarias.⁶ De Comillas, en cambio, aprecia la salubridad, la comodidad, el trabajo, la tranquilidad, el carácter no derrochador de sus gentes: valores típicos de la vida de la clase media que don Benito observará como una vara de medir en sus viajes posteriores.

El todavía joven novelista no duda en retoricar y ficcionalizar de forma explícita, por ejemplo, diciéndonos que ciertas casas pugnan por mostrarse al viajero, que las paredes se visten con sus especiales ropas (de musgo), que el río Nansa se aturde y vacila antes de lanzarse al mar... o recreando mentalmente la vida de los hogares y actividades de los santillaneses, es decir, acudiendo a lo que él llama «la fantasmagoría», contra la que parece luchar: «¡Atrás, atrás, sombras vanas, imágenes absurdas! No nos dejemos fascinar; luchemos contra la ilusión hasta vencerla y poner sobre sus destrozados restos el orgulloso pabellón de la realidad» (Pérez Galdós: 1996, 36). El tono retórico de la frase indica que esa fantasmagoría ha sido convocada por el propio autor. Observemos también la reaparición aquí de la oposición entre imaginación y realidad ya vista en *Un viaje de impresiones*.

Además, Galdós, que ya empieza a construir una obra narrativa consistente, enriquece aquí su paño de tópicos expositivos y de recursos retóricos, tópicos y recursos que nos interesan en su calidad de elementos frecuentes del relato viático como puede ser, por ejemplo, el protagonismo dado a los diferentes sentidos. La literatura de viaje es quizás una de las series narrativas en las que los sentidos adquieren mayor relieve: importa lo que se ve (referencia viática primordial), pero también lo que se oye de los lugareños, de otros viajeros o de la misma naturaleza (como los terribles truenos de la Hermida), los múltiples olores y sabores que llegan al visitante, lo que toca con sus manos, etc.

Cabe decir lo mismo de la figura retórica tal vez preferida de la poética viática: la comparación entre lo que se visita durante el trayecto y lo anteriormente conocido por el viajero y que, se supone, lo es también del lector para que esa relación sea operativa. Pero además puede ser la ocasión de mostrar la cultura viática, real o supuesta, del autor, como la relación entre una tumba en la iglesia de San Vicente de la Barquera y otra de la catedral de Sigüenza, la vinculación algo irónica entre San Vicente y Glasgow o Nueva York, el parecido entre la torre de la colegiata de Santillana y una de Castilla la Nueva, etc.

Galdós también suele apelar a otros recursos habituales en la literatura viática tales como las enumeraciones cuantitativas, es decir, presentar listas de objetos o de lugares cuando el narrador renuncia a detenerse en cada uno de ellos pero quiere dejar constancia de su existencia y de que los ha visitado, como puede ser la mera cita de los múltiples elementos que componen la portada de una iglesia: en la

colegiata de Santillana, por ejemplo. Igualmente notamos la inserción de pequeñas digresiones narrativas en forma de anécdotas recogidas en un determinado lugar, como la del ingeniero que desvía la construcción de una carretera en San Pedro de las Vaderas para tener motivos de visitar a su dama. E incluso lo vemos buscando efectos de variación estilística como en la alternancia de sujetos que emplea el narrador para referirse a sí mismo: la primera persona del singular y la del plural, el sujeto nominal en tercera persona («el viajero», «el observador»), la tercera persona impersonal («se ve», «parece», «se diría»), etc.

Todo lo que hemos dicho lleva a afirmar que nuestro autor tiene clara conciencia de estar componiendo un discurso integrado en una serie literaria específica, con sus rasgos textuales propios, obra de «uno de esos holgazanes que viajan por viajar», es decir que practica el viaje de la manera más favorable: no por *necessitas* ni por *pietas* sino por *curiositas*. Así pues, su texto no ha de verse como guía para turistas ni como historia general o artística del lugar, según él mismo reconoce: en semejante tarea ya le han precedido Amós de Escalante, Ríos y Ríos, Leguina, Casa-Mena y otros eruditos locales.

Ese espacio también es ya conocido desde la perspectiva científica y desde la literaria (mediante Pereda y el mismo Amós de Escalante): al final de su texto, Galdós admite que no añade nada a lo que los montañeses saben de su país y que enseña muy poco a los que no lo conocen: escribe por complacer a sus amigos santanderinos (una excusa retórica nada extraña en los viajeros del XIX y principios del XX)..., pero cabe suponer que Galdós justifica su escritura porque se trata de su viaje, de su propia experiencia y visión, que son irremplazables siempre y sobre todo, añadiría yo, cuando se deben a alguien con la sensibilidad artística y la capacidad expresiva del autor canario, sin olvidar la exterioridad de su mirada, lo que le ofrece una perspectiva forzosamente distinta de la de los eruditos santanderinos.

CARTAS A LA PRENSA DE BUENOS AIRES

Para simplificar la exposición, reuniré en un mismo bloque toda una sucesión de artículos escritos a lo largo de un lustro por Galdós para el periódico bonaerense, aunque teniendo en cuenta lo artificial del procedimiento: esos artículos no constituyen un conjunto unitario por su dispersión temporal y por tratarse de viajes muy diversos: a Portugal en 1885, a Holanda, Alemania y Dinamarca en 1887, a Italia en 1888, a París en 1889 (con motivo de la Exposición Internacional) y a Inglaterra el mismo año (visita a la casa de Shakespeare). No obstante, citaré una breve serie de rasgos que me parecen globalmente válidos para este peculiar conjunto. Como justificación para proceder así, diría que aprecio cierta homogeneidad relativa en los textos del Galdós de este período: la reiteración de temas, de preocupaciones, de los recursos empleados, las dimensiones de cada entrega, el público al que están inicialmente destinadas, etc., nos permiten hacer aquí una agrupación en torno a los tres puntos que ahora siguen:

1. Digresiones de contenido ensayístico

Comprenden desde un solo párrafo hasta una o varias páginas y pueden recoger tanto breves pensamientos del viajero como una exposición de carácter histórico, social o político. Conviene decir que este aspecto es nuevo respecto a los textos anteriores, que es general a lo largo de la serie y que nos presenta a un Galdós en perfecta madurez personal y literaria, capaz de pronunciarse sobre temas muy diversos, relativos a países diferentes del propio y todo esto con gran soltura, erudición y capacidad divulgativa. Uno de los ejemplos más relevantes lo encontramos en la primera parte de su carta sobre Florencia (fecha el 11 de enero de 1889), no recogida por Ghirardo pero sí por William Shoemaker (1973, 335-342). Nuestro autor presenta y desarrolla, con mayor o menor extensión, las cuatro tesis siguientes:

1ª) Existe una relación inevitable entre Arte y sociedad (riqueza, diversidad económica, refinamiento de costumbres, apoyo a la cultura): el desarrollo conjunto de ambos es lo que da lugar a la civilización, como sucedió en la Florencia renacentista.

2ª) En la capital toscana, el poder actuaba como promotor de la cultura y del arte: las autoridades cegaban al pueblo, pero no con pan y toros sino con espectáculos casi continuos de gran belleza y cul-

tura; además, ponían el arte a su alcance: «Lo que en otras ciudades no se encuentra más que en los museos, encuéntrase allí en medio de las calles. Las estatuas que París y Londres guardan como joyas en doradas estancias, vense allí custodiadas por el pueblo (...), que sabe apreciarlas, teniendo la conciencia de que tanta hermosura ha sido creada para todos los ciudadanos desde el más alto al más humilde» (Shoemaker: 1973, 339-340).

3ª) Durante el Renacimiento, el arte italiano de mayor belleza se desarrolla en Florencia, desde donde se expande al conjunto de la península. Así lo demuestra la cantidad de pintores, arquitectos y escultores nacidos en la capital florentina o vinculados a ella y que han marcado la historia artística de Italia. Y la lista que presenta Galdós es verdaderamente impresionante: por ejemplo, Arnolfo di Cambio, Brunelleschi, Benedetto da Majano y Michelozzo (entre los arquitectos), Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Miguel Ángel (entre los escultores), el mismo Miguel Ángel, Leonardo, Rafael y tantos otros (entre los pintores).⁷

4ª) La belleza de la forma material estimula el sentimiento religioso: así lo entendió la Iglesia Católica apropiándose de la exaltación del cuerpo realizada por el arte pagano. La Iglesia auspició la resurrección del paganismo, «así como patrocinó la resurrección de las letras clásicas, enalteciendo el estudio de las humanidades». El arte florentino es la expresión más acabada de esta estrategia cristianizadora de las formas paganas y «ha sido, pues, uno de las principales catequistas de la humanidad y un colaborador eficazísimo de la idea católica» (ambas citas en Shoemaker: 1973, 339). En definitiva, Florencia es la cuna de las artes modernas y su visita se justifica por la grandeza que aún hoy destila, aunque haya podido ser destronada por otras capitales.⁸

2. Consideraciones sobre estética artística y literaria

Visitando los museos holandeses en 1887, Galdós admira en particular la pintura de Rembrandt y, sobre todo, su *Lección de anatomía* ¿Por qué? Porque en ese cuadro el pintor holandés muestra, por encima de cualquier otra obra suya, su capacidad para trasladar al lienzo la imagen de la vida: las caras de los personajes tienen tal expresión que no parecen pintadas. No obstante, Galdós afirma su preferencia por Velázquez, ya que nadie interpreta mejor que él la naturaleza como es, «expresándola con una elegancia y sobriedad de recursos que no comprenderá quien no ha visto los originales de este incomparable maestro» (Shoemaker: 1973, 261: carta del 27 de septiembre). ¿No se adelantan estas palabras a las que Galdós pronunciará diez años más tarde a propósito de la novela en su discurso de entrada en la Academia:

Imagen de la vida es la novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño (...), todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción (Pérez Galdós: 1897, 8)?

Nuestro escritor viajero va incluso más allá cuando sostiene que la vida de los seres literarios llega a superar la de los «seres efectivos» (don Quijote, Romeo y Julieta son más reales que El Cid o que César y Alejandro), lo que le lleva a situar al autor como rival de Dios en la inmortalidad de sus obras.⁹ Pero, matiza Galdós contemplando *El Cristo Crucificado* de Guido Reni, de la Academia de Bolonia: para conseguir esa sensación de vida se ha de evitar, por todos los medios, el peligro del artificio o del excesivo tecnicismo, que don Benito llama ‘afectación’. Y lo afirma con toda contundencia al concluir su visita al Museo de Bolonia: «(...) el dominio del procedimiento mata la inspiración y perjudica al estudio sincero del natural, por cuyo motivo se le puede aplicar aquella opinión de un pintor y crítico moderno, que dice: “Cuando notes que tu mano derecha ha adquirido demasiada habilidad, pinta con la izquierda”».¹⁰

Si la impresión de vida constituye un rasgo capital de la obra de arte, no lo es menos el de la armonía, un vocablo que hallamos reiteradamente a lo largo de este período y que, junto al sentimiento de realidad y a la sobriedad compositiva, permite a nuestro autor considerar, por ejemplo, el “Purgatorio” como la parte más lograda de la *Divina Comedia*.¹¹ Aunque Galdós no define el término, sí sugiere al menos dos condiciones para que la armonía se concrete: los diversos elementos que componen la obra artística deben ser, cada uno por sí mismo, de gran altura estética, pero esta condición no basta:

nuestro visitante, profundo admirador de Venecia, no lo es del interior de San Marcos, precisamente porque sus materiales, aun siendo extraordinarios, no dan una impresión de unidad de composición. Hace falta, pues, una cohesión, una correspondencia profunda entre las partes que componen el conjunto. Es lo que el viajero aprecia en la torre de la Exposición Universal de París: Gustavo Eiffel ha sabido combinar la fuerza y vigor de la base con la ligereza aérea de la cima.¹² Galdós siente una adecuación de elementos semejante al visitar la iglesia donde se encuentra la tumba de Shakespeare: «[en ella] se advierte que hay en todo una perfectísima armonía, que el gallardo templo es digno de guardar la memoria y los restos mortales del primer dramaturgo del mundo» (Pérez Galdós: 1973, 1002).¹³ Y los ejemplos podrían continuar.

3. Observaciones sobre el viaje y su escritura

En la actualidad se duda del posible interés de viajar cuando el planeta está a nuestro alcance, cuando no queda nada por descubrir, cuando todos somos vecinos de la ‘aldea global’, etc. A finales del siglo XIX ya había una observación parecida en relación con el viaje por Europa, puesto que la agencia Thomas Cook, por un lado, y la célebre guía Baedeker, por otro, ponían Europa a disposición del viajero que se la pudiera ofrecer. Galdós es consciente de este fenómeno, pero responde (y aquí está lo interesante para nosotros) con el argumento de grandes escritores viajeros actuales como Javier Reverte, Manuel Leguineche o Alfonso Armada: lo que importa es el viaje de uno mismo, la experiencia propia que, por mucho que se pretenda, es intransferible y sólo cabe invitar al lector a tener la suya. Las cartas galdosianas están salpicadas de ejemplos: así, al llegar a Ámsterdam, don Benito afirma haberse informado sobre la ciudad, pero de poco le vale lo leído frente a su propia vivencia. Aún es más claro a propósito de Venecia:

El natural da siempre tonos e inflexiones que nadie prevé. Hay en el color efectivo de las cosas algo que no es lo que se había imaginado, por bien imaginado que estuviese. De aquí que la curiosidad natural de nuestro ánimo y el ansia de nuestros ojos no se vean satisfechos nunca sino ante la realidad.¹⁴

Y sobre el relato de viaje en concreto, Galdós también tiene su personal poética, como lo sugieren los cinco puntos siguientes:

En primer lugar, confirma poseer conciencia de la modalidad literaria que está cultivando (ya lo percibimos en *Cuarenta leguas por Cantabria*). Él sabe que se trata de una modalidad considerada como esencialmente descriptiva, pero (y aquí observamos un aspecto innovador en la escritura viática galdosiana) rechaza tal predominio: si se trata de un lugar muy conocido (Roma o Nápoles, por ejemplo), carece de sentido describir algo que todo el mundo ha visto en persona o en representación gráfica. Por otra parte, la descripción será siempre insuficiente para quien no conozca el lugar. Recuérdese que otro insigne viajero español, Miguel de Unamuno, rechazaba la descripción, en su caso por considerarla sinónimo de pereza mental: «El descripcionismo suele ser, de ordinario, señal clara de decadencia artística. Es además, cosa de receta, que se aprende con facilidad» (Unamuno: 1966, 276).

Y nuestro autor decide privilegiar lo que él llama «apreciaciones», «puntos de vista», «consideraciones», es decir, la impresión que el objeto contemplado deja en su particular sensibilidad. Esa impresión puede ser de elevado placer estético o de horror profundo: al visitar las prisiones del Palacio Ducal veneciano e imaginar lo que allí habrían sufrido los condenados, Galdós dice sentirse angustiado y necesitar salir de aquel infierno para respirar el aire de la calle (Shoemaker: 1973, 332: carta del 27 de diciembre de 1888). Pero también puede deberse a la emoción intensa de estar ante la tumba de Shakespeare o al «estupor mágico» que le produce un cuadro del Giotto: lo importante es que el objeto y lo que de él se desprende hayan impactado la sensibilidad del viajero. Ese impacto es lo que lo convierte en material digno de figurar en el relato del viaje y de ser valorado por encima de otros. Por cierto, en sus cartas nuestro autor no se priva de jerarquizar en función de dicho impacto, por ejemplo, al situar el arte de Mantegna por encima del de Giotto (Pérez Galdós: 1928, 123: carta del 3 de enero de 1889).

En segundo lugar, Galdós se nos muestra en sus escritos como un viajero del arte: el asunto de los textos es esencialmente el de un encuentro estético y la reacción que tal encuentro produce en él. Po-

demos incluso hacer una distinción: si en la contemplación de un cuadro le impactan los elementos técnicos, la construcción y la sensación de vida que de ellos se desprende, en la arquitectura le interesa sobre todo un aspecto particular: su poder de evocación literaria o histórica. Un castillo, una plaza, una calle funcionan como el escenario de acciones pasadas (reales o imaginarias), acontecidas en ese lugar: Galdós ve en las ruinas de Pompeya una ciudad con el trajín diario de sus habitantes, sus negocios, problemas cotidianos, etc. Fórmulas como «parece», «es como» y «a mí me pareció» recorren el texto para introducirnos en la vida del lugar previa a la erupción del Vesubio. Algo semejante puede decirse sobre las calles de Bolonia, la casa de Shakespeare, la Verona de Romeo y Julieta o el castillo de Elsinor. Se produce así una feliz conjunción que cautiva a nuestro escritor: viajando al pasado, recordado o supuesto, de hecho estamos trayéndolo al presente y dándole, en cierto sentido, una nueva vida.

En tercer lugar, Galdós incluye (aunque con la moderación que le caracteriza) un ingrediente típico del relato de viaje más actual, que ya se esbozaba en *Cuarenta leguas por Cantabria*, una notable cantidad y variedad de datos relativos a su persona: problemas prácticos encontrados en el viaje (dificultades de alojamiento en el París de la Exposición Universal), amistad con José Alcalá Galiano, su fiel compañero de correrías, sus reticencias al viaje en grupo y sus opiniones respecto a asuntos tan diversos como la sociedad británica, la actriz Sarah Bernhardt o la desafortunada versión del flamenco vista en Francia.

Pero hay además una serie de recurrencias que aparecen de forma más bien indirecta a lo largo de los textos: las que remiten a la mentalidad moderada, de equilibrio, se podría decir pequeñoburguesa, de nuestro escritor viajero. Por ejemplo, en Portugal, el rechazo a querer aparentar una posición social superior a la real, el aprecio del confort hasta para rezar en la iglesia, los balnearios y quintas placenteras, los paseos públicos; en Holanda, la ausencia de grandes desequilibrios sociales que Galdós atribuye a la conformidad general con una *aurea medianitas* (expresión del autor); en Hamburgo y en Copenhague, el orden, la estabilidad, las comodidades y la ausencia de luchas civiles; en Inglaterra, la laboriosidad de sus habitantes (aunque le molesta que la riqueza se haya convertido en ídolo para el país más poderoso del mundo), etc.

Un último punto que hemos de citar brevemente es el de los recursos propios de la escritura «viatórica» (el adjetivo es de Galdós) que aparecen en estos textos demostrando el dominio adquirido por el autor en el manejo de esta forma narrativa. Aquí nos fijaremos sólo en dos, la comparación y la aseveración superlativa. Como es habitual en el relato de viaje, Galdós compara el objeto que está presentando con otros supuestamente conocidos por él y por el lector. Nuestro narrador acude frecuentemente a este recurso y muestra implícitamente cuáles son sus referencias culturales y artísticas: las grandes capitales del continente que está recorriendo; Berlín, París, Londres y Roma forman el espacio referencial básico para este impenitente viajero europeo.

Dado que Galdós selecciona aquellos objetos y lugares que más le han impactado, es comprensible que los traiga ante el lector con una adjetivación evocadora, en grado superlativo, de la impresión recibida: «infinitas reproducciones», «incalculable cantidad de esculturas», «famosísimo», «de primer orden», «puramente italiano» y podrían citarse otros ejemplos más referidos a Florencia o al paisaje del Vesubio («desolador», «inmenso», «indescriptible», «aterrorador») y a otros lugares. El narrador prefiere aportarnos su impresión subjetiva antes que una descripción aparentemente rigurosa y mesurada de lo que ve. Nótese que, en el fondo, no se trata de una fácil escapatoria del escritor sino de una consecuencia de su respeto a la realidad: la descripción nunca es inocente; implica la selección del objeto descrito, que se supone relevante, significativo del conjunto al cual pertenece, y el Galdós visitante ocasional no puede conocer el medio visitado tanto como para seleccionar lo que mejor lo representa.

CONCLUSIONES

1ª) Siguiendo los relatos de viaje galdosianos se tiene acceso a buena parte de la personalidad del autor: gustos personales, interés profundo por las bellas artes, visión de la sociedad europea de la época, necesidad íntima y renovada del periplo europeo, función compensadora de esos «viajes de recreo», como su protagonista los llamaba, para oxigenar y enriquecer la inspiración del resto de su obra, etc.

2ª) El cultivo del relato de viaje, ya fuera como pasatiempo o como escritura alimenticia, muestra no sólo que Galdós tenía conciencia del género literario que utilizaba sino que lo enriqueció con una

aportación significativa dentro de la literatura de viaje, a cuya historia contribuyó con planteamientos incluso renovadores.

3ª) A lo largo de los años, se puede confirmar una evolución, que es al mismo tiempo maduración y control progresivo del discurso narrativo de nuestro autor y que nosotros hemos propuesto dividir en cuatro etapas, limitándonos a los viajes realizados fuera de las fronteras españolas (excepto en la primera de ellas).

4ª) La etapa clave, de madurez y de mayor riqueza de contenidos y formas, posiblemente sea la situada en torno a 1885-1889 y recogida inicialmente en las cartas al periódico *La Prensa* de Buenos Aires, lo cual no ha de verse como una desconsideración del autor frente a sus artículos sino como una muestra más de la prensa del XIX en cuanto cauce habitual para la expresión literaria de la época.

5ª) El amplio espacio que ocupa el recuerdo de los viajes en las *Memorias* de su vejez (más de un tercio de ellas) muestra la importancia de esos viajes para la evolución de Galdós. No en vano, como dice Nicolas Bouvier, uno de los escritores viajeros considerados clásicos del siglo veinte: «Creemos que vamos a hacer un viaje, pero muy pronto es el viaje el que nos hace o nos deshace».¹⁵

BIBLIOGRAFÍA

- BLASCO IBÁÑEZ, V., *En el país del arte. Tres meses en Italia*, Madrid, Evohé, 2011.
- BOBADILLA, E., *Viajando por España*, Madrid, Est. Tip. de los Hijos de Tello, 1912.
- BOUVIER, N., *Œuvres. L'Usage du monde*, París, Gallimard, 2004.
- CARRIZO RUEDA, S., *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- DICKENS, C., *American Notes, Pictures from Italy and A Child's history of England*, Londres, The "Daily News" Memorial, 1900.
- GOETHE, J. W., *Voyage en Italie*, París, Bartillat, 2003.
- GÓMEZ CARRILLO, E., *Campos de batalla y campos de ruinas*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1915.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Discursos leídos ante la Real Academia Española, en la recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós el domingo 7 de febrero de 1897*, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1897.
- PÉREZ GALDÓS, B., "Memorias de un desmemoriado", *La Esfera*, Madrid, marzo-octubre, 1916.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Obras Inéditas*, vol. IX: *Viajes y fantasías*, ed. Ghirardo, Madrid, Renacimiento, 1928.
- PÉREZ GALDÓS, B., "Veintiocho cartas de Galdós a Pereda", ed. Bravo Villasante, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 250-252, 1970-1971, pp. 9-51.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Obras Completas*, vol. III: *Novelas y Miscelánea*, ed. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1973.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Nueve horas en Santa Cruz de Tenerife [Un viaje de impresiones]*, ed. Armas Ayala, Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1988.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Cuarenta leguas por Cantabria y otras páginas*, ed. Madariaga de la Campa, Santander, Ediciones Tantín, 1996.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Álbum marítimo*, ed. Miller, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo, 2001.
- SALAVERRÍA, J. M., *Vieja España*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1907.
- SHOEMAKER, W. H., *Las cartas desconocidas de Galdós en "La Prensa" de Buenos Aires*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.
- UNAMUNO, M. de, *Obras completas I. Paisajes y ensayos: Por tierras de Portugal y de España*, Madrid, Escelicer, 1966.

NOTAS

- ¹ No obstante, es de notar la existencia de un proyecto narrativo y la preocupación por organizarlo con criterios viáticos, siguiendo las etapas previsibles del recorrido: trayecto marítimo y terrestre con escalas en Cádiz, Sevilla y Córdoba hasta la llegada a Madrid («¡Quién estuviera en Canarias!», título del capítulo 22).
- ² Las referencias entre paréntesis se refieren a la edición consultada (1988) que, curiosamente, lleva por título el correspondiente al capítulo segundo: *Nuevas horas en Santa Cruz de Tenerife*. Casi toda la página 33 de esta edición escenifica esa lucha entre imaginación y sentidos con el resultado que el lector puede suponer...
- ³ El tono viene dado desde el principio, incluso antes de embarcar: «Creemos decir adiós a un amigo y no hacemos más que temblar» (p. 29), entre otros ejemplos.
- ⁴ Por ejemplo: «la guillotina no me causa más horror que un mar revuelto» (p. 30) o «sudando gotas de sudor tan gordas como avellanas» (p. 33).
- ⁵ Si hacemos caso del título previsto, el capítulo cuarto estaba destinado a este personaje: «Todo un inglés a bordo de un buque español».
- ⁶ Léase, por ejemplo, el primer párrafo de la página 46 a propósito de la Rabia o las páginas 46-47 referentes a San Vicente de la Barquera.
- ⁷ Galdós no duda en afirmar que el arte es el principal atractivo de Italia y que lo más asombroso de ese país es que «el arte existe allí como en su terreno natural. Se le ve y se le respira por todas partes, desde Génova hasta Nápoles»: carta del 30 de octubre de 1888 (Pérez Galdós: 1928, 53).
- ⁸ Ver también a este respecto las reflexiones de Galdós sobre la relación entre arte pagano y arte cristiano en su carta del 4 de noviembre de 1888 (Pérez Galdós: 1928, 70-71).
- ⁹ Carta del 21 de noviembre de 1888 (Pérez Galdós: 1928, 76). En la misma línea iría la frase conclusiva de dicha carta: «La realidad se oscurece, y lo real y soñado vive eternamente en la memoria humana» (p. 87). Y recuérdese la importancia de esta temática en un autor tan cercano por momentos a Galdós como es el Miguel de Unamuno de *Niebla* o de *El sentimiento trágico de la vida*, entre otros textos.
- ¹⁰ Carta del 3 de enero de 1889 (Pérez Galdós: 1928, 132). Añadamos el comentario de Galdós a propósito de Miguel Ángel: «El David está lleno de incorrecciones pero tiene tanta vida que aquellas apenas se advierten, y el Moisés, verdaderamente monstruoso por sus desproporciones y su anatomía, es de todas las estatuas del Renacimiento la que produce impresión más honda» (carta del 4 de noviembre de 1888, en Pérez Galdós: 1928, 66).
- ¹¹ Esta carta no parece estar fechada con precisión. En *Las cartas desconocidas*, Shoemaker la sitúa en febrero de 1889. Se encuentra recogida en las pp. 103-116 del volumen IX de *Obras Inéditas*.
- ¹² Carta del 30 de septiembre de 1889. No figura en las *Obras Inéditas* pero sí entre *Las cartas desconocidas* (Shoemaker: 1973, 361).
- ¹³ Carta del 15 de noviembre de 1889, recogida por el autor en *Memoranda*, Madrid, Perlado y Cía., 1909. Seguimos aquí la edición de *Obras Completas* (1973) citada en la bibliografía final.
- ¹⁴ Carta del 20 de diciembre de 1888 (Pérez Galdós: 1928, 94). En diversas ocasiones vuelve Galdós sobre el asunto, a veces con frases de transición pero que marcan su posición ante el viaje y la manera de contarlo; por ejemplo, en «para contar con la viveza de expresión propia de un testigo ocular»; «Mas para hablar de todo esto (...) necesito verlo», etc.
- ¹⁵ «On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait» (Bouvier: 2004, 82).