Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 12 (2001)

Artikel: Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema
Autor: Peñate Rivero, Julio
Kapitel: El pórtico de la gloria
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840902

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EL PÓRTICO DE LA GLORIA

EDICIÓN Y ARGUMENTO

Este texto apareció publicado en el primer número (22 de marzo de 1896) del semanario madrileño *Apuntes*, el mismo que en su número 7, del 2 de mayo de dicho año, ofrecería al público *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*, del que ya nos hemos ocupado[1]. Junto con éste último y con *Rompecabezas*, es uno de los relatos breves de Galdós que peor suerte han recibido en el aspecto editorial: los tres fueron recuperados por Robert J. Weber[2] y mencionados por él en una fecha tan tardía como 1962, pero incluso a partir de entonces no han gozado del favor de los antólogos.

En su presentación y estudio del relato, Hoar Jr. evoca la posibilidad (que luego abandona) de que este relato hubiera sido compuesto por su autor en la misma época que *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* (firmado con la fecha de diciembre de 1870). En efecto, no deja de ser curiosa la proximidad de su aparición, además en la misma revista. Por otro lado, están las conocidas dificultades económicas de Galdós con motivo de su desorden administrativo. Ello le pudo impulsar a publicar en *Apuntes* algunos textos antiguos para recibir unos pocos dividendos siempre bien venidos y mejor hallados. Pero no nos parece muy plausible, aunque por dos motivos diferentes de los de Hoar Jr. El primero es el contenido del relato: según comprobaremos al hablar de su significación, las conexiones

---

1 Venía acompañado de cuatro ilustraciones alusivas de Arturo Mélida. Sobre el semanario *Apuntes* hemos dado información al estudiar *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870.*

2 Weber: 1962: 532-533. A partir de entonces se ha reimprimido en varias ocasiones: Hoar Jr. (1976), Izquierdo (1988: 129-136) y Smith (1996: 283-292).
Quizás el hecho de que *Apuntes* no fuera una de las revistas más conocidas del momento y que tuviera una corta vida (menos de un año: marzo de 1896-febrero de 1897) explique que se hayan conservado muy pocas colecciones accesibles a los investigadores y que esos textos sean poco conocidos y aún menos editados.

que el mismo texto sugiere en relación con su época parecen corresponder más bien a la España de fin de siglo que a la previa a la Restauración y lo mismo cabe deducir de las circunstancias personales a las que el texto pudiera hacer alusión como las de la accidentada elección de Galdós a la Academia Española.

El segundo motivo es la comparación del manuscrito (incompleto) existente en la Biblioteca Nacional de España con la escritura del Galdós finisecular y el de los años sesenta y setenta: los trazos parecen indicar con bastante seguridad que el escritor es el mismo pero difieren notablemente. Cabría la posibilidad de que correspondieran a la copia de uno precedente pero se trata de un manuscrito en curso de elaboración, según lo atestiguan sus numerosas correcciones. Por lo tanto, consideramos el texto como de redacción próxima a su publicación (por cierto, según señala Hoar Jr., coincidente con el 150 aniversario del nacimiento de Goya, uno de los protagonistas de la historia).

En los Campos Elíseos las almas de los artistas se aburren por una existencia carente de atractivos, monótona, sin contrastes, sin acontecimientos, sin fronteras temporales:

> Allí, la media luz desvanecía la imágenes en opacas tintas; allí, la suprema calma fundía todos los rumores en una sordina uniforme, sin principio ni fin, semejante al monólogo de las abejas. Confundidos el *aquí* y el *más allá*, atenuadas las relaciones de *cerca* y *lejos*, la distancia era la tristeza vagamente expresada en la perspectiva. Todo estaba en sí mismo y alrededor de sí mismo (cap. I).

Por fin, toman, lentamente, conciencia de su aburrimiento y acaban rebelándose contra su situación. Reclaman la posibilidad de tener pasiones, sufrir, trabajar, luchar, experimentar sentimientos que vayan desde la esperanza al desaliento. Criptoas (hijo de Titanes) y Ops, la pareja de divinidades que los gobiernan, controlan la sublevación después de largo tiempo y no sin dificultades. El astuto Criptoas decide prevenir futuros desmanes y transigir accediendo a algunas demandas de los vencidos. Convoca, a la fuerza, a dos de sus líderes, que resultan ser un famoso escultor de la antigüedad pagana, Fidias, y un pintor de la época cristiana, Goya.

Con términos condescendientes y paternales (varias veces les trata de hijos), les informa que accede a sus exigencias de conectar con el mundo de los vivos: "Saldréis, cuando os llame fuera la inquietud; tornaréis, cuando de dentro os atraiga el descanso". Les impone, no obstante, una condición: juntos han de fabricar la puerta de

comunicación entre ambos mundos, dos pilares y un hermoso frontón. Pero esa puerta ha de contener una armonía suprema, una belleza resplandeciente, fruto del trabajo llevado a cabo entre los dos en total unidad, sin que se pueda distinguir lo que es de uno o de otro. Tendrán todo el tiempo que necesiten para culminar su obra. Una vez aceptada ésta por el dios, podrán satisfacer sus deseos.

Los dos artistas se quedan perplejos, incapaces de reaccionar. El relato acaba con la orden terminante de empezar el trabajo y el fin de la entrevista. "Al retirarse Fidias y Goya, encaminándose lentamente hacia el espacio, donde debían emprender su tarea, se miraron, ¡ay!, con supremo rencor".

ESTRUCTURA Y FASES NARRATIVAS

El relato se compone de cuatro capítulos de una extensión bastante parecida. Cada uno viene enmarcado con un título alusivo a su contenido. El del primero, "Sublime hastío", corresponde bien al carácter esencialmente descriptivo del mismo: sobre todo, presentación de los problemas y del peculiar mundo en que se desenvuelven los personajes (ultraterreno, aburrido, sin pasiones, sin metas, con un tiempo desmesuradamente lento) y, al final, indicación del comienzo de la sublevación, con un repliegue inicial del soberano, que parece acceder a las exigencias de los amotinados. El segundo, "La guerra elísea", marca una mayor progresión en la acción (la represión y derrota de la sublevación) e informa sobre el ejército de los represores: soldados fieles a Criptoas/Rapsa, quien, para contentarlos, les ha dado un nombre derivado del suyo propio, Rapsitas.

Los dos primeros capítulos nos ofrecen una información panorámica y resumida del mundo, de los personajes y de la acción de siglos que han llevado a cabo: se trata de un auténtico marco general destinado a confluir en la escena final, concreta, la única acción que vemos desarrollarse ante nosotros, y que se presenta en los dos últimos capítulos: "Transacción" y "...O pesadas o no darlas". El contraste de ritmo es radical con los dos capítulos anteriores: aquí todo se centra en un sólo hecho concreto: la entrevista del rey con los dos artistas, que se nos transmite en su integridad. Ello indica que se trata de la fase capital de la historia, perfectamente ambientada con los capítulos previos.

Se puede observar que incluso entre los capítulos tercero y cuarto existe una leve progresión en velocidad y ritmo: en el tercero hay dos párrafos previos a dicha entrevista, las reflexiones del rey hasta

que decide convocar a los cabecillas de la sublevación y la descripción física de los dos convocados (cuyos nombres aún desconocemos). En cambio, el último capítulo se abre ya iniciada la entrevista y contiene lo esencial del discurso real y del relato: la inesperada orden de construir el pórtico y las exigencias estéticas impuestas por el soberano. Incluso el título cambia de naturaleza respecto a los anteriores, que resumían una situación: aquí sintetizan el contenido de un discurso (la orden es bastante más que una broma, pues resulta de ejecución muy problemática, según precisaremos). Ése viene a ser el momento álgido del relato, que no decae en la clausura del texto: la narración carece de desenlace explícito al quedar en alto la narración (no sabemos qué va a pasar después) y, además, las miradas de rencor que se dirigen mutuamente los dos artistas no presagian un entendimiento futuro (para intentar construir el monumento o no).

Así pues, constatamos la presencia de dos líneas de fuerza que, en cierto sentido, se entrecruzan. La primera dividiría el relato en dos fases: la inicial serviría de resumen panorámico, de marco para la siguiente, centrada ésta en una escena detallada, de una plasticidad casi teatral: la descripción de los artistas, el largo parlamento de Criptoas, sus vacilaciones por desconocer la identidad de los convocados[3], las pausas para estudiar la reacción de Fidias y Goya a sus palabras[4], así como el brusco cambio de tratamiento final, perdiendo la paciencia ante la pasividad de los artistas y ordenándoles retirarse ("Comenzad ahora mismo, haraganes"). La otra orientación de fuerza sería la linealidad de la narración, construida en función de un momento culminante al término de la misma: la convocatoria, la entrevista y, finalmente, la inesperada orden recibida.

Pero la estructura de la narración es aún más compleja dado que esa progresión se hace, en parte, cuestionándose a sí misma y revelando de este modo lo falso de la primera impresión recibida. Así, por

---

[3] Al oír sus nombres, balbucea Criptoas:

> ¡Fidias, Goya...! —repetía el dios peinándose la barba con los dedos—. Dos nombres que me suenan, sí señor, me suenan... No extrañéis que no os distinga como sin duda merecéis. Entre tanta gente inmortal como aquí tenemos, entre tantísimo nombre, yo me confundo... Fidias, Goya... Sí, sí, ya voy recordando. La memoria flaquea en estas eternidades de olvido...Bien. (cap. IV).

Finalmente, serán sus servidores ("los rapsitas que todo lo saben") quienes le informen de la identidad de los dos artistas.

[4] Por ejemplo: "Calló el ladino Criptoas y, acariciándose las barbas que desde su cara hasta más abajo de sus rodillas le colgaban, observó en la cara de los dos inmortales el estupor que sus palabras producían".

ejemplo, los Campos Elíseos muestran enseguida ser un lugar detestable; una parte de sus habitantes ansía salir de él; no es un espacio de libertad sino de dominio férreo por ese "divino varón" que lo gobierna (alguien severo, hipócrita, autoritario, de mal carácter etc.); su compañera, Ops, se comporta con una dejadez impropia de su estatuto e incluso es comparada con un gato adormecido; las revueltas allí duran siglos sin resolverse; las heridas no son tales; muertos no puede haber; los rapsitas serán además de soldados, asesores culturales; los caudillos de la revuelta ni se conocen entre ellos; las concesiones son en realidad órdenes terminantes y, quizás lo más llamativo: la finalidad del hipotético pórtico de la gloria no sería la de permitir la entrada a ella sino la de facilitar la evasión, una evasión que difícilmente se logrará, dadas las exigencias para la construcción de la obra[5]. Todo ello muestra la real complejidad estructural de la narración y.....

Y hemos mencionado el componente descriptivo del relato limitándonos sobre todo a sus dos primeros capítulos y particularmente al primero. La importancia de la descripción no es casual sino que está en conexión con el contenido de la historia, mostrando una lograda coordinación entre fondo y forma, por lo cual nos detenemos brevemente en torno a ella.

Si distinguimos entre descripción de personajes (que retomaremos al hablar de éstos), de acciones y de ambiente, es ésta última la que más llama la atención en el texto: situada sobre todo al principio del mismo, puede parecer recargada, premiosa e incluso reiterativa. En efecto, y limitándonos al primer párrafo, se reúnen en él procedimientos como el encadenamiento, la repetición, la acumulación y el oxímoron[6]. El encadenamiento de subordinación se aprecia ya en

---

[5] Otra forma de cuestionamiento de la progresión de la información es la ironía imprimida al relato por el narrador (volveremos sobre ella al tratar a éste), ironía que impide al lector tener seguridad sobre la información recibida.

[6] Reproducimos aquí el primer párrafo para mejor "visualizar" nuestra explicación:

> Es cosa averiguada que en aquella excelsa región que designaron los antiguos con el nombre de *Campos Elíseos* reinaba desde el origen de los tiempos un fastidio clásico, y que las almas de artistas inmortales confinadas en ella se aburrían de su vagar sin término por las soledades umbrosas, sin frío ni calor, espacios tan primorosamente tapizados de nubes que nadie supo allí lo que eran roces de vestiduras, ni ruido de pasos, ni ecos de humanas o divinas voces. Allí, la media luz desvanecía las imágenes en opacas tintas; allí, la suprema calma fundía todos los rumores en una sordina uniforme, sin principio ni fin, semejante al monólogo de las abejas. Confundidos el *aquí* y el *más allá*, atenuadas las relaciones de *cerca* y *lejos*, la

la primera frase: "Es cosa averiguada [...] que las almas [...] se aburrían de su vagar por [...] espacios tan primorosamente tapizados [...] que nadie supo [...] lo que son". La repetición aparece tanto en el plano interoracional (las dos subordinadas "que en aquella excelsa región reinaba" y "que las almas se aburrían") como en el intraoracional, con la insistencia, por ejemplo, en la conjunción adversativa *ni* el adverbio locativo *allí* o estructuras como *sin* [...] *ni*.

La acumulación de expresiones que reiteran la misma noción aparece, por ejemplo, para indicar el abrumador silencio del lugar, insistiendo en que "nadie supo allí lo que son roces de vestiduras, ni ruidos de pasos, ni ecos de humanas o divinas voces". En cuanto al oxímoron, recorre toda la última frase de dicho párrafo: *claridad / obscura*, *sombra / luminosa*, *ruido / silencioso*, etc. Globalmente, se podría hablar de una sobrecalificación del objeto descrito, con dos funciones distintas: la primera, auténtico desafío para el narrador, describir lo indescriptible, aquello cuyas categorías se oponen a las nuestras habituales, puesto que concilia contrarios y pertenece a una realidad inaccesible, por definición, para los seres vivos, la ultraterrenal. La segunda función consiste en sugerir algo que se manifestará explícitamente después como la característica más llamativa del mundo descrito: la extrema lentitud del paso del tiempo en ese medio tan diferente (al menos en principio) del de la vida humana.

La descripción de acciones permite sugerir lo que el texto intenta transmitir, la escasez de hechos significativos durante un (según nuestras pautas) larguísimo período de tiempo: unos cuarenta siglos parecen transcurrir desde que toma cuerpo en los artistas la sensación de descontento hasta la concreción de la acción revolucionaria. Cada mínima fase del proceso (toma de conciencia, deseo de cambio, proyecto de revolución y actos de sublevación) requiere entre dos y catorce siglos de gestación. El texto transmite esa lentitud esencialmente mediante el procedimiento de la expansión, es decir, ampliando el enunciado a través de precisiones temporales generalmente prescindibles: "Hasta los diez siglos, largos de talle", "catorce siglos, transcurridos perezosamente", "llegó un día, mejor será decir, una semana de siglos", "se concordaron en una idea firme, en un propósito fuerte y voluntarioso".

---

distancia era la tristeza vagamente expresada en la perspectiva. Todo estaba en sí mismo y alrededor de sí mismo. Era la claridad obscura, la sombra luminosa, silencioso el ruido, el movimiento inmóvil, y el tiempo... un presente secular.

Destinada a ofrecer una información mínima, la frase resulta así prolongada artificiosamente, pero tal construcción del discurso permite sugerir lo que el texto pretende: por un lado, el desequilibrio existente entre una acción muy reducida y un margen de tiempo terriblemente amplio; por otro, la desesperante impaciencia para que llegue de una vez esa contestación; finalmente, la decepción por su fracaso, después de una gestación tan larga y dificultosa.

LOS ACTANTES: CONNIVENCIAS Y DIVISIONES

Los personajes aparecen presentados en momentos distintos y siguiendo estrategias diferentes. Primeramente (capítulos I y II), los artistas en grupo, mediante la descripción de conjunto, ya indicada: situación previa, sublevación y derrota. Se les describe de una vez, globalmente, tanto a los artistas como a los rapsitas, encargados de mantener el principio de autoridad. Éstos son presentados cuando actúan como "batallón disciplinario" para identificarlos con su función esencialmente represiva: sofocar con energía todo lo que pueda lastimar el principio de autoridad, tarea que cumplen eficazmente acabando con la rebelión.

Además de su denominación, otorgada, según ya dijimos, por el rey como privilegio para asegurarse su fidelidad, interesa también su genealogía: proceden de la antigua raza de los kriteriotas, de la cual derivaría otra, la de los zoozoilos. Ambos términos revelan la otra vertiente de su actividad: servir al gobernante ejerciendo la crítica despiadada de aquellos que se le oponen ya que son ellos, los rapsitas, quienes están capacitados, como lo indica doblemente su abolengo[7], para ejercerla (y lo harán informando a Criptoas sobre la personalidad de Fidias y de Goya[8]).

---

[7] Kriteriotas vendría de χριτηριον o tribunal de justicia, capaz de emitir un juicio sobre alguien o algo. Por su parte, zoozoilos, vendría de ζωον, animal, ser viviente y de Zoilo (s. IV a. C.), sofista griego, conocido sobre todo por sus desmedidas críticas contra Homero, cuya obra, juzgada por él a partir del sentido común, consideraba absurda: serían, pues, seres zoilescos, críticos a la manera de Zoilo.

[8] Información negativa, al menos en el caso de Goya: le indican que ha convertido en asunto de su pintura (que lo ha dignificado de alguna manera) al "pueblo maleante". Criptoas, al oírles, no tiene reparos en generalizar considerando a Goya e incluso a Fidias como maleantes: "Tú pintaste graciosas mujeres, bellezas picantes, pueblo maleante... Ya me acuerdo... ¡Goya, Fidias!, pueblo maleante...".

Esas dos variantes, una más material y otra más "intelectual", serían parte de la misma función ya citada: ahogar todo lo que pueda ir en contra del gobernante y contra ellos mismos, puesto que también ellos se benefician de su dominio. De los tres colectivos presentes, gobernantes, artistas y rapsitas, éste es el único del que no se da el nombre de ningún miembro, como indicando que su fuerza está en el anonimato del grupo y que sus juicios no tienen necesidad de ser sostenidos individualmente: basta con que satisfagan al gobernante, como así sucede.

En cambio, entre los artistas emergen Fidias y Goya con sus nombres y con sus características perfectamente diferenciadas, tanto en lo físico como en lo espiritual. El primero, semidesnudo, es joven, atlético, hermoso, distinguido, de verbo rítmico y grave mientras que el segundo, envuelto en una amplia capa, es un viejo mal afeitado, de expresión burlona, inquieto y vivaracho. Les unen, sin embargo, dos rasgos precisos: por un lado, el desprecio mutuo, que surge al mirarse y comprobar la diferencia de valor que otorga cada uno a su presentación exterior; por otro lado, una cualidad esencial en el arte: el orgullo de artista, el firme propósito de defender la independencia personal "en, sobre y contra todas las cosas divinas y humanas".

En otros términos, es impensable que los dos puedan asociarse (y menos por obligación) para realizar un proyecto juntos. Esa actividad estaría en contradicción con su condición de artistas: en la misma medida en que llegaran a fundirse para realizar una obra con una unidad total y absoluta, dejarían de ser creadores originales e independientes. En otras palabras, dejarían de existir. Entender esto es capital para comprender el alcance de las condiciones impuestas por Criptoas.

El eje central del relato es, precisamente, Criptoas/Rapsa. Ello se manifiesta ya "físicamente": es el único que aparece en todos los capítulos y con su discurso ocupa la mitad del tercero y la práctica totalidad del último. De forma progresiva, cada aparición añade, precisa o insiste algo sobre su persona. Así, en el primer capítulo, además de sus nombres y de su relación matrimonial con la diosa Ops, se le presenta como de mal carácter, temeroso de perder su autoridad y lo suficientemente hipócrita para aparentar ceder a los amotinados: "Calma, caballeros. Marchemos y yo el primero, por la senda humana"[9]. En el segundo se le presenta como "el severo Criptoas" y

---

[9] Al menos desde este momento el lector puede percibir la conexión significativa entre el comportamiento del personaje y sus nombres. El vocablo Criptoas remite a χρυπτω 'ocultar, disimular, engañar', perfectamente de acuerdo con el

dotado de gran capacidad de movilización de sus tropas. En el tercero se acentúan los rasgos negativos: *bárbaro*, *feo*, *tirano*, *ladino*, de *barbas cerdosas* y descomunales.

En el cuarto capítulo, se nos informa de su incultura, desconociendo a dos personalidades artísticas tales como Fidias y Goya[10], pero sobre todo, aparece su notable capacidad discursiva: empieza cediendo, en apariencia y "después de maduro examen", a las exigencias de los sublevados. A continuación elogia brevemente (sus conocimientos no le permitirían más) la obra de ambos artistas. Por fin, apurando el tono de burla encubierta ("prosiguió el Dios con sublime socarronería"), les impone la condición ya conocida y poco menos que imposible de cumplir: primero, una construcción arquitectónica perfecta no siendo ellos de ese oficio y, segundo, sometimiento absoluto del valor de esa obra al criterio subjetivo y único de alguien que se revela incompetente en materia artística. De hecho, la entrevista se convierte en la condena a partir de un juicio que en realidad no ha tenido lugar. Se unen así, en el mismo personaje dos notas opuestas: ignorancia y poder cuasi absoluto. Lo único que permite superar esa situación contradictoria es su habilidad, su singular astucia para asegurarse la fidelidad de unos, los rapsitas, y la indolencia de otros, empezando por su esposa.

El personaje de Ops destaca curiosamente por su inactividad, siendo como es, tan diosa y gobernante de los Campos Elíseos como Criptoas. Se la describe como ausente de lo que sucede en sus dominios, tumbada de forma indolente debajo del trono en el que se sienta su marido, sólo capaz de dejar caer una mirada seminconsciente sobre los personajes que parecen molestarla sacándola de su sueño. Tampoco aquí el nombre es indiferente, pero en este caso es para resaltar la llamativa ausencia en el personaje de las características que el nombre lleva consigo.

Al contrario de Criptoas, Ops es un actante claramente referencial: remite a la historia extraliteraria y, en consecuencia, ya viene previamente cargado de suficientes connotaciones, por lo que el texto, en principio, no necesitaría insistir en ellas. Está relacionado

---

carácter del personaje.

Notemos que Hoar (1976:286) establece otras conexiones posibles con Critias, tirano griego del siglo V a. C., o con χρυπτεια, nombre de la policía secreta espartana.

[10] Algún avance de su nivel cultural hemos tenido justo antes en el plano del léxico: "pero hemos de establecer premáticas que regulen así la entrada como la salida".

con una deidad de la mitología clásica, conocida con el mismo nombre: Ops, diosa romana (identificada con la griega Rea o Cibeles), vinculada a la fecundidad, sobre todo agrícola, representada generalmente con el cetro o la espiga en la mano y sentada en su trono. Pero... lo que aquí sucede es todo lo contrario: aparece desprovista de sus atributos, incapaz de cualquier acción en correspondencia con su rango, reducida a una función más bien instrumental, como argumento discursivo cara a los demás. Ante los artistas, Criptoas basa la seriedad de sus exigencias en una decisión previa elaborada con su consorte ("Ops y yo acordamos, después de maduro examen") e igualmente asegura a los artistas, no sin cierta mordacidad, que ambos estimularán su trabajo: "Ops y yo no cesaremos de alentaros con nuestras miradas". Pero, en realidad, las consultas con su esposa, a la hora de tomar decisiones, parecen algo meramente ritual.

Precisamente la mirada es un componente a destacar aquí, empezando porque ya se encuentra contenido en el mismo nombre de Ops: οψις 'mirada, vista, visión'. Activarla fugazmente será su acción más considerable: "Se desperezó, abrió los ojos y, mirando a los inmortales, enroscóse otra vez sobre sí misma, buscando en el sueño el descanso de aquel esfuerzo de observación". Su mirada, en principio, es puramente material, mecánica, ausente: no busca comprender el mundo ni actuar en él. Se convierte así en un gesto de apariencia inoperante y estéril (al contrario de la imagen habitual de la diosa). Se diría que Ops mira, sencillamente, para poder dejar de mirar.

Sin embargo, su aparición, reincidente a lo largo del texto (es el personaje que más veces viene citado después de Criptoas), alude a una función precisa, divisible incluso en dos variantes: primera, la mirada en cuanto vigilancia, en cuanto control disuasorio de una contestación posible y, segunda, la mera presencia del personaje en cuanto legitimadora de las decisiones que emanan de la cúspide del poder (Criptoas en este caso, que se justifica ante los demás afirmando haber consultado a Ops).

De este modo se puede apreciar la densidad de las fuerzas que se oponen a las veleidades liberatorias de los artistas y otros sublevados: la capacidad ejecutiva (Criptoas), la vigilancia (Ops) y la represión (los rapsitas) como último recurso. Todo ello explica el resultado de la revuelta y las perspectivas poco halagüeñas para otra posterior. Llama la atención el parecido con *La conjuración de las palabras* (1868), aunque allí lo predominante fueran las disensiones internas entre los sublevados y aquí lo sea la presión del sistema. Quizás para el Galdós de 1896 la situación no era radicalmente diferente...

LA POSICIÔN DEL NARRADOR

El narrador, instancia discursiva fundamental de todo relato, lo es también aquí por los rasgos que lo constituyen y por la orientación del tono que le imprime. Es omnisciente, ya que describe tanto lo que sienten Fidias y Goya como lo que piensa el divino Criptoas. Se diría que es muy posterior a nuestros tiempos (si tomamos al pie de la letra su cronología de los hechos, tendríamos más de cuarenta siglos hasta la revolución y más de mil hasta el final de la lucha, contados a partir, como mínimo, de la llegada de Goya a los Campos Elíseos...).

No obstante, se sugiere que es un ser humano, dotado de corta vida como ellos, anciano ("los viejos nos decimos a cada instante: nacimos ayer") y, sobre todo, con un gusto por el lenguaje familiar y por la ironía que se hará sentir, discretamente, a lo largo de su narración. El tono familiar aparecerá, por ejemplo, en el léxico empleado (*chafadura*, *facha*, *cogote*), en varias fórmulas ("para no cansar", "de padre y muy señor mío", "¡qué cosa tan rara!", "que quieras que no", etc.), en la reiteración de algunas ("Bueno, señor", repetida tres veces), así como en exageraciones diversas (Ops, *gato paleontológico*), destacando entre ellas las relacionadas con la cronología aportada: "un día largo como rosario de años", "entre golpe y golpe [en la lucha] apenas mediaba la vida de tres o cuatro generaciones", "mil encuentros reñidísimos conmovieron toda la región", "[Ops] en su vejez de eternidades empalmadas", etc.).

Por su parte, la ironía es también bastante insistente, sobre todo aplicada a los personajes negativos: llama a Criptoas *divino varón*, elogia su acción ("pensó muy cuerdamente") y los conocimientos de los rapsitas ("los rapsitas, que todo lo saben"), comprende la fatiga de Ops: debe entregarse al descanso después de "aquel esfuerzo de observación" que fue para ella el mirar levemente a los caudillos revoltosos, Fidias y Goya. Incluso, si consideramos que el intitulado de los capítulos también se debe al narrador, podemos incluir aquí la ironía del título del cuarto ("O pesadas, o no darlas"), en el que el narrador parece aprobar la pesada broma (la orden imposible de ejecutar) del soberano Criptoas[11].

---

[11] El lenguaje inicialmente bondadoso de éste ("Hijos míos", "Ops, vuestra madre", etc.) también encierra una notable carga irónica. Se la achacaremos a este personaje, no sin observar que también el narrador puede haber puesto algo

Sobre la veracidad de lo sucedido (algo muy alejado de la cotidianidad del lector), el narrador acude al recurso de eludir la responsabilidad editorial: al final del primer capítulo afirma que la transmisión de los hechos se debe a Clío, musa de la Historia, y hace en dos ocasiones referencia a textos consultados ("Dicen las historias", "Autores hay que señalan"). Incluso una vez se desentiende de la autenticidad de lo leído ("Sea de esto lo que quiera"). Tanto el tono familiar como la ironía y la elusión de la responsabilidad editorial invitan a que el destinatario no tome al pie de la letra lo relatado[12]. El narrador (al contrario de Criptoas) no nos impone literalmente su discurso sino que nos sugiere la conveniencia de distinguir, por nuestra propia cuenta, los diferentes planos y niveles de significación de la historia aquí contada.

Ello no es óbice para que dicho narrador afirme su presencia en el texto: lo hace identificándose de manera explícita como ser humano de cierta edad, según hemos visto. Lo hace también apoyándose en una adjetivación muy abundante (tanto para describir personajes como situaciones: ver a este propósito el primer párrafo del texto)[13], así como en comentarios frecuentes (el adjetivo también puede ser una forma de comentario) a partir de lo que está narrando, utilizados como pequeños escapes para mostrar su experiencia de la vida (recordarnos su edad ya provecta), por ejemplo: "Los dioses, más tolerantes que nosotros", "diferentes como pueden serlo el cielo y la tierra", "las revoluciones inspiradas en honrados móviles acaban por imponer a la tiranía parte de sus criterios, aun en el caso de ser ruidosamente vencidas". Y finalmente, haciendo notar que él controla el curso y los límites de su narración: podemos incluir aquí el acto, ya citado, de desentenderse de la veracidad total de los hechos, la interrupción del parlamento de Criptoas en el capítulo cuarto para

---

de su parte al transmitirnos el discurso del soberano.

Hablando de titulación irónica, cabe señalar la del propio cuento: la función de ese pórtico no es para entrar en la gloria después de una peregrinación más o menos larga, sino todo lo contrario, para poder salir ella. Notemos que la relación con la catedral compostelana es casi inevitable para el lector familiarizado con el arte español. Además, por esos años circulaba, publicado ya varias veces, el libro de Antonio López Ferreiro, *El pórtico de la Gloria: estudio sobre este célebre monumento de la basílica compostelana* (1893).

[12] Esa ironía, en lo que tiene de advertencia textual, viene a ser una forma de metaficción tal y como luego se ha definido este concepto. Ver, por ejemplo, Dotras (1994) y la bibliografía allí contenida.

[13] Recordemos que la adjetivación es una forma privilegiada y, en ocasiones, bastante discreta, de manifestar la presencia fuerte del narrador (Mora, 1985: 73).

describir la pereza de Ops y retomar luego el discurso del dios, así como los abundantes nexos destinados a concluir algo ("sea de esto lo que se quiera", "para no cansar") o a completar una información ("pues falta decir", "debe añadirse").

El narrador no renuncia a marcar su presencia pero, al hacerlo de forma tan ostensible, viene a relativizar su narración y no a imponerla en su totalidad y de forma absoluta. Es una actitud muy diferente de la manifestada en *La conjuración de las palabras* (relato de la primera etapa) y en *El artículo de fondo* (segunda etapa) y mucho más próxima a *Celín* (final de la tercera). El narrador protagonista se impone cada vez menos en la historia (aunque siga controlando el discurso): siendo el mundo cada vez más complejo, resultaría ilusorio dar de él una imagen única y transparente.

ACCIÓN Y REVOLUCIÓN

La línea argumental del relato viene dada por la contestación de los artistas respecto a las condiciones de existencia que deben soportar: ese paraíso poblado de dioses y de seres inmortales, se revela como un auténtico mar de vacuidad casi absoluta, sin estímulos ni proyectos de futuro. Su norma fundamental parece ser la inactividad de sus miembros, lo cual es absolutamente contradictorio con la condición creadora de los mismos en cuanto artistas que son y los reduce a una forma de existencia poco más que vegetativa.

El texto logra una magnífica gestión de la intriga al proponer primero la necesidad de una acción y describir después su gestación y su realización, manteniendo el suspense en cuanto a su culminación y relanzándolo en un segundo tiempo (lo cual apoya nuestra anterior división del relato en dos fases) a propósito de las características y posibilidades de ejecución de la orden real.

El relato procede de una forma bastante lineal: primero describe ese mundo y expone la situación inicial de los personajes, encerrados en una forma de existencia que les convierte casi en seres inertes, incapaces de desarrollar sus facultades creadoras. Después muestra su lenta percepción de lo que les sucede y su proyecto de una acción de respuesta: "Por fin las almas se concordaron en una idea firme, en un propósito fuerte y voluntarioso: sublevarse". A continuación detalla el desarrollo y resultado negativo de esa acción: el levantamiento que pone en peligro la autoridad de Criptoas y la represión posterior por los rapsitas. Finalmente, presenta la estrategia del poder para preve-

nir cualquier otra acción del mismo tipo: una concesión aparente que es en realidad una condición imposible de cumplir.

Curiosamente, se encuentran en ese proceso los rasgos caracterizadores de una revolución (revuelta, en este caso) en su sentido sociopolítico moderno, heredado del paradigma francés de 1789: la existencia previa de una opresión sufrida, la toma de conciencia de dicha opresión, el conocimiento de sus causas, la percepción de un cambio posible, la existencia de alguien capaz de traducir todo lo anterior en energía contestataria, la ruptura violenta del orden, la reestructuración del poder o, en este caso, la derrota de los sublevados. Es acaso el relato breve más "revolucionario" en la obra de Galdós, tanto en su sentido moderno (poniendo en escena el proceso mencionado) como en el tradicional, de vuelta al estado anterior[14]: en el campo de la astronomía (del que procede el término) así como en el político-social del antiguo régimen, el término *revolución* designaba el regreso al estado anterior después de una vuelta más o menos larga: es lo que globalmente sucede en el presente relato.

A la gravedad que la noción de *revolución* puede implicar conviene aplicarle aquí una importante matización: el narrador insiste en utilizar ese mismo vocablo y otros de connotaciones semánticas próximas (*revolucionario*, *rebelde*, *emancipación*, *sublevarse*, *sublevación*, *guerra*, *grave tumulto*, *caudillos*, etc.) para relatar la acción de los artistas. No obstante, atenúa sistemáticamente la descripción del conflicto con alguna nota que le resta dramatismo. Así sucede, por ejemplo, en los términos utilizados a propósito de los ataques de los sublevados:

> arremetían las almas al dios y su corte con grave tumulto, como de airecillos que van y vienen jugueteando en corrientes opuestas [...]. El solio de la autoridad iba de aquí para allá dando vueltas, como vacío cucurucho de papel arrebatado por el viento.

Airecillos y *cucurucho de papel* son comparaciones, cuando menos inesperadas para referirse a toda una sublevación, pero se justifican por estar destinadas a suavizar (si no a minimizar) la gravedad de los hechos. Lo mismo sucede un poco más tarde con las precisiones sobre las luchas y sus consecuencias:

> Por último, transcurrió un lapso de tiempo incalculable, durante el cual mil encuentros reñidísimos conmovieron toda la región. Mas no puede

[14] Giner, Lamo de Espinosa y Torres (1998: 653-657) y Rocher (1968b: 255-280).

> decirse que la lucha ensangrentaba el suelo, porque allí no había suelo propiamente, y lo que es sangre, tampoco existía en las venas de los inmortales. Cadáveres no resultaban tampoco, ni siquiera heridas o contusiones, y al vencido se le conocía por una vaga chafadura de las líneas peri-corpóreas o por ligeras atenuaciones de la luz que los envolvía (cap. II).

La conmoción que provocan las reñidísimas luchas no es excesivamente grave (los contendientes no pueden morir una segunda vez), como tampoco lo son las heridas (no hay sangre que derramar): se limitan a ligeras abolladuras que bastan, sin embargo, para sofocar la revuelta. Acaso dicha revuelta no fuera tan peligrosa para el sistema ni sus desconocidos líderes tuvieran capacidad para culminarla. Precisamente por ese motivo, destaca la desproporción del castigo infligido a Fidias y a Goya. Ese castigo, no lo olvidemos, se pone discursivamente de relieve por el espacio a él dedicado y el lugar donde aparece: la convocatoria y el discurso de Criptoas ocupa casi la mitad del total del texto, a pesar de ser una acción reducida y mínima en el conjunto de las que se producen a lo largo de toda la narración. Está, además, colocada en la parte final del relato y constituye el apogeo del mismo.

Así pues, todo parece indicar que, más que la sublevación misma, importa poner de relieve la arbitrariedad de la orden, la perversión de su emisor y su misma incompetencia. Ello, por un lado, justifica una vez más la legitimidad de la contestación y, por otro, resalta lo exagerado del castigo final (acaso con pretensión de ejemplaridad) impuesto a los dos artistas.

PRAXIS, TIEMPO Y ESPACIO

En ese mundo ultraterrenal, las dimensiones temporales, casi inexistentes, tienen poco que ver con las nuestras. Por ello, las cuantificaciones en siglos y años que hace el narrador son meramente indicativas: la historia aquí narrada se sitúa en un tiempo inmensamente alejado del nuestro, puesto que hacen falta más de treinta siglos para pasar de la situación inicial al propósito de emancipación, por lo menos otros nueve hasta que se concretiza la revuelta y bastante más de mil siglos para que termine (todo ello, como mínimo, a partir del siglo XIX, en el que muere Goya...).

La evidente hipérbole de esas cantidades tiene dos funciones textuales básicas: la primera, oponer, de manera nítida, el relato en

dos partes: una, panorámica, de temporalización dilatada (el marco anteriormente citado) y otra, al contrario, de temporalización mínima, caracterizada por la concentración de la acción en un brevísimo margen de tiempo, el de la entrevista entre el gobernante y los líderes de la sublevación, lo cual, según también hemos indicado, permite destacar la particular importancia de lo que en ella sucede.

La segunda función será mostrar el desequilibrio entre tiempo disponible y praxis concreta. En efecto, ese tiempo, desmesuradamente amplio, podría haber dado lugar a una cantidad innumerable de acciones y peripecias significativas, pero aquí sucede precisamente lo contrario: las acciones son mínimas y cada una necesita una duración desproporcionada para su ejecución. Como consecuencia, la historia avanza de una forma desesperadamente lenta, lo cual es bastante grave si al final, como parece suceder, asistimos a una revolución más bien astronómica que histórica. Al acabar el proceso estamos casi como al principio: el movimiento, además de lentísimo, no ha sido lineal sino circular.

A esas dos funciones internas se añaden otras dos, más directamente orientadas al receptor virtual del relato: la una es destacar la diferencia cualitativa entre ese mundo y el nuestro mediante algo tan fundamental como es la diacronía y, más precisamente, la relación entre tiempo físico y acción humana. La otra es alejar, de forma inequívoca, la época en la que convencionalmente se desarrolla esa historia respecto del momento en que el receptor accede a ella.

Si en el plano temporal ese mundo ya se caracterizaba por su indefinición, algo semejante sucede en el espacial: al margen de su "ultraterreneidad", pocas precisiones se nos dan del escenario de los acontecimientos. No obstante, un rasgo general emerge de su indefinición, su carácter oximorónico: es un espacio inmenso pero rigurosamente cerrado y sin comunicación con el exterior. En él la claridad es oscuridad, el ruido es silencio y el movimiento... inmóvil. Se trata de un paraíso, pero con un cuerpo de élite destinado a la represión. Se mantiene impidiendo una actividad productiva o artística a los habitantes destinados a ella. Los golpes dados o recibidos no son tales, las heridas no pueden producir sangre. Está habitado por seres divinos con un comportamiento humano, demasiado humano o incluso animal (la diosa Ops). La noción de paternidad divina funciona como una auténtica tiranía. Y sin embargo, nueva paradoja, ese mundo subsiste a pesar de estar constituido de componentes tan contradictorios e inconexos, lo cual constituye precisamente uno de sus misterios más llamativos.

Enlazando ya con la posible significación del texto, cabe pensar que tantas precauciones para alejar el relato de las circunstancias de su composición no ha de ser casual. Al contrario: esa misma insistencia es una marca discursiva inequívoca, destinada a llamar la atención del lector sobre las posibles conexiones entre relato, autor y época. Por otro lado, también hay en la narración suficientes indicios, igualmente elocuentes, que permiten la relación del mundo aquí descrito con circunstancias históricas muy concretas y lugares muy precisos.

Tal vez la narrativa breve galdosiana nunca voló más alto o más lejos, pero quizás lo hizo para golpear en tierra con más fuerza. Es lo que nos proponemos discutir a continuación.

POSIBLES NIVELES DE SIGNIFICACIÓN

Hoar Jr. ha insistido, con bastante lujo de detalles, en la posibilidad de considerar este relato como una respuesta, en el terreno de la ficción, a las negativas críticas[15] recibidas por Galdós en torno a su teatro, consideradas por él como injustas e impertinentes al ser, a veces, producto de plumas desconocedoras del arte escénico. Estaban todavía próximas las recibidas con el fracaso de *Los condenados* (estrenada el 11 de diciembre de 1894) y las más recientes con motivo de los estrenos de *Voluntad* (el 20 de diciembre de 1895) e incluso de *Doña Perfecta* (el 28 de enero de 1896), a pesar de considerarla su autor como la mejor de sus obras teatrales[16]. En el prólogo a la edición de *Los condenados*, escrito pocos días después del estreno, se mostraba dolorido por las injustas reseñas de los reporteros, por su falta de formación para juzgar la actividad escénica y por el desdén con que la "diosa Prensa" trataba el teatro dedicándole menos espacio y atención que "a los pelotaris, a los ciclistas y a los lidiadores de reses bravas"[17].

---

[15] Hoar Jr. (1976: 293-296). Ver una muestra de las reseñas críticas en Berenguer (1988: 130-182).

[16] Así se expresaba el dramaturgo en carta a Tolosa Latour: "Una vez concluida, veo en ella algunas cosas que necesitan que las enmiende; pero así y todo, la obra es la mejor que he hecho para el teatro; la más patética, la más concisa, la más teatral en una palabra, y la más interesante" (Schmidt, 1968: 104-105).

[17] Pérez Galdós (1971: 316). Galdós continuó con el tema en varias ocasiones como en el prólogo a su edición de *Alma y vida* (1902) y en su artículo "Le théâtre en Espagne" para *Le Temps* (1904). Aún en su vejez mantendría un amargo recuerdo de ese fracaso, achacándolo esencialmente a confabulaciones litera-

En efecto, la estructura del mundo presentada en *El pórtico de la Gloria* admite una relación bastante directa con el medio denunciado en el citado prólogo: a Galdós se le ha encasillado definitivamente en el paraíso de los *novelistas* inmortales y no se le permite salir de esa cómoda clasificación. El autor quiere seguir existiendo como creador teatral y lo intenta produciendo obras nuevas, renovadoras y que rompan los límites dentro de los que se le ha clasificado. La diosa Prensa, desinteresada de la actividad artística, permite que su ejército de gacetilleros, destinados a sofocar todo lo que perturbe el orden clasificatorio establecido, repriman a este Fidias de los tiempos modernos. Ello implica que Galdós tiene clara conciencia de aportar algo nuevo a la escena española y que, por esa razón, no admite los encasillamientos genéricos que impiden la libertad de creación. Su rechazo a la incompetencia del tribunal que lo juzga es terminante: "Pero querer poner valladares al humano esfuerzo, llegar hasta las afirmaciones de que las dotes del novelador o del poeta estorban al conocimiento de la complicada armazón escénica me parece una tontería inefable"[18].

Las ventajas de esta conexión no son desdeñables: posee bastantes elementos que la justifican, permite insistir en que la redacción del texto no se debe al joven Galdós de los años setenta sino al finisecular y establece un interesante nexo entre el relato y su referente externo: en cierto sentido, Galdós prolonga el texto al rechazar el veredicto de sus jueces. El relato terminaba con la condena de los artistas y el interrogante de qué podría suceder después, con unas perspectivas de acción bastante limitadas. El ser de carne y hueso no sólo no admite esa condena sino que persiste en su obra hasta casi el final de su vida. Quizás era un efecto semejante el que el autor pretendía suscitar en el lector: nada de quedarse en un final fatalista sino confianza en las posibilidades de conquistar el futuro. El Galdós contestatario y pedagógico pocas veces fue más lejos como escritor.

No obstante, otras conexiones, no excluyentes, son posibles entre el relato y su contexto. Un esquema semejante se puede aplicar,

---

rias (Pérez Galdós 1916: 5 de agosto).

Hoar Jr. supone que entre los críticos aquí aludidos estarían también amigos del autor pero no siempre favorables a su obra, como Francisco Villegas, Emilio Bobadilla, Francisco Navarro Ledesma o José Ortega Munilla, entre otros. Incluso sugiere la posibilidad de que tras los personajes de Criptoas y Ops se escondieran Clarín y Pardo Bazán, respectivamente (se puede entender por el juego de contrastes entre el seudónimo de Alas y el nombre del rey. Por su lado, Pardo Bazán firmaba alguna de sus cartas a Galdós con "Opas").

[18] Pérez Galdós (1971: 318).

por ejemplo, al conflicto para la entrada de Galdós en la Real Academia. Precisamente, en el momento de publicarse este relato, su autor aún no ha leído el discurso de su recepción en los Campos Elíseos de la lengua española: lo hará meses más tarde, el 2 de febrero de 1897. La accidentada historia de esta elección había empezado el 6 de noviembre de 1888, cuando Menéndez Pelayo, Núñez de Arce y Juan Valera proponen la candidatura de Galdós a la Academia. En el seno de la institución, las discusiones son particularmente violentas, llegándose casi a las manos. El grupo perteneciente al sector más tradicional del catolicismo (Mariano Catalina, Pidal, Cañete, Tamayo y Baus, además del influyente Cánovas) se opone férreamente a alguien con un historial tan "delictivo" como el galdosiano y en su lugar admiten (el 17 de enero de 1889) a un oscuro profesor de Latín, Francisco Comelerán.

Una nueva vacante se produce semanas más tarde, pero esta vez Galdós, muy dolido por lo sucedido, se niega en una de sus cartas a *La Prensa* de Buenos Aires (publicada el 10 de marzo de 1889), a que se le presente como candidato[19]. Surge, no obstante, una tercera oportunidad el 12 de abril de 1889, con la muerte del lingüista León Galindo, antiguo diputado tradicionalista por Morella. En este caso, en parte por la presión de sus amigos y en parte para no dejar el terreno libre a los integristas (además de por el comprensible orgullo personal), se plantea de nuevo la batalla. Galdós es, otra vez, candidato y resulta finalmente elegido el 13 de junio de 1889. Sin embargo, por diversos retrasos (entre ellos, el de Menéndez Pelayo para escribir el discurso de recepción), el nuevo inmortal no es recibido oficialmente hasta el 7 de febrero de 1897, más de siete años después de su elección[20].

---

[19] "El candidato derrotado entonces agradece la generosa actitud de los que no habiéndole podido votar entonces, quieren votarle ahora [se refiere particularmente a Cánovas]; pero declina el honor que se le ofrece. Así debe ser y así lo ordena, en provecho de todos, la moral literaria" (Shoemaker 1973: 344).

[20] Ortiz Armengol (1996: 433-451), entre otros, ha narrado los pormenores del asunto. En la correspondencia de Galdós con sus amigos existen muestras del proceso y de las molestias sufridas por el candidato. Destacaríamos, en particular, algunas de las cartas dirigidas a Pereda entre la segunda mitad de 1888 y la primera de 1889 (Bravo Villasante 1970-1971: 39-46), pero no podemos dejar de citar la de Narcís Oller (18 de enero de 1889) comentando la personalidad de "ese señor Comelerán", rival de Galdós: "Otro señor de su mismo apellido se hizo célebre aquí [Barcelona] con un fenol que todas las empresas funerarias usan todavía, y el autor del Fenol-Comelerán hubo, según tengo entendido, la dicha de morir sin que la Academia de Farmacia le pusiera en berlina. ¡Qué caprichos se permite el Sr. Dios al distribuir su misericordia!" (Shoemaker, 1964:

Como se puede apreciar, el sector más influyente de la docta Casa no se distingue precisamente por su tolerancia (el señor Cañete llegó a decir, de forma no muy académica, que por ningún concepto se admitiría a Galdós y que "antes que a él, a cualquiera"[21]). El mundo de esos provectos *inmortales* (término con el que Galdós los designa en la carta citada de *La Prensa* y que emplea seis veces en *El pórtico de la Gloria*) parece caracterizarse, como en el relato, por una división básica en dos sectores. El primero, bastante sólido y organizado, se atribuye el derecho y el poder de mantener a toda costa una uniformidad ideológica absoluta en ese medio. Esa uniformidad se traduce concretamente en una atonía continua, en una monotonía rutinaria, en una actividad meramente vegetativa y sin relación con el exterior (novedades, creaciones, cuestionamientos). El segundo, más disperso y menos estructurado, busca justamente lo contrario: la creatividad, la acción, la renovación, el contacto dinamizador. Si éste último pretende existir de hecho (es decir, actuando, creando, manifestándose), el choque con el primero ha de resultar inevitable.

La elección de Galdós constituyó uno de esos choques. La represión inicial fue la derrota de la tendencia representada por sus valedores (ocasionales, como pudo ser Menéndez Pelayo, su mayor apoyo) y la "definitiva" se produjo, por paradójico que parezca, con la entrada de Galdós en la institución: después del primer aviso, se le supone ya escarmentado y se le admite considerando que va a adaptarse al reglamento de la Casa. Notemos que, en el fragor de la lucha, Galdós es consciente del mecanismo, según le escribe a Pereda:

> De la Academia nada he de decirle. Siguen ellos empeñados en humillarme, llevándome allí, y yo que no me dejo humillar. El elegirme, si lo consiguieran, sería una especie de venganza, porque yo quedaría lleno de m... y ellos triunfantes. Pero conmigo no juegan[22].

Observemos, no obstante, que Galdós hace esa terminante afirmación en una carta con el membrete oficial que podía utilizar desde 1886, el de *Diputado a Cortes por Guayama*. No es que la historia se repitiera, pero la situación no era del todo inédita (y en ninguna de las dos instituciones habría de realizar Galdós una actividad efervescente).

---

42).

[21] Términos literales, según carta de Galdós a Pereda el 4 de enero de 1889 (Bravo Villasante 1970-1971:41).

[22] Carta del 2 de marzo de 1889 a Pereda (Bravo Villasante 1970-1971: 45).

Sin embargo, en las dos ocasiones de mayor solemnidad en que Galdós toma la palabra entre los "inmortales", cumple con la función de Fidias y Goya: se trata del discurso de su recepción en la Academia y del de la recepción de Pereda (7 y 21 de febrero de 1897). Como es sabido, en el primero de ellos destaca Galdós la falta de unidad como una de las características de la sociedad moderna: "la disolución de aquellas grandes familias formadas por el entusiasmo de la acción constituyente", la desaparición del fanatismo uniformizador de sentimientos y conductas, "las disgregaciones de la vida política" y "la descomposición de las antiguas clases sociales formadas por la historia".

Galdós acude a una imagen de connotaciones cercanas a las del mundo descrito en *El pórtico de la Gloria*, el lugar cerrado con un obstáculo que lo separaba del exterior posible: "Podría decirse que la sociedad llega a un punto de su camino en que se ve rodeada de ingentes rocas que le cierran el paso. Diversas grietas se abren en la dura y pavorosa peña, indicándonos senderos o salidas que tal vez nos conduzcan a regiones despejadas"[23].

Ante situación tan compleja, unos inventan "mil artificios para ocultar su propia tristeza" y otros, con diversos medios y grandes dificultades, intentan abrir paso hacia el otro lado. Estas dos actitudes recuerdan las descritas en el relato, la del sector de Criptoas y los rapsitas y la de los artistas sublevados, respectivamente. Galdós, por el mero hecho de mencionarlas, está cuestionando la uniformidad soñolienta que la primera quiere mantener ignorando ese exterior e impidiendo que otros lo reconozcan. Pero nuestro autor va más lejos al afirmar lo beneficiosa que es en el Arte la ausencia de unidad: "La falta de principios de unidad favorece el florecimiento literario". El Arte prospera mejor en las épocas de confusión que en las de unidad: es entonces cuando aparece la realidad de la vida, "el verdadero sentir de los pueblos" y no sólo unas pocas acciones culminantes o consideradas como tales por sus promotores y turiferarios[24].

Dos semanas más tarde, en el discurso de recepción a Pereda, incide en las mismas ideas y, además, las explicita gráficamente con su propio ejemplo: frente a la uniformidad pretendida por algunos

---

[23] Discursos... Pérez Galdós (1897a: 10).

[24] *Idem*, págs. 14-15. Galdós, con suma discreción, enseguida recoge velas ("Bien sé que ésta es materia para una examen lento y si yo intentara desentrañarla, incurriría en mi propia censura, por lanzarme a trabajos para cuyo empeño he declarado mi ineptitud", pág. 15), pero "el daño" ya está hecho.

sectores, sostiene la dualidad como característica esencial de la sociedad actual y añade:

> La sociedad presente es en todos los momentos y con acción simultánea, revolucionaria y conservadora. Si en el orden político, regido por el tiempo, se manifiestan alternativamentey con movimiento pendular estos dos estados, en el orden literario aparecen juntamente: los hechos alternan. Las ideas coexisten[25].

El mejor ejemplo que podía presentar es, precisamente, el de su relación con Pereda: temperamentos opuestos, ideas diferentes, literatura radicalmente distinta, pero dos seres en relación constante, intercambio franco, amistad insobornable. Versión actual de Fidias y Goya (dejemos al lector el placer de identificarlos con cada uno de nuestros autores), pero mejorada por la tolerancia y el respeto mutuos.

La elección a la Academia no nos interesa tanto para vincular el relato galdosiano con un episodio de su vida personal como para mostrar, a través de él, la plasmación de un ámbito mucho más general en el que, eso sí, Galdós participa y ante el cual reacciona. Ese ámbito, aludido aquí en el terreno de las ideas (comprensión de la realidad sociocultural, intercambio entre los componentes de la sociedad propia y con el exterior, búsqueda de soluciones nuevas para los problemas actuales), abarca al conjunto de la vida pública del país, ante la que Galdós estuvo siempre atento y cada vez más informado e inquieto por su devenir (hasta resolverse a ingresar activamente en la política, como sabemos).

En efecto, el texto contiene indicios suficientes para sugerirnos su conexión con el terreno sociopolítico y, particularmente, con los grandes problemas que pesan sobre la sociedad española del siglo XIX[26]. No hay duda de que al autor pretende relacionar la imagen de Criptoas con la de quien puede ser considerado como uno de los mayores símbolos de intolerancia política en la historia de la España moderna, el rey Fernando VII. Galdós imprime en el personaje la astucia y la habilidad del Deseado, e incluso le presta el mismo discurso: en el célebre *Manifiesto del Rey a la Nación Española* (10 de marzo de 1820), Fernando VII se dirige al pueblo desde su "paternal corazón", "cual tierno padre" condesciende a los deseos de sus

---

[25] Discursos... Pereda (1897b: 33).

[26] Dolores Troncoso (1999) ha comentado este punto en su ensayo sobre *El pórtico de la Gloria*.

"hijos"[27] y les anima a seguir juntos con una de las frases más célebres de su reinado: "Marchemos francamente, y yo el primero, por la senda constitucional"[28]. En términos parecidos se dirige Criptoas a los suyos y los apacigua también con una razón semejante: "Marchemos, y yo el primero, por la senda humana".

Si Galdós retoma a ese personaje (y, además, lo hace en tono declaradamente paródico), debe de ser para sugerir que, a final de siglo e incluso ante la gravedad de los compromisos en los que se ve envuelta la sociedad española, sus responsables siguen manteniendo unas posturas de intransigencia y de incompetencia dignas del régimen fernandino. Y no es que falten las alertas: en el plano interior, sigue sin resolverse el grave problema del caciquismo, sin que valga gran cosa la severa denuncia de Gumersindo de Azcárate definiendo al caciquismo como la constitución real de España (*El régimen parlamentario en la práctica*, 1885)[29]. Tampoco existe una política definida frente a la urbanización creciente (producto de la reciente industrialización) ni ante los conflictos sociales que provoca, como tampoco ante el regionalismo.

En el exterior continúa el abandono de la presencia española en Europa, los palos de ciego en la cuestión marroquí y la huida hacia adelante en relación con Filipinas y con Cuba. En esta última se produce la tercera insurrección (2 de febrero de 1895), capitaneada por Maceo, y donde la única política que se impone, después de la destitución de Martínez Campos, es la represiva de Weyler a partir de 1896 (año de la publicación de *El pórtico de la Gloria*).

La clave de bóveda de esos años parece haber sido el llamado *Pacto del Pardo* (1885), en el que Cánovas y Sagasta, los dos líderes máximos del momento, se comprometen a suavizar sus oposiciones para sostener la Regencia durante la minoría de edad del futuro Alfonso XIII. Se estabiliza así una alternancia de partidos con tan

---

27 En el relato Criptoas emplea expresiones tales como: "Hijos míos", "queriendo ser paternal y tolerante", "paternales auspicios" y "la reina Ops, vuestra madre y yo".

28 El texto está recogido en Queralt (1997: 146-147). Galdós también citó "las célebres palabras" del manifiesto en el capítulo XXVI de *La segunda casaca* (Pérez Galdós, 1950: 1431).

29 Galdós intervino durante estos años con gran asiduidad sobre este tema. Baste recordar algunas de su frecuentes referencias en sus cartas a *La Prensa* de Buenos Aires (Galdós, 1923, III: 130, 294-295, 322; IV: 178, 190; Shoemaker, 1973: 446-448, 539-542). Ver también la entrevista concedida a *Le Siècle* en 1901 (Blanquat, 1966:306) y su prólogo de 1907 a *Los señores diputados*, de Cristóbal de Castro (Shoemaker, 1962: 75-76).

ligeras matizaciones que casi impiden hablar de oposición política: era "esencial" *transigir* por sistema, como condición para la estabilidad del régimen. No es casual que este vocablo y semejantes (uno de los lemas de la Restauración) aparezcan en nuestro relato[30]: "Convenía transigir, en parte, con alguna de las ideas de la espiritualidad rebelde", "pensó en componendas y transacciones", "Transacción" (título del capítulo III). Y tampoco son de extrañar las dos imágenes utilizadas por Tuñón de Lara al caracterizar la situación, imágenes muy próximas a las del discurso de Galdós en la Academia y a la caracterización del mundo de *El pórtico de la Gloria*, como lugar separado del exterior y protegido de él, aun a costa de carecer de estímulo y de vida:

> Desde 1885 hasta 1897 [muerte de Cánovas], Cánovas y Sagasta se dedicaron a cultivar ese sistema, por turno riguroso, mientras el enorme potencial material y espiritual de España pugnaba por hacer saltar *esa corteza*, o mejor dicho, *esa capa aislante de vacío* que, al atenazar esas energías, permitía la vida muelle de los cien mil españoles [de las clases distinguidas][31].

No deja de llamar la atención cómo un relato tan breve y de apariencia tan "ligera", puede contener tal densidad de contenido, de connotaciones y de referencias, siendo capaz de aludir a las dimensiones acaso más definitorias de su época. Pero a estas alturas, Galdós, dada su formación, su curiosidad, su sensibilidad y su maestría literaria está condenado a decir mucho, aun sin proponérselo: es el destino inevitable de los grandes escritores.

Otras conexiones posibles han sido sugeridas por Smith y por Hoar Jr[32]. La del primero es la posibilidad de percibir en el relato una manifestación textual de la oposición entre clásicos y románticos. Nosotros podemos compartir dicha relación[33] si le damos a tal

---

30 Entre otros muchos lugares, Galdós lo utiliza en la serie de *Torquemada*, en varias de sus cartas a *La Prensa* de Buenos Aires, por ejemplo en la firmada el 15 de julio de 1884 y en la del 16 de enero de 1890 (Shoemaker 1973: 105; Galdós, 1923, IV: 208). En cuanto a los relatos, recordemos que *transacción* ya aparecía en *El artículo de fondo* (1871). La persistencia de tales vocablos en el lenguaje galdosiano es reveladora de su inquietud por esta problemática.

31 Tuñón de Lara (1974: 284). Las cursivas son nuestras.

32 Smith (1992: 188-194) y Hoar Jr. (1976: 304).

33 Con la salvedad de que, en el plano argumental, aquí clásico es Fidias y romántico Goya y ambos, que se desconocen e ignoran mutuamente, no se enfrentan entre sí sino contra Criptoas.

oposición un carácter no estrictamente literario sino como posición cultural (en el sentido antropológico del término) ante la vida. En ese caso, la conexión se enriquece en perspectiva: se prolonga hasta bien entrado el siglo XX con la oposición entre las dos Españas (recogida literariamente por autores tan relevantes como Antonio Machado), su enfrentamiento durante la Guerra Civil y sus consecuencias posteriores, de sobra conocidas.

En cuanto a la vinculación de este relato con el modernista, siguiendo la estela de Darío, no es descartable pero limitándonos al plano utilitario de los recursos formales, en función de la problemática del cuento, extremadamente delicada. Por este motivo, se comprende la conveniencia de alejarse lo más posible en el tiempo, en el espacio y en la naturaleza de la existencia (ultraterrena) de los personajes para referirse con más libertad a un asunto tan sensible como el aquí tratado. En otros términos, estamos ante un relato fantástico en la modalidad de lo maravilloso, como Galdós ha hecho ya repetidas veces y desde hace años: *La conjuración de las palabras* (1868), *La pluma en el viento* (1872) y *La mula y el buey* (1876), entre otros.

La relación con este sistema de composición nos parece más pertinente que la del cuento modernista: al igual que buena parte del relato galdosiano, el modernista se integra también dentro de ella.