

**El proceso creativo literario de Galdós:
el arte en los manuscritos de la segunda serie de los *Episodios
nacionales***

Ismênia Sales de Souza

(U. S. Air Force Academy, Colorado Springs, USA)

Además de las variaciones, los cambios y las omisiones en la caracterización de los protagonistas, en el desarrollo de la acción, en el estilo lingüístico y sintáctico entre el manuscrito y la obra publicada, hay otro aspecto muy significativo en el proceso creativo de Benito Pérez Galdós: los numerosos dibujos en los manuscritos originales del autor en la Biblioteca Nacional de Madrid y la Casa-Museo Pérez Galdós en las Islas Canarias.¹

Mucho antes de la composición de *La segunda casaca* y la segunda serie de los *Episodios nacionales*, Galdós ya había demostrado una fuerte tendencia artística. Su biógrafo, Chonon Berkowitz, ofrece varios ejemplos del temprano interés del joven Benito por el arte, especialmente por los dibujos mientras estudiaba en las Islas Canarias. Berkowitz elabora algunos de los tempranos sucesos en cuanto al talento artístico del joven canario. El mismo biógrafo explica el hábito del artista de adornar su texto con los dibujos de seres humanos, los cuales, son antecedentes de las ilustraciones de los manuscritos en los años siguientes:

[...] seated on a hard bench in the study hall of San Agustín, the upper part of his body literally reclining on the black top of his desk, filling page after page with his scribbling, his daring and profane hand adorning the margins of his textbooks with sketches and caricatures. If these have been preserved, they surely reveal several silhouettes of teachers and classmates (BERKOWITZ, 1984, p. 29).

Juan Bethencourt, amigo íntimo de Galdós, igualmente recuerda el talento artístico del autor: “When in my youth I read for the first time *La historia de un radical de antaño (El audaz)*, I was able to collect several caricatures which as a boy you drew in the *Las Palmas Colegio*” (BERKOWITZ, 1984, p. 31). Aparentemente, Bethencourt sugiere una relación entre los dibujos y los personajes dentro de la ficción novelesca galdosiana.² Joaquín Casaldueiro reflexiona sobre el joven artista: “En una exposición presentó dibujos y una pintura; publicó en varios periódicos de Las Palmas” (CASALDUERO, 1961, p. 13). Igualmente, J. J. Alfieri, en “Images of the sacra familia in Galdós’ novels”, menciona también sobre los dibujos galdosianos: “Galdós’s references to Mary Magdalena in several of his novels recall the drawings he did of her which, when exhibited in the Provincial Exposition of 1862 in *Las Palmas*, brought him honorable mention” (ALFIERI, 1982, p. 26).

Una reciente investigación ha identificado por lo menos 270 dibujos de sujetos humanos aún existentes en los manuscritos originales y en las galeradas.³ Sólo en la segunda serie de los *Episodios nacionales* hay veintiocho dibujos de seres humanos. Por atractiva que sea la información, la mayoría de los trabajos artísticos en los manuscritos de Galdós siguen sin ser estudiados. Stephen Miller, en *Galdós gráfico*, sugiere que esa es una laguna clave, una que requiere una atención crítica. “Más significativos son algunos de los abundantes dibujos que adornan las páginas manuscritas de las novelas galdosianas. No se estudian aquí por requerir un tiempo y acceso a los manuscritos que no tengo” (MILLER, 2001, p. 13).

De los manuscritos veintiocho dibujos de seres humanos encontrados en los mismos de la segunda serie, sólo hay tres dibujos de sujetos femeninos. Estos trabajos artísticos están en cuatro manuscritos: *Cien mil hijos de San Luis* (1877), *El terror de 1824* (1877), *Un voluntario realista* (1878) y *Los apostólicos* (1879).

El hecho de que no hay dibujos de seres humanos en *La segunda casaca* es de poca relevancia ya que estamos trabajando con una serie de trabajos que

virtualmente son la representación de los mismos personajes en toda la segunda serie. Lo que eso significa es que los dibujos de *Un voluntario realista* posiblemente son pertinentes a *La segunda casaca*, como también a los otros nueve episodios. Es así que este trabajo tiene dos objetivos. En primer lugar, significa esencialmente hacer disponibles esos dibujos a los investigadores, nunca antes vistos o publicados. La segunda meta es tratar de conectar los dibujos con las personas específicas dentro de la narrativa, cuando haya suficientes pruebas textuales.

Pocas son las ocasiones, en que los críticos serán capaces de identificar fácilmente un dibujo y conectarlo con un personaje literario. En el manuscrito *Los apostólicos* hay un dibujo de una joven mujer, la que se encuentra en una posición un poco inclinada, usando un velo. La vestimenta eclesiástica, nos da mucha evidencia, para sugerir que es la representación de la guapa religiosa. Teodora de Aransis, que aparece en *Un*



Figura 1, Ms. 222

voluntario realista, *Un faccioso más y unos frailes menos* y, más tarde en *La desheredada* (1881). En una escena de *Un voluntario realista*, Pepet (Tilín) demuestra admiración en relación a la belleza de la religiosa, en particular, la hermosura de los ojos de la misma: “Pepet sonrió, mirándose en los hermosos ojos de la monja, que cual espejos negros le fascinaban” (PÉREZ, 1929, p. 19). En *La desheredada*, la postura (apariencia) de la superiora también llama la atención de José Relimpio y, elabora de la hermosura de la superiora: “guapa monja” (PÉREZ, 1881, p. 210).

En el manuscrito de *Los apostólicos*, hay un dibujo que es muy llamativo; la barba y bigotes grandes y espesos, los ojos oscuros y una nariz bien definida y fina. Esas características físicas coinciden y apuntan a Tomás Zugarramundi, un amigo leal de Carlos Navarro, como el sujeto de este dibujo. En *La segunda*

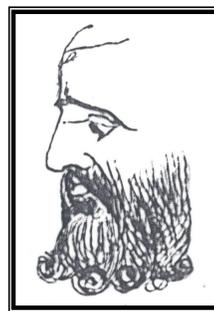


Figura 2, Ms. 543

casaca, el novelista presenta a Tomás de la siguiente manera: “Hombre corpulento, de espesa barba rubia, frente estrecha y miembros poderosos se acercaba a Salvador Monsalud [...] y dejando caer sobre el hombro de éste una de sus gruesas manoplas, le decía con voz áspera y cavernosa...” (PÉREZ, 1929, p. 274). En *Un faccioso más y algunos frailes menos*, el novelista se refiere a la tosquedad y aspereza de Zugarramundi en los siguientes términos: “Parecía el hombre prehistórico embutido en sus feroces barbas” (PÉREZ, 1929, p. 35).

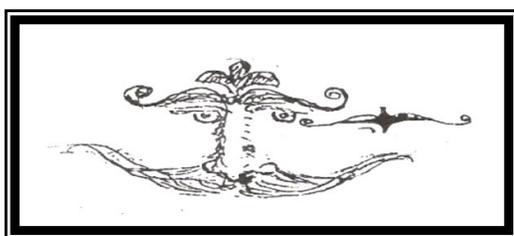


Figura 3, Ms. 383

La figura tres se encuentra en el manuscrito de *Un voluntario realista* e ilustra a un sujeto masculino con cejas y bigotes excesivamente grandes. Sin embargo, los ojos son pequeños, los cuales contrastan con la nariz grande del tal personaje. Además, hay una cierta ferocidad en la mirada del protagonista. Según las descripciones textuales, la suposición lógica es que este hombre en el dibujo es Pepet-Tilín: el rebelde sacristán de San Salomó. Los detalles y las descripciones iniciales del protagonista aparecen al principio de la narración de *Un voluntario realista*: “[...] Sus cejas eran corridas y juntas, formando un ceño poco apacible, que a veces infundían miedo” (PÉREZ, 1929, p. 21). Más tarde, en la narración, Galdós describe a Tilín como: “Tenía la tez terrosa...” (p. 21).

No obstante, muchos de los dibujos de Galdós representan más de un protagonista. De veras, la figura tres nos presenta otra posibilidad; José Manuel Regato, el “comunero”, muy metido a la política y secretario de la masonería conocida como “El Grande Oriente”, y descrito con felinas características que son evidentes en el dibujo:

Sus pobladas cejas negras y el pelo espeso y sedoso indicaban fortaleza... distinguíanse los verdosos y dorados reflejos de su iris, muy parecido al de los gatos. Cuando quería hablar algo de interés, iba acercándose poco a poco al asiento de su interlocutor, y su manera de acercarse, su especialísima postura al sentarse, arrimando el codo o el hombro a la persona, era fiel copia de los zalameros arrumacos del gato (PÉREZ, 1929, p. 98-99).

El dibujo de la figura cuatro, que se encuentra en *Un voluntario realista* presenta a un hombre de barba doble, ojos grandes, una nariz prominente y una cara gorda. La presentación del sujeto proyecta cierta estatura.

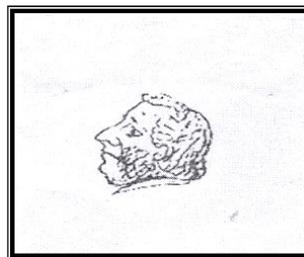


Figura 4, Ms. 437

Esta identificación no es tan evidente como la de la religiosa, Teodora de Aransis. Entretanto, hay muchas referencias textuales que son muy útiles en la identificación de este protagonista. Galdós en la descripción de su oportunista, se fija en el estado físico del mismo; enfatizando que no es proporcional y, es muy pomposo: “[...] eres [Pipaón] un saco de carne con dos agujeros que llaman ojos para ver lo que se pone delante, boca y barriga para comer y llenarse de bazofia todos los días” (*El equipaje del rey José*, p. 21). En *Los apóstólicos*, Galdós otra vez menciona el aspecto físico del político: “[...] la tienda se oscureció por la aparición de un rechondo pedazo de humanidad que casi llenaba el marco de la puerta con su bordada casaca... para dar a la persona un aspecto pomposo...” (PÉREZ, 1929, p. 16). Más adelante, el novelista continúa a darnos datos físicos de Pipaón: “Por la vidriera que daba a la huerta de la casa vióse *la mofletuda cara* de Pipaón” (*Los cien mil hijos de San Luis*, p. 94, cursivas nuestras). De todos modos, uno puede ver la relación entre el dibujo y el dicho personaje y, por más tentador que lo parezca, sólo se puede categorizar como una gran posibilidad dentro de la narrativa galdosiana.

Infelizmente para los críticos que quieren seguir esta área de investigación e identificar a los dibujos no es algo fácil. El autor no siempre presenta las referencias

textuales, descripciones léxicas juntas al dibujo a que se refiere. Desafortunadamente, muchas veces para la identificación, las descripciones léxicas pueden representar más de un protagonista.

El proceso de identificación, es en realidad, un gran desafío. Michael Schnepf (en “The not so tenuous twilight of the artist: sketches from the Galley proofs of Galdós’s *España sin rey* and *España trágica*”) nos escribe lo siguiente: “Galdós did not always position his drawing next to the lexical description and frequently sketches seem to represent more than one *personaje*” (SCHNEPF, 2006, p. 111). Ciertamente, el novelista, no nos ayuda o facilita en el proceso de identificación de los dibujos cuando confiesa haber dibujado todos sus personajes antes de crearlos literalmente. Lamentablemente, la conexión entre la léxica y el gráfico, generalmente, no es tan clara o aparente por las siguientes razones. En primer lugar, Galdós a menudo incluye dibujos de temas no literarios en las páginas de sus manuscritos. Además, para complicar el proceso de identificación, el autor dibuja en páginas que no tiene nada que ver con la descripción de tal personaje resultando engañadora la posición del dibujo. Sin embargo, lo que se hace más difícil durante el proceso de conexión entre los dibujos y los personajes es que Galdós empieza a dibujar sus personajes al principio de la narración. En algunos casos, por ejemplo, el dibujo de Teodora de Aransis, el novelista nos presenta entonces la protagonista de una manera clara y de modo *ekphrastic*.⁴ Galdós no produce cambios gráficos significativos en la léxica o textual dentro de la narrativa. En la mayoría de los casos, el novelista adiciona una capa o hasta mismo capas de detalles textuales al dibujo original. Esa técnica dificulta el paralelismo entre el dibujo y las descripciones textuales. Consecuentemente, las descripciones textuales de los personajes, encontradas en la versión publicada de los episodios llevan solo una pequeña similitud al dibujo original. Así que, cuando eso lo ocurre, la tarea de identificar el dibujo en el manuscrito con la descripción textual es

muy difícil, y a veces casi que imposible. En realidad, “el juego” de buscar, comparar o identificar el arte con la literatura se pone mucho más desafiador.

El arte en los manuscritos de Galdós todavía sigue siendo un aspecto desconocido dentro de la obra literaria del novelista. Por lo consiguiente, este trabajo logra traer a la luz los dibujos nunca publicados o vistos por la mayoría de los investigadores, y la identificación de los mismos con protagonistas específicos galdosianos. Además, nos permite por primera vez un contacto con los dibujos, la relevancia entre el aspecto gráfico y las descripciones textuales, en particular, en el proceso de la composición, en relación al desarrollo de la acción de la obra, la creación y la caracterización de los personajes en la narrativa. Este análisis representa una pequeña contribución hacia el estudio del arte en los manuscritos galdosianos. Aunque no se sabe completamente el papel de los dibujos dentro del proceso creativo del novelista, este ensayo ha expandido nuestro conocimiento y apreciación con relación a los dibujos y su importancia en el proceso narrativo del autor.

Referencias

ALFIERI, J. J. Images of the sacra familia. *Hispanofila*, n. 74, p. 25-40, 1982.

BERKOWITZ, H. Chonon. *Pérez Galdós: Spanish liberal crusader*. Madison: University of Wisconsin Press, 1984.

CASALDUERO, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid: Greda, 1961.

JONGENEEL, Els; ROBILLARD, Valerie. *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998.

MILLER, Stephen. *Atlas zoológico*. Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001.

_____. *Galdós gráfico (1861-1907): orígenes, técnicas y límites del socio-mimetismo*. Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Los apostólicos*. Madrid: Biblioteca Nacional. Ms. 21763.

_____. *Los cien mil hijos de San Luis*. Madrid: Biblioteca Nacional. Ms. 21760.

_____. *Los cien mil hijos de San Luis*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1934.

_____. *El equipaje del rey José*. Madrid: Biblioteca Nacional. Ms. 21755.

_____. *El equipaje del rey José*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1928.

_____. *Un faccioso más y algunos frailes menos*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1932.

_____. *El grande Oriente*. Madrid: Biblioteca Nacional. Ms. 21758.

_____. *El grande Oriente*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1929.

_____. *Memorias de un cortesano de 1815*. Madrid: Biblioteca Nacional. Ms. 21756.

_____. *Memorias de un cortesano de 1815*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1928.

_____. *La segunda casaca*. Madrid: Biblioteca Nacional. Ms. 21757.

_____. *La segunda casaca*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1929.

_____. *Un voluntario realista*. Madrid: Biblioteca Nacional. Ms. 21762.

_____. *Un voluntario realista*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1929.

SCHNEPF, Michael. The Galdós sketches: quantity, quality, and frequency plus examples from the original manuscripts and the galley proofs. *Romance Quarterly*, n. 51, p. 193-199, 2004.

_____. The not so tenuous twilight of the artist: sketches from the galley proofs of *Galdós's España sin rey* and *España trágica*. *Confluencia*, n. 22, p. 111-123, 2006.

SMITH, Alan E. Catálogo de los manuscritos de Benito Pérez Galdós en la Biblioteca Nacional de España. *Anales Galdosianos*, n. 20, p. 143-156, 1985.

WILLEM, Linda M. Catálogo de los manuscritos de Galdós y de las galeradas de sus obras en la Casa-Museo Pérez Galdós. *Anales Galdosianos*, n. 21, p. 24-29, 1986.

Notas

¹ A propósito de los manuscritos encontrados en la Biblioteca Nacional, ver el ensayo “Catálogo de los manuscritos de Benito Pérez Galdós en la Biblioteca Nacional de España”, de Alan Smith. Señalemos, también, para información sobre el material en Gran Palmas puede consultarse el trabajo de Linda Willem, “Catálogo de los manuscritos de Galdós y de las galeradas de sus obras en la Casa-Museo Pérez Galdós”.

² Para más datos sobre la habilidad artística de Galdós como un artista, como también su contacto íntimo con el mundo artístico de Madrid, indico los trabajos *Galdós gráfico* y *Atlas zoológico* de Stephen Miller.

³ Schnepf apunta sobre el número de dibujos en los manuscritos de las galeras, como también, identifica el periodo más productivo de la producción artística del novelista: “The Galdós sketches”.

⁴ *Ekphrasis*, el término se refiere a la (re)creación de la foto (dibujo) a través de la palabra y el texto. Valerie Robillard and Els Jongeneel describen *ekphrasis* en los siguientes términos: “A rhetorical term, which refers to the manner in which literary works evoke existing or imagined works of art, is part of the *ut pictura poesis* tradition which hails back to the Greek schools [...]” (Introduction x).