

ESTUDIOS ESCENICOS

Cuadernos
del Instituto
del Teatro

18

Número especial dedicado a Benito
Pérez Galdós.

Texto inédito y completo de «Quien
mal hace, bien no espere».



Diseño general y portadas
José Malloré Nova

ESTUDIOS ESCENICOS

N.º 18
SEPTIEMBRE 1974

Imprenta Escorial
de la Casa F. de Cárdenas
Montevideo,
Uruguay

DIRECCIÓN LEGAL N.º 2222 - 1960

Diseño general y portadas,
José Mallofré Noya.

ESTUDIOS
ESPECÍFICOS

1960

Imprenta-Escuela
de la Casa P. de Caridad
Montalegre, 5
Barcelona

DEPÓSITO LEGAL. B. 9932 - 1960

ESTUDIOS

Dirección
Xavier Fàbregas

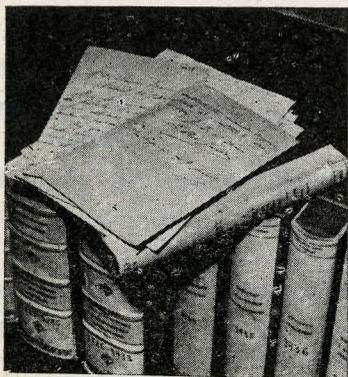
Diseño general y portadas
José Mallofré Nova

Editorial Estrella
de la Casa y del Comercio
S. L. - Barcelona -
España

Deposito Legal: B. 10.000-1984

ESCENICOS

Cuadernos de investigación teatral



18

SEPTIEMBRE 1974

Número dirigido por

Ricardo Doménech

Textos



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

INSTITUTO DEL TEATRO

**Escuela Superior de Artes Dramáticas
Biblioteca y Museo**

Director: HERMANN BONNÍN

Subdirector: FREDERIC RODA

Secretario general: ANDREU VALLVÉ VENTOSA



1971 SEPTIEMBRE 1971

18

Número dirigido por

Ricardo Homénch

Elisabets, 12 (Casa Misericordia).
Conde del Asalto, 3 (Palacio Güell). Barcelona, 1

SUMARIO

RICARDO DOMÉNECH. <i>En busca del teatro de Galdós.</i>	11
DOMINGO PÉREZ MINIK. <i>Galdós, ese dramaturgo recobrado.</i> . .	13
WILLIAM H. SHOEMAKER. <i>La acogida pública y crítica de «Realidad» en su estreno</i>	25
GONZALO SÓBEJANO. <i>Efectos de «Realidad»</i>	41
GILBERTO PAOLINI. <i>«Voluntad» y el ideario galdosiano.</i>	63
ILDEFONSO-MANUEL GIL. <i>Dos encuentros con «El abuelo».</i> . . .	73
ELENA CATENA. <i>Circunstancias temporales de la «Electra» de Galdós.</i>	79
JOAQUÍN CASALDUERO. <i>«Alceste»: Volver a la vida.</i>	113
EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ. <i>El drama social contemporáneo: Pérez Galdós y Gómez de la Serna.</i>	131
WILLA SACK ELTON. <i>Autocensura en el drama galdosiano.</i> . . .	139
ALFONSO M. GIL. <i>Notas e impresiones acerca del teatro de Benito Pérez Galdós</i>	155
JORGE CAMPOS. <i>Nota sobre dos capítulos de «La Desheredada».</i>	165
ISAAC RUBIO. <i>«Alma y Vida», obra fundamental del teatro de Galdós</i>	173
LUCIANO GARCÍA LORENZO. <i>Galdós descende a los infiernos.</i> . .	195
JESÚS GUTIÉRREZ. <i>La «Pasión» de Santa Juana de Castilla.</i> . . .	203
LUCIANO GARCÍA LORENZO. <i>Bibliografía teatral galdosiana.</i> . . .	215
RICARDO DOMÉNECH. <i>Ética y política en el teatro de Galdós. Aproximación a «Casandra» y «Sor Simona»</i>	223

Textos

RICARDO DOMÉNECH. <i>Benito Pérez Galdós. «Quien mal hace, bien no espere». Introducción.</i>	253
BENITO PÉREZ GALDÓS. <i>Quien mal hace, bien no espere (ensayo dramático en un acto y en verso).</i>	265

En busca del teatro de Galdós

(Nota preliminar)

Un día de la primavera de 1970, en la terraza de un café de la Rambla, Hermann Bonnín — que acababa de ser nombrado Director del Instituto y Museo del Teatro de Barcelona — y yo tuvimos la idea de dedicar un número monográfico de *Estudios Escénicos* al teatro de Benito Pérez Galdós, fresca aún la emoción con que, unos minutos antes, habíamos estado hojeando el manuscrito inédito de *Quien mal hace, bien no espere*, en la antigua Biblioteca Teatral Sedó, convertida ya en Biblioteca del Museo del Teatro. Al entusiasta apoyo de este gran hombre de teatro que es Bonnín, y a la eficaz ayuda de Xavier Fàbregas — que muy pronto se incorporaría a la dirección de *Estudios Escénicos* y de la mencionada Biblioteca — debe su existencia el presente número monográfico. En su ejecución, además, he encontrado otras ayudas que no puedo dejar de citar: don Joaquín Casalduero, don Ricardo Gullón, don Fernando Lázaro Carreter y Mr. William Shoemaker, como asimismo mis buenos amigos Elena Catena, Ildefonso-Manuel Gil y José Luis Cano, me han dado opiniones, sugerencias o consejos que, de un modo u otro, han tenido una repercusión positiva en las páginas de este volumen. Igualmente, he de resaltar la gentileza de los herederos de Galdós, al autorizarnos la publicación de *Quien mal hace, bien no espere*. Por último, creo obligado añadir un respetuoso recuerdo a la memoria de don José F. Montesinos, que llegó a conocer este proyecto y me alentó a realizarlo.

Más allá de la diversidad de enfoques, de que los juicios emitidos resulten más o menos favorables, y cualesquiera que sean las conclusiones a que en cada caso se llega, todos los artículos aquí reunidos responden — creo — a un imperativo intelectual y a un ilusionado propósito que son comunes: *buscar* el teatro de Galdós. Se busca lo que se ha perdido, y no está visible, pero que — se supone — existe. Perdido, invisible, ha venido estando desde hace mucho tiempo ese teatro. En cualquier manual de historia literaria o teatral — tómese el que se quiera — se advierte esta ausencia: porque ausencia es también, y a veces la peor de todas, la repetición insistente de unos cuantos tópicos, que vienen a ocultar como una densa niebla el objeto artístico de que se trata.

Desde luego, no es fácil determinar por qué el teatro de Galdós ha sufrido semejante depreciación. Porque Galdós — no hay que olvidarlo — está muy lejos de ser el típico dramaturgo español que ve cerradas las puertas de los teatros. Desde 1892 hasta 1918 estrenó regularmente, y aunque es verdad que conoció un par de fracasos estruendosos, no lo es menos que conoció otros tantos éxitos cuyo estruendo, sin duda, resultó mayor que el de aquéllos. Tal vez se pueda pensar que, con el tiempo, su obra novelística (cuya más honda significación conocemos hoy por las grandes aportaciones de Montesinos, de Casaldueiro y de Gullón) ha eclipsado a la dramática, por ser indiscutiblemente superior a ella; tal vez se pueda atribuir a la inmediata aparición de dos grandes trágicos que, con mucho, le aventajan: Valle-Inclán y García Lorca (pero — digámoslo enérgicamente — nadie más que estos dos); tal vez debamos preguntarnos si la sutileza y el rencor de las derechas de su tiempo no habrán ganado contra él una última y vengativa batalla; o tal vez haya que hablar, nuevamente, de la escasez de estudios críticos sobre teatro español contemporáneo... Sea cual sea el motivo que más directamente lo explique — si es que no lo explican todos ellos a un tiempo —, parece indudable el hecho de que en la actualidad hay que buscar esta dramaturgia, por la sencilla razón de que ha desaparecido de nuestra vista; lo que, además, sorprende, al recordar que voces autorizadas de la crítica teatral española, como Ixart, Pérez de Ayala o, más tarde, Díez-Canedo, le prestaron una adhesión abierta, e incluso entusiasta. En el presente, sólo Pérez Minik y, más recientemente, Gonzalo Sobejano han llamado la atención acerca de este problema. Un problema que no afecta sólo a Galdós. Es muy posible que hasta tanto no nos expliquemos su teatro, difícilmente nos podremos explicar lo que es en su auténtico desarrollo histórico la dramaturgia española del siglo XX, que se forja precisamente en ese agitado, inquieto atardecer del XIX.

Este número monográfico no va a resolver, claro que no, un problema de tales proporciones. Pero, seguramente, contribuirá a iluminar muchos de sus aspectos. Quizás, en lo sucesivo, la tarea crítica ya no consistirá tanto en *buscar* el teatro de Galdós, como sí en continuar apartando los cascotes que lo habían sepultado, hasta llegar al fondo de su verdad desnuda.

RICARDO DOMÉNECH

Madrid, otoño de 1972.

Galdós, ese dramaturgo recobrado

DOMINGO PÉREZ MINIK

Se entiende que quisiéramos recobrarlo. Hacerlo nuestro. Disponer de su teatro de acuerdo con las necesidades contemporáneas. Nadie mejor que él para prestar ese servicio. Ya que a pesar del tiempo transcurrido, desde aquellos años que conocieron el triunfo o el fracaso de *La de San Quintín*, *Voluntad*, *Los condenados*, *Electra* y *Alma y vida*, las estructuras morales, psicológicas y humanas de este país siguen siendo las mismas, al menos así parecen. La nueva sociedad de consumo, la «mass-media» imperante, la morosa apertura económica tan conocida no han sido suficientes para cambiar de modo radical la vida del español que hace, soporta y disfruta de la historia. Ante esta situación, Galdós, el dramaturgo de la Restauración, goza de una increíble vigencia. Sus problemas dramáticos continúan perteneciéndonos, y el mensaje de convivencia lo encontramos en el primer término del quehacer actual. La última crítica literaria ha demostrado sus mejores afectos hacia el maestro de una época pasada. Pero hay que admitir que esta investigación no ha sido lo suficientemente fuerte para poner a nuestro autor en el sitio que le corresponde. Fueron unas circunstancias políticas las que han ido abriendo las puertas difíciles de la consagración definitiva, hasta convertirlo en un personaje insustituible para el entendimiento de la crónica de los días que vivimos. A través de su obra se puede comprender hoy el ser, el estar y el hecho de la condición humana del hombre hispánico y apreciar, asimismo, la validez de las soluciones que nos ofrecieron en el escenario *Doña Perfecta*, *Electra* y *Celia en los infiernos*, sin olvidar ese amplio espectro del descubrimiento de la libertad que se nos puso en la mano. Todos estos elementos importantes de conocimiento, creencias y enseñanzas han ido llegando ahora a nuestro poder, gobierno y saber. La riqueza que nos ha servido para esclarecer mejor la evolución tan torpe de este pueblo europeo muy dejado de la mano de Dios. Lo malo y lo bueno también. Evolución tardía a veces, sin desdeñar los métodos reversivos bien consagrados, un paso adelante y cinco atrás, como en una danza anticuada cualquiera.

Nadie debe dudar de que Galdós fue el más completo dramaturgo de su época. Frente a José Echegaray, primero, y, más

tarde, disputándole los privilegios a Jacinto Benavente, hasta llegar a Miguel de Unamuno, Valle Inclán y García Lorca, con sus nuevas mentes creadoras, Galdós se mantuvo en sus trece, lanzó las ideas más progresivas y supo de la misma forma inventar los mejores héroes de su tiempo, esos que los españoles reconocen como insustituibles, por su gran poder de aglutinamiento, los que no admiten discusión si queremos señalarlos de la manera más acusativa para extraerlos de la realidad inconfundible, nombrarlos en alta voz y ponerlos a nuestra disposición. Los graves conflictos del teatro español de fin de siglo y comienzos del actual fueron representados con la mayor dignidad, osadía y rigor por Galdós, a la altura de Ibsen, Hauptmann y Shaw, sin concesiones, asimismo con el mayor respeto y el deseo de agradar, convencer y reformar. Como ningún otro dramaturgo logró, adentrándose en la tupida, difícil y enrevesada historia nacional, destacar la dolorosa existencia de nuestra gente, todas las clases sociales incluidas, la incertidumbre, las enfermedades padecidas, ciertas geniales actividades, los personajes más extravagantes, los repetidos, los marginados desde siempre. Se explican así muy bien los grandes triunfos de *Doña Perfecta*, *Electra* y *El abuelo*, y los fracasos de *Los condenados* y *Alma y vida*. Galdós aspiró en toda ocasión a establecer la concordia, el buen sentido, la comprensión entre los hombres de España, pero no por este motivo fue capaz de abandonar sus pensamientos subversivos, las actividades peligrosas y sus movimientos atrevidos. Ni tanto ni tan poco.

La generación del noventa y ocho comenzó a minar su terreno. Galdós tuvo que advertirlo. Ha de admitirse que todos estos escritores que presencian la liquidación del imperio español no hubieran nacido a la actividad literaria sin la presencia anterior de Galdós. Es muy posible que la escritura de esa gente habría sido distinta, también los ingredientes de la composición del teatro, su novela y la labor periodística, y el aire de su época a través de cualquier otro instrumento sustantivo nunca hubiese dejado de manifestarse. La deuda con Galdós surgió con el descubrimiento que éste había hecho de la historia nacional, de sus héroes más representativos pero no expresados, de la realidad de nuestra alma tan entreverada, opaca y viciada. La razón, el porqué y el cómo de nuestra vida tan deteriorada, siniestra y tormentosa sólo los encontrábamos en el escenario de Galdós. Él lo vio todo con mucha claridad, hasta descubrir los suficientes excepcionales actos para disponer de nuestra renta espiritual con

la mano más generosa. Frente a estos hombres del noventa y ocho, elitistas, echados para atrás, tan distinguidos, que de todo echaban pestes, pero sin abandonar nunca sus pedestales de anarquistas de salón, el viejo maestro presentaba en todos los frentes una muy lúcida concepción liberal del mundo, positiva, crítica, bien situado al otro lado de la calle y en bélica contraposición con el irracionalismo de los Unamuno, Baroja, Valle Inclán, Azorín y Benavente. Todos a una, aunque reñidos, con sus acciones tópicas de guerrilleros ibéricos. El pícaro, el señorito y el místico, los que sacó Galdós en nuestros teatros, reaparecieron otra vez en los protagonistas de las novelas, ensayos o comedias de la nueva generación. Los que en Galdós estaban en el Purgatorio para ser enmendados, surgen después en una Torre de Babel con sus antidialécticas posturas, las sombras más cegadoras, y un pesimismo insano, estetizante e irresoluble. Ni Unamuno, ni Baroja, ni Valle Inclán pensaron jamás en salvar a este español perdido entre las marañas de un bosque tenebroso. Cuanta mayor claridad nos era necesaria para saber a qué atenernos, tanto mayor oscuridad reinaba en las almas de aquellos hombres y mujeres que habían perdido cualquier esperanza de recuperación, libertad o restaurador quehacer histórico.

No debemos sacar a Galdós de su verdadero puesto. Desde ese lugar privilegiado que le marcó su tiempo puede proseguir su tarea civilizadora en nuestra época, ya que montones de aquellos problemas españoles del ochocientos siguen pertenciéndonos. Galdós está ahí para ser descubierto, llevado al teatro o leído de nuevo. Aparte de las formas tan percederas, todo lo demás en él nos resulta muy actual. Así lo hemos visto cuando artistas de talento de esta nueva circunstancia lo han vuelto a sacar a la luz de los escenarios, del cine o de la discusión, como ha sucedido últimamente con *Nazarín*, *Tristana* y *Misericordia*. Galdós es capaz de resistir cualquier prueba con la mayor dignidad. Lo que ya no se debe es exponerlo al público vestido con los trajes pasados. Lo que hicieron Piscator, Peter Brook o Jean Villar con otros textos literarios, clásicos, barrocos o impresionistas, da lo mismo. Lo extraordinario es saber cómo una tragedia, un drama o una comedia de Galdós son capaces de resistir un descarado asedio. El caso Buñel, Alfredo Mañas y José Luis Alonso con estas últimas representaciones es muy significativo. Si nuestro dramaturgo se hubiera contentado con hacer un teatro naturalista de circunstancias, un realismo crítico

de ocasión o poner solamente en marcha el documento de un tiempo dado, es muy seguro que nunca estas obras hubieran sido resucitadas. Hemos de reconocer que cualquier reactualización de Galdós se ha de producir a la vista de la profundidad de su pensamiento, la compleja urdimbre de sus héroes, aquella trascendencia de su mensaje, la universalidad de los problemas de conciencia aún limitados por una circunscripción muy española y el perenne sentido progresista de su orbe intelectual.

Desde este lado de la barricada, Galdós se nos aparece mucho más inserto en nuestra contemporaneidad que Baroja, Valle Inclán o Unamuno, que Jacinto Benavente con su papel de notario acomodaticio de una alta sociedad, una burguesía trepadora o una clase rural que no supera el tópico costumbrista, y que García Lorca aprisionado por un folklore criatural, sólo superado por su altura lírica, fascinante o mágica. Mientras la escritura naturalista se nos pierde hoy con facilidad por su oportunismo, necesidad o eficiencia temporal, el continente simbolista, misterioso o inexcutable de Galdós ha ido adquiriendo una valoración insospechada, feraz, recuperada. Alguna vez ya hemos dicho que Galdós fue nuestro Ibsen, también nuestro François de Curel, sin dejar de ser el Strindberg español que necesitábamos. Frente a los héroes que representan el progreso histórico, la ciencia, la comprensión del universo dentro de una sociedad que aspiraba a ponerse a nivel europeo, Pepe Rey, Máximo, Víctor, Celia, Isidora y tantos otros, se encuentran los otros personajes con su misterio, lo inextricable, ciertos escondidos mitos ancestrales, imposibles de revelar a través de la razón oportunista, un singular indeterminismo y el tejido del proceso inconsciente que descansa en el último fundamento de la criatura humana. Los ejemplos de Santamona, Santiago Paternoy, Benigna, Sor Simona, Orozco, Pedro Minio, Juan Pablo, nos aseguran que son todos estos nombres los que mayor distinción tuvieron en nuestros días. Es muy curioso observar cómo Galdós en el prólogo de *Los condenados* nos declara que él entendía muy bien el teatro realista de Ibsen, *Casa de Muñecas*, *El enemigo del pueblo* y *Espectros*, pero nunca consiguió comprender el escenario simbólico, tipo *Solness*, *El pato silvestre* o *La dama del mar*. Todos sabemos cómo Galdós llevó a cabo en su país una parecida tarea a la de Ibsen. Hizo las dos clases de dramas, los próximos y los distantes, los claros y los misteriosos, con sus muestras tan indicativas: *Los condenados*, *Amor y Ciencia* y *Pedro Minio*.

Lo sorprendente en Galdós es el procedimiento de que se vale para mezclar como quien no quiere la cosa los personajes lógicos y los mágicos, usamos estos términos más fáciles de comprender. Así lo vemos en la mayoría de sus héroes tocados al mismo tiempo por la realidad más inmediata la de su geografía, condición social y representación psicológica arquetípica, y la inserción de esta misma gente en los símbolos, mitos e introversiones más secretas, tal como se nos aparecen en *Electra* misma, *José León*, *El abuelo*, *Celia* y *Benigna*, dándose la mano así la más acendrada manifestación naturalista, la crítica más objetiva y los misterios de la personalidad más remotos. Todo esto nos indica la posibilidad que aún tiene Galdós, por la profundidad de sus invenciones, su riqueza de fabulación y las aventuras tan ricas de contenidos, de ser explorado, ampliado y explotado por los artistas más expresivos de la historia actual. Sirve lo mismo para el provecho de los surrealistas con los servidores del inconsciente freudiano, que para los neomarxistas más amplios, los positivistas lógicos y los espiritualistas de cualquier especie. Se explica muy bien que nuestras ideas con respecto a Galdós hayan cambiado tanto. A medida que se le lee más, nuevas sorpresas van apareciendo. Esta revisión reiterada está de acuerdo con la marcha de los tiempos, la existencia que soportamos, la incertidumbre que vivimos. Volvemos a Galdós una y otra vez y siempre nos llevaremos una sorpresa. Como ésta de su nueva presentación en sociedad de *Nazarín*, *Tristana* y *Misericordia*. Todo esto se explica por qué Galdós afortunadamente no creó un teatro como hubiera querido su fiel discípulo, Ramón Pérez de Ayala, dotado de caracteres eternos, no sabemos qué es esto, una acción y una pasión de estructuras clásicas, redondeadas por una universal validez. Por el contrario, Galdós descubrió unos caracteres, una realidad y unos hechos que atestiguaban unas nuevas formas de teatro, sujetos por lo tanto a caducidad como todo gran arte vivo metido en unas concepciones, unos quehaceres y unos problemas de un espacio-tiempo dado.

Siempre nos podremos preguntar qué queda de viejo y de nuevo en Galdós. En él continúa su proceso de crecimiento, estabilidad y eficiencia, el mundo de ideas, símbolos o representaciones de la conciencia despierta que transitaba la historia, que se hacía en su época, unas veces exhibidos a lo largo de unas coordenadas lógicas, de inmediatez real y como interpretación de unos hechos muy vigentes, y otras se manifestaban por medio

de un lenguaje traspuesto, indirecto y nuboso. Para llegar al primer compartimiento de aquel recinto había que atravesar el apretado bosque de una flora indeterminada, fascinante y misteriosa. Como en la actualidad sorprendemos la imprecisión de la física cuántica en contraposición con la coherencia que nos muestra la física macroscópica. Los dos procedimientos nos son necesarios. Si abandonamos uno, nuestra sabiduría quedará frustrada. Hemos de trabajar con los dos. Todo este trabajo hecho sobre una tan amplia gama de investigación, sorpresa y enriquecimiento nos indica la superior mente de Galdós, capaz de cumplir con una misión de tan difícil categoría. Si lo enfrentamos con Benavente, Valle Inclán o García Lorca pronto percibimos la diferencia radical que existe entre ellos. Los tres últimos son dramaturgos que se quedan con una sola realidad, la que se nos echa encima a primera vista, la más directa para ser recogida con los más simples instrumentos de captura, la que podemos someter a nuestra curiosidad transeúnte sin mayores complicaciones, un trasunto a flor de piel, una imagen cualquiera. Asimismo, dentro de este campo operativo Galdós afirma esas posiciones que le confieren su identidad con los más importantes maestros del teatro de su tiempo, Ibsen, Hauptmann, Strimberg. Hecho que no contradice la ejemplar valoración de Valle Inclán o García Lorca, más reducidos a nuestro mundo español, sin olvidar su trascendental estética.

Es muy seguro que esta manera de ser de Galdós fuera debido a su formación intelectual muy dentro de las coordenadas del tiempo que vivió. Toda su producción refleja los graves problemas que acusaban la filosofía, la ciencia y el saber de la circunstancia opresora. El positivismo, la doctrina de la evolución y el naturalismo se muestran a lo largo de todos los hechos, estados de conciencia y esos conflictos religiosos, políticos y sociales de su teatro, no como una herramienta decorativa, sino como un movimiento profundo de tierras. No se debe negar un cierto idealismo hegeliano en las formas de algunos de sus últimos mensajes, como también una fácil predilección por las nuevas corrientes de una metafísica del inconsciente, presumida más que estudiada en los libros, sin ignorar la presencia del krausismo que tanto afectó la mente liberal de España. Si nos encaramos con Jacinto Benavente, Valle Inclán y García Lorca notaremos en seguida la inadecuación de la historia sufrida, los instrumentos de medida y la oportunidad del pensamiento con la comedia, el esperpento y el poema rural representado. Galdós

supo conciliar con ponderado talento el mundo exterior más chocante con la interioridad más impenetrable. Nada de esto se opone a los originales descubrimientos morales, artísticos y estructurales de los dos poetas señalados. Así como el escenario del creador de los esperpentos no ha perdido trascendencia, feracidad y actual resonancia, lo que ha sucedido del mismo modo en alguna parte de la obra de García Lorca, que nos pareció siempre un poco desfasada ante el aplomo constructor, crítico e histórico de *La casa de Bernardo Alba* — hoy no podemos decir lo mismo después del asombro que nos ha causado el remodelamiento de *Yerma* por Víctor García y Nuria Espert —, sí es conveniente afirmar el terrible desgaste que sufrió la producción de Jacinto Benavente y sus discípulos, desde Linares Rivas a José María Pemán.

Muy deterioradas nos parecen hoy las formas del teatro de Galdós, mucho más que las de sus novelas. Para qué hablar de Jacinto Benavente o José Echegaray. El intuitivo expresionismo de Valle Inclán resiste airoosamente los embates de los gustos públicos, su segregadora mentalidad, las resentidas preocupaciones del momento. Como si después de Valle Inclán no hubiera pasado nada. Y hemos padecido ni más ni menos que una guerra civil, la radical separación de Europa, los insospechados deslizamientos progresistas de algunas fuerzas vivas de nuestro país, la Iglesia, la Universidad, las costumbres también, la acomodaticia inserción en la sociedad industrial de masas, con sus ventajas y sus desgracias. Lo que ha supuesto una considerable movilidad de nuestros héroes más preclaros, el señorito, el pícaro y el místico, sin desdeñar la corrección producida en las figuras de Don Quijote, la Celestina y Don Juan. A pesar de todo, excepcionales porciones del escenario de Galdós, problemas, mensajes y símbolos no dejaron de estar nunca vivos. Los personajes trascendentales, los poseedores de mitos, los extravagantes, marginados o perseguidos, esa galería de retratos de inigualable pintura en donde se confunden los tontos, los locos, los extraviados, los frutos malditos de la miseria, la guerra y el hambre, todos se presentan aún ante nosotros con un ancho margen de preocupación contemporánea. Pero para poder recibirlos hoy hemos de reconocer que sentimos la necesidad de que vengan acompañados de otra andadura, la palabra puesta en nuestro tiempo, un diverso dispositivo provocador.

Galdós, como el mejor burgués, supo alcanzar la dimensión temporal del drama. A veces consumó también en el escenario

la tragedia más exigente. Y en la mayoría de las ocasiones pudo conciliar los intereses modernos del uno y los finales arcaicos de la otra. Si efectivamente ha habido una evolución del teatro en España, ésta no es admisible concebirla sin el autor de *El abuelo*. Ni Benavente, ni Valle Inclán, ni Carlos Arniches, y, con especial mención, todo el equipo de dramaturgos que salieron más o menos heridos de la guerra civil, de Buero Vallejo a Alfonso Sastre y Lauro Olmo, por apuntar tres nombres muy significativos, y sin olvidar las importantes influencias que hemos recibido de Europa. Esta posible herencia no tienen ningún carácter formal, pero sí se descubren en estas obras contemporáneas densas consideraciones mentales, humanas y morales que llegan desde Galdós. Cuando se leen los artículos del maestro y sus grandes preocupaciones por la reforma del teatro nacional nos quedamos sorprendidos al encararnos con su acertado tino para insertarse en los problemas del arte occidental de su época, con su espíritu tan censor y la voluntad manifiesta de abandonar lo mismo las estructuras, el pensamiento y la tradición barrocos que los de los románticos o los primeros realismos ingenuos domésticos. Luis Araquistain, un escritor olvidado de muy poderosas ideas, nos decía en su libro *La batalla teatral*, de los años treinta, que a Galdós se debía el mayor esfuerzo que en este país se había hecho para enriquecer nuestros escenarios con grandes temas individuales, sociales e históricos. Reconoce que existe un elemento anárquico, espiritual o incontrolable en muchas de sus creaciones más tardías, pero admite asimismo que debido a este elemento se logra una indiscutible grandeza, lo que eleva y asegura su rango ideal. El pensador socialista combate algunos aspectos abstractos de la obra de Galdós, sus resabios de la novela, algunos efectismos pueriles: «Realista en el procedimiento, hay en su producción un exceso de preocupación simbólica.»

Las meditaciones de Galdós con relación a los cambios del gusto público son muy lúcidas. Él cree naturalmente en las reformas del instrumento crítico del espectador. Valiéndose de este criterio ataca los estilos, las creencias y las actitudes pasadas, y se pregunta quién corrige a quién, si el público al dramaturgo o al contrario. Y nos afirma: «En esto del gusto público hay que andarse con mucho cuidado para condenarlo. Obedece casi siempre a corrientes promovidas por ideas que se van sucediendo e imperando según los tiempos. Cuando el gusto cambia, muchos lo atribuyen a influencias de éste o del otro autor, de

ésta o de la otra escuela, y no ven la lógica profunda a que el fenómeno obedece. Este público de las viejas formas dramáticas se las sabe de memoria, conoce los resortes tan bien como los comediógrafos más hábiles, y apenas halla ahora atractivo en las obras que años atrás eran su encanto. La sustancia artística es siempre la misma, sólo varían los modos de expresarla.» Esta toma de conciencia de los conflictos estructurales de su tiempo por parte de Galdós nos asegura la dimensión de su sentido de cualquier apertura para la inteligencia viva del teatro. No estamos de acuerdo con él cuando nos declara que la sustancia artística es en todo momento igual y que únicamente se modifican los medios de dicción, montaje o estilo. Si lo que Galdós llama sustancia sólo se refiere al asunto, personajes o historia escenificada, tenemos que admitir que todos estos elementos esenciales no han dejado de cambiar de manera contumaz. A estas alturas aquella sustancia artística se encuentra más desparramada en las estructuras que en los contenidos. En lo que sí estamos conformes con Galdós es en el cambio de las preferencias del público. Sus razones son muy poderosas. Él muchas veces atacó a este público como a la crítica y a tantos enemigos encubiertos. Y lo hizo con la mayor valentía.

En la España de su tiempo Galdós fue un hombre conflictivo, también el aguafiestas número uno y el representante de la más incómoda intranquilidad. Su ideal repertorio de ideas, el sentido reformista del medio, la confianza en el futuro nacional garantizaron siempre la potencia de su fuerza divulgadora política, entrometida y subversiva. Él quería ser amado y lo fue por importantes sectores progresistas del país. Su debilidad afectiva no le impidió nunca mantener las más incompatibles posturas. Es éste su mayor honor. Y frente a la incompreensión, los intereses o los compromisos que querían cerrar el acceso de su itinerario irreversible, él mantuvo la posición crítica más combativa, como lo demuestran sus artículos periodísticos, los prólogos a *Los condenados* y *Alma y ciencia* y sus varias actitudes revoltosas. El afán de convencer se nos aparece como una de sus más altas presunciones. Galdós fue un escritor que estuvo siempre modificando el alcance de su mensaje, la pugnacidad de su universal deseada ideología, los métodos para lograr la verdad, fuera ésta la del espíritu o la de la circunstancia real inmediata, y así se explica que dentro de este clima intelectual cualquier estreno se constituyera en un acontecimiento imprevisible de pros y contras, en el secreto inesperado, en un campo

polémico con las exigencias consiguientes en todo momento comprometidas. Hay que reconocer en Galdós un caudal extraordinario de temas muy vivos, con los asuntos más feraces, con el poder de fabulación extraordinario, sin olvidar la creación de los personajes más corrientes, extraños o marginados, el extraño juego del hecho más objetivo y los símbolos más representativos, todo manipulado por una cierta especie de dialéctica, que si carecía de rigor ortodoxo, al menos estaba bien asentada sobre un buen entendimiento intuitivo del decurso de la historia, del hombre y de la realidad. Él estaba seguro de que este caudal ideológico no pasaría así como así, mientras el otro, el llamado formal, por darle alguna expresión acomodaticia, el estilo, las palabras, el orden arquitectónico del diálogo, los modos de composición y la sintaxis puesta en movimiento, todo este estado de cosas de la realización escénica estaría siempre sometido a la caducidad, a una distinta versión y a la enmienda ininterrumpida de acuerdo con los cambios del gusto público.

Naturalmente, él no sabía escribir sino como la gente de su época, que quizá sólo entendieron que para mejor traducir la realidad más próxima bastaba con derrocar toda estilización. Si separamos las estructuras teatrales de Galdós, aún queda en nuestro poder un caudal grande de materia dramática siempre susceptible de ser revestida por el quehacer contemporáneo, hasta ofrecerle el acento, el volumen o el ritmo de hoy, la expresión más segura de la perennidad de aquella fuerza creadora, tal como lo hemos visto con la «modernización» de *Nazarín*, *Misericordia* y *Tristana*. El profesor Gonzalo Sobejano, en *Razón y suceso de la dramática galdosiana*, ha intentado aclararnos con el mayor acierto los posibles motivos que al parecer contradecían la existencia entre la novela y la obra teatral del maestro, considerada siempre ésta como un alargamiento de la primera en el espacio, tiempo y realidad expresada. Redactar una narración nunca fue incompatible con el acto concreto de la tragedia o la comedia. John Galsworthy, Valle-Inclán y J. B. Priesley han sido muy buenos novelistas y también ejemplos del arte de la ficción. No debemos olvidar en esta conciliación a Fernando de Rojas, Cervantes hasta Goethe, Chejov y, más modernamente, André Gide, Jules Romains, Jean Giraudoux, Albert Camus y Jean-Paul Sartre. El citado crítico achaca la escasa teatralidad de Galdós a algunos aspectos insatisfactorios de orden escénico. Pero también se debe decir que estos aspectos nocivos eran muy corrientes en las obras de los importantes dramaturgos coetáneos del

español: François de Curel, Gerard Hauptmann, Björnson, Suderman y hasta el primer Bernard Shaw. Los espectadores de esta época se sentirían muy contentos con el montaje naturalista que se les presentaba, unas veces de modo radical y otras de forma atenuada. La mayor gloria de Galdós fue siempre su fidelidad a la crónica que vivía, lo que no sucedió con Echegaray, tan extemporáneo, ni con Jacinto Benavente, tan regresivo él.

«Para establecer una valoración justa de la obra que estudia, la crítica, después de haber apreciado la constitución artística de ella y su fuerza de irradiación hacia el presente, debe atender también a la función histórica que cumplieron, y esto, tanto por escrupulosa auscultación del pasado, como por exacta pulsación del presente, para averiguar el grado en que contribuyeron a la evolución cuyo término es la actualidad», ha escrito Gonzalo Sobejano un pensamiento muy claro, como se verá. Pero que descubre un hecho bastante oscuro asimismo. Desde mucho antes de la desaparición de Galdós, su ciclo operativo de influencia parecía estar acabado del todo. Así tuvimos que sopor- tar, los que no creíamos con esta total extinción, el ambiente pecaminoso de la generación del 98, a Ramón Gómez de la Serna e incluso a Manuel Azaña, quién lo diría, y la crítica de gran parte del equipo del 27, y no digamos de los que ostentaban uno de los bandos de nuestra guerra civil. Ha tenido que pasar mucho tiempo, una antesala siniestra, un purgatorio muy largo para que de pronto Galdós, recogido y malparado en las guardarropías más inmundas, haya pasado al primer plano de nuestra contemporaneidad con un inédito enjuiciamiento, la restauración escénica y el aprovechamiento cinematográfico. Sucesos todos muy explicables, los buenos y los malos. Hoy no nos interesan ni la mayoría de las narraciones de Unamuno ni las greguerías novelescas de Ramón ni *El jardín de los frailes*. Ha costado mucho trabajo todo este renacimiento galdosiano, hay que admitir la espontaneidad con que se ha producido, como algo muy necesario esta vuelta a empezar. Nunca hubiera pensado Valle-Inclán que cuando sus esperpentos se exhiben por primera vez en España con la mayor exigencia, al mismo tiempo el viejo Galdós, el garbancero, surge desde la gran noche de un olvido tan mal intencionado para llegarse a esta plataforma del más moderno espectáculo montado sobre las graves preocupaciones del hombre español de esta última mitad del siglo veinte. Lo que salva todavía a Galdós es que no compuso dramas con

caracteres clásicos, ni acciones como Lope de Vega, ni nos amedrentó con ningún énfasis romántico.

Lo que salvó siempre a Galdós ha sido su reiterada inmersión en un gran valle de discordias. Ya lo subraya con la mayor sabiduría uno de sus más serios descubridores, Joaquín Casaldiero. Nuestro crítico anota la imprecisión de Galdós para definir a Víctor, el héroe de *La de San Quintín*. Lo llama socialista cuando todo el mundo descubre que él nunca dejó de ser un estupendo anarquista. Esta imprecisión se atribuye a la crisis espiritualista que en estos momentos sufría el maestro. «Pero Galdós había rechazado la imaginación para poder encontrar la realidad, pero ahora se da cuenta de que es el hombre quien crea la realidad circundante con su imaginación. «Delirando a mi antojo, construyo mi vida conforme a mis deseos: no soy lo que quieren los demás, sino lo que yo quiero ser.» Se puede confirmar de manera teórica que esto es así, se debe escoger entre el bien y el mal, entre mi existencia y la que se me impone, entre yo y tú. Asimismo sabemos muy bien que este libre acontecer no se produce como nosotros deseamos. A veces no tenemos más remedio que aguantar la historia, sea como sea, nos guste o no nos guste. También es verdad que ante cualquier opresión podemos decir no, reaccionar violentamente y no pasar la raya de la suma. Este recinto conflictivo de Galdós: al menos él tuvo conciencia de este hecho concreto y lo salvó siempre de la quema. Cuando se anegaba efusivamente en las aguas espiritualistas, Galdós descubrió los símbolos que al parecer confundían a todos los tontos porque no se pensó nunca que éstos sólo eran el trasunto más riguroso de la realidad española.

La acogida pública y crítica de «Realidad» en su estreno

WILLIAM H. SHOEMAKER

El primer estreno teatral de Galdós se verificó la noche del 15 de marzo de 1892, en el Teatro de la Comedia, en Madrid, cuando se puso en las tablas su drama en cinco actos *Realidad*. Desde aún antes del estreno se discutía si el novelista — cualquier novelista —, dedicado casi exclusivamente y durante muchos años con tanto éxito como el de Galdós a un género literario tan particular y exigente como la novela, puede pasar de la noche a la mañana a crear obras igualmente convincentes en otro género tan radicalmente distinto y aún más exigente. Esto en cuanto a teoría general y a la vez al caso particular del gran Galdós. Y de la obra estrenada no hubo aquella noche y en los días sucesivos ni ha habido en los ochenta años desde aquella fecha hasta ahora un acuerdo general sobre si la obra de teatro *Realidad* era buena o mala. Se ha debatido aún si en la misma noche de su estreno el drama tuvo un éxito o no. En nuestro presente estudio tenemos la pretensión de repasar las críticas y los comentarios que mereció la obra en ese estreno con el fin de echar un poco de luz a la incógnita o a lo oscurecido de la cuestión de cómo fue recibida *Realidad* verdaderamente.¹

Galdós pensaba desde hacía tiempo en escribir para el teatro sin haberse decidido a cómo, ni con qué, ni cuándo lanzarse.² *Realidad* no era la obra con que pensaba nacer como autor dramático. Pero Emilio Mario se la propuso, y don Benito cedió a la voz de la experiencia con que le habló el gran actor, director y empresario, que veía las posibilidades teatrales del drama. Y Galdós sabía que le había sido recomendada *Realidad* por nadie menos que el gran Echegaray,³ a quien Galdós, Mario y el

1. No es nuestra intención omitir ninguna crítica verdadera, por breve y hasta insignificante que sea, aunque sí hay casos omisos de críticos y críticas, que tal vez el lector notará, cuando los textos no pasan de ser meras noticias anunciadoras o descriptivas.

2. EMILIA PARDO BAZÁN, *Nuevo Teatro Crítico*, II, núm. 16 (abril de 1892), págs. 19-24.

3. *Memorias*, en *Obras inéditas*, ed. Alberto Ghirardo, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, vol. X, págs. 92, 168-169; véase también H. CHONON BERKOWITZ, *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*, Madison, University of Wisconsin Press, 1948, pág. 245.

público estimaban como la figura más eminente y de más éxitos en el teatro del día.

Antes de presentar lo que los escritores decían sobre *Realidad* en su estreno nos parece oportuno recordar en brevísimo sumario los criterios, opiniones, críticas y juicios que el mismo Galdós expresaba sobre la crítica dramática y teatral. Ya en 1866 había formulado sus conceptos de cómo debía ser un buen crítico y lo que debía hacer y no hacer,⁴ y en artículos posteriores elogiaba a José Yxart⁵ y a Manuel Bueno, «el buen Bueno», como don Benito le llamaba.⁶

Más tarde, en 1903, en una conversación con Luis Morote, desarrollaba y ponía al día esos conceptos, deseando una «renovación en el sistema de crítica literaria que hoy priva en los periódicos». El crítico debe darse la obligación de sustituirse a la persona del autor y juzgarle «según es», y lo que se puede y debe pedir «a un dramaturgo, como a un novelista, es que tenga lógica, que no altere su personalidad literaria»; o si es el caso de un desarrollo o una evolución de ésta, que evolucione justificadamente. El error está en imaginarse el crítico que el autor es como él quiere que sea, atribuyéndole ideas, sentimientos, modos de ver las cosas ajenos a toda su historia y creencias. ... El autor influye en el público, y las ideas generales influyen en los autores, y el crítico debe ser el conductor de esa doble influencia.»⁷

En dos conocidísimos prólogos puestos a obras propias — *Los condenados* (1896) y *Alma y vida* (1902) — Galdós se las tomaba con los críticos porque con muy contadas excepciones no se habían molestado por comprender las obras e incluso con el malísimo sistema que requiere sus artículos para el diario de la mañana que sale a la calle a las pocas horas de la última caída del telón. Resulta la crítica de teatros en los periódicos un «frívolo

4. Véase su *Galería de españoles célebres*. D. Ramón Mesonero Romanos, en *La Nación*, 7-I-66; puede consultarse el texto en mi libro *Los artículos de Galdós en «La Nación»*, Madrid, Insula, 1972, págs. 258 ss.

5. En una carta a Narciso Oller, fechada el 3 de julio de 1892, recogida en mi *Una amistad literaria: La correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller*, en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, XXX (1963-1964), Barcelona, 1964, pág. 296. Esto fue antes del estreno de *Realidad* en Barcelona, día 7 de julio de 1892, y antes del artículo de Yxart sobre esa obra reimpresso en su libro *El arte escénico en España*, I, Barcelona, 1894, págs. 309 ss.

6. Véase el prólogo a *Alma y vida*, Madrid, 1902, pág. XII, y el artículo de Galdós en *Le Temps*, de París, 15-VIII-04.

7. En *En Santander. Oyendo a Pérez Galdós*, en *El Heraldo de Madrid*, 31-VIII-03.

reporterismo» y a menudo una «garrulería impertinente — unas cuantas líneas dictadas por la amistad, el compañerismo o el pandillaje», en la cual hay menos «malicia» que «incuria».⁸ «Con *Realidad*», escribió Galdós en sus *Memorias*, los críticos, con su «especie de dictadura, ... fueron benévolo y corteses; cada cual dijo lo que le dictaba la conveniencia del momento. Entre las diversas críticas no hubo ninguna que profundizase en el asunto y caracteres del drama juzgado.»⁹

Muchos críticos compartían con Galdós, y antes de que él se lo dijera, la convicción de que el sistema era malo, y en sus artículos sobre el estreno de *Realidad* «anoche» insistían en rechazar la caracterización de «crítica» para llamarlos variamente «crónica», «impresiones», «gaceta», etc., pero haciendo lo posible dentro de los breves límites de las pocas horas disponibles. El resultado (no puede saberse si era debido al sistema o a pesar de él) era una gran variedad de contenido en las «críticas», en que los escritores no estaban ni cerca de un acuerdo en cuanto a la moral y la humanidad de Orozco, y discutían teóricamente y con referencia al caso particular de *Realidad* si puede pasar una novela al teatro y si ese paso lo puede hacer el novelista mismo ya largamente consagrado como tal. Ni siquiera pudieron asegurar unánimemente cuál había sido el efecto del drama en el público, oscilando frases como «fracaso» y «frialidad» con «aplausos frenéticos ... largos» y las muchas (el número variaba) llamadas del autor a la escena.

Doce años después, y con motivo del re-estreno de *Realidad* en el Beneficio de Rosario Pino, el 25 de febrero de 1904, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero escribieron en *El Herald* un artículo titulado «Intimidaciones del Teatro», que es pintoresco, pormenorizado e interesante ahora, sobre todo por sus recuerdos del estreno de 1892. Los muchachos, de veinte y diecinueve años, hicieron novillos — una escapada de su trabajo — para meterse en el Paraíso. «En los entreactos», dijeron, «se hablaba por los codos, se discutía, se disputaba. ... El teatro, desde el vestíbulo hasta el paraíso, hervía materialmente. Oíanse opiniones rotundas, categóricas, ya ensalzando a Galdós, ya condenándole *sin piedad*. ... Oíanse juicios contradictorios, vacilantes, absurdos a veces, como de gente que tiene ante sí algo revo-

8. En su «Prólogo» a *Los condenados*, fechado «Diciembre de 1894»; véase el texto en *Obras completas*, ed. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, vol. VI, páginas 721-728.

9. *Memorias*, ed. cit., pág. 176.

lucionario y desconocido, que aturde y desconcierta. ... Oíanse también, y esto era lo que más abundaba, cosas muy peregrinas por lo desatinadas, y verdaderos exabruptos. Uno de nosotros ... estuvo a punto de agarrarse de obra ... con un tío muy bruto ... que nos molió de lo lindo toda la noche con la chabacana muletilla de "zapatero, a tus zapatos". ¡Toma zapatos! — decíamos nosotros cada vez que estallaba un aplauso». Dijeron los Quintero que se oían aquella noche, sin duda por primera vez, esos dichos que después se pusieron de moda: «"esto no es teatro" y "aquí no pasa nada"»; dijeron incluso que a pesar de dudas previas de si el público aceptaría ecuánime los pasajes fuertes y el desenlace que iba contra el honor castizo y tradicional, todo resultó magnífico.

Entre los muchos anuncios del estreno de *Realidad* tres merecen notarse aquí. El escrito por Federico Urrecha en *El Imparcial*, 14-III-92, cuenta que han asistido asiduamente a los ensayos el gran Echegaray y la íntima amiga de Galdós y renombrada escritora doña Emilia Pardo Bazán. En otro anuncio publicado en *La Vanguardia*, de Barcelona, 15-III-92, Juan Buscón, seudónimo que usaba su Director Ezequiel Boixet elogia la novela y se une en su admiración por Orozco a su amigo el muy respetado crítico Juan Sardá [y Lloret], quien había escrito que el protagonista representa «no sólo una de las concepciones más bellas que existan en nuestro teatro, sino una de las más humanas». Este «santo laico» que busca «la perfección moral» posee un espíritu que «sufre, combate, vacila ... pero no sucumbe, y en su victoria estriba no sólo la grandeza dramática del personaje, sino su verdad humana ... [resultando] una gran figura psicológica». Amanuel, cuyo seudónimo usaba Urrecha, escribe también en *El Imparcial*, 15-III-92, y después de un resumen analítico de las dos novelas, *La Incógnita* y *Realidad*, dice que la idea del drama que ha de estrenarse es tan profunda que sólo un genio como Galdós podría emprender su presentación en el teatro con esperanza de un éxito feliz.

Entre las críticas más superficiales que se publicaron el día siguiente al estreno sólo se mencionarán aquí algunas como muestras de otras muchas. La de M[anuel] Martínez Barriónuevo era un elogio personal y entusiasta de un fanático que había presenciado la función desde entre bastidores.¹⁰ El artículo del «gacetillero teatral» Luis París [y Cadenas] se fijaba en poco

10. ¡15 de marzo! Pérez Galdós en la Comedia, en *El Heraldo de Madrid*, 16-III-92.

más que «el público delirante».¹¹ El escritor anónimo de otro diario declaraba que *Realidad* «ha sido un fracaso» y él mismo ofrecía motivos que debió tener Federico Viera (y que Galdós no le dio) al suicidarse, añadiendo que «eso de matarse por remordimientos de un adulterio podrá ser un resorte psicológico, pero no tiene nada de dramático».¹² Cinco días más tarde, en su artículo «Madrid», en *Los lunes*, Federico Urrecha cuenta que «aun cuando quisiese el cronista sustraerse a la única conversación de la semana le sería imposible. El nombre de Galdós y el estreno de *Realidad* se imponen».¹³ Algunos escritores de la prensa católica escribieron fuertes censuras de la obra sin haberla visto: por ejemplo, A. Corral de la Pacheca, en *El Movimiento Católico* (16-III-92); Silvio (seudónimo del Obispo de Astorga, Juan Bautista Grau y Vallespinós), en *El Correo Español* (17-III-92); y el escritor anónimo de *El Siglo Futuro* nada menos que tres veces (16-III-92; 18-III-92, y 24-III-92).

Pero reseñas y críticas más serias y de más penetración y profundidad no faltaron. Pedro Bofill confesó cándidamente¹⁴ que no le gustaba *Realidad* porque en primer lugar iba contra «el sentimiento del honor, fuente y venero de nuestra brillante literatura dramática». Pero luego pasó a sacar a luz algunos aspectos de la obra, asociándose en esto, como dice, con Mariano de Cavia, cuya crítica por eso mismo no incluimos aquí. Dice Bofill que en *Realidad* «hay de todo, y ése es, en mi concepto uno de los lunares de la obra. Se pasa de escenas naturalistas a escenas románticas. Parece que Zola y Feuillet se han fundido. ... La obra carece de unidad. El autor ha cortado la novela *Realidad* en pedazos, y la ha servido al público sin rellenar muchos huecos. E igualmente hay algunos rellenos completamente innecesarios. Cita, como ejemplo, una larga interrupción de la acción por el padre Viera y su hija Clotilde al pasar del acto segundo al tercero. Considera el acto final «el acto de los apartes ... monólogo por aquí ... monólogo por allá ... Un verdadero autor dramático habría hecho esta escena de un modo rápido, vivo, palpitante». Se ve que también Bofill ha querido refundir o escribir de nuevo el acto según sus propios conceptos apriorísticos de lo que es teatro. Sigue diciendo que Galdós «no tiene en cuenta ... que los caracteres en el teatro no se definen

11. En *El Resumen*, 16-III-92.

12. En *El País*, 16-III-92.

13. En *El Imparcial*, 21-III-92.

14. En *La Época*, 16-III-92.

por lo que ellos dicen de sí mismos, sino por las acciones que ejecutan». Bofill habría preferido a Orozco, «para considerarlo teatral, más humano». Al final de su artículo el crítico expresa una admiración limitada al declarar que «la forma literaria de *Realidad* es verdaderamente hermosa, El diálogo tiene un encantó prodigioso. Las ideas se hallan expresadas con claridad y precisión. Sólo Orozco es a menudo ampuloso». Al llamar el público al autor «infinitas veces» Bofill cree que «se aplaudía la historia literaria de don Benito Pérez Galdós, su labor novelesca de tantos años, su fe por el arte, su entusiasmo, su constancia».

En otro artículo,¹⁵ J[oaquín] Arimón hablaba del adulterio como tema resuelto por Galdós «con alto sentido filosófico y de un modo verdaderamente grandioso y original». Declaró que los rasgos de la «fisonomía moral» de la «especie de Cristo de levita», que era Orozco, «no han sufrido menoscabo al pasar de la novela al drama». Notaba también cierta «languidez» de los primeros actos y «la frialdad con que el público [los] acogió; e incluso «ciertos pasajes puramente episódicos y de mero detalle ... que tienden a distraer la atención del auditorio del asunto principal». No obstante Galdós fue llamado a la escena «infinidad de veces ... a la conclusión de los tres últimos actos».

Las reacciones críticas de Emilio Bobadilla a *Realidad* fueron recogidas en un tomo suyo y publicadas un poco después.¹⁶ En un lenguaje característicamente fuerte, algo pintoresco y no exento de prejuicios, dice que el drama le pareció un par de pantalones sacados de un gabán. ... ¡Qué inverosímil *resultaba* Orozco en la escena! ... Yo no admito la santidad sino desde el punto de vista patológico. ... En el drama de Galdós no hay lucha, y, por consiguiente, no hay conflicto dramático. El único que lucha, y eso consigo mismo, es Federico Viera. ... [El] altruismo [de Orozco] tiene algo de cómico. ... [Galdós], al trasplantar al teatro sus personajes, les mutila, quitándoles acaso lo que tienen de más interesante y hermoso. El diálogo es lo que no pierde su naturalidad y frescura primitivas [es decir, de la novela]. Lejos de eso, adquiere viveza y calor humano».

Melchor de Palau también recogió su crítica del drama *Realidad* en su estreno para recopilarla con otras en un libro publicado un poco después.¹⁷ Se verán sus prejuicios teóricos que no le dejan predispuesto favorablemente a novedades represen-

15. En *El Liberal*, 16-III-92.

16. *Triquitraques. Críticas por Fray Candil...*, Madrid, 1892, págs. 227-231.

17. *Acontecimientos literarios 1892*, cuaderno 10, Madrid, 1892, págs. 11-17.

tadas por la clase de obra que critica. Lamentando que el «acto tercero [sea] ... de mera exposición», insiste en que *Realidad* no es en rigor un drama; son escenas culminantes de la novela del mismo nombre, trasladadas a las tablas; presupone indispensablemente la lectura de la obra madre. ... Acción, rapidez, unidad, síntesis exigen las tablas, y el arte novelesco se solaza en el detalle, en lo psicológico, en los episodios, en el análisis. ... En el primer acto ya se nos presenta la protagonista descaradamente entregada, cuando en la novela lo incógnito de su falta la hace fluctuar en las simpatías del lector, que resulta encariñado con ella cuando, más tarde, la conoce a fondo; ... Federico Viera, [quien] ... se suicida por no aceptar *los [dineros] que por derecho le corresponden* resulta más anómalo, más insostenible, dentro de la forma escénica». Tampoco le parece creíble a Palau que Orozco, de «cerebro tan bien sentado», viera «visiones» en el último acto. «En todos los personajes, a excepción de Leonorilla, lo que piensan, lo que hablan, interesa más que lo que ejecutan; cada cual tiene su drama en la cabeza, con su crisis y su desenlace singular, [interesando] más a la mente que al corazón del espectador; hacen raciocinar más que sentir, siendo [esto] uno de los principales defectos de la obra en el concepto teatral o escénico.» Palau repasa las novedades en la historia del teatro desde los antiguos griegos y no encuentra ninguna en *Realidad*. «El punto flaco», escribe, en resumidas cuentas, «no es ... la longitud de la exposición ni sus episodios suprimibles, ni la locuacidad filosófica de los personajes principales, ni la falta de aquella sencillez en los caracteres...; es su sentido moral, con sus deducciones o escollos, casi pudiéramos decir aquí escollos sociales.» Con buen criterio español y convencional de su época y de sus contemporáneos, Palau no puede por menos de rechazar la «solución [de Orozco] al problema del adulterio».

«El Abate Pirracas» [Matías Padilla] insiste modestamente en que no pertenece al cuerpo de «aquellos Santos Padres de la iglesia literaria», en el cual dice que van incluidos Balart, Clarín, Cavia, Burell, Picón y Menéndez y Pelayo. Sin embargo, en sus humildes «impresiones» del estreno de *Realidad*¹⁸ comunica algunas breves observaciones bastante valiosas. Tomando nota de

18. En *El Heraldo de Madrid*, 16-III-92. El Abate Pirracas continúa el día siguiente con otro artículo sobre *Realidad*, dedicándose a su interpretación y notablemente a la carencia en María Guerrero de «facultades, condiciones, ni figura bastante para representar la de la protagonista».

lo comentado por otros críticos, le da otro sesgo con su consiguiente valoración distinta. Dice que «*Realidad* es una joya ... una obra de análisis. En ella se ofrecen caracteres que van desenvolviéndose artística y racionalmente; pero se prescinde, en absoluto, del mecanismo escénico». Confiesa que no sabe «a ciencia cierta si el autor ha “prescindido” del artificio de la escena, de ciertos convencionalismos tal vez necesarios para llegar a impresionar al público, o no ha sabido emplearlo, o ni siquiera se le ha ocurrido pensar en que existen; pero el hecho es que no lo usa, y no existe, por tanto, acción propiamente dicha hasta los actos cuarto y último. El problema va desarrollándose con cierta lentitud, pero en gracia a la belleza de la forma — porque la obra está hablada de una manera maravillosa — ya que los personajes piensan con mucha alteza y dicen cosas profundas que llegan hasta muy hondo, no se deja sentir la languidez engendradora del cansancio». A pesar de que algunos personajes resultan «esbozados y otros faltos de ambiente donde respirar», esto «antes de resultar defecto censurable, es una prueba gallarda del talento de Pérez Galdós, y un atrevido intento que merece aplausos y celebraciones», señalando «al arte dramático derrotados nuevos que ... es muy posible que no lleguen a ser aceptados».¹⁹

«Calamocha» comenta «el delirio frenético» del «público ... anoche»,²⁰ y «a pesar de la languidez de que adolece» la acción de *Realidad* a lo largo de las cinco horas de su estreno el crítico insiste en «la habilidad con que Galdós supo salvar los escollos del asunto y las dificultades grandísimas que supone sintetizar dos novelas en una producción teatral y dar vida escénica a los personajes novelescos». Insiste también en la novedad tanto del tema como del molde, la cual espera que pueda regenerar el teatro español iniciándole una época nueva.

El anónimo «S.» de *El Correo Militar* (16-III-92) dice poco que se distinga de otros comentarios, pero es interesante cómo ve a Orozco al decir que «en su moral particular, en su alteza de miras y en el desprecio que le merecen las miserias humanas, más aparece como hombre cínico, indiferente y escéptico, que como grande de alma».

El día después del estreno Rafael Altamira no escribe más

19. Rubén Darío observa, en un artículo titulado *Alrededor del teatro*, publicado en su libro *España contemporánea* (París, 1901, págs. 201-202), que nadie esperaba que *Realidad* sería un éxito, y lo era de verdad, aunque su influencia en la dramaturgia de esos días era nula.

20. En *El Diario Español*, 16-III-92.

que un breve sumario, «dejando», como dice, «para día próximo el examen concienzudo de la obra». Así distingue el escritor lo que es mera crónica de la crítica verdadera. Cuatro días más tarde aparece ésta. Sobre el asunto dice Altamira que Augusta y Viera son «amantes de cuerpo, pero no de alma», mientras que el amor de Viera y la prostituta La Peri es todo lo contrario. Sugiere semejanzas y comparaciones a este respecto con *Notre coeur*, de Maupassant, y con *Terre promise*, de Bourget. El drama de Orozco y Augusta es «de pura psicología», en el acto quinto, y «está la novedad de Galdós ... en hacer todo un drama para servicio de un solo acto».²¹ El crítico encuentra el diálogo «fácil, escogido ... natural y llano».

[José] Roca y Roca, en su artículo del domingo siguiente al estreno de *Realidad* en Barcelona,²² penetra en algunos aspectos de la obra muy poco o nada comentados por otros críticos. Después de analizar y comentar las sutilezas de cuanto ahonda el «pensamiento altamente humano» con que Galdós «viene a romper los viejos moldes» observa que «la tertulia de Orozco en el acto primero es una reproducción fidelísima del modo de ser de la buena sociedad madrileña ... [La conversación es] chispeante [con] toques satíricos y de rasgos de cortesano escepticismo. ... La pasajera aparición de Federico Viera deja adivinar enseguida la base del drama, y aquel largo dúo de Augusta y su marido, de la pecadora y el santo, intercalado con sendos monólogos, revela la profunda penetración psicológica del autor». La escena posterior entre Augusta y Federico es «otro dúo en el cual el alma y la carne, el bien y el mal riñen ruda batalla». Para Roca el acto tercero es «una especie de *intermezzo* delicioso, ... [de] fiel observación de la realidad», en el que Galdós ha escrito sin «la menor exageración», pero «con toda la gracia del mejor autor cómico». A este acto, «el más regocijado del drama», le sigue el cuarto, «el más vibrante, el más dramático de la producción», y en el quinto otra vez tenemos frente a frente a la mujer culpable y al santo. ... En nombre de una filosofía altamente cristiana» Galdós rompe con la actitud del médico de su honra, tan tradicional desde Calderón como contemporáneo en obras de Sellés y Echegaray, y ante la resistencia de Augusta «no queda otra solución que el horrible divorcio de

21. En *La Justicia*, 16-III-92 y 20-III-92. Seis años más tarde Altamira incluye en su libro *De historia y arte* un capítulo titulado *El teatro de Pérez Galdós* (págs. 275-314), en que, entre otras muchas cosas que no son de crítica dramática ni teatral, vuelve a insistir en esta novedad.

22. En *La Vanguardia*, 10-VII-92. Véase arriba la nota 5.

dos almas». Roca compara *Realidad* con *Un drama nuevo* declarando que la obra de Galdós «aventaja a la de Tamayo y Baus, por ser más corriente, más natural, más moderna».

Las críticas más impresionantes y de mayor peso intelectual de *Realidad* en su estreno fueron las de doña Emilia Pardo Bazán, «Clarín», Picón, Burell y «Zeda», aunque la de Alas deja algo decepcionados a los que se han acostumbrado a los finos y eruditos análisis literarios de ese culto e ilustrado crítico. Escribiendo al día segundo o tercero del estreno,²³ «Clarín» nos cita algunos de los trozos elogiosos que mereció *Realidad* de Juan Valera, Marcelino Menéndez y Pelayo y Federico Balart «la noche del triunfo de Galdós». Está de acuerdo con las palabras del fino estilista que era Valera, quien decía: «el final del cuarto acto de *Realidad* era de gran fuerza dramática y el lenguaje de la obra, en general, una saludable novedad y un adelanto de la verosimilitud escénica», también con las siguientes de Balart: «los pasajes culminantes de aquel hermoso quinto acto [eran de una gran] fuerza teatral, en lo patético y profundamente humano», e incluso con los juicios de don Marcelino, quien como Galdós había asistido poco al teatro en aquella época, al citarle lo siguiente: «en el quinto acto [se encuentra] la sublime desnudez de la virtud heroica ... la hermosura moral. ... ¡Éste es nuestro Ibsen, así le queremos! — exclamaba Menéndez Pelayo ..., porque Ibsen logra efectos poéticos y profundos con atrevimientos éticos, tal vez con alambicamientos y paradojas morales, y Galdós causa con no menos novedad (relativa) no menores delicias estéticas, sin más asunto que la moral de nuestras tradiciones, la del sacrificio, la de la comparación sublime de la nada de lo transitorio y de la santa grandeza de lo eterno y lo absoluto». No dice «Clarín» que el público comprendiera la obra, pero sí que se mostró interesado y hondamente conmovido por el «drama de puros casos de conciencia, realmente espiritualista en tal sentido, un drama de psicología, ética ante todo».

«La innegable novedad de la forma teatral», según «Clarín», está en «el vigor de naturalidad, [en el] sistemático abandono de ciertos recursos y efectos tradicionales.» El crítico cree que a veces Galdós parece haberse dejado olvidar del tiempo, de su paso y su importancia, al desviarse, por ejemplo, en el acto tercero, para hacer «un estudio del carácter de la hermana de

23. En *La Correspondencia de España*, 18-III-92; volvió «Clarín» a ocuparse de *Realidad* el mes siguiente, en *El Día*, 11-IV-92, y en *El Imparcial*, 18-IV-92.

Viera». Los personajes principales salen menos claros en el drama *Realidad* que en la novela, donde Orozco estaba «dibujado con precisión y energía suficientes»,²⁴ y Viera, al pasar al teatro, ha dejado «gran parte del análisis de su alma y de sus hechos en las páginas del libro. [Pero la obra teatral], si algo ha perdido en el pormenor analítico, ha ganado en verdad y en vigor; el elemento real humano, la virtud poética han adquirido intensidad, relieve». El éxito del estreno ha sido grande, «aunque no sea oportuno hablar demasiado de nueva escuela escénica, de una revolución teatral. ... [Galdós] tropieza, a mi ver, por ahora, en los pormenores, en la tramoya secreta, en las trampas de que está minada la escena».

Doña Emilia comentó el drama a los quince días del estreno en una crítica que ella misma incluyó ampliada poco después en el número mensual de su propia revista.²⁵ Apunta como notable por su poca frecuencia el acuerdo que hubo entre la crítica meditada de los escritores y la recepción espontánea y entusiasta del público, tratándose de un drama superior a la inteligencia de la mayoría, tanto por su lenguaje decoroso y artístico como por su elevado y atrevido pensamiento. La condesa vio en *Realidad* más bien que una habilidad artística planeada y vigente la vigorosa inspiración del autor, poniendo Galdós así en conformidad, como dice, con la tradición del teatro español del siglo de oro. La escena del acto segundo entre Augusta y su amante causó cierta indignación moral entre gentes quisquillosamente pudorosas, pero el acto tercero fue recibido con un entusiasmo extraordinario. Este acto contribuyó a que se extendiera bastante el drama, que resultó excesivamente largo; no dice Pardo Bazán que se debiera quitar el acto, pero sí que es episódico y con tener un solo incidente es carente de acción. En esto aprueba explícitamente la crítica de Altamira y se pone de acuerdo con él. A Orozco le estima como hondamente cristiano estando al frente de una obra cuyas cualidades filosóficas romántico-realistas se conocen fuera de España en el teatro de Ibsen. No le contentan dos recursos teatrales: el que Manolo In-

24. Al reseñar la novela *Realidad*, Alas había escrito que «a veces parece que el autor se burla de la bondad de su héroe y le convierte en caricatura», pero después añade que «en este respecto gana mucho Orozco en el quinto acto del drama *Realidad* (*Obras completas*, I, Galdós, Madrid, 1912, pág. 229 y nota 1).

25. En *La Época*, 30 III-92, y en su *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 16, de abril 1892, págs. 19-69. La escritora había dicho, además, algunas palabras anticipadas en el número 13 de la misma revista correspondiente al mes de enero, págs. 93-96.

fante deje el revólver en la mesa para que Viera se suicide, y el que Viera le dé a Augusta el devocionario de su madre. Sin embargo, confiesa que «los recursos que desapruuebo produjeron efecto en el público». Doña Emilia elogia el «lenguaje, tan castizo, tan expresivo ... con esmaltes intelectuales» y al mismo tiempo con su jugo, espontaneidad «y su corte de charla al uso». Como Altamira, ve en *Realidad* dos dramas, uno casi vulgar, el de Federico Viera, con el suicidio por remate, y el otro el de Orozco y Augusta ... «La verdadera novedad del drama de Galdós» según escribe ella, «consiste, pues, en abrir puertas al realismo en la forma, y al pensamiento filosófico en el fondo, uniendo a mayor suma de verdad ese sentido de la vida humana que se revela en un momento supremo y la marca para siempre con un trazo de luz o un estigma de miseria y pequeñez».

De acuerdo con muchos críticos cuyas reseñas hemos presentado ya y, sobre todo, con Burell y «Zeda», cuyas observaciones vendrán en seguida, Jacinto Octavio Picón se limita cautelosa y modestamente a concretar unas impresiones, rehuyendo la crítica porque el intentarla «de una obra como ésta», según dice, «a las pocas horas de estrenada, cuando aún no se han extinguido el clamoreo de las disputas que provoca ni el fragor de los aplausos que arranca, sería una verdadera insensatez».²⁶ En esto los tres están explícita y totalmente de acuerdo con el criterio de la queja que expresará Galdós cuatro años más tarde.²⁷ «Juicios rápidos [de un] drama de ideas» como *Realidad* no son meramente injustos, sino verdaderamente imposibles, refiriéndose a maestros de la crítica como Balart, Alas y Cavia, quienes «hablarán [más adelante] con maduro juicio». Aplaudiendo anoche «al autor de *Realidad*» y «además a Benito Pérez Galdós, ... el triunfo [era] ruidosísimo». Picón analiza y contrasta, como otros han hecho, pero lo hace muy requetebién, las características de la novela como género literario con las del teatro y concluye que con *Realidad* Galdós no sale como «un autor dramático más», sino que «es un autor dramático nuevo, [porque] ... ha hecho ... un drama que se diferencia mucho de cuantos hemos visto hasta ahora», estando la novedad «en la índole, en la medula de la obra. ... *Realidad* hace pensar: de aquí que no la entiendan o la juzguen erradamente los que la miren al través del sentimiento». Lo esencial es la grandeza de su concepción. «Los episodios por importantes que sean, la acción por lánguida

26. En *El Correo*, 16-III-92.

27. Véase arriba la nota 8 y el texto correspondiente.

que parezca, los tipos secundarios por bien hechos que estén, la poca habilidad en el manejo de los que vulgarmente se llaman efectos teatrales, aciertos y errores, todo palidece.» Podría haber distinta distribución de cuadros y con menor número de actos; algunos diálogos se podrían acortar. Pero «lo que sucede en el drama y hasta el cómo sucede tienen poquísima importancia; lo admirable es el contacto de los caracteres con la *realidad*, el estudio de esas figuras que ya se encenagan en lo real como Augusta, ya lo esquivan refugiándose en la muerte como Federico, ya se sobreponen a ello como Orozco». Los caracteres principales son seres complejos en cuyo espíritu existen contradicciones y cierto «dualismo ... que es fruto de la observación del novelista», de lo que «brotan una vaguedad, un encanto merced a los cuales Augusta y Federico, sobre todo, no son encarnaciones de afectos, figuras ideales en la soledad del estudio, sino hombre y mujer». Orozco tiene ideas fijas y no está lleno de contradicciones, pero es un carácter extraordinario, ni «inverosímil ni falso. ... Ojalá fueran el plan y el armazón del drama tan españoles como es Orozco». Picón elogia el lenguaje por ser «a trozos natural, a trozos poético», sin frases groseras ni de mal gusto y explica que tal vez el carácter de Augusta no ha impresionado al público como ha debido a causa de las deficiencias, que lamenta benévolutamente, de la joven actriz María Guerrero.

Las «impresiones» de Julio Burell²⁸ eran de «triumfo y apoteosis, todo a un tiempo». Galdós ha vencido «de las famosas clásicas unidades, de las dificultades de trabajo de adaptación, de los convencionalismos consagrados, de la mogigatería rutinaria, de la escasa preparación [intelectual] del público, ... de su inexperiencia de autor, de sus amores de novelista ...». La representación en el teatro de anoche fue un «verdadero alumbramiento ... de un mundo nuevo», el nacimiento de «la dramática nueva ... a la vida del arte». Como caso de conciencia, *Realidad* es superior a *O locura o santidad*, en que el insigne Echegaray no se había podido desprender del «convencionalismo teatral (documentos perdidos, conversaciones sorprendidas, madres melodramáticas)». Lo que ha arrancado «¡bravos! al Paraíso ... puede ser el imperativo moral categórico de Kant», y lo que se ha hecho una «imponente figura dramática» es un «esposo engañado y despreciador de su infortunio», y eso en la tierra del *Médico de su honra*. En su sentido abstracto Orozco es espíritu,

28. En *El Día*, 16-III-92; antes Burell había comentado el estreno que se esperaba; también en *El Día*, 13-I-92.

Augusta materia y Viera «la combinación de los dos elementos».

Ha vencido Galdós también de lo que podía ser el mayor escollo — lo accesorio: la «lentitud del acto tercero» y la aparición de la sombra en el final, para la cual la sombra imaginada en el acto cuarto había sido una preparación. «La emoción y el efecto dramático en el público [son] ... intensos y reales, ... [y] la fuerza dramática de ambas situaciones bástase a sí propia» en el arte «perfecto» de *Realidad*. El acto tercero «pudiera, en verdad, aligerarse», pero el cuarto «es el *summum* de lo dramático», y el quinto es «aterradoramente bello», y mereció del público un estallido de espontánea y estruendosa intervención «ante la definitiva victoria moral de Orozco», llamando a Galdós catorce o quince veces al palco escénico.

Don Francisco Fernández Villegas se solía firmar «Zeda», o aun a veces más brevemente «Z». Escribió mucho sobre obras de Galdós y era el único crítico de *Los condenados* que don Benito dijo había entendido la obra.²⁹ En «unas cuantas impresiones» la madrugada del estreno de *Realidad*³⁰ dice que la «novela se ajusta en el plan, en el estilo, en el diálogo, en todo lo que a la forma se refiere, a las leyes de la dramática» y que «el verdadero drama está en el alma del personaje principal», Orozco, quien es el espíritu («un pensador, un místico») en frente a su esposa Augusta, que es «la materia, la vida, el mundo». El drama está planteado con la sola presentación de estos dos caracteres. «¿Se idealizará la materia abrazándose con la santidad? ¿O caerá vencido el ideal agobiado por el peso de la materia?» Lo que casi precipita a Orozco «desde lo alto de su idealismo hasta el fondo de nuestras miserias es el dolor». Es imposible, según «Zeda», aplicar al drama de Galdós las reglas de una poética convencional, porque «es algo que no cabe en los moldes antiguos». Cree que si el público no hubiese sabido que Galdós era el autor, «la obra estrenada anoche hubiese caído para siempre entre las protestas del público neutro. ¡Injusticia tremenda, pero injusticia lógica», porque «el primer revelador de una idea nueva es también la primera víctima» y al principio lo viejo suele triunfar de lo nuevo, lo inesperado. La novedad de *Realidad* es el ser un «drama psicológico». Ofrece tal vez sólo una tentativa, pero seguramente «una tentativa afortunada hacia una nueva forma del

29. Véase arriba la nota 8.

30. En *La Libertad*, 16-III-92; también más tarde en la *Revista de España*, 25-III-92, en el número de *España Moderna* correspondiente al mes de abril, 1892; en *La Epoca*, 8-II-93 y 26-II-04 aparecieron también artículos suyos sobre *Realidad*.

arte teatral». Tiene «algo del naturalismo español ... algo de la grandeza de Shakespeare ... [y] algo también de la nueva escuela simbólica; ... señala ... nuevos derroteros ... al arte», y Galdós es un «precursor», aunque no ha encontrado la fórmula necesaria del teatro del futuro. «Zeda» elogia la fuerza de observación de Galdós «en todas las escenas y episodios», e incluso «cuan hondamente penetra ... en las cuevas del alma y ve con ojos inspirados en nuestro interior». Reconoce que Orozco y Augusta acaso tengan «más de simbólicos que de humanos». La creación de Federico Viera, con su indecisión, su dualismo de alma y la «nebulosidad de su pensamiento» hace pensar a «Zeda» en Hamlet y en el Nejdánov de Turguenev; Clotilde es «la reina de las hormigas, como la llama Villalonga», y representa toda una clase social; la Peri es «el carácter mejor trazado ... arrancado a la realidad ... con sus toques de chula y sus rasgos honrados». Finalmente «Zeda» celebra el lenguaje con que Galdós ha compuesto *Realidad*: la «rica habla castellana, ... [los] monólogos hermosísimos y ... [los] diálogos de naturalidad insuperable, ... [sus] imágenes profundas, expresadas con frase sobria y castiza».³¹

Por cuanto hemos visto y presentado de la crítica repentina y de la trasnochada que recibió *Realidad* en su estreno podemos concluir en resumidas cuentas que ningún crítico lo decía todo, ringuno acertaba totalmente, pero el conjunto de sus críticas les quita a esos periodistas una gran parte de la censura y del oprobio con que Galdós, disgustado, y hasta amargado no por completo justamente, les colmaba, y les recompensa algo el menosprecio en que sus escritos han permanecido hasta hoy, juzgando por la escasa atención que se les ha prestado. Ya no puede de-

31. Algunos otros críticos no incluidos en nuestro estudio son un grupo que reseñaban la función de *Realidad* doce años más tarde (25-II-04) en el beneficio de Rosario Pino, y al hacerlo recordaban, como los hermanos Quintero (véase arriba), el estreno del 15 de marzo de 1892. Emilio Gutiérrez Gamero se refirió a «la ovación ... inmensa» (*La democracia de Madrid*, 26-II-04). «P» dice que el público «se asustó de *Realidad* lo mismo que hace doce años» y «protestó ... la hermosa escena entre Federico Viera y la Peri» y la apretada estrechez con que el actor abrazó a la «cocotte» (*El País*, 26-II-04), con lo que está de acuerdo la crítica de A[ngel] Guerra [F. J. Betencourt] (*El Globo*, 26-II-04). Arturo Perera comenta «el hermoso pensamiento», pero así como en 1892 «el público no lo percibe ni lo comprende» (*El Correo*, 26-II-04). A[lejandro] M[iguels] [Anselmo González] habla de la reacción del público y la difícil interpretación del papel del personaje complejo que es Augusta (*El Diario Universal*, 26-II-04). Según el reportaje de «Zeda», el público, a diferencia del de 1892, aceptó «la solución que da Galdós al conflicto matrimonial», con lo que E[nrique] Contreras y Camargo está de acuerdo (*El Teatro*, núm. 42, marzo 1904, págs. 15-20).

cirse que esos críticos en conjunto, ni siquiera algunos individuos entre ellos, no hayan entendido el drama *Realidad* ni que no lo hayan tratado de explicar, dadas las condiciones de exigente rapidez dentro de las cuales han tenido que trabajar. El sistema que trae esas condiciones era censurado no solamente por Galdós, sino también por muchos de los críticos mismos.

En su parte de reportaje los críticos convenían en que el público recibió el drama con grandes aplausos, pero se diferenciaban en sus explicaciones del porqué. Sus estimativas del público variaban desde atribuirle una admiración incondicional por Galdós a un extremo hasta reconocerle una comprensión completa del idealismo de Orozco y su creador al otro.

Las primeras impresiones en un gran número de casos han sido extraordinariamente precisas, exactas, concordantes y penetrantes; los escritores, bastante perceptores, han sabido lo que oían y veían y se han dado cuenta del contenido de la obra, pero discrepaban extremadamente en sus valoraciones de su significado. La crítica excesivamente apriorística discutía las características de análisis y síntesis que separan el género novelístico del dramático teatral. Otros críticos igualmente tradicionales, pero en otro sentido no podían aceptar a Orozco como marido humano y español. Esta crítica conservadora por uno o el otro motivo o por los dos juntos, ponía obstáculos a la percepción y la aceptación o cordial acogida de las novedades del drama *Realidad*. La crítica liberal, o sea la más libre de trabas conceptuales e históricas, podía ver los moldes nuevos de forma y de contenido en la índole del drama — psicológica, sociológica y filosófica. Pero ni siquiera estos críticos convenían en que si *Realidad* pronosticaba el teatro del futuro, llenos de esperanzas algunos y bastante inciertos y recelosos otros.

Todos los críticos notaban la lentitud y la languidez con que se movía el drama, diferenciándose unos de otros sobre la importancia que esto significaba. Todos convenían en que no pasa casi nada en los dos primeros actos, en que los dos últimos son fuerte y magníficamente dramáticos y en que el tercero es episódico y distraente, pero precioso para algunos y condenado por otros. Sobre un aspecto de la obra los críticos estaban unánimes: en sus elogios del lenguaje de que se ha servido Galdós al componer su obra. Para los que más la apreciaban, la idea de *Realidad* con su novedad atrevida y su expresión en forma de luchas internas y psicológicas triunfaba sobre todos los defectos técnicos.

Efectos de «Realidad»

GONZALO SOBEJANO

Muchos lectores y espectadores, del tiempo de Galdós y de después, han preferido entre sus dramas, por varias razones, *La toca de la casa*, *Doña Perfecta*, *Electra* o *El abuelo*. Para mí la más valiosa de las obras dramáticas de Galdós es la primera: *Realidad*.

Probablemente el hecho de que *Realidad* fuese «arreglo de la novela del mismo título», según reza la portada de la primera edición, hubo de imponer la comparación entre ambas versiones en desventaja de la versión dramática, puesto que el autor era reconocido novelista y dramaturgo desconocido. Huelga recordar que la novela *Realidad* no sólo estaba escrita en forma oral, sino que era novela radicalmente dramática, es decir, conflictiva, tensiva, en su planteamiento, y directa, intensa, en su desarrollo. Tampoco se trata aquí de hacer un cotejo puntual entre las dos versiones; ya está hecho y no vale la pena insistir si lo que se pretende es deducir cuál de ellas es más afortunada: una y otra tienen su razón suficiente para ser como son. Más importaría, para el aprecio justo de cada una, comparar la novela con otras novelas y el drama con otros dramas, en vez de la novela y el drama entre sí. Puesta la comparación en ese plano se advertiría con despejo la singularidad de *Realidad 1889*, primera novela hablada de Galdós, y de *Realidad 1892*, su primer estreno dramático. Ninguna novela, ningún drama de aquel tiempo pueden considerarse superiores a estos de Galdós en exploración de la verdad psíquica, complejidad y entrecruce de conflictos personales, moralidad liberadora y atrevimiento experimental.

Se ceñirán estas notas al drama, como si la novela de la que es «arreglo» no existiera. En otra parte he intentado mostrar cómo la producción dramática de Galdós puede verse repartida en dos grandes categorías (dramas de la separación, dramas de la conciliación) y cardinada en cuatro temas: verdad, libertad, voluntad y caridad. Modelos: de dramas de la separación *Realidad* (verdad frente a opinión), *Doña Perfecta* (libertad frente a intolerancia); de dramas de la conciliación *La loca de la casa* (voluntad y espíritu), *Celia en los infiernos* (caridad y justicia). Según esta interpretación (toda clasificación es interpretativa) *Realidad* puede valer como ejemplar de aquel tipo de

drama en que Galdós da forma escénica al descubrimiento de la verdad profunda frente a los engaños de la opinión, a fin de alcanzar una purificación. Las restantes obras que tienen por tema principal eso mismo son: *Un joven de provecho*, *La de San Quintín*, *Los condenados*, *El abuelo* y *Bárbara*. Todos son dramas de separación, porque en todos el desenlace separa a los portadores del conflicto, ya se trate de personas o de actitudes.¹

Como no he de volver a relacionar el drama *Realidad* con la novela del mismo título, me limitaré a hacer una sola observación acerca precisamente del título y, por tanto, del sentido que Galdós vino a dar a su primer drama.

La novela *Realidad* constituye, como es de sobra sabido, el complemento, hasta cierto punto independiente, de *La incógnita*. Esta primera novela era el comentario de un testigo (Manolo Infante) en torno a la superficie de unas personas y unos hechos que preocupaban a la opinión pública (los supuestos amores clandestinos de Augusta Cisneros con un desconocido, la razón de la muerte violenta de Federico Viera, el porqué de la ambigua conducta de Tomás Orozco, marido de aquélla y protector de Federico); tal comentario, compuesto de opiniones, descripciones e informes, se ofrecía en molde epistolar, indirectamente, puesto que era el espectador y epistológrafo quien hablaba de los protagonistas, nunca éstos por sí mismos. Al contrario, *Realidad* consistía en la presentación directa del fondo de aquellas personas, de la verdad subyacente a aquellos hechos: en forma siempre hablada (conversaciones, diálogos, apartes, soliloquios, monodialogos) se asistía, por modo inmediato, a la realidad, antes encubierta, quedando resueltas todas las incógnitas: Augusta mantenía amores con Federico; Federico se suicidó por no poder sufrir más tiempo el dolor de su deslealtad hacia Tomás; este, reservado siempre en el trato, inspiraba su conducta en una moral autónoma fundada en la tolerancia y el desprendimiento, etcétera; y eran estos mismos personajes, y otros, quienes hablaban y actuaban directamente, sin el intermedio de aquel testigo, ahora uno más entre los varios que, frecuentando a Tomás, a Augusta y a Federico, ignoran la realidad de sus conciencias y se agitan en el vano espacio de las opiniones. El título de la novela *Realidad* equivalía, pues, positivamente, al título negativo *La incógnita*, y poseía un sentido primordialmente psicológico: la verdad íntima de las almas, in-cógnita, no conocida,

1. GONZALO SOBEJANO, *Razón y suceso de la dramática galdosiana*, en *Anales Galdosianos*, Austin (Texas), V, 1970, pp. 39-54.

desconocida, desfigurada por la opinión pública. Tenía también otros sentidos, pero ése era el primordial.

El drama en sí, desconectado de esos antecedentes de otro género, que en rigor no le pertenecen, conserva todavía, sobre todo en el primer acto, el más conversacional, aquel sentido psicológico del título; pero, necesariamente reducida la obra en el plano de las expectativas de la «opinión» y en el sustrato monologal de la «verdad», dicho título cobra un acento moral dominante: la «realidad» del drama no es tanto el reverso claro de la oscura faz de la opinión cuanto una última instancia de autenticidad: la fuerza de los hechos, el reconocimiento de la culpa o del deber frente a los desvaríos de la aventura (Federico a Augusta: «¿Necesitaré traerte a la realidad?», «Vuelve a la realidad», II, IX; Tomás a Federico: «Nada de eso pertenece a la realidad», IV, III), la declaración de la verdad que salva a Federico (IV, VI), la confesión que Tomás pide a Augusta, que ella apetece («un prurito irresistible de referir la verdad... entera», V, IV), pero que se niega a conceder («Si fuera posible decir toda la verdad, toda...», V, IV), el logro final de una conclusión aquietadora por parte de Tomás, distanciado de la tierra e iluminado por la imagen de su amigo («Parece que mi razón se ilumina con poderosa luz, sí... y poseo la verdad», V, v).

1. «REALIDAD», DRAMA MÚLTIPLE

El drama *Realidad* pone por primera vez sobre la escena española el tema de la verdad como consistencia moral que separa y que identifica: que separa a la persona veraz de la sociedad engañosa y conduce a aquélla, por tal camino de apartamiento, hacia su identidad inconfundible. Tema el más «ibseniano» de los cuatro que alimentan la dramática galdosiana; hasta el punto de que, sin proponer ninguna deuda particular, pensando sólo en un haz de problemas y preocupaciones de importancia general en época de agudizado conflicto entre el individuo que se siente excepcional y la sociedad que se siente satisfecha dentro de sus reglas, puede compararse a Tomás Orozco con Tomás Stockman (*Un enemigo del pueblo*) y a Augusta Cisneros con Nora (*Casa de muñecas*). Las dos figuras masculinas coinciden en ser bienhechores de la sociedad, incomprendidos y calumniados, defensores de una moral autónoma por ellos mismos conquistada con esfuerzo, solitarios, videntes y, profesio-

nalmente, hombres de empresa. Augusta ha sido durante largo tiempo, como Nora, una muñeca grande, adorno de la casa, y al fin se dispone, como Nora, a atropellar las normas sociales por amor, aunque le falte el último arranque de romper y ausentarse. No concuerda con su esposo, como Nora no concuerda con Helmer, si bien las razones sean distintas. Parecido ambiente de hogar burgués en ambos dramas, y un acto final semejante, de controversia entre cónyuges al cabo de ocho años de matrimonio, con un despertar a la verdad profunda velada por la rutina doméstica. Con estos cotejos no se pretende inferir imitación por parte de Galdós, pues son cotejos relativamente fáciles y que, en el presente ejemplo, podrían trazarse no sólo con Ibsen, sino también con Shakespeare: ¿No es Orozco un Oteló al revés, Augusta una Desdémona «culpable» e indemne, Federico un Cassio envilecido, y Malibrán un Yago de salón? Pero sí importa señalar cómo el sufrimiento de la verdad íntima en medio del extendido engaño social inspira actitudes convergentes, y formas de tratamiento muy próximas, a dos artistas, Ibsen y Galdós, eminentes contempladores de las agonías de su tiempo.

Fue Rafael Altamira, si no me equivoco, quien contradujo por primera vez la objeción de algunos comentadores de que en *Realidad* no había materia dramática, afirmando muy atinadamente que, por el contrario, materia dramática había de sobra, pues el adulterio venía a ser un accidente casi externo y el verdadero drama, un triple drama: «la separación real que existe entre Augusta y Federico, meros amantes de cuerpo, pero no de alma», «el drama entre Augusta y Orozco, drama de pura psicología» y, en fin, la cuestión del alma de Federico, que parece perversa, pero «junta todos los restos de energía moral que le quedan» y «es noble ante la última de las infamias y cobarde ante el mayor de los dolores». Según Altamira, el público veía bien el primero y un poco el último, «pero el drama de Orozco y Augusta no lo ve hasta el final, hasta ese acto quinto que desequilibra la atención y la trae al verdadero punto de vista, a la verdadera idea de *Realidad*».²

De acuerdo con este juicio temprano en cuanto llama la atención sobre la densidad dramática de la obra frente a la suposición mecánica de que, por ser «arreglo» de novela, había de resultar más novelesca que dramática. Pero Altamira se quedó corto. En rigor, *Realidad* es un drama múltiple en su propia con-

2. RAFAEL ALTAMIRA, *De historia y arte, Ensayos críticos*, Madrid, Librería de V. Suárez, 1898, pp. 291-293.

textura, y lo es también en relación con las demás obras teatrales de Galdós.

En sí mismo, *Realidad* implica y complica (desde el punto de vista de la separación, que es la actitud básica que lo define) todos estos conflictos dramáticos causados por la resistencia de la verdad a instalarse en la atmósfera de la mentira: Tomás Orozco lucha entre lo que pasa por ser ante la gente (filántropo o egoísta, santo o hipócrita) y lo que es en su conciencia (creador de su propia medida moral), lucha entre su amistad con Federico y la sospecha, luego certidumbre, de su traición, y lucha entre su amor a Augusta, a quien desea elevar moralmente, y la comprobación final de haberla perdido como mujer y como criatura moral. Por su parte, Augusta lucha entre lo que pasa por ser ante la mayoría (una dama virtuosa) y lo que en sí es (autora de adulterio) y entre su admiración al «santo» (su esposo) sin amor, y la pasión que siente por Federico, sin admiración. Finalmente, Federico lucha entre los principios sociales y prejuicios familiares que teóricamente sostiene (honor, aristocracia, desprecio del trabajo y del dinero) y su práctico incumplimiento de aquellos principios y de las normas morales superiores que pasivamente admira (laboriosidad, gratitud, dignidad); lucha entre su deber de correspondencia al amigo y la deslealtad de que está haciéndole objeto, y entre su amor a Augusta sin confianza y su confianza en Leonor sin amor. Así, los tres protagonistas son afectados por sendos conflictos de índole «social»: tensión entre lo que aparentan ser ante la gente y lo que son en sí mismos, y en el plano de sus interrelaciones personales, Tomás padece dos situaciones conflictivas respecto a su esposa y a su amigo; Federico otras dos respecto a su amigo y a la esposa de éste, y Augusta el conflicto que la pone entre el uno y el otro. Dentro de esta trama hiperdramática, Orozco vive en la razón, Federico en el sentimiento, Augusta en la sensación: por eso el ideal del primero es la serenidad, el del segundo la fidelidad, y el ideal de Augusta la felicidad. Por eso, también, cada uno se dirige hacia un ámbito del tiempo: Augusta desea palpitar en el presente, Federico añora prolongar un pasado en el que cree o al que se ve atado por la costumbre, y Tomás espera edificar un futuro habitable, un más allá perfecto dentro del mundo. Los tres se encuentran escindidos en sí, pareciendo lo que no son y siendo lo que no parecen. Y los tres están separados entre sí: Tomás separado de su mujer y de su amigo, Federico separado de su amigo y de su amante, Augusta separada del gélido esposo y del amante des-

confiado. La verdad de cada uno le escinde en sí mismo y le separa de los otros dos.

Pero, después de notar el poder distanciante de la verdad personal, hay que señalar su fuerza identificativa. Escindidos en sí, separados entre sí, estos personajes, precisamente por ello, se identifican cada uno consigo gracias al límpido reconocimiento de su propia verdad. No hay que otorgar mayor relieve, como hacía Altamira en favor de Orozco, a ninguno de los tres personajes: el drama de uno no es ni más grave, ni más trascendental, ni más «noble» que el de los otros, aun si uno se mueve dentro de la razón, y los otros a un nivel de sentimiento o de sensualidad. Justamente en este fatal equilibrio, en esta inculpabilidad subjetiva de cada uno y objetiva desgracia creada por los tres, reside el efecto trágico del drama *Realidad*, por nadie destacado, que yo sepa, a no ser, en términos generales, por Pérez de Ayala en sus conocidos encomios del liberalismo del teatro galdosiano como opuesto a toda especie de melodrama. Tomás es bueno, Federico es bueno, Augusta es buena (¿por qué no había de serlo defendiendo su derecho a amar a quien de veras ama y a guardar como en sagrario el recuerdo de una pasión destrozada?). Y, sin embargo, la relación de estas tres personas engendra una catástrofe que decide de sus vidas: suicidio de uno, soledad sempiterna de los otros dos. Verdad en la muerte para Federico, verdades solitarias e incommunicantes para Augusta y Tomás. Identificación: Federico llega a ser quien es, quitándose la vida; Augusta negándose a confesar una culpa que su conciencia rechaza admitir como tal; Tomás levantando la mirada a las estrellas desde cuya altitud tan insignificantes parecen los argumentos del vivir humano.

Realidad no es sólo este complejo de dramas entrelazados, sino también el drama temáticamente más rico, más pleno, que Galdós compuso. Es drama de la separación y su tema es la verdad, pero los otros temas fundamentales del dramaturgo vienen a integrar el primario: la libertad en lucha contra la opresión, la voluntad inspirada, la caridad justiciera.

La verdad mueve a los protagonistas en contra de la opinión cuyo aspecto más palmario es aquí el honor familiar. A los tres concierne el honor como opinión pública por cuanto los tres protagonizan el adulterio, la violación del código matrimonial; pero a ninguno de ellos le preocupa ese honor público, sino el privado, el de la conciencia. Ello es evidente en Orozco, que a nadie quiere castigar y tiene el perdón a flor de alma; es evi-

dente en Federico Viera, quien, pese a los prejuicios heredados y tomados del ambiente, no sólo descubre la verdad al primero que se la pregunta (Manuel Infante), sino que se mata porque no puede ni un momento más guardar las conveniencias sociales a costa de la lealtad que debe a una sola persona; pero también Augusta, aunque parezca menos obvio, permanece fiel a su verdad: su verdad es que, por mucho que admire a aquel con quien se unió en matrimonio (y que lo admira es indudable a lo largo de toda la obra), ama a un hombre distinto con el cual siente la felicidad. Su mentira pasiva, de omisión, ante el marido, es activa verdad, fidelidad al que amó, permanente entrega a él más allá de la muerte: «Si fuera posible decir toda la verdad, toda...» «Y toda la verdad, toda, toda, es imposible de decir... Diría que me siento menos arrepentida que culpable, y que ningún afecto, ninguno, borraré de mi corazón la imagen del pobre muerto. Diría que entre tu santidad, que admiro, y mis debilidades, de que me acuso a Dios, hay un abismo que humanamente no puedo salvar... ¡Contradicción, pena horrible sin el recurso de poder aliviarla confesándola!... ¿Cómo decirte que me infundes veneración, ternura fraternal, pero que el amor, la flor de la confianza humana no puede nacer en esta unión árida y glacial? ... No sé ver juntamente en ti al esposo y al sacerdote... Sepáralos, y quizá nos entenderemos» (V, IV).

El fin del marido, que se remonta por encima de las pasiones, y el del amante, cuya muerte voluntaria es «un signo de grandeza moral» (V, v), parecen más heroicos que el fin de la mujer, pero quizá no lo sean: quizá preservar en la conciencia una pasión para los otros delictiva, en sí necesaria y por tanto inocente, guardarla en secreto sin término ni consuelo, sea igualmente heroico; y es de justicia ponderar ahora, ya que no ha solido hacerse, la gran creación galdosiana de este personaje femenino. Augusta Cisneros está a la altura de Orozco, a quien acompaña, comprende y venera; se rebela, aunque sea en términos de conducta burguesa (¿de qué otro modo hubiese podido resultar más convincente?) contra los convencionalismos de su periferia burguesa, sólo dominada por ellos en cuanto evitan que la infamia caiga sobre aquel a quien venera; ama ardorosamente, y con la maternal protección que no le fue dado ejercer sobre un hijo de la carne, a un hombre parecidamente rebelde y aventurero (la aventura es el modo de destruir el tedio para los que carecen de capacidad de misión), y a ese hombre, en fin, mientras existe, le entrega su persona y, cuando deja de

existir, su memoria dolorida, más tenaz por no confesada, memoria nunca profanada, memoria absoluta. Ciertamente es que, salvo en el acto último, Augusta habla y se comporta, en público y en la intimidad, sin prosopopeya, por decirlo así comúnmente, de una manera casi trivial: cuando conversa y disimula en los salones, o escribe y rompe cartas de reconciliación, o mima y amonesta a su amante. Precisamente en el contraste entre esta humanidad «llevada» y la celosa resolución de silencio que al final grava para siempre su conciencia con el peso de una pasión que no desemboca, reside el hechizo vital del personaje, el inaparente heroísmo que de su tipicidad se desprende.

Pero, además, Augusta Cisneros viene a ser, de los tres protagonistas, aquel que con mayor relieve expresa otro tema cardinal del dramaturgo: la libertad que lucha contra la opresión. En este caso no se trata del principio liberal encarnado en una persona (Pepe Rey, Máximo, Casandra) en contienda con el principio autoritario simbolizado por otra (Doña Perfecta, Pantoja o Doña Juana Samaniego). La colisión está planteada en forma menos cruda, pero no deja de obrar: Augusta, en nombre de una pasión sincera, infringe la ley matrimonial y, aunque se sabe culpable, se sabe también, y sobre todo se siente, protagonista del amor, no del pecado. No quiero decir con esto que Galdós pretendiese, desde su campo de experimentación literaria, minar la institución matrimonial, aunque quién sabe... Pero la disposición de Orozco al perdón, y la naturalidad, potencia y belleza con que Augusta vive su pasión sobre la escena, no están ahí solamente para terminar con la fórmula de las venganzas calderonianas, sino para suscitar en el auditorio una mayor comprensión de los conflictos hechos irremediables por la indisolubilidad del vínculo, y el «divorcio» de que hablan en sus apartes Tomás y Augusta parece ser, además de un sinónimo de «soledad», una señal hacia la solución legal hoy admitida en casi todo el mundo. Inútil recordar que no es Augusta el único portavoz de la libertad: también Tomás, en un estrato más profundo, trabaja por la emancipación del sentido moral del hombre, que debe ser immanente y no impuesto, y también Federico Viera, acosado de prejuicios, evidencia con su muerte la ruina de tales prejuicios.

En *Realidad* tampoco falta el tema de la voluntad material que aspira a conjugarse con la imaginación y el espíritu creador: Tomás Orozco es un laborioso escultor de la sociedad, un reformador que lleva en sí la fuerza del trabajo y el aliento

de la perfección, y en nivel secundario, Clotilde Viera ejemplariza, al unirse con Santanita, la fusión de la clase distinguida y la clase artesana. El otro tema vertebral de la dramática galdosiana, la caridad proyectada hacia la justicia, halla expresión sobresaliente en el mismo Orozco, bienhechor riguroso de sus semejantes, y en otro personaje de segundo plano, Leonor «la Peri», cuya condición de mujer pública no le impide ser, en la obra, el personaje más simpático, es decir, más compasivo.

Bastaría cotejar *Realidad* con el mejor drama dentro de su mismo grupo, *El abuelo*, para notar cómo aquél supera a éste en variedad dramática y temática. En *El abuelo* sólo hay un drama: el conflicto de don Rodrigo entre el honor (la nieta legítima) y el amor (la bastarda), y aunque ese drama único esté padecido a la más alta temperatura por el anciano, desde que llega a explorar la identidad de sus nietas hasta que descubre la verdad paradójica, y el proceso sea largo, irregular e intenso, afecta a un solo personaje, transmitiendo así una imagen de la realidad menos compleja. Si el drama es unipersonal, su mundo temático resulta, por otra parte, más tenue. La verdad triunfa sobre la opinión en la mente del viejo conde de Albrit, éste es el tema primario; secundariamente, la caridad de la nieta espúrea, el amor que alarga hacia el abuelo desvalido, establece la justicia que a éste se le negaba; pero ni el motivo de la libertad en pugna contra la tiranía ni el de la voluntad aunada a la imaginación operan en este drama de Galdós. Por lo demás, en *El abuelo* se dan ciertas apoyaturas de índole folletinesca que sólo el talento del escritor logra redimir: la niña legítima y la bastarda, la madre pecadora, el anciano a quien todos quieren encerrar en un asilo, la mancha en el honor de la familia a causa de una criatura nacida fuera del matrimonio; y hasta la geografía imaginaria y el aparato de nieblas y acantilados no hacen sino acentuar el aludido perfil folletinesco. Esto no es regatear excelencias a *El abuelo*, sino advertir que esta obra mira más hacia el pasado que hacia el futuro, más hacia el teatro romántico que hacia el teatro realista o, dicho en términos dignos de Galdós, más hacia el horizonte de Shakespeare que hacia el de Ibsen. Aún en el plano de la anécdota, la ilegitimidad como problema (*El abuelo*) está mucho más atrás que el adulterio como conflicto (*Realidad*), sobre todo teniendo en cuenta que el caso de ilegitimidad allí expuesto depende de unos prejuicios aristocráticos que la sociedad, incluso la sociedad española ha eliminado o va eliminando, mientras el caso de adulterio plan-

teado en *Realidad* sin matiz clasista todavía aguarda en la sociedad española el remedio que lo prevenga o lo resuelva: el divorcio. Por estas razones, estimo que la verdad defendida contra la opinión posee en *Realidad* más plenitud social y dramática, más variedad de proyecciones significativas y mayor vigencia (para su época y para la nuestra) que en *El abuelo*.

2. RASGOS FORMALES NUEVOS

Como composición dramática, *Realidad* constituye un experimento muy notable. Tres efectos innovadores merecen especial realce: la participación del elemento «expositivo», el desenlace anticlimático y el arte de la conversación y del monólogo. Fuera de la modernidad del contenido mismo, que estriba en los factores hasta ahora aludidos (verdad de la conciencia contra engaños de la opinión, multiplicidad de dramas personales entretejidos en una trama unitaria, trascendencia simbólica de los protagonistas, confluencia de los cuatro temas sustanciales de la dramática galdosiana, e interpretación nueva del adulterio desde actitudes insólitas: comprensión del esposo, tortura moral del rival, fidelidad de la mujer a éste más allá de la muerte) los efectos innovadores del drama, técnicamente considerado, consisten, sobre todo, en aquellos tres aspectos, los cuales hacen de *Realidad* un drama nuevo: el drama analítico que pone fin al ilusionismo y a la trivialidad imperantes hasta entonces en la escena española y que nadie ha estudiado mejor que José Yxart en su insuperable libro *El arte escénico en España*.³

En *Realidad*, como en los dramas característicos de Ibsen, el desenvolvimiento de las conciencias en relación con los hechos importa más que estos hechos; el análisis de la acción, ya muy desarrollada cuando la obra comienza, importa más que la acción. Con otras palabras: de los tres momentos dramáticos — exposición, complicación, solución —, el que adquiere mayor relieve es el primero, la exposición, entendiendo por tal no la mera puesta en antecedentes cara al espectador, sino un complejo de referencias a la pre-historia y al espacio social — cosas, personas, costumbres, ambientes — en que la acción se inscribe.

El acto primero es, de acuerdo con los usos tradicionales,

3. Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia*, 1894-1896, 2 vols. Libro tan esclarecedor como éste debiera haber sido reeditado hace tiempo.

el más expositivo: en una sala, en casa de Orozco, están, o a ella van llegando, el experto Villalonga, el ingenuo Infante, el indignado Aguado, el malévolo Malibrán; Augusta fulgurante y reticente; Orozco, reservado y contemplativo; el apesarado Federico Viera; y de las conversaciones entre ellos se infiere, además del antecedente del amor clandestino entre Federico y Augusta, una serie de notas circunstanciales: las sospechas en torno a la dama, habladurías sobre un crimen, el corrupto estado de la Administración, la aversión de Orozco a los caprichos de la opinión pública, distintos pareceres sobre realidad y fantasía, etc. Sólo en la escena última de este primer acto, cuando ya los visitantes se han ido y quedan a solas marido y mujer, se entabla entre ambos un diálogo, sembrado de breves monólogos, que crea un efecto tensivo próximo a la acción.

Presentados ya los protagonistas en su ambiente y entre sus asiduos, el acto segundo, dividido en dos partes por la mutación de la escena VIII, expone en la parte primera las penalidades de Federico y su confianza con Leonor, en el lujoso gabinete de ésta. Todo en este pasaje (muy «atrevido» para su tiempo, al sacar a escena ante público tan gazmoño a una ramera española) es expositivo: su finalidad consiste en mostrar cómo ha venido viviendo y cómo sigue viviendo, con qué preocupaciones, prejuicios y paradojas, Federico, apremiado por los acreedores, irritado por el noviazgo de su hermana Clotilde con un hortera, avergonzado ante la inminente llegada de su despreciable padre, en aventura furtiva con una dama casada y temeroso de la maledicencia de Malibrán; todo ello repartido en conversaciones del sujeto con la criada de Leonor, con su casual visitante Manolo Infante, y con Leonor misma, a través de las cuales se va haciendo el retrato de esta mujer, su fraternal amiga, y «rival» imaginaria para los celos de Augusta. La parte segunda del mismo acto (Augusta y Federico en su oculto retiro de amantes) está constituida por un largo diálogo, también sembrado de efusiones monologales, que establece de nuevo un clima de tensión: espera, desconfianza, celos, interrogatorio, quejas, contradicciones, disputa, rompimiento provisional.

Por el contrario, el acto tercero con la visita de la hermana de Federico y, después, del padre, a Tomás, discurre todo él por el cauce de la exposición, tal como se ha definido más arriba. La demanda de protección de la diligente Clotilde y la tentativa de estafa del desaprensivo Joaquín Viera no son esenciales al avance de la acción, según notaron tempranos comen-

taristas. Sin embargo, no se puede decir en absoluto que sean partes superfluas: componen al vivo la trama de circunstancias por las cuales Federico Viera llega al extremo de su desesperación y sirven al dramaturgo para contrastar tres soluciones a un mismo problema, la decadencia de una familia de la buena sociedad: redención por el trabajo (Clotilde), corrupción (Joaquín) y dolor hasta la muerte (Federico).

El acto cuarto, aunque sin mutación de escenario, observa cierta simetría con el acto segundo. En él cuatro personas visitan sucesivamente a Federico en la habitación «modesta y desordenada» de su casa: Leonor, Tomás, Infante y Augusta. La visita de Leonor, para prevenir a su amigo de las murmuraciones de Malibrán, complementa la imagen de la confianza dibujada en el acto segundo: antes era Leonor quien socorría a su amigo, ahora es éste quien trata de hacerlo, devolviéndole un dinero; pero aquella prevención es la gota que faltaba para colmar el cáliz de amargura de Federico. «¡El marido de la de Orozco!», exclama graciosamente la Peri, preludiando aquel juego unamuniano de «el de la de López», y sale. Viene entonces Tomás, ofreciendo a Federico la salvación económica cuando ya es imposible la moral redención. Viene después Infante, pregunta a Federico la verdad acerca de su relación con la mujer de Tomás y, confesada ésta, pone en su mano la pistola. Por fin llega Augusta y, como en el acto segundo, los amantes dialogan intensamente hasta el rompimiento irrevocable: «Augusta (corriendo hacia la puerta y tratando de abrirla). — ¿Qué es esto? Cierra. ¡Federico! (Suenan tiros.) ¡Jesús! (Cae sin sentido.)» Así termina el acto cuarto, y así hubiera terminado el drama de haberlo escrito Echegaray o Sellés.

Galdós, como observaron pronto los críticos de la hora, añade (o si se piensa en la novela hablada: mantiene), tras la consumación de la catástrofe, el acto quinto, que es, en el sentido de la acción externa, anticlimático y, por tanto, muy audaz y nuevo frente a la tradición romántica (de *Don Álvaro* a *El gran galeoto*.) La razón de que ese anticlímax de acción no decepcione a los espectadores inteligentes estriba en que *Realidad* no es un drama unipersonal donde la catástrofe del protagonista ponga término al conflicto: es, como se dijo, un drama múltiple, poliédrico, con tres protagonistas, cada uno con su conflicto trabado al de los otros. El suicidio de Federico termina con su conflicto y con la acción de aquí derivada, la más violenta; pero, muerto él, quedan pendientes los otros dramas: Tomás entre

la gente y su intimidad, Tomás ante Augusta; Augusta entre el honor social (opinión) y su secreto (la verdad no dicha), Augusta ante Tomás; e incluso quedan por resolver todavía otros dramas directamente relacionados con el recuerdo de Federico: cómo será la actitud de la mujer ante su amor perdido, cómo la de Tomás hacia su amigo muerto. Por eso «la imagen subjetiva de Federico» aparece al final, no como un truco romántico, no como un espectro ibseniano, sino como Federico mismo, a quien Tomás necesita hablar para aprobar su noble determinación, para darle el perdón y el abrazo que a la mujer no puede dar, pero que anhela dar a quien, matándose, ha confesado. Desde el punto de vista de la acción externa, del proceso argumental, el acto quinto puede considerarse anticlimático. Pero como *Realidad* no es un drama de acción, sino un drama de conciencias, hasta que éstas no alcanzan su verdad, no hay propiamente «fin». En el acto cuarto Federico alcanza su verdad cuando a la pregunta de Augusta («¿Adónde vas?») responde: «Adonde debo ir. A la paz de mi alma, al descanso de mis huesos. ¡Pido a Dios que me perdone!» (escena VII). Augusta y Tomás sólo llegan a su verdad más tarde, en el acto último: aquélla cuando encuentra imposible la confesión, reteniendo para sí su secreto («¡Imposible!... Dios me perdonará... cuando lo merezca», V, IV), Tomás al dirigirse con estas palabras a la imagen de su amigo: «No sé aborrecer. Me has dado la verdad: yo te doy el perdón. Abrazame» (V, v).

Otro aspecto muy importante de *Realidad* como experimento innovador es la proporción mayor y el manejo más sutil de la expresión monologal y de la conversacional, frente a la norma dialógico-retórica del teatro de la época. El buen drama de todos los tiempos es, en lo sustancial, diálogo, pero cuando éste degenera en esgrima retórica, su genuina virtud se disipa. Y, sobre todo, el mundo, en su «realidad», viene haciéndose desde hace ya mucho tiempo, por fuerza del sistema social moderno, cada vez más conversación y monólogo, dos formas sólo aparentemente antitéticas de un mismo fenómeno creciente: la insolidaridad del individuo respecto a su contexto colectivo. En un estudio acerca de *La incógnita* y *Realidad* traté de analizar las formas locuentes de esta última novela como indicios de la escisión y separación de los protagonistas: esto hubo de

4. GONZALO SOBEJANO, *Forma literaria y sensibilidad social en «La incógnita» y «Realidad»*, en *Revista Hispánica Moderna*, New York, XXX, 1964, pp. 89-107.

ser lo que condujo a Galdós a las formas monologales del soliloquio, el aparte y el monodílogo, y a la forma multiloquial de la conversación, formas todas ellas tan distintas del dualismo trascendente del auténtico diálogo como ávidas de él.⁴ Lo dicho entonces sigue siendo válido, desde el punto de vista de quien esto escribe, para el drama *Realidad*, donde la reducción obligada al pasar de un género a otro atañe sólo a la cantidad (conversaciones y monólogos los hay menos, o más breves), no a la calidad (monólogos y conversaciones entran en proporción y en modo desusados para la época). Sólo mencionaré, como ejemplos de abundancia y fineza en el arte de conversar, el acto primero, la primera parte del segundo y casi todo el acto tercero, y como muestra de diálogo impedido, horadado por monólogos de soledad y desconfianza, las escenas VIII-IX del acto segundo (Augusta con Federico) y los dos momentos de retirada nocturna de Tomás y Augusta (última escena del acto primero y penúltima del quinto). En aquel arte de conversar sin urgencias dramáticas está predibujado el rumbo de Benavente a partir de *Gente conocida* (1896). En aquel otro arte de monologar desde las raíces del alma, sin buscar ecos ni dentro ni fuera de la escena, sólo para sugerir escuetamente las direcciones del pensamiento silencioso, Galdós abre paso al posterior teatro de conciencia (Unamuno, Lorca y de ahí hacia adelante).

3. ALGUNOS ECOS DE «REALIDAD»

Cuando *Realidad* fue repuesta en Madrid, en 1931, Enrique Díez-Canedo le dedicó una crónica en *El Sol* (9-I-1931), de la que transcribo los siguientes fragmentos, porque concuerdan con las convicciones en que se inspira el presente comentario y señalan los efectos reales y potenciales de la obra:

«... *Realidad*, grande ya en su concepción primera, lo es de igual modo en su versión teatral, y hoy nos pasma que no se reconociera entonces toda la gallardía liberadora que hay en ese drama, en el cual ha de verse el comienzo del nuevo teatro español, más que en otras obras posteriores de Galdós mismo, que con *Realidad* hizo su primera salida ante el público, precedida tan sólo por ensayos juveniles de que se tuvo noticia más tarde.

En *Realidad* se apuntan muchos temas del teatro nuevo, del teatro actual: esa doble vida que hemos advertido en

Orozco la hallamos también en Augusta y en Federico Viera, en *La Peri*, esa deliciosa figura de mujer (...).

Aun en las formas, hállanse en *Realidad* rasgos que coinciden con la técnica de hoy, de puro apartarse de la de ayer. Por ejemplo, en el uso del aparte y el monólogo. Empléalos Galdós, no sólo en forma que aún era tradicional en su día, sino con aguda novedad. Así el doble monólogo, más que diálogo, de la escena última entre Augusta y Orozco, que se resuelve en el monólogo terminal del marido, de corte shakespeariano, sin imitación, por supuesto, y que sintetiza el proceso de las tres almas en lucha.»⁵

Juicios muy certeros éstos de Díez-Canedo, quien, sin embargo, parece no recordar bien, al pergeñar su crónica, la atención despertada por el drama de Galdós ni el ambiente teatral en que se produjo. Respecto a este último punto, es de justicia tributar un recuerdo al que podríamos llamar tutor dramático del insigne novelista.

Declaró Galdós en sus memorias, como es sabido, que su primer estreno teatral debióse a una propuesta del director de la compañía del Teatro de la Comedia, y actor él mismo, Emilio Mario. Aunque es dato rara vez omitido por quienes se ocupan de Galdós dramaturgo, conviene tenerlo muy presente para comprender mejor, en sus circunstancias históricas, el ingreso del novelista en una actividad por la que siempre había sentido tanta vocación como timidez.

En el Madrid de fines del siglo XIX repartíanse así las especies teatrales: la ópera tenía su sede en el Teatro Real; la comedia musical y el género chico hallaban marco en Apolo, Zarzuela y Eslava; dominaba el melodrama en el Teatro Nove-dades y el juguete cómico en el Lara; el Teatro de la Princesa acogía con preferencia obras modernas francesas; el Español hospedaba la producción nacional barroca y romántica; finalmente, el Teatro de la Comedia, bajo la orientación de Emilio Mario, admirador consecuente de Moratín y su linaje, quiso ser el albergue de la comedia española contemporánea. El cronista de quien extracto estas noticias, las da abundantes y encomiásticas acerca del carácter y la labor de Emilio Mario. Actor muy capacitado, maestro de actores, director de escena que sabía subordinar el lucimiento de cada uno a la eficacia del conjunto,

5. ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. I, Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos del siglo. México, Joaquín Mortiz, 1968, pp. 92-93.

renovador de la «mise en scène» en todo lo importante a la propiedad y el decoro, hombre de irreprochable gusto artístico, enamorado de la verdad, la sobriedad y la elegancia, Mario consiguió levantar el tono del escenario que regentaba y, en general, el tono de la escena española a un nivel muy alto. Baste recordar que alrededor de él cuajaron artistas de la categoría de Carmen Cobeña, María Guerrero (Augusta) y Rosario Pino, Emilio Thuillier (Federico) y Miguel Cepillo (Orozco), y autores tan destacados como Galdós y Benavente, Feliu y Codina y Joaquín Dicenta, y que aun el mismo Echegaray debió al influjo de Mario el apartarse por un tiempo de los delirios pseudohistóricos en verso y cultivar hasta donde podía la dramática contemporánea en prosa.⁶

En la Comedia, bajo la dirección de Emilio Mario, se estrenaron durante la última década del siglo aquellas obras que vinieron a determinar la nueva orientación del teatro español: *Las personas decentes* (1890), de Enrique Gaspar; *Mariana* (1892) de Echegaray; *La Dolores* (1892), de Feliu y Codina; *Juan José* (1895), de Dicenta; de Galdós, entre otras, *Realidad* (15 de marzo de 1892) y *La loca de la casa* (1893); de Benavente, *El nido ajeno* (1894) y *Gente conocida* (1896). Además: «A las obras de cómica estirpe, clásicas y modernas, unía la Comedia en sus buenos tiempos el ser centro de aclimatación para atrevidos dramas exóticos, y de experiencia para audacias de dramaturgos nacionales, exaltación de los consagrados y revelación de nuevos valores. Allí apareció por primera vez en Madrid el teatro de Ibsen, con *El enemigo del pueblo*, arreglado por el crítico «Zeda», y *Los espectros*, de que hacía una formidable creación «patológica» el malogrado Tallaví.»⁷

Podría decirse que el Teatro de la Comedia fue para su época, y en la forma mesurada que su época y su director escénico dictaban, una sala de teatro experimental, no vendida al sensacionalismo, sino empeñada en un progreso al mismo tiempo osado y razonable.

Que la dirección adoptada por el Teatro de la Comedia contribuyó en gran medida a que Galdós encontrase pronto y adecuado camino a sus personales dilecciones como autor dramático es algo tan evidente como la proposición complementaria: que Galdós, con aquella dramaturgia naturalmente desprendida

6. JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, I, Madrid, Calleja, s. a. (¿1944?), pp. 127-228.

7. *Ibidem*, p. 162.

del frondoso bosque de realidades de su novela, signó de una manera decisiva la trayectoria del citado coliseo madrileño.

Gracias a las cartas que se conservan de Emilio Mario a Galdós, ahora accesibles en el volumen publicado por Soledad Ortega, puede apreciarse con pormenor el servicio constante y el asiduo estímulo que aquél prestó al naciente dramaturgo. Dos meses antes del estreno de *Realidad* aconsejaba al autor que aligerase un poco la escena del acto III entre Orozco y Joaquín Viera (papel éste que habría de representar el mismo Mario) en razón de que «como estamos en el acto 3.º debemos caminar a la acción en cuanto sea posible». Desde Valencia, en mayo del 92, telegrafaba a Galdós el éxito de la misma obra y le explicaba luego en carta que la representación había sido muy aplaudida «por más que, como usted sabe perfectamente, el drama asusta a las señoras que se retraen de llevar a sus hijas al teatro, por no estar al alcance del público, *ni de la prensa, que es lo más triste*, su tendencia moralizadora». También, con motivo del estreno de *Realidad* en Barcelona, en julio del mismo año, Mario, luego de telegrafiar al escritor el gran éxito obtenido, le escribe detalladamente acerca de la atmósfera poco favorable creada por algunos «respecto de la mayor o menor inmoralidad de la obra» y le comunica el efecto de cada acto en el público, particularmente la acogida entusiasta de tres pasajes: paradojas de la Peri (acto 2.º), suicidio de Federico (4.º) y sombra de Federico (5.º). Las noticias rápidas, los consejos de experto, los comentarios confidenciales, los alientos para proseguir trabajando, las muestras de fe en el autor y de afinidad con sus actitudes e ideas, las explicaciones precisas y orientadoras sobre la resonancia de tales o cuales escenas entre el público, las glosas agudas acerca de la insipiente periodística o la mezquindad de algunos sectores provincianos y clericales, van formando en el breve epistolario, a raíz de estrenos o reposiciones de los primeros dramas de Galdós (*Realidad*, *La loca de la casa*, *La de San Quintín*, *Los condenados*, *Doña Perfecta*, *El abuelo*) un testimonio impresionante de solidaridad estética y de clarividencia práctica, testimonio que culmina en aquellas palabras de la carta de 5 de enero de 1899, desde Madrid: «No deje de escribir p.^a el teatro que eso es lo [que] desean los envidiosos: el nombre de D. Benito Pérez Galdós pesa mucho en la balanza. V. se debe al público, no sea V. egoísta. Su nombre de V. como autor dramático llegará a tanta altura como ha llegado el del novelista, se lo dice a V. un practicón de teatros que ve con

alguna claridad el estado en que se encuentra nuestra pobre literatura dramática...», etc.⁸

Mucho más que «un practicón de teatros» (aunque ser también esto entrañaba para el ingenuo experimentador una importancia fácil de comprender) fue Emilio Mario el inmediato, eficaz y perseverante incitador de Galdós en su labor para la escena, el que le brindó marco oportuno, consejo leal y aquel estímulo que le escatimaban muchos espectadores inertes, conducidos por sus prejuicios éticos y estéticos, y algunos críticos mediocres, arrastrados por la ignorancia, la desorientación o por otros motivos más turbios.

Hay que reconocer, con todo, que los mejores críticos y lectores supieron apreciar debidamente la trascendencia del primer drama de Galdós y el encanto de algunas de sus figuras y situaciones.

Leopoldo Alas, que había dedicado muy penetrantes reflexiones a la novela *Realidad*, gustó menos del drama, pero aun así lo prefería, y con razón, a *La loca de la casa*: «*Realidad*, su primer ensayo y el mejor hasta ahora, presenta una saludable innovación, es una batalla ganada al convencionalismo y una puerta abierta a la realidad, a la idea profunda, a la psicología representable. El quinto acto de *Realidad*, donde sigue el drama que se había acabado (según receta antigua) en el acto cuarto, ese final digo es de un vigor, de una intensidad estética, de un patos realista y noble, que no tienen semejantes en la escena española.»⁹ Lo prefería también Clarín a otra obra de resonante éxito, según se lee en una carta: «Como le dije bien francamente que para mí *La de San Quintín*, a pesar de sus grandes, grandísimas bellezas, es inferior a *La loca* y sobre todo a *Realidad*, que sigue siendo *quand même* lo mejor de Vd. y el mejor camino para Vd.»¹⁰

Pereda, en carta del 2 de abril, desde Santander, notificaba a Galdós la complacencia que le había proporcionado el acto en casa de la Peri y su extrañeza ante el personaje Orozco, a quien estimaba «poco humano», hallando el quid del éxito merecido en «la novedad de todo ello; particularmente en el modo de expresarse el autor y los personajes. Esto es lo nuevo y lo hermoso y lo indiscutible...»¹¹

8. *Cartas a Galdós* presentadas por Soledad Ortega, Madrid, Revista de Occidente, 1964. Lo citado, en pp. 357-358, 360-361 y 400.

9. LEOPOLDO ALAS, «CLARÍN», *Galdós*, Madrid, Renacimiento, 1912, p. 237.

10. *Cartas a Galdós*, p. 267. Carta escrita en la Nochebuena de 1894.

11. *Ibidem*, p. 156.

Por su parte, antes del estreno del drama, el joven periodista Navarro Ledesma, tan adicto a Galdós, le expresaba su desconfianza respecto a que hubiese actores capaces de comprender y representar «al sublime Tomás Orozco» ni «al delicadísimo e intrincado Viera», así como sus temores de que las imágenes subjetivas disgustasen al público, tan poco amigo de sombras y apariciones «cuando éstas no van acompañadas de los buñuelos de los santos».¹²

A los ensayos que sobre *Realidad* escribieron Emilia Pardo Bazán, José Yxart y Rafael Altamira sólo he de referirme brevemente (son trabajos muy conocidos) para indicar que Pardo Bazán fue quien más hincapié hizo en la solución anticalderoniana del conflicto de honor, Yxart el que mejor ponderó el espíritu de análisis opuesto al patetismo convencional, y Altamira quien con más entusiasmo exaltó el drama moral de Orozco, y para recordar cómo los tres supieron percibir, con agudeza semejante a la de Clarín, el valor de innovación de la obra:

Emilia Pardo Bazán: «La verdadera novedad del drama de Galdós consiste (...) en abrir puertas al realismo en la forma, y al pensamiento filosófico en el fondo, uniendo a mayor suma de verdad ese sentido de la vida humana que se revela en un momento supremo y la marca para siempre con un trazo de luz o un estigma de miseria y pequeñez.»¹³

José Yxart: «El espíritu de análisis intelectual de *Realidad*; el espectáculo ya más verdadero y más hondo de la sociedad española, tal como es, no obtuvieron de mucho ni el entusiasmo ni la admiración que otros dramas más convencionales pero de una brillantez meridional, e inspirados en una ficticia pasión propia de la raza. Es más: lo que hay en *Realidad* del pensamiento contemporáneo: el espíritu de tolerancia, de amor y caridad reflexivos, fue resueltamente rechazado.» «La resistencia a aceptar al intelectual Orozco es hasta la fecha la última y más saliente nota del criterio de nuestro público.»¹⁴

Rafael Altamira: «...en esto, en hacer todo un drama para servicio de un solo acto — como se vive toda una vida para un solo momento de ella, que decide de su valor para siempre — está la novedad de Galdós». «Esta *manera* de hacer ya es conocida de los lectores de sus libros: no es otra, tampoco,

12. *Ibidem*, p. 307. Carta de Navarro Ledesma, desde Toledo, el 27 de diciembre de 1891.

13. EMILIA PARDO BAZÁN, *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 16, abril 1892, p. 63.

14. JOSÉ YXART, *op. cit.*, vol. I, pp. 328-329 y 331.

la que ha usado Tolstoi en *La guerra y la paz*; pero el atrevimiento era traerla al teatro, aquí en España, y ofrecer el primer ejemplo de un carácter — el de *Orozco* — que apenas si se revela en toda la obra hasta los últimos momentos, precisamente aquellos en que debe notarse y hacer sentir su inmensa superioridad.» «En estos dos ejemplos, uno de composición y de ideal el otro, reside para mí la importancia del drama de Galdós como tipo y quizás como influencia.»¹⁵

No es mi intención revisar toda la crítica surgida en torno al primer estreno de Galdós, pero para terminar desearía recoger tres testimonios del efecto de *Realidad* en miembros de la generación, entonces incipiente, de 1898 (aparte Benavente, que tanto hubo de aprender de tan inmediato y prestigioso modelo).

El joven periodista Valle-Inclán, comentando *Ángel Guerra*, aludía a la capacidad de su autor para captar los más distintos ambientes sociales, y escribía, aunque refiriéndose a la novela *Realidad*, no al drama: «Un novelista que ve tan hondo, que ha adivinado toda una época, como sucede en los *Episodios*, es el llamado a hacer la *novela* de salón, de que tanto se habla hoy día. ¿Qué es *Realidad* sino una novela de este género? Para que ciertos críticos la consideren como tal, no le falta más que un título de duquesa a Augusta.»¹⁶ ¿Habrà algún eco de este pensamiento en la valle-inclaniana Augusta del Fede, aristocrática diva del adulterio perverso?

En *Anarquistas literarios* (1895) José Martínez Ruiz consideraba el drama galdosiano más universal que la novela: «en su obra dramática hay algo que no es sólo de España: palpitan en ella ideas universales, sentimientos que laten en el corazón del hombre moderno, sin distinción de nacionalidades». Y en *Literatura* (1896) afirmaba rotundamente: «Sus dramas encierran siempre alguna idea grande; Galdós es un artista del arte social. Mucho antes de aparecer en Francia *La petite paroisse*, de Daudet, y *Le pardon*, de Lemaître, había llevado él ya al teatro el perdón de la esposa pecadora. *Realidad*, lo creo firmemente, y por eso no dudo en consignarlo ante el lector extranjero, es para mí una de las mejores obras de nuestro teatro contemporáneo. Orozco, el protagonista, es un tipo digno de Shakespeare», y copiaba el estoico parlamento de Tomás con-

15. RAFAEL ALTAMIRA, op. cit., pp. 294-295.

16. *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*. Edición, estudio preliminar y notas de William L. Fichter. El Colegio de México, 1952, p. 57.

templando la pequeñez humana desde una perspectiva sideral, para concluir: «*Realidad* merece ser conocida del público europeo. ¿Por qué no se representa en París, donde con tanto aplauso se ha acogido a Ibsen, a Strindberg, a Hauptmann?»¹⁷ He aquí al joven Azorín prendado de la serenidad de Orozco y atento al panorama europeo.

También referente a Orozco es la misteriosa evocación de Unamuno en carta a Galdós desde Salamanca, el 30 de noviembre de 1898. Después de hablar del moralismo latino de Nazarín, añade: «De otra cosa tengo que hablarle a usted y es de Orozco, de su Orozco, a quien he conocido y tratado y de quien me despedí no hace muchos días. Iba a América. Es un hermoso drama, todo un drama que ha transcurrido silencioso en una villa muerta de esta provincia. ¡Qué pena me daba verle acariciar a mis hijos, él *que no podía tenerlos*, cada vez que venía a verme! Usted no sabe lo que sintió cuando vio en el libro de usted un reflejo tan real de sí mismo, y mucho más cuando usted no le conocía siquiera.»¹⁸ Aluda a la novela (como Valle-Inclán) o al drama (como Azorín), he aquí a Unamuno jugando ya a la realidad del personaje imaginario y a la consistencia imaginaria de la persona real. ¿Qué mejor prueba del fecundo genio de Galdós que haber imaginado en *Realidad* personajes dramáticos tan hijos de su verdad propia que parecen más reales, en su grandeza, en su dolor, que los fantasmas de la realidad diaria?

17. AZORÍN, *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, pp. 188 y 235-236.

18. SEBASTIÁN DE LA NUEZ, *Cartas de Miguel de Unamuno a Galdós*, en *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, vol. XXXVII, mayo 1965, pp. 155-156.

«Voluntad» y el ideario galdosiano

GILBERTO PAOLINI

Afirmar que toda la producción literaria de Galdós tiene por fin la regeneración del pueblo español sería axiomático; sin embargo, no tanto lo sería la sugerencia de una división de la obra por el cambio en la orientación del método docente. En las «Novelas de la primera época» y en las «Novelas contemporáneas» hasta *La incógnita*, es evidente el examen de la vida española para sacar a la luz y censurar sus defectos y excesos con el firme propósito de que se remedien. Es decir, que se toma una fuerte actitud docente por medio de la ilustración de lo que daña, de lo que sigue debilitando la fibra moral y física de la sociedad española. A partir de la novela *Realidad*, Galdós cambia gradualmente de método; pasa de la ilustración de lo negativo a la de lo positivo, a la del ejemplo. El que hasta ahora había revelado, además del individuo, las instituciones en todas sus facetas, desde su nuevo punto de vista se da cuenta de la necesidad, en su campaña regeneradora, de modificar el recipiente de su fin docente: la moral del individuo.

Continúa Galdós en su concepto de que la moral pública y la particular están íntimamente entrelazadas; sin embargo, su enfoque en esta nueva dirección es el individuo, la reforma del carácter individual ya que en él está el origen del bien y del mal de la vida nacional. Esta nueva actitud la reflejan las novelas *Realidad*, *Angel Guerra*, la serie de *Torquemada*, *Nazarín*, *Halma*, *Misericordia* y la comedia *Voluntad* y toda su producción dramática. La regeneración de España será posible mediante la reformación del individuo.¹

Para poder efectuar esta misión o para llevar su mensaje de la manera más directa, más rápida, Galdós necesita un vehículo literario que se preste mejor para la comunicación íntima

1. Galdós, como Tolstoy, está convencido de que el hombre reformado, por necesidad, llevará consigo la reforma de todas las instituciones. Es pertinente notar aquí que también Tolstoy, después de su experiencia en el Censo de Moscú (1882), se convence de que la rehabilitación de una comunidad es solamente posible después de la rehabilitación del individuo. Lev. N. TOLSTOY, *What Shall We Do Then?*, en *What Shall We Do Then?, On the Moscow Census, Collected Articles*, traductor Leo Wiener (New York: Colonial Press Co., 1904), pág. 39. En otra parte el ruso vuelve a insistir en la misma idea diciendo que es importante cambiar primeramente el carácter del hombre y no la circunstancia. TOLSTOY, *Essays from Tula* (London: Sheppard Press, 1948).

con el pueblo: el teatro. En este esquema el teatro tiene una función más de utilidad que de deleite, es más una sala de clase que de recreo. Dentro de esta segunda época, exactamente con la versión dramática de *Realidad*, cabe cronológica y conceptualmente la obra dramática de Galdós. En este génetro no era nuestro autor un novicio que trataba de ganarse el pan o un puestecito en los anales de la fama; ni intentaba satisfacer, como se sigue repitiendo, el frustrado deseo juvenil de lucirse en las tablas, sino que, al contrario, el drama forma parte íntegra de su ideario total y es un esfuerzo para dar un ejemplo positivo de la manera de rehabilitarse.

Siempre hubo una constante proximidad en la concepción galdosiana entre novela y teatro, proximidad por él mismo revelada teórica y técnicamente, pasando de la técnica analítica y descriptiva de la novela a la forma sintética dramática; es decir, del capítulo-escena a la novela-drama, a la novela escenificada, al drama mismo. Sin embargo lo que le hace decidir predominantemente en favor del drama es la conclusión a que llega como resultado de su experiencia política iniciada en 1886. Galdós insiste en la forma dramática porque cree que ésta ofrece una comunicación directa y rápida de su mensaje al pueblo. Quiere aprovecharse de la naturaleza didáctica del drama, ya que la meta constante de Galdós fue enseñar (en su significación etimológica) al pueblo español el camino de la rehabilitación y mejoramiento de la sociedad española.

A León Pagano que, en una entrevista en 1900, trata de averiguar cuándo pensaba iniciar la cuarta serie de los *Episodios nacionales*, Galdós contesta:

Relativamente pronto, sí; pero antes pienso dar algo para el teatro; para la causa que persigo, quizás éste sea de efectos más inmediatos y eficaces. La comunicación entre las ideas del autor y del público, es más directa y, por lo tanto, el resultado es de una energía mayor.²

Irónicamente en esa época el drama se veía prostituido por la preocupación financiera de los empresarios, dominado por los críticos inexpertos, presentado a un público que no era pueblo,³

2. J. LEÓN PAGANO, *Al través de la España literaria*, t. II, 3.^a edición (Barcelona: Casa editorial Maucci, 1904), pág. 103. La primera edición (italiana) es de 1902.

3. MIGUEL DE UNAMUNO, *La regeneración del teatro español*, en *Obras com-*

y se había alejado del análisis, de la descripción de caracteres, del símbolo, de la filosofía, de los fines trascendentales, y sonaba a mentira. El público vivía bajo la soporífera fascinación de la «deslumbradora pirotecnia retórica de Echegaray, hábil fabricante de pasiones humanas, de explosiones efectistas y de autómatas, cuyos resortes manejaba diestramente para arrancar aplausos frenéticos, siguiéndole de reata los autores que remedaban su manera y estilo».⁴ Unamuno reitera la misma situación, pero de una manera más cínica hace que los mismos espectadores digan: «Nosotros... venimos a reírnos al teatro, y con tal de conseguir este objeto, poco importa lo demás».⁵

Lógicamente, entonces, había de esperarse el choque de las opuestas teorías dramáticas. «... From first to last Galdós' dramatic career was a struggle against forces hostile to his concept of drama, which aimed to induct the public into the limitless spaces of spiritual speculation and psychological analysis, in quest of that inner wisdom which alone gives meaning and direction to human behavior.»⁶

Bajo esta nueva perspectiva hay que examinar la dramaturgia galdosiana y entonces, exentos de prejuicios tradicionales, nos será posible valorar la gran aportación de las numerosas obras teatrales de Galdós y en particular la de *Voluntad*. Se estrenó esta comedia en el Teatro Español de Madrid la noche del 20 de diciembre de 1895,⁷ y no nos sorprende el hecho de que la comedia fuera recibida fríamente en las seis noches en que se representó. Es decir, que los espectadores no se levantaron para aplaudir entusiásticamente y frenéticamente al autor para después llevarle triunfante en sus espaldas por las calles de Madrid. Tampoco se le dio la recepción negativa y desastrosa del drama que le precedió. Se ha dicho que la moderación uniforme en el tono de los críticos y la tibia reacción de los espectadores se debió al efecto saludable del mordaz prólogo que Galdós escribió en defensa de *Los condenados* unos días después del desastroso estreno.⁸ Sin embargo, más pertinente sería reconocer que

pletas, t. III (Madrid: Afrodísio Aguado, S. A., 1950), págs. 143-44. El artículo lleva la fecha de julio de 1896.

4. JORDÉ, *Galdós y el teatro contemporáneo* (Las Palmas de Gran Canaria: T.E.M., 1943), págs. 21-22.

5. UNAMUNO, pág. 142.

6. H. CHONON BERKOWITZ, *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1948), pág. 263.

7. B. PÉREZ GALDÓS, *Voluntad* (Madrid: La Guirnalda, 1896). Todas las referencias entre paréntesis serán a esta primera edición.

8. BERKOWITZ, pág. 276.

Voluntad por su idiosincrasia no llevaba al paroxismo, sino a la reconcentración, al ensimismamiento en unos, al aturdimiento en otros.

La falta de efectismos dramáticos, como la casi total ausencia del humorismo del autor, tan típicamente suyo y presente en toda su obra, es indicación certera de la seriedad y la profundidad de la obra cuyo mensaje va derecho a los recovecos más recónditos del alma española, con quien precisamente quiere comunicarse.

Voluntad representa la síntesis y la sublimación del pensamiento galdosiano. Basta la voluntad y un estudio detenido para darse cuenta de la casi total presencia de las múltiples facetas de lo más sólido del enorme ideario de Galdós. La época es contemporánea y la acción de los tres actos pasa toda en la trastienda de un establecimiento comercial en la Calle Mayor de Madrid. Hay un total de doce personajes, número bien proporcionado a la necesidad de la acción dramática. La acción exterior se desarrolla con sencillez, sin artificios, intrigas o efectismos, de la manera más natural y con verosimilitud. Sin embargo la grandiosidad y el excelso valor de esta comedia resaltan en la caracterización de todos los personajes, quienes, en rica gama, palpitan en torno a Isidora y en lo simbólico que impregna, agranda y enaltece la aparentemente insignificante fábula, a la cual el autor mismo, con su típica ironía burlona, identifica como «Comedia en tres actos y en prosa». También comedia tituló su obra otro poeta y «divina» la adjetivó en esa época espiritual mientras «y en prosa» la califica Galdós en su época naturalista y prosaica. Las dos tratan de la salvación del alma, cada una según su época, aquélla la universal, ésta la española. La voluntad es la gracia santificante de la España que inficionada por la abulia o anemia de la voluntad, como se llamaba en esos tiempos, gime invertida.

El tema central corresponde con la idea que el mismo título despierta: la energía mental, la voluntad. Isidora, al caer el telón final, exclama: «¡Oh! ¡Preciosa fuerza del alma! Aquí te tengo, aquí. Contigo salvé a los míos de la miseria. Contigo he de hacer aún grandes cosas» (acto III, esc. IX, 77). Esta fuerza incorpora la iniciativa, la ambición, la constancia, la tenacidad en los propósitos. Isidora es portadora de esta fuerza y no personificación. Los logros de Isidora son extraordinarios sí, pero no son milagros, son resultados de un *quid* no *divinum* que está al alcance de todos. Muy de carne y hueso nos parece Isidora, quien, arras-

trada por una pasión, al arrepentirse nos revela la lucha que sostuvo consigo misma.

ISIDORA: Tomada la resolución de abandonarle, por dos o tres veces no encontré vigor en mi espíritu para realizarla. Al fin, Dios quiso devolverme la voluntad en toda su fuerza, y cerré los ojos, y adelante, y esto se hace, y esto debe hacerse, y lo hice, y aquí estoy. (Acto I, esc. VI, 20.)

Es éste el mismo *modus operandi* que ella empleó al tomar las riendas de la casa Berdejo que, sin directiva se agrieta y se hunde mientras las aves de rapiña vienen a recoger el último aliento de las víctimas. A la osamenta cansada y caduca de su padre opone la suya vigorosa con «sangre joven, músculos de acero, nervios muy despabilados» (acto I, esc. IX, 28). Se da cuenta del descuido en el negocio, el desarreglo en los libros de factura, la horrible falta de dirección, y a la actitud débil, pasiva e irresoluta de «no sé», «veremos», «habrá que esperar», contesta: «A ver..., pronto... Manda a Pepe que vaya a cobrar estas facturas... Ésta, ésta, esta otra... ¡Pronto..., volando...!» (acto I, esc. X, 31).

El dinamismo de Isidora hace resaltar más vivamente la ineptitud, indolencia, pereza e irresponsabilidad de todos los demás, especialmente de sus hermanos Trinita y Serafinito, niños mimados.

Isidora evita el desastre económico mediante los recursos de la casa misma. La ruina de la casa no se debe a la falta de medios, sino al desarreglo de medios que no son disponibles en la necesidad. Por eso Isidora con su energía, ingenio y firmeza de carácter hace posible la utilización de esos mismos medios antes inutilizables. Isidro, su padre, buscaba la salvación en un milagro o en el concurso de los buenos amigos. Para Isidora los medios y la solución están en la casa misma. Su contribución es la fuerza cohesiva.

Tratar de hacer de Isidora una personificación de la voluntad nos llevaría al mismo desencanto de Gómez de Baquero.⁹ Tampoco hay que contar con eventos de medida épica por ser la peripecia de esta obra humana y sencilla. Isidora tampoco es un tipo de mujer fuerte, sino una mujer cargada de las debi-

9. E. GÓMEZ DE BAQUERO, *Voluntad*, comedia del señor Pérez Galdós, *La España Moderna*, LXXXV (enero, 1896), 140.

lidades humanas de quien, cuando se descuida o el viento de la pasión sopla más recio, puede resistir o caer. Una tremenda lucha entre el deber y el amor se desencadena en el corazón de Isidora al confrontarse con Alejandro, hombre soñador, que, aniquilándole momentáneamente la voluntad, la encanta y la arrastra con una fuerza poderosa al mundo de los sueños y de las quimeras. *Errare humanum est.*

En el proceso de reorganización, inspirados por la voluntad enérgica de Isidora, los dependientes se reaniman y aun el enfermo Isidro toma parte activa en los negocios. Trinita, que pasaba los días ensayando *Nocturnos* y *Fantasías*, *Marchas Fúnebres* y *Danzas Macabras*, se encuentra de cocinera, mientras Serafinito, erudito a la violeta, que se considera «un lombrosista furibundo» (acto I, esc. II, 9), a quien le gustan la sociología y la ciencia social y cuyos ídolos son Durkheim, Novicow, Garófalo y Maudsley, sale al mostrador. Naturalmente, detrás de todo esto se delinea la risa burlona de Galdós que escarnece esas familias que, creándose ilusiones, permiten malgastar la energía de los hijos en una vida elegante, inútil y superficial incompatible con el estado económico y social. Los jóvenes no son malos, sino productos de una mala educación. Aun Alejandro, que está presentado, hasta poco antes del fin de la comedia, como el antagonista, examinado más detenidamente, no es tan malo. Sólo considerado así puede explicarse el cambio casi repentino, y la no tanto difícil tarea de Isidora de disuadirle del suicidio. La desesperación es aparente y breve. Alejandro es como tantos otros jóvenes españoles que, nacidos con herencia rica, de veras o aparente, y mimados en su vida diaria, se entregan a una conducta irresponsable, a exageraciones románticas y viven en el mundo de la imaginación y del ensueño enardecidos por una educación superficial, mezcla absurda de filosofías medio aprendidas o no entendidas, pero que tienen un poder extraño de atracción, que encantan, que arrastran, ya que siempre es más fácil la evasión al mundo de la fantasía.

Por consiguiente, evitado el momento crítico del embargo, unos días después ya el negocio florece y, sin embargo, Isidora no está satisfecha con el restablecimiento del negocio al nivel anterior, sino que siente el impulso y la ambición de hacer más. Tiene aspiraciones a picar más alto, a ensanchar sus actividades, y los que la rodean, un ejemplo es el viejo Rodrigues, se prendan de ella, de su talento, de su disposición para los negocios y contribuyen. La aprensión de que el éxito la incline a la satisfacción

que conduce a la inercia y a la anemia de la voluntad la empuja al cambio que engendra el progreso. Le urge encararse con más dificultades para que, superándolas, siga reafirmandose la voluntad. Sin embargo, el exclusivo dominio de ésta lleva a excesos, a la voluntariedad, enfermedad tan condenable como la fantasía exagerada de Alejandro, que también pone vendas a los ojos del alma y aturde los sentimientos.¹⁰ Por esto, don Santos, hombre ecuánime y *raisonneur* del drama,¹¹ define a Isidora, propensa a desviarse, «Un demonio que anda demasiado suelto...» (acto II, esc. VII, 50). Ella va adelantándose hacia el otro extremo de la oscilación: la locura del trabajo, el materialismo; el columpio del idealismo hacia el materialismo. Es durante esta fase que con la aparición de Alejandro (acto II, esc. IX, 52-60), el alma de Isidora se vuelve campo del feroz conflicto entre las dos poderosas fuerzas. Y como la una no logra superar a la otra, la protagonista queda sin poder conciliar sus sentimientos contradictorios Sólo luchando fieramente consigo misma, y después de unas horas, puede salir ella del marasmo moral y resumir sus actividades, pero con un tinte de tristeza que Serafinito define como «... una perturbación encefálica y nerviosa que el vulgo llama amor...» (acto III, esc. I, 64). Será este nuevo estado mental lo que le permitirá encararse con Alejandro, quien, pasado bruscamente del bienestar a la miseria sin culpa suya, en su abatimiento, va alejándose gradualmente de todo deseo de vivir, buscando descanso en la muerte. Isidora, fortalecida por la lucha anterior, está a la par de la exigencia, instilándole la voluntad de vivir y reconciliándole con la vida mediante el amor recíproco.

La protagonista de *Voluntad* se llama Isidora, como el personaje de *La desheredada*. Sin embargo, las dos Isidoras no solamente defieren, sino que contrastan hasta representar el sí y el no, el bien y el mal; con todo, en el ideario galdosiano se complementan. La de Rufete, agarrada a la idea de la herencia y alimentada por la imaginación, vive en el mundo de la ilusión y la fantasía, sintiéndose infinitas veces heroína de novelas románticas. Con el gradual y persistente desvanecimiento de sus

10. Buena ilustración del encenegamiento del alma por el materialismo nos la dio Galdós en el prestamista Torquemada, quien en su imposibilidad de avivar en sí la chispa espiritual, sirve para dar más relieve a esta fase positiva de nuestro autor.

11. Considerando a Santos más que a Isidora el *raisonneur* de la comedia difero de Qualia, Charles B. QUALIA, *The «Raisonneur» in the Social Drama of Spain from Tamayo to Linares Rivas*, en *Hispania*, XIX, 4 (December, 1936), 409.

sueños se realiza un proceso gradual de degradación moral. Las sugerencias de rehabilitación de Augusto Miquis nada valen por la falta de voluntad de Isidora. Cuando volvemos a encontrarla en *Torquemada en la hoguera* es relativamente menos soñadora y condivide la miseria con el tísico artista Martín. El amor recíproco les hace llevadera la desgracia, pero la falta de voluntad los ata a la ruina. Isidora Berdejo no es físicamente la misma Isidora de *La desheredada* ni de *Torquemada en la hoguera*; no obstante, pertenece a la misma concepción ideal. La protagonista de *Voluntad*, dominada por la imaginación, también huye de la familia para cohabitar con Alejandro; sin embargo, a los tres meses reconoce su error y, dando prueba de su firmeza de carácter, le abandona para volver al hogar. Es esta fuerza la que inspira entonces vitalidad en la familia y en su amante, con quien se une armónicamente en el amor. Esta Isidora es la nueva Isidora resultante de la aplicación de las recetas de Augusto Miquis. Es la Isidora de la fase positiva de Galdós.

Triunfa la voluntad sí, pero también es el triunfo del amor. No es superación de una fuerza por la otra, sino la coexistencia, la síntesis de lo material y lo ideal, de la realidad y de la fantasía, de la razón y del sentimiento. En esta fusión de lo antitético, en esta armonía consiste el sueño ideal del autor,¹² quien hará exclamar entusiásticamente y con convicción a don Santos: «... Los hijos de estos hijos serán la perfección humana» (acto III, esc. IX, 77).

De todo esto se deduce, por consiguiente, que la voluntad en Galdós no es la fuerza ciega e irracional, que inicialmente empuja al hombre a vivir, para remunerarle después con el dolor de la existencia misma que solamente encuentra temporal alivio en el arte, la justicia, la compasión, la ascensión, la nada o voluntad y el descanso final en la muerte. La nada es la muerte. Sin embargo, el suicidio no es la negación, sino la afirmación de la voluntad, que sólo puede destruirse mediante la negación de sí misma, del «yo» hasta juntársele la disolución del cuerpo.¹³ Esta voluntad dolorosa del vivir encontrará más su reflejo en *La voluntad* de Azorín (1902). Tampoco en Galdós se revela esa voluntad nietzscheana del poder que, dominando el monótono y doloroso círculo evolutivo de la vida, aún se impone y supera a la voluntad de vivir. Galdós nos da una voluntad más equilibrada,

12. Esta solución armónica sin duda puede suponerse inspirada en el krausismo.

13. A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y como representación*, 1819.

más conciliadora, más cercana al nexo de unión en la dualidad cristiana de materia y espíritu que existe en el hombre y que por toda la vida se resuelve en una lucha continua e incesante, pero necesaria y vital.

ISIDORA: ...El luchar sano de la vida, la vida, ¡ay!, con sus alegrías y sus desmayos, con el temor, la esperanza, la duda, la fe; con el sacrificio, que ennoblece nuestra alma, y el amor, que la inunda de gozo; con la amistad, con la familia, con Dios, que nos ama, nos guía, y mandándonos esperar, nos espera... (Acto III, esc. VIII, 75.)

Con una mirada retrospectiva podemos apreciar no solamente el valor conceptual de *Voluntad*, sino también su aguda percepción de la enfermedad que sufría la sociedad española y el adelantado de muchos años a la generación del 98 en la actitud positiva del remedio. En cuanto al paralelismo de postura hacia España entre los noventaochistas y Galdós, el profesor Kirsner explica:

«Their initial position, like the initial position of Galdós, was to censure Spain, which they were viewing as an imperfect and «historically inconsistent» nation. Nonetheless, following their period of disillusionment, in which they sought to Europeanize Spain, they devoted themselves to pure artistic endeavors. And when their zeal to correct the defects of their nation had subsided, they saw in Spain the essence of their own souls, and they expressed this living relationship, as Galdós had done, in artistic terms. Spain was now worthy of recreation, for they considered Spain as an integral part of their lives.»¹⁴

En *Voluntad* Galdós traza un plan para el futuro de España, un plan de la regeneración de su patria. Pero no por solevamiento o revolución, sino por el silencioso proceso de la renovación de valores morales y espirituales, del lento y constante cambio que ha de verificarse dentro de la célula más pequeña del organismo social: el individuo. De aquí que la rehabilitación procederá gradualmente de la familia a la comunidad y a las instituciones. La España vieja y cansada de Isidro, acosada por la mala administración, prostrada por la anemia de la voluntad, encontrará su nueva fuerza en la joven y vigorosa Isidora, quien

14. ROBERT KIRSNER, *Galdós and the Generation of 1898*, en *Hispania*, XXXIII, 3 (August, 1950), 240.

con su dinamismo impele a la actividad sana y productiva a quienes se hallen en su proximidad y especialmente a la juventud mimada y pasiva, Trinita y Serafín, mientras recibirá cooperación, consejos y apoyo moral de la minoría tradicional y activa, don Santos. Antonio Machado en la composición de 1914 «Una España joven» dirá:

«Tú, juventud más joven, si de más alta cumbre
la voluntad te llega, irás a tu aventura
despierta y transparente a la divina lumbre,
como el diamante clara, como el diamante pura.»¹⁵

La salvación de España no se efectuará por medio de lotería, herencia o tesoro, ni abriendo las ventanas hacia Europa, sino por sus propios valores intrínsecos. El realismo de Isidora y el quijotismo de Alejandro entrelazados, en justa proporción, por la voluntad y el amor engendrarán la nueva España.

15. ANTONIO MACHADO, *Poesías completas*, X edición (Madrid: Espasa-Calpe, Sociedad Anónima, 1963), pág. 173.

Dos encuentros con «El abuelo»

ILDEFONSO-MANUEL GIL

Mi padre, farmacéutico en su ciudad natal — Daroca, provincia de Zaragoza — había formado con dos amigos una sociedad arrendataria del Teatro Cervantes, propiedad del casino local; fueron empresarios del mismo durante varios años de mi infancia y en los inicios de mi adolescencia.

En el viejo Cervantes, que novelé en *Juan Pedro el dallador* cambiándole el nombre, mi infancia tuvo un extraño campo de juego y un sinfín de revelaciones maravillosas. Podía ver las representaciones desde el palco de la empresa o entre bastidores; podía ver el cine desde el palco o desde la cabina, por el ventanillo que permitía al operador vigilar la proyección para evitar el estruendo de pateos, silbidos y tacos que se alzaba en cuanto se producía un desenfoque.

Todavía el cine no había pasado de las películas en jornadas, que, a episodio por domingo, podían durar meses enteros. De domingo a domingo, nuestra excitada imaginación buscaba soluciones para el terrible apuro en que al final de cada jornada habían quedado el héroe o su dama o ambos a la par. Por entonces el cine merodeaba por los lejanos arrabales del arte y sólo muy de tarde en tarde lograba poner pie, levemente, en la ciudadela asediada y apetecida.

El teatro, en cambio, gozaba de gran prestigio y era el espectáculo preferido para las dos ferias anuales, así como para el Corpus y Navidades; a veces, la estancia en el pueblo de una compañía de actores duraba todo un mes. Tres de ellas hacían frecuentes temporadas en Daroca: la de don José Montijano, casi íntegramente formada por la familia (recuerdo a Conchita, Asunción y José, hijo, cuando apenas eran adolescentes; puede que éste ni siquiera actuase aún, y, en cambio, una de las hermanas, ya no sé si Asunción o Conchita, actuaba cantando, como «fin de fiesta», algunas canciones de moda; tampoco sé cuáles, pero quedan en mi memoria dos versos con su tonadilla: «Cuando las doce en el alto reloj — suenan pausadas con lúgubre son», porque, para mayor efecto, sonaban esas doce campanadas y era yo quien les daba la pausa, no el son lúgubre, pues no sabía cómo podía hacerse tanta filigrana).

Otra era la «Gran Compañía Dramática de Antonio Moli-

nos», y la tercera tenía como cabeceras a Juanita Espí y Joaquín de Andrés (no estoy seguro de este nombre, quizá fuera Joaquín del Valle, pues es posible que se me cruce el de un buen amigo, Director del Instituto de Teruel, asesinado en tal ciudad en agosto de 1936). A esas tres compañías, y a otras que no consigo recordar, les vi, entre mis seis y trece años, numerosas representaciones: varias de *Don Juan Tenorio*, dramas de Echegaray, *Tierra Baja* y *El Místico*, algo de Benavente y mucho de Linares Rivas, poco de Arniches y mucho de los Álvarez Quintero.

Prefería estar entre bastidores; después de cumplir los siete u ocho años se me permitió estar allí e incluso colaborar en el trabajo de montar la escena: poner o quitar sillas, lámparas y otros muebles y objetos no muy pesados, leer en voz alta la acotación escenográfica para que el señor Ignacio, el carpintero, y sus hijos la realizasen, acercar la caja de los clavos..., menudos servicios auxiliares que me hacían sentirme muy importante. Algunas veces simulé el trueno, batiendo una gran hoja de zinc; y el relámpago, soplando sobre la llama de una vela un poco de polvo de resina puesto sobre una carta de baraja doblada en ángulo; o bien el disparo de una arma de fuego, arrojando al suelo entarimado un pequeño petardo. Cuando simulé tan enérgicas actividades jupiterinas debía de andar ya por los doce años; a esa edad había contribuido varias veces a la muerte violenta de don Gonzalo: el petardo tenía que explotar en el instante mismo en que don Juan Tenorio acabase de decir aquello de «cuando Dios me llame a juicio, — ¡tú responderás por mí!»

Nada de cuanto sucedía en escena me distraía de la realidad de entre bastidores. Los actores seguían siendo ellos mismos sin adquirir la personalidad que les asignaba el autor. Decían y hacían cosas que no acababan de tener sentido, sin posibilidad de alzar ante mí su mundo de ficción ni de conferirle independencia de quienes ellos eran realmente. Cumplían un oficio como el señor Ignacio o sus hijos, y eran tan «incambiables» como éstos.

Todo era así; cuando el actor Joaquín de Andrés, o del Valle, se iba muriendo muy poquito a poco y muy espectacularmente en *El Místico*, yo no veía más que su esfuerzo de voz por fingir no tener casi voz; veía el sudor caliente del actor y no el sudor frío del agonizante.

Pero un día todo cambió. Debió de ser hacia 1921, quizá 1922, cuando la compañía del «primer actor y director» José Montijano representó *El abuelo*. No creo que su caracterización con largas barbas blancas, consiguiera distanciarme de su ser real,

abriendo así la posibilidad de acercarme a su personaje. No, no pudo ser eso. Recuerdo que don José, esperando su entrada a escena, puso sobre mi hombro su mano derecha; en aquel momento, sus hijas Asunción y Conchita estaban diciendo unas cosas muy divertidas contra la lista de los reyes godos y la lata de estudiar historia y otras cosas así. Todo eso lo decían las hermanas Montijano, pues de las niñas Nell y Dolly a mí no me importaba nada. Sin embargo, poco más tarde... Repito que no pude darme cuenta del gran cambio. Sólo recuerdo — ¡cuán vaga y nítidamente a la vez! — que de pronto yo estaba sufriendo con aquel viejo, tan enérgico y tan débil, tan abatible y tan inexpugnable. Y que sin importarme nada todo aquello del honor y de la legitimidad, quería saber, con tanto afán como él, cuál de las dos muchachas era su nieta de verdad y quería que lo fuese Dolly y estaba dispuesto a hacer cualquier cosa por que lo fuera.

Todo era distinto y no había público, ni estaba el apuntador en la concha, ni había decorados, ni estaba el señor Ignacio Bobed con la cuerda del telón de boca agarrada fuertemente, dispuesto a obedecer la señal del apuntador al final de acto. Allí no había otra verdad que la angustiada búsqueda del conde de Albrit y, milagrosamente, el viejo noble era una criatura real y había borrado al actor y sus palabras eran palabras verdaderas, como su incertidumbre y su dolor. Era, al fin, mi descubrimiento del teatro; y estar entre bastidores era el privilegio de estar más cerca de tan portentosa realidad, poder tocar, ahora disimuladamente, la capa del conde cuando al entrar o salir pasaba por mi lado, quizá tener un instante en la mano su bastón.

Recuerdo que Dolly estuvo una vez callada y el conde le ayudó a contestar la pregunta que acababa de hacerle; una vez resbaló el bastón de entre las rodillas del conde y fue una suerte que Nell lo cogiese tan pronto, pues si no yo hubiera salido a cogerlo para ponerlo muy respetuosamente en manos del pobre señor de Albrit. Y al darme cuenta súbitamente de que había estado a punto de interrumpir por modo tan absurdo la representación, supe que aquella realidad era distinta de la mía, que no había comunicación directa entre el mundo de Albrit y el mío, que todo sucedía fuera de mi vecindad y fuera de don José Montijano y de las lindas muchachas que eran nietas del conde, tan cerca y tan lejos, pero con tan entera verdad que yo no era ni yo mismo, borrado, hecho por vez primera un

espectador puro, un testigo totalmente marginal, a quien todo acceso a aquel mundo deslumbrador le estaba vedado. Ellos eran reales y yo no era más que una sombra viéndolos vivir.

Es seguro, tal como ahora estoy recordando, que todos aquellos elocuentes párrafos sobre el honor no significaban nada para mí. Lo esencial era que aquel noble anciano tenía que averiguar cuál de las dos niñas era de verdad su nieta, y yo participaba de su ansiedad, aceptando y rechazando indicios, a medida que él lo hacía. Pasaba el tiempo, la amenaza de encierro del conde en un monasterio se hacía cada vez más segura y ni él ni yo teníamos pista alguna; eso era muy triste y a la vez muy excitante y estupendo porque nos tenía ansiosos, casi ni podíamos respirar, y hasta me hacía la ilusión de que iba a saberlo yo antes que él, que de un instante a otro lo iba a adivinar y, si sucedía así, todo lo que él tardase a saberlo iba a ser un exclusivo goce personal mío. Pero la historia seguía su curso, las intrigas contra el viejo señor podían dejar definitivamente todo tan oscuro como al principio.

Mi predilecta era Dolly; además de gustarle de ser de pueblo y andar descalza, hablaba mal de la lista de los reyes godos y era capaz de enseñar a leer a los pájaros o por lo menos les cedía su libro. Las dos eran buenas, pero ella lo era mucho más y de mejor manera.

El final resultaba al principio desconcertante, porque no servía de nada haber estado buscando. No era cosa de la cabeza, sino del corazón. Aunque supiéramos que Dolly era la nieta de mentiras, la pobre niña borde, saltábamos de júbilo viendo que se iba — ¿adónde? — abrazada al viejo casi ciego, mientras la mentira se hacía una verdad tan grande que no cabía en nuestra cabeza, pero que extendía por todo el cuerpo una especie de alegre calor.

Nada importó que don José, una vez que había saludado varias veces al público teniendo cogidas de sus manos a Conchita y Asunción, hubiese recobrado con la caída del telón su identidad. Tal recuperación no significaba el aniquilamiento de su personaje. El señor de Albrit vivía fuera del actor, era alguien a quien yo había conocido de una vez y para siempre. Aquella noche me quedé dormido viéndolo irse apoyado en el hombro de Dolly, bañados los dos por una especie de luz que no era entonces para mí más que un gran relumbre, hasta que años más tarde comprendería que era el halo con que la dignidad, la bondad y la libertad envuelven a ciertas criaturas humanas.

El «león de Albrit» y Dolly, dignificados por la nobleza de sus sentimientos, buenos en la final pureza de su corazón y libres de estúpidas presiones sociales, eran criaturas, como en cierto modo su amigo don Pío, que tenían derecho a estar en el reino de los niños. Yo los veía alejarse, feliz de su ya alcanzada felicidad, desde el ventanal ya casi completamente entornado de mi antesueño.

* * *

Años después, internado en el Seminario de Teruel y no por vocación sacerdotal, el preso común que desde la cárcel contigua traía a su prolongación claustral la comida nos proporcionó unos libros que había cogido de la biblioteca penitenciaria. En medio de tanta pesadumbre, fue un gozo que hubiera entre ellos tres obras de Galdós: *La familia de León Roch*, *Realidad* y *El abuelo*. Las dos primeras no las conocía, porque mis iniciales lecturas galdosianas — *Marianela* y la mayor parte de los *Episodios Nacionales* — se habían interrumpido asfixiadas por la oleada antigaldosiana que todavía se agitaba en mis años de aprendizaje literario. Pero desde aquellos breves y larguísimos días, entre agosto de 1936 y marzo de 1937, Galdós es una de mis devociones literarias y creo que seguirá siéndolo, porque muy grande es mi deuda de gratitud.

Leí primero *Realidad*, después *La familia de León Roch*; finalmente, *El abuelo*. Apenas había empezado esta lectura, se me pusieron en pie los recuerdos de aquella lejana representación teatral. Fue una curiosa experiencia que me ayudaba a descargarme — ¡ay, momentáneamente! — de las más terribles angustias que he vivido. Página tras página, marchaban a la par en mí el joven que estaba leyendo y el niño que había descubierto, de pie, entre bastidores, la magia del teatro. Ahora me daba cuenta de que ciertos excesos retóricos evidentes en la obra, indeleble sello de época superado por la recia grandeza de la concepción dramática, no habían sido percibidos por el niño, que sólo había estado atento a la humanísima fuerza del drama, captado por su hábil progresión, sacudido por la hondura y reciedumbre de los sentimientos del viejo Albrit y de Dolly. El niño había prestado todas sus posibilidades de solidaridad sentimental; el joven añadía la solidaridad ideológica, suscribiendo las ideas galdosianas que de niño se me habían escapado en la tensión patética. La condesa Lucrecia, el intrigante Senén, el cura don Carmelo, el médico, el alcalde, fuerzas vivas de la ciudad de Jerusa, así como el matrimonio Venancio-

Gregoria, eran reducción infinitesimal de un mundo contra el que yo estaba y deseaba seguir estando. El viejo Conde de Albrit y Dolly, también don Pío Coronado, el de nombre y apellido significantes, representaban el mundo de sinceridad, comprensión y libertad a que aspirábamos.

Llegué a saber de memoria el fragmento de la penúltima escena que se inicia cuando el conde pregunta a su amigo qué es lo que piensa del honor:

«DON PÍO (*Lleno de confusiones*). — El honor..., pues el honor... Yo entendía que el honor era algo así como las decoraciones... Se dice también *honoros fúnebres*, el *honor nacional*, el *campo del honor*... En fin, señor, no sé lo que es.

EL CONDE. — Hablo del honor de las familias, la pureza de las razas, el lustre de los nombres... Yo he llegado a creer esta noche..., y te lo digo con toda franqueza..., que si del honor pudiéramos hacer cosa material, sería muy bueno para abonar las tierras.

DON PÍO (*Aguzando el entendimiento*). — Pues el honor..., si no es la virtud, el amor al prójimo y el no querer mal a nadie, ni a nuestros enemigos, juro por las barbas de Júpiter que no sé lo que es.

EL CONDE. — Paréceme, buen Coronado, que descubres un mundo, un mundo lejano todavía..., lo ves entre brumas.»

Y quizá porque de niño había llorado al ver el abrazo final de Albrit y Dolly, volví a llorar al leer las palabras últimas del drama: «amor... la verdad eterna».

Ese amor, eterna verdad, era suprema elección por encima de prejuicios, por encima de convencionalismos y presiones sociales, seguro y pleno en los estrictos límites del hombre, apuntando a un futuro que estaba ahí, aunque todo pareciese negarlo.

El viejo león de Albrit, Dolly la niña borde y el pobre cornudo que destruía el ridículo a fuerza de bondad; es decir, tres criaturas que por dolor y por amor se cargaban de humana significación y desde su firme individualidad asumían la representación del maltratado género humano, seguían andando juntos tal como los vi desde mi privilegiado puesto de entre bastidores y desde los linderos de mi sueño infantil. Don Antonio Machado nos había enseñado ya por entonces que se hace camino al andar. Y los pasos del hombre lo irán haciendo hacia ese mundo lejano todavía que Galdós y sus personajes habían visto entre brumas.

Circunstancias temporales de la «Electra» de Galdós

ELENA CATENA

ENERO DE 1901, EN MADRID

Como resumen de los hechos más sobresalientes ocurridos en la capital de España el 1 de enero de 1901, un periodista de aquel entonces hizo la siguiente reseña: «El siglo xx, que comenzaba en este día, fue festejado con solemnidades religiosas y con actos caritativos. Faltó en el conjunto un rasgo saliente, una iniciativa afortunada. En cambio, dondequiera se practicó la caridad con esplendidez y con derroche. A lo menos en el día primero del siglo xx los pobres comieron.» A continuación el mismo periodista informaba de lo que podría llamarse el «acto político del día»: «Se inauguró en este día, en la plaza del Senado, el monumento elevado al señor Cánovas del Castillo, por iniciativa y suscripción abierta por el señor Romero Robledo. Al acto, que fue muy lucido, asistió S. M. la Reina.»¹

La reina María Cristina comenzaba, pues, el último año de su regencia con un homenaje público al hombre que había sido el artífice de la restauración borbónica, al político que había dado al nuevo régimen la Constitución de 1876, sustentada por dos partidos, el conservador y el liberal, que alternadamente y con tensiones cada vez más crispadas gobernaban el país. Cánovas, muerto a mano airada, asesinado en el balneario de Santa Águeda el 8 de septiembre de 1897 por el anarquista Miguel Angiolillo, convertido en estatua ejemplar del pasado, cerraba una época, la Regencia, para los españoles, y abría las puertas a otra que los europeos llamarían, muy frívolamente, la «belle époque».²

El 2 de enero los periódicos anuncian que España ha adoptado la hora del meridiano de Greenwich, por lo cual a las doce del día se adelantará catorce minutos el reloj del Ministerio de Gobernación y se comenzará a contar por el sistema de las veinticuatro horas seguidas, «diciendo *trece* a la una de la tarde,

1. FERNANDO SOLDEVILLA, *El año político. 1901*. Madrid, 1209, pág. 1.

2. Sobre la Restauración escribió Galdós el último de los *Episodios Nacionales*, *Cánovas* (1912), del que trata, con el talento y agudeza que le distinguen, don Ricardo Gullón en su artículo *La historia como materia novelable* (*Anales galdosianos*, V (1970), págs. 23-37).

y así sucesivamente». Apostilla el recolector de la noticia: «esta manera de contar no arraigó en el público».³ Y aquí terminan las buenas noticias. Las horas que a partir de este día marcó el reloj de la madrileña Puerta del Sol serían durante todo aquel año bien siniestras para los españoles. Todo estaba en crisis. Los dos partidos dinásticos no sólo se enfrentan adoptando posiciones radicales y contrarias ante los problemas económicos y sociales, sino que también se van disgregando en facciones parlamentarias. Una brújula loca parece guiar a los hombres políticos; unas veces su norte es la economía; otras, el orden social, y las más veces se orienta hacia un partido (el conservador o el liberal), esperando de sus hombres la curación, por parte de birlibirloque, de todos los males del país. Un repaso al *Año Político (1901)*, de Fernando Soldevilla, colmará las medidas de quien aspire a una información sumaria de los sucesos políticos y sociales de este desventurado año. El hambre, el analfabetismo y la ignorancia constituyen la tónica general en el pueblo trabajador del campo y de las ciudades; en la Universidad las cátedras se convierten en tribunas públicas; las huelgas proliferan y son más tenaces en la consecución de sus fines, respaldadas por las nacientes organizaciones obreras, y, en general, todo el mundo tiene el convencimiento de que el país vive en una situación conflictiva intolerable. Antes de buscar soluciones, los políticos diagnostican sobre la naturaleza del mal y casi todos coinciden en que hay dos tensiones candentes: La cuestión religiosa y la cuestión social. Sagasta, en un discurso pronunciado en el Consejo al que asistió la Reina, apuntó claramente a las dos cuestiones. Sin embargo, cuando se leen los periódicos de aquel año, la primera sensación que se recibe, si el lector se limita a leer los titulares o las primeras páginas, es que el país vibraba únicamente por una sola cuestión: la religiosa. Año anticlerical se ha llamado al de 1901, y los ataques continuos a edificios conventuales, los gritos proferidos por las multitudes enfrentadas con la fuerza pública en las calles de pueblos y ciudades parecen confirmar la veracidad de ese calificativo. Hoy, sin embargo, sabemos que los movimientos anticlericales han enmascarado casi siempre aspectos conflictivos sociales y que rara vez han sido consecuencia de la pérdida de la fe. Un historiador podría hacer una buena frase sobre ello (una frase tribunicia, muy siglo XIX): Decidme de qué época es el anticlericalismo de que habláis y os diré qué males aquejaban

3. FERNANDO SOLDEVILLA, ob. cit., pág. 2.

a la sociedad donde se produjo. En 1901 los males eran políticos, sociales y económicos; el elemento anticlerical mezclado con ellos, mera ganga, impureza ajena a las cuestiones básicas; una maniobra confusa, tal vez inconsciente, pero bien aprovechada por los políticos profesionales. En este caso viene como anillo al dedo recordar los versos del pobre gaucho Martín Fierro:

«De los males que sufrimos
hablan mucho los puebleros,
pero hacen como los teros
para esconder sus niditos:
en un «lao» pegan los gritos
y en otro tienen los güevos.»

En lo que casi todos estuvieron de acuerdo, excepto los anarquistas y el joven partido socialista, que tuvo como portavoz a Pablo Iglesias, fue en afirmar que eran católicos y que sus ataques a los jesuitas y Congregaciones religiosas, su empeño por arrebatar la enseñanza a los conventos, no tenían nada que ver con dudas dogmáticas ni desprecio a la religión católica.⁴

El 30 de enero tuvo lugar en Madrid el estreno de *Electra*, obra del escritor más famoso de entonces; conocido como novelista, ya tenía acostumbrado al público de las grandes ciudades, sobre todo de Madrid y de Barcelona, a la presentación de obras teatrales que siempre producían un clima de controversia. El nuevo estreno de Don Benito tuvo una resonancia nacional: de los restringidos grupos de «estrenistas» y literatos saltó a la calle, y tuvo el inusitado honor de ser comentado en el Congreso de diputados y en el severo recinto del Senado. Fernando Soldevilla, que desde 1895 recogía en un tomo por año todas las noticias políticas más destacadas, incluye sin vacilar, y como una excepción notable, el estreno, con rango de acontecimiento político, en el volumen dedicado al año 1901: «El suceso, más que literario fue político, y por eso lo consignamos aquí, pues dio lugar a grandes entusiasmos y no pocos motines. En la obra,

4. PABLO IGLESIAS, en *La tactique du Parti ouvrier espagnol*, publicado en *La Petite République*, declaraba: «Pour un socialiste, la question essentielle est la question économique. Le problème religieux, si important qu'il soit en Espagne, ne domine pas les autres. D'ailleurs, ceux qui donnent en Espagne le plus d'importance à la question religieuse ne sont pas contre le clergé, mais contre les moines. Nous socialistes, nous sommes contre les églises». El artículo, de fecha 21 de abril de 1901, iba dirigido contra Galdós, quien, en efecto, no pretendía atacar a la Iglesia, ni al clero secular, sino a los «moines», es decir, al clero regular. (La cita la he tomado de Josette Blanquat, *Au temps d'Electra*.)

que literalmente considerada es inferior a otras del mismo ilustre autor, se ataca, aprovechando lo caldeado de la atmósfera contra el clericalismo, las exageraciones y los abusos cometidos por los que explotan la religión. *Electra* — dijo un periódico — no es un drama antirreligioso, sino sencillamente anticlerical, lo que es diferente, aunque haya gentes que crean o digan, sin creerlo, que es lo mismo. Máximo confía en Dios y espera de Dios en su obra de emancipación y libertad. Esta es la verdad. El éxito de la obra fue el mayor conocido en la historia del teatro.»⁵

Tenía razón Soldevilla: no existe en toda la literatura española, colosal en número de obras teatrales, ninguna que haya producido una explosión de entusiasmo y excitación que abarcara a tantos miles de personas al mismo tiempo, como la que produjo *Electra*. La excitación producida no fue de origen estético o literario, ni se limitó a exaltar las excelencias de un dramaturgo. Desde la noche de su estreno en Madrid comenzaron las manifestaciones multitudinarias y callejeras, con violentos choques con la guardia civil y municipal, asaltos a conventos, mítines y conferencias políticas. Coadyuvó también a la derrota parlamentaria de un partido — el conservador —, abocando a un cambio del equipo ministerial, que fue llamado por ello el «Ministerio *Electra*».

No obstante, leída hoy *Electra* sin la apoyatura de su momento histórico, o haciendo abstracción de él, se nos ofrece únicamente como un ejemplo de lo que fue la moral religiosa practicada por la alta burguesía de la Restauración, montado sobre la anécdota de un caso, llamado entonces «secuestro religioso». Su protagonista, la joven *Electra*, es obligada a entrar en un convento, utilizando presiones morales apoyadas en razones religiosas. El clima moral en que vive *Electra*, el tipo de religiosidad que practican los que la rodean, constituye a nuestro modo de ver y juzgar actual, el fondo de la cuestión debatida en la obra. Más adelante trataremos de ello. Pero antes de tratar de la obra es justo y necesario considerar el porqué fue utilizada políticamente; por qué sus contemporáneos la llamaron «un nuevo episodio nacional de Galdós».

Cuando sobreviene el estreno de *Electra* su autor había estrenado en años precedentes obras teatrales más estimulantes o, si se quiere, más subversivas, sin que tuvieran más repercusión que la que corresponde normalmente a una obra teatral en épocas

5. FERNANDO SOLDEVILLA, ob. cit., pág. 20.

donde el teatro es frecuentado por un número reducido de espectadores, y éstos, en su inmensa mayoría, gentes que pueden pagarse, sin grave perjuicio de su presupuesto mensual, el importe de la entrada en el teatro; nunca anteriormente las tesis sustentadas en la dramaturgia galdosiana habían conmovido, ni menos excitado, a miles de personas ajenas al espectáculo teatral. A su propio autor aquel éxito ruidoso, violento y callejero le sirvió de contrariedad más que de halago. Galdós, hombre silencioso, observador y sin arrebatos verbales ni pasionales en su propia vida, no tenía madera de líder político ni menos ambición de serlo. Su primera reacción fue abandonar Madrid y esperar lejos el desarrollo de los acontecimientos que, por el cariz que tomaban, podían ser de consecuencias imprevisibles.⁶ Permaneció en Madrid, no obstante, y pudo hábilmente zafarse del compromiso (convertirse en el jefe de alguna nueva facción política), aunque las circunstancias que envolvieron el famoso estreno no dejaron de afectar su ideología en cuanto al régimen que convenía a España: desengañado de lo que podía esperar de la monarquía liberal, Don Benito se hizo republicano, poco más tarde.

El éxito de *Electra* no hubiera sido el que fue si una serie de acontecimientos no se hubieran producido simultáneamente en aquel Madrid y aquella España finisecular. Sobre todo tres, muy virulentos, coincidieron casi simultáneamente con el estreno de la obra: El caso de la señorita Uba, los debates parlamentarios en torno a la Ley de Asociaciones y sus implicaciones con las Congregaciones religiosas, y la boda de la princesa de Asturias,⁷ En las tres cuestiones estaba implicado de algún modo el clero regular; en las tres también aparecían los sentimientos religiosos turbiamente mezclados con la política. La reacción contra la alta clase media — dirigente del país durante la Regencia — y la miseria y el hambre de la clase obrera en aquellos años de horrible depresión económica, el desplome, en fin, de todo un régimen, fueron los motivos primarios y básicos de todas y cada una de las revueltas del año 1901. *Electra* presentaba, con gran mesura, parte de estas cuestiones. Es difícil saber hoy, con una perspectiva temporal de setenta y dos años, si los primeros espectadores de *Electra* captaron con rectitud el significado de la obra. Las

6. Pío BAROJA, *Obras completas*, edición Biblioteca Nueva, Madrid, 1949, vol. VII, págs. 741-742.

7. Las tres causas las menciona, con gran acierto, E. Inman Fox en su interesante artículo *Galdos's «Electra». A Detailed Study of its Historical Significance and the Polemic between Martínez Ruiz and Maeztu*, en *Anales Galdosianos*, I, (1966), págs. 131-141.

manifestaciones callejeras que acompañaron cada representación, los gritos proferidos, nos inclinan a suponer que no, que sólo impresionó a las multitudes enardecidas lo que en la obra había de evidente relación con los acontecimientos políticos de inmediata actualidad. Repasemos los tres mas importantes, ya aludidos.

EL CASO UBAO

En 1898 una señora perteneciente a la alta burguesía madrileña, doña Adela Icaza, viuda de Ubao, asistió con su hija Adelita a unos ejercicios espirituales dirigidos por el padre jesuita Fernando Cermeño.⁸ La señorita Ubao, casi una adolescente, tenía ya novio oficial, lo que, según las costumbres de la época, hacía presumir que no tardaría en convertirse en su esposo. El padre Cermeño, confesor de la joven a raíz de los ejercicios espirituales, impulsó a su dirigida al rompimiento de las relaciones con su prometido. En dos cartas explicó su decisión; en una de ellas decía: «Me asegura el padre Cermeño que contigo no puedo salvarme, y es verdad. Te quiero mucho; pero me llama Dios y lo siento dentro de mí.»⁹ La familia Ubao se opone a que la muchacha entre en un convento alegando su extrema juventud y convencida de que no obra con entera libertad, sino inducida y sugestionada por el padre Cermeño. El día 12 de mayo de 1900, Adela se escapa de su casa y se interna en el convento de las Esclavas del Corazón de Jesús, situado entonces en el paseo del Obelisco. La familia acude a poner remedio; la madre, acompañada de su hijo mayor, don Eduardo Ubao, intenta convencer a la joven para que regrese al hogar. Oposición inquebrantable. Adelita, sostenida por la comunidad, se niega a abandonar el convento. Sólo por la fuerza saldrá de allí, y esa fuerza, la familia lo sabe, únicamente la posee la ley; se precisa, pues, un mandamiento judicial. Presentada la denuncia del caso en el juzgado correspondiente, éste niega a la señora viuda de Ubao el derecho a reclamar a su hija. El auto es confirmado por la Audiencia, a

8. El padre Cermeño era conocido en Madrid con el sobrenombre del «padre Anzuelo». Como es sabido, «tiene gancho» o «anzuelo» significa en español, y no siempre en sentido peyorativo, la cualidad que posee un religioso o religiosa para inducir a otros al estado religioso.

9. El texto de esta carta, presentada por Salmerón como prueba convincente ante el Tribunal Supremo, fue publicado por varios periódicos de la época, sobre todo periódicos liberales.

excepción del magistrado López Aranda, quien sostuvo en un voto particular lo siguiente :

«1.º Que según el Diccionario de la lengua castellana, en la frase *tomar estado* no se comprende el estado de monja. 2.º Que aunque se entienda que *ha tomado estado* la monja o religiosa, no puede, en modo alguno, sin infringir los más elementales principios de la hermenéutica, dársele la misma condición a la novicia que no ha hecho votos de ninguna clase, y que puede abandonar el convento cuando lo tenga por conveniente.»¹⁰ La familia Ubao llevó el asunto al Tribunal Supremo, nombrando abogado a don Nicolás Salmerón, antiguo Presidente de la Primera República española y a la sazón famoso jurisconsulto y político activo. Cuando tuvo lugar el estreno de *Electra*, el asunto Ubao estaba ya en esta última fase judicial y se esperaba la resolución del Tribunal Supremo, que dictó sentencia favorable a la familia el 19 de febrero de 1901, es decir, veinte días después de la primera representación de *Electra*. La contemporaneidad de los dos sucesos los puso en inmediata relación de causa-efecto. Galdós no admitió nunca ese planteamiento; negó con firmeza que la fuente de inspiración de su obra teatral fuese el asunto Ubao. No obstante, don Benito conocía las circunstancias del caso, sobre el que los periódicos habían informado durante meses, con toda precisión y lujo de detalles. Bien es verdad, por otra parte, que no necesitaba el estímulo de una página de sucesos para montar una obra con tal argumento, porque el tema del «secuestro» había aparecido en sus novelas con frecuencia muy significativa. Aceptado que la señorita Ubao actuó por mera sugestión del padre Cermeño, aceptado que éste le imbuyó la idea de que sólo el claustro le ofrecía la posibilidad de su salvación eterna, la extorsión que el personaje de Pantoja hace sobre *Electra* es muy semejante. Pero aquí terminan las semejanzas entre el caso Ubao y *Electra*. La heroína de Galdós es una muchacha alegre, expansiva y simpática, con un punto de desequilibrio neurótico derivado de sus circunstancias familiares: *Electra* es hija natural; lo sabe y le es recordado en frecuentes alusiones sobre la conducta de su madre. Su naturaleza sana y su espíritu jovial enfrentados con estas circunstancias hacen de *Electra* una mujercita encantadora y atractiva que, en ocasiones, lucha por realizarse como ser humano y lucha con gallardía contra los que pretenden avasallar su albedrío; otras, se amilana e incurre en infantilismos, cuando no cae en crisis neuróticas. Ingresa en el convento en

10. FERNANDO SOLDEVILLA, ob. cit.

un estado de profunda alteración psicológica, más bien psiquiátrica, provocada al saber que el hombre que ama — Máximo — es hermano suyo. No parece posible que Electra se hubiera avenido a ingresar en el convento a no ser por la terrible revelación que Pantoja le hace. Adela Ubao, por el contrario, huye de su casa para entrar en las Esclavas del Corazón de Jesús, absolutamente convencida de que ésa es su vocación. Que el padre Cermeño empleara para decidirla argumentos que hoy nos parecen falaces e incorrectos — única y más segura salvación eterna — es otra cuestión, aunque sea la cuestión básica, más seria y profunda que la artimaña de que se vale Pantoja, el padre Cermeño de la infeliz Electra. El carácter de Adela Ubao, por lo que conocemos de las informaciones periodísticas de la época, era muy otro que el de Electra; decidida, segura de sí misma, poco o nada tierna, y sin ningún torcedor que le produjera temor y angustia. Ni siquiera su propio caso hecho público le acomplejará; se mantiene firme, lucha contra los suyos, convencida de su propia razón y vocación, con una fortaleza que parece inhumana. Dictada la sentencia del Tribunal Supremo ordenando su restitución al domicilio de su madre y hermanos, Adela Ubao permanece en el convento y no sale de él hasta que un juez se presenta en las Esclavas para sacarla de allí por la fuerza coercitiva de la ley. Adela se despide de las monjas con serenidad y sin afectación, y es *ella* quien da al juez la señal de partir. Llegada a casa de su madre, también con serenidad, aunque sin efusión, recibe el abrazo materno y luego, al advertir que en el salón hay algunos caballeros cuya identidad desconoce, pregunta: «— ¿Quiénes son estos señores? Porque si está entre ellos el señor Salmerón, no lo quiero ver, porque le voy a soltar un descaro.» Salmerón, por suerte, no era ninguno de los presentes. A continuación, responde así cuando su madre inquiera si es cierto que piensa presentar una acusación de malos tratos contra ella: «— Me lo han propuesto, pero todavía no he contestado a la consulta».¹¹ Dos días más tarde, Maura, como abogado de Adela Ubao, presentaba «demanda de depósito provisional por ser sospechoso el domicilio de la madre de la señorita Ubao». No, el carácter y la personalidad de esa joven no tienen

11. Las palabras de la señorita Ubao son citadas literalmente por *El Liberal* (25 de febrero de 1901). Del mismo periódico hemos tomado las discretas apreciaciones sobre la actitud de la joven (discretas si se tiene en cuenta la significación política del periódico) y el hecho que comentaba, blanco entonces de las polémicas más enconadas).

nada que ver con el de la heroína galdosiana. Un estudio completo del caso Ubao sería, desde el punto de vista sociológico, más interesante que el dedicado a la Electra de Galdós. Quien esto escribe ha sentido la tentación de emprenderlo; tal vez algún día se ponga a ello. Esa historia familiar de los Ubao que dividió, una vez más!, a los españoles, tiene todo el aspecto de un «ejemplo», que debe ser aprovechado como lección ejemplar de la Historia, siempre «magistra vitae».

En la segunda representación de *Electra* en el teatro Español de Madrid, el 1 de febrero de 1901, al concluir el cuarto acto — el de la extorsión, aquel en que la protagonista casi enloquecida, clama por verse en el convento; el acto que levantaba en pie al público en la escena en que se enfrentaban Máximo y Pantoja —, un gran admirador de Galdós, el señor Gómez Rodulfo, en el saloncillo del teatro presentó a Galdós al señor Ubao, y éste, sin poderse contener, abrazó con efusión al ilustre dramaturgo, diciéndole: «— Lo mismo me ha pasado a mí. Parece que conocía usted, al escribir esta hermosísima obra, lo que acaba de ocurrir en mi propia casa.» «Sentado Pérez Galdós en uno de los divanes del saloncillo — informa el diario *El Liberal* al día siguiente (2-II-1901) —, muy cerca de él el insigne Balart,¹² y en medio el señor Ubao, refería éste, con voz conmovida, aquella historia tenebrosa, horrible... “Por eso, don Benito, he querido abrazar a usted. Esa Electra, ese Pantoja, traen a mi memoria el recuerdo de las amarguras de mi casa, de las infinitas tristezas de mi madre.” “— ¿Su hermana de usted?” se atrevió alguien a preguntar. “— En el convento. De allí no la dejarán salir. Es más infortunada que Electra.”» Don Eduardo Ubao se equivocaba: su hermana salió del convento, pero contra la propia voluntad de ella, como ya se ha dicho. El caso Electra no era el caso Ubao, si bien los dos sean excelentes ejemplos para mostrar la mentalidad religiosa de una sociedad como aquella que les dio vida de ficción y vida real.

LA BODA DE LA PRINCESA DE ASTURIAS

Este suceso también coincidió con las primeras representaciones de *Electra*, pues tuvo lugar en Madrid el 14 de febrero de 1901, y desde un mes antes gran parte de la opinión pública

12. Federico Balart (1831-1905), crítico teatral, poeta y director del teatro Español desde el verano de 1900.

había testimoniado su radical desacuerdo con el proyectado enlace.

A partir del momento en que se supo el deseo de la real familia de casar a la Princesa de Asturias, Doña María de las Mercedes (1880-1904), hermana de Alfonso XIII, con Don Carlos de Borbón y Borbón, en las Cortes se habían presentado serias dificultades para su aprobación. La causa principal de tal repulsa eran los antecedentes carlistas del Conde de Caserta, padre del novio. La prensa liberal aireó sin contemplaciones el expediente militar del futuro suegro de la princesa: se le acusaba de haber sido Jefe de Estado Mayor del pretendiente Don Carlos; se le atribuían desafueros y crueldades contra las poblaciones civiles ocupadas por las tropas a su mando y, sobre todo, se hacía hincapié en la influencia reaccionaria que sobre la princesa de Asturias, reina de España en caso de que muriera el joven rey antes de matrimoniar y tener sucesión, podría ejercer un cónyuge miembro de familia carlista. El matrimonio, no obstante, se llevó a cabo: el interés de la reina madre, basado en razones de sentimiento — el amor de los jóvenes prometidos — convenció a los miembros de las Cortes, que votaron, por fin, la aprobación del matrimonio. Pero el partido liberal aprovechó muy bien la coyuntura y utilizó con habilidad la prensa para mantener un estado de revuelta y motín. Las fiestas oficiales en honor de los jóvenes esposos fueron amargadas por toda clase de violencias. La escolta real, los guardias municipales, civiles y de orden público y los agentes de la entonces llamada «ronda secreta», tuvieron que proteger los lugares donde se celebraron recepciones y festejos oficiales, constituyendo cordones de seguridad para mantener alejado al público.

Del paroxismo de violencia a que se llegó, dan testimonio cumplido estos párrafos de un artículo firmado por don Alejandro Lerroux, aparecido en su periódico *El Progreso* (13-II-1901), el día antes de la boda:

«No tenemos enfrente más enemigos que los agentes de Seguridad, pobres mercenarios muertos de hambre y sueño, y la Guardia Civil. Si hacemos frente a estas dos fuerzas, las venceremos. Hablar ahora de que si los mausers o que si los remington, es poner antifaz a la propia cobardía. Los presuntos asesinos del pueblo enarenan las calles para que no resbalen los caballos. Diez céntimos de jabón, diez de aceite y dos litros de agua. Mézclese según arte y cuézase a fuego rápido. Y distribúyase prudentemente en botellas que pueden regar el suelo y hacerlo resbaladizo.

Hay un modo eficaz de no dejar cojo al enemigo. Tirarle al corazón o a la cabeza. Es probado.»

Para evitar aglomeraciones de estudiantes, el Ministro de Instrucción Pública dirigió una circular a los rectores de Universidad autorizándoles para que adelantasen las vacaciones de Carnaval; pero en algunos distritos universitarios los estudiantes se negaron a aceptar las vacaciones, publicando un documento en el que, junto con el rechazo, declaraban desgracia nacional el enlace, pretexto de las vacaciones que se les ofrecían. El 10 de febrero, Sagasta, jefe del partido liberal, declaraba a la prensa: «Desapruebo, como es natural, esas ruidosas manifestaciones que traen alarmada justamente a la opinión pública; pero comprendo que son el resultado de una serie de coincidencias que han venido a agravar de modo extraordinario el malestar que se sentía. La obra de Galdós y la vista ante el Supremo del asunto Ubaa agravaron el mal existente.»¹³ Los periódicos militares, *La Correspondencia Militar* y *El Ejército Español*, se lamentan también de la violencia desencadenada, pero la disculpan considerando la causa que la provoca. *El Ejército Español* se expresaba así: «Reconocemos que la inmensa masa de la opinión no está gritando ni apedreando, pero le es simpática la idea que mueve a cometer tales excesos, quienes merecen tolerancia y benevolencia, porque en su ignorancia y en su humildad carecen de todo otro medio de expresión.» Disculpada la sintaxis («quienes» eran obviamente los manifestantes, no los excesos), el tono del artículo da la medida de lo que pensaban los redactores del periódico militar sobre el «mal existente», alusiva expresión utilizada días más tarde por Sagasta para calificar cuanto ocurría en el país.

Celebrada la boda de la princesa, el Gobierno conservador presidido por el general Azcárraga, presentó su dimisión a la Reina. Hasta el 6 de marzo no se formó el nuevo equipo ministerial presidido por Sagasta, jefe del partido liberal. Recordemos de nuevo que este Gobierno fue el llamado «ministerio *Electra*».

LA LEY DE ASOCIACIONES

El tercer gran motivo para los tumultos, manifestaciones y enfrentamientos callejeros con la fuerza pública en los primeros meses del año 1901, fue la Ley de Asociaciones, en relación con las Congregaciones religiosas. La citada ley, promulgada en 1887,

13. FERNANDO SOLDEVILLA, ob. cit., pág. 31.

se contemplaba ahora en una nueva dimensión: el partido liberal quería que se aplicara a las Congregaciones, insistiendo sobre todo en que los estatutos de ellas debían ser aprobados o, en su caso, rechazados por el Estado. Los argumentos esgrimidos contra las Congregaciones fueron diversos y de diferente intencionalidad, según quiénes fueran los esgrimidores: desde los comerciantes que acusaban de competencia ilegal a los conventos que sostenían industrias (industrias que por aquel entonces eran talleres de bordado, artesanía, confiterías, etc.), hasta los periódicos, siempre de corta tirada y especializados en truculencias, que sacaban a relucir la moral (que también entonces era sólo la moral sexual), o casos de crueldad y sadismo (niñas maltratadas, sometidas a humillaciones, etc.) Los cargos más sugestivos se hicieron contra la Compañía de Jesús: se acusaba a los jesuitas de poseionarse de los bienes y haciendas de seculares dirigidos por hábiles confesores, y de que la educación impartida en sus colegios deformaba la personalidad humana de los alumnos. El ataque, en fin, contra las Congregaciones religiosas, se manifestó en dos frentes, como ha recalado significativamente la profesora Gómez de Molleda en su libro *Los reformadores de la España contemporánea*:¹⁴ la revuelta callejera y los políticos liberales unidos a un numeroso grupo de intelectuales reformadores (*reformadores*, para la profesora Gómez de Molleda, eran los hombres de la Institución Libre de Enseñanza. El título de su libro se refiere sobre todo a ellos). «La actitud del grupo, restrictiva de los derechos de las comunidades religiosas, miraba, como es lógico, principalmente a un orden concreto de cosas: el de su trabajo docente.»¹⁵ En breve: Había que arrebatar a los conventos la educación de la juventud, reduciendo al mínimo los colegios que estaban bajo su dirección que, dicho sea de paso, eran la inmensa mayoría de los que había en el país.

Galdós, siempre reticente para entrar en polémicas (aunque sus obras las produjeran, él no fue nunca polemista verbal ni de periódico), esta vez no se mantuvo al margen. Hizo declaraciones en periódicos extranjeros y publicó en *El Liberal* de Madrid un artículo en el que se despachaba a su gusto y a sus anchas. El artículo, titulado *La España de hoy*, apareció el 9 de abril de 1901, cuando las representaciones de *Electra* se extendían a las ciudades más pequeñas de España, sobre todo a las cabezas de partido de provincia. El artículo es muy largo y es lástima que por ello

14. GÓMEZ DE MOLLEDA, *Los Reformadores de la España contemporánea*.

15. GÓMEZ DE MOLLEDA, ob. cit.

no pueda reproducirlo aquí en su totalidad (lo ha hecho la profesora hispanista Josette Blanquat en su magnífico trabajo *Au temps d'Electra*, publicado en el *Bulletin Hispanique*, XXVIII (1966), págs. 253-308).

Comienza Galdós su artículo *La España de hoy* con estas palabras: «Bien puedo asegurar que la situación presente, de las más críticas en la trágica historia de mi país, ofrece un nudo muy difícil de desatar». Analiza de inmediato el estado de la nación enferma: la representación política del pueblo cruelmente burlada por el caciquismo y por «el morbo clerical que desde los tiempos primeros de la Regencia comenzó a extenderse». Centra Galdós su ataque en la Compañía de Jesús: «Los jesuitas ... han sabido implantar dentro del Estado un Estadillo escolar», dice, y se lanza irritado contra la educación que imparten describiendo a los educandos como unos chicos «de buenos modales y una frialdad tónica», sometidos a la dirección y consejo de sus profesores y confesores, sin ninguna clase de rebeldía ni discernimiento, hasta el punto de abdicar «todos sus fueros de personalidad humana». «La Humanidad que quieren traernos los ignacianos es como su fría arquitectura, como su arte, como su música, como sus sermones, como su ciencia: una Humanidad sin gracia, sin femenino.» Hay un extremo curioso a continuación, enormemente sugestivo, hasta el punto de que la profesora Blanquat se apoya en él para marcar las diferencias entre el anticlericalismo español y el anticlericalismo francés de la misma época. El párrafo galdosiano introducido en su artículo anticlerical dice: «No será irreverente decir que el mal gusto y la sosería de esa Orden, su falta absoluta de sentimiento poético, se manifiestan hasta en la advocación, que prefiere para el culto mariano, la Virgen sin niño, la que por la propia elevación y sutileza del dogma que representa es la que menos expresa la armonía entre lo divino y lo humano. El Carmelo, el Rosario, las Angustias, la Soledad, ¡cuánta mayor belleza encarnan y cuán ardorosamente mueven la ternura en las almas cristianas, principalmente en el alma española! En esos admirables símbolos de la piedad hallan consuelo las desdichas y el dolor inherentes a la humana naturaleza; son la luz que señala a los pecadores, a los afligidos, a los que padecen hambres o persecuciones, los caminos de la esperanza.» Se comprende muy bien la estupefacción de los anticlericales franceses, porque el párrafo entero lo hubiera hecho suyo sin escrúpulos de conciencia, antes bien con orgullo, cualquier predicar en fiesta mariana. El artículo continúa

más adelante: «Todo su sistema tiende a ganar las almas de los ricos, a quienes halagan con la higiene del local eclesiástico, seguros de que las personas regulares no lo frecuentarían si en él no hallaran el ambiente grato y el confort de sus propios domicilios. No aspiran los jesuitas al dominio de los pueblos por la sumisión de las muchedumbres, en las cuales siempre han encontrado indiferencia u hostilidad; aplican toda su acción secreta a las clases pudientes, principalmente a la burguesía enriquecida en los negocios, a la fuerte clase social donde más abundan las conciencias turbadas, por ser la clase de las improvisaciones de riqueza, de las luchas pasionales, de los extravíos de la vanidad y el lujo.» Más que el enconado ataque a los jesuitas, agua pasada que hoy no mueve ningún molino, nos interesan de este texto las alusiones a la higiene de los templos y a la burguesía de entonces. Galdós, en varias de sus novelas, hace notar el hecho de que la nueva religiosidad, importada por las comunidades francesas refugiadas en España huyendo de las leyes anticlericales del vecino país, habían adecentado el recinto de los templos españoles que, a principios del siglo XIX, se distinguían por su desaseo y hasta cochambre. Las congregaciones francesas, además de implantar en ellos una limpieza rigurosa, ofrecieron a los fieles en general bancos y sillas para seguir con más comodidad los oficios litúrgicos. Impusieron también, en la clase acomodada, el uso del reclinatorio individual, que las damas linajudas adornaron con una placa de plata en la que estaba grabado el nombre, y con frecuencia el título nobiliario, de la propietaria.¹⁶ En cuanto al párrafo en donde Galdós alude a las «conciencias turbadas» de la burguesía, no hay duda alguna: los caudales de la entonces llamada «clase pudiente» tenían con frecuencia un origen dudoso, desamortizaciones de bienes eclesiásticos o negocios de contratas para el abastecimiento de los ejércitos en las guerras civiles. Los así enriquecidos buscaron con frecuencia la cancelación de sus culpas con donaciones suntuosas a las congregaciones y por el ejercicio de una vida piadosa, en el fondo de la cual no había más que miedo, miedo a la condenación eterna. Comerciantes y logreros hacían de sus relaciones con Dios un negocio de toma y daca (el «do ut des»). El usurero Torquemada, de la famosa trilogía novelística de Galdós, recurre a

16. Vid. JOSÉ LUIS L. ARANGUREN, *Moral y sociedad*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1966, primera edición. Dos de los capítulos interesan precisamente para cuanto estamos refiriendo: «El ethos de restauración» y «Clericalismo y pedagogía durante la Restauración».

las mismas artes cuando acude a Dios para que salve la vida de su hijo, el único día en que se apiada don Francisco Torquemada de sus pobrecitos acreedores. La influencia que los padres jesuitas ejercen sobre las mujeres saca de quicio a Galdós: «Han dominado a las madres por las devociones de buen tono y sin austeridad, así como por el arte de armonizar la moral con la vida regalada y el usufructo de los bienes terrenos; a las señoritas, por la falaz idealidad religiosa, insípido manjar que se les administra en los colegios elegantes, y que las pobres niñas inocentes ingieren sin conocimiento del mundo ni de la sociedad. Las madres que se dejan entontecer permiten y fomentan la labor jesuítica, hasta que les arrancan a sus hijas para hacerlas ángeles en algún convento de los de flamante creación.» Todavía hay otros párrafos del artículo en que se habla de la influencia de los jesuitas sobre las mujeres — «el mujerío», dice Galdós con indudable desgarró —; pero sobre todo éstos son muy significativos y nos hacen sonreír maliciosamente sabiendo, como sabemos, que Galdós fue un incorregible mujeriego: «Lo que saca de quicio a los llamados compañeros de Jesús es que las hembras se diviertan y anden entre hombres. Si ellos pudieran, encerrarían en los seminarios a todos los varones y en beaterios a todas las muchachas y señoritas. De este modo no habría pecados.»¹⁷

Mucho de lo que Galdós expresa en el comentado artículo *La España de hoy* se refleja con exactitud en el drama de *Electra*, pero en éste no se menciona en ningún momento a la Compañía de Jesús, «bête noire» del autor. Sin embargo, el público del estreno y los manifestantes callejeros que gritaron ¡abajo los jesuitas! no erraban al suponer que Pantoja encubría, bajo apariencia seglar, un individuo de la Compañía o educado en sus aulas o a su estilo, según Galdós consideraba la moral, modos y maneras de los individuos de la Compañía. Pantoja atrajo por ello las iras del público, hasta tal punto que los actores que representaron este papel en diferentes ciudades y teatros eran

17. El artículo entero no tiene desperdicio y, junto con el Episodio Nacional *Cánovas*, expresa muy bien cuanto Galdós sentía y opinaba sobre la Restauración y la invasión de las congregaciones francesas y los jesuitas. Termina haciendo un significativo distingo: «No se pone en tela de juicio ningún principio religioso de los que son base de nuestras creencias; lo que se litiga es el dominio social y el régimen de los pueblos», y también, «Por esto, el buen arte político aconseja que no se complique el problema confundiendo en un solo anatema a las dos familias sacerdotales; y si en otro tiempo dijo alguien “No toquéis a la Marina”, ahora todos debemos decir a los gobernantes: “No toquéis al clero secular”». Véase nuestra nota 4, en donde se transcribe la contestación de Pablo Iglesias a todo esto.

silbados e insultados cuando, una vez terminado el último acto de la obra, salían a escena para saludar al público. Algunos de los artistas que interpretaron a Pantoja se vieron obligados a recordar al público que ellos no eran Pantoja fuera de las tablas escénicas.

Pero terminemos. Conocidas las circunstancias políticas y los acontecimientos que se estaban desarrollando cuando la *Electra* de don Benito Pérez Galdós se estrenó en Madrid, hablemos sobre ese drama que, sin razón aparente, tomó proporciones inusitadas de echo político.

LA GÉNESIS DE «ELECTRA»

Por la correspondencia con el doctor Tolosa Latour, sabemos el enorme interés y entusiasmo que don Benito tenía en ser un autor teatral de fama; se preocupaba de que sus piezas dramáticas fueran representadas por buenas compañías (no dudó en plena campaña de *Electra* en rehusar su autorización para que la representase en Salamanca una compañía del género lírico); se llevaba sus buenas rabietas cuando las decoraciones no eran de su gusto o las consideraba mezquinas; pensaba quién de las artistas de buen cartel representaría el personaje adecuado; en fin, don Benito se tomaba muy en serio la función teatral.¹⁸ Sin embargo, sus comentarios sobre el público expresan una radical desconfianza; son duros, aunque tal vez sean justos: «Francamente, no creo estar en el caso de soportar los desdenes y a veces groseras burlas de los niños góticos que asisten a los estrenos. La gran masa no quiere que le den más que *Gigantes y cabezudos* y otras imbecilidades», dice con desprecio y tal vez un poco rabioso, en carta al doctor Tolosa Latour el 31 de diciembre de 1898.¹⁹ (¡Si don Benito levantara la cabeza y viera cómo sus conciudadanos vuelven a entusiasmarse con la zarzuela!) El doctor, amigo queridísimo y entrañable, le tiene al tanto de los estrenos madrileños cuando don Benito está ausente de Madrid, le tiene al tanto de los gustos del público. En una ocasión le dice que han siseado a Feuillet, Augier, Goldoni y Ohnet, «comprendiendo ya

18. RUTH SCHMIDT, *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*, Las Palmas, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1969.

19. RUTH SCHMIDT, ob. cit., pág. 124.

lo falso de todos aquellos conflictos que antes tanto le entusias-
maban, y ha oído con suma atención obras nuevas como *La casa
de muñecas*, el *Honor*, *Tristes amores*, la *Trilogía de Dorina* y
otras, aplaudiendo quizá con mayor entusiasmo las más psicoló-
gicas y más sencillas. Muchos han recordado tu teatro...» El 30
de agosto de 1900 don Benito comunica al doctorcillo, como cari-
ñosamente encabeza con frecuencia sus cartas a Tolosa Latour:
«Estoy escribiendo, sí, una obra dramática que se titula *Electra*.
Y no es floja tarea. Tiene cinco actos y mucha miga, más miga
quizás de lo que conviene. Está toda planeada en diálogo. Escritos
casi definitivamente, tres actos. Faltan 2 (dos). La prometí a
Balart.²⁰ Él sabrá cómo y cuándo y quién la estrenará.»²¹ El 1 de
septiembre contesta Tolosa Latour a vuelta de correo, y entre
otras cosas se da por enterado de la composición de *Electra*, y
después de asegurar a Galdós que no tema por su línea («esbel-
tez» se decía en aquel tiempo), añade: «Las palmeras por mucho
que engorden y crezcan siempre son palmeras. Espero que si-
guiendo el símil tendrás abundantísima cosecha de palmas con
la *Electra* ésa, cuyos pies y manos beso con el mayor afecto y
respeto.»²² Pero no sólo el doctor Tolosa Latour sabía de la nueva
producción teatral de Galdós: el 11 de noviembre, Clarín, desde
Oviedo, se daba también por enterado: «¿Y *Electra*? ¿Es la
Electra griega o una invención de usted? Por Dios, mire quién
se la hace. ¡Supongo que no será la Cirera rediviva!²³ No siendo
María Guerrero, yo no veo *Electras* posibles. Si no se trata de la
hija de Agamenón no digo nada.»²⁴

El título clásico debió de confundir a otros más; Clarín no
sería el primero en la duda. Y de paso advertiremos que la ocu-
rrencia del título nos parece un pequeño engaño del autor para
con su público. Una broma extraña cuyo sentido, al menos a mí,
se nos escapa. En los meses que siguieron al estreno en que tanto
se especuló sobre el drama y su argumento, nadie se refirió al
título. Parece que fue aceptada la mordaz explicación que uno
de los personajes de la obra da como válida: *Electra* es el nombre
con que motejan a la madre de la protagonista por ser esposa
infiel y llamar a su marido Agamenón. La protagonista recibe

20. Véase nota 12.

21. RUTH SCHMIDT, ob. cit., págs. 142-144.

22. RUTH SCHMIDT, ob. cit., pág. 144.

23. Julia Cirera Roca, actriz española que entonces debía andar por los
cuarenta años, únicos datos que sé de ella.

24. SOLEDAD ORTEGA, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964,
págs. 291-292.

también el mismo nombre que su madre, siendo así, como dice el Marqués de Ronda, *Electra II*.

Pero no se olvide que la onomástica en la producción literaria de Galdós tiene siempre una función significativa, que siempre, o casi siempre, es una clave del carácter e ideología del personaje. Si descartamos, y creo que es lo que hay que hacer, cualquier relación argumental o significativa entre nuestra *Electra* y la *Electra* clásica de Eurípides y Sófocles, podría aventurarse otra explicación para el título. Una explicación inspirada en la palabra «electricidad», cargada de connotaciones a principios de siglo. La sociedad de 1850 había sido la del vapor (¡oh siglo del vapor y del buen tono!); a finales de siglo el invento eléctrico comenzaba a extenderse, a iluminar calles y plazas, a mover la industria. Antonio Flores, en su obra *Ayer, hoy y mañana*, había subtítuloado esta última sección, «La chispa eléctrica en 1899».²⁵ La electricidad es un signo temporal que hace irrupción en la vida pública y privada del país, y que, como acontece con todos los inventos y artilugios de utilidad pública, transforma primero la vida diaria (horarios, trabajo, diversiones, técnicas) y después la propia mentalidad de los ciudadanos, cambiándoles hasta el ritmo vital. Hojéense periódicos y revistas de los primeros treinta años del siglo xx y se verán allí anuncios de bombillas y lámparas eléctricas, objetos que aún necesitaban alardes propagandísticos y publicitarios. Y no digamos nada de las angustias de la clase media y obrera ante el cobrador de la luz, tema costumbrista habitual en novelas y obras teatrales.

El título de la obra, buscado adrede o no por Galdós (la intencionalidad consentida del autor es lo de menos), expresa un símbolo de aquella sociedad. Y como dato pintoresco, coincidencia fortuita y significativa, diremos que, precisamente en el invierno de las primeras representaciones de *Electra*, crudas temperaturas y copiosas nevadas cayeron sobre la población madrileña; muchos de los cables eléctricos de teléfonos y tranvías se vinieron abajo (incapaces de resistir el peso del hielo), produciendo heridos, algunos graves, sustos mayúsculos y un estado general de alerta y aprensión entre los habitantes de la capital de España. Noticias referidas a estos sucesos aparecen diariamente en los periódicos, apostilladas con recriminaciones al alcalde y autoridades responsables del mal estado de las instalaciones eléctricas. Así, pues, la electricidad y *Electra* acaparaban los

25. ANTONIO FLORES, *Ayer, hoy y mañana*, valioso para el estudio de aquella sociedad.

titulares más llamativos de la prensa durante el mes de febrero de 1901.

Máximo, el brioso ingeniero amigo y enamorado de *Electra*, se dedica a hacer experiencias con la electricidad (en algún periódico se le llama «ingeniero electricista») y está en contacto con empresas vascas y catalanas para industrializar sus inventos: «Parece que en Bilbao y en Barcelona acogen con entusiasmo sus admirables estudios para nuevas aplicaciones de la electricidad, y le ofrecen cuantos capitales necesite para plantear estas novedades», se dice de él en la obra.

La electricidad, símbolo de progreso y de cambio, se extendía por España: en 1881 apunta la empresa de energía eléctrica con la «Sociedad Española de Electricidad» de Xifra y Dalmau; en Barcelona y más tarde, hacia 1900, la «Electra»; la «Compañía Sevillana de Electricidad» y la «Electroquímica Flix», en relación con la industria química. Galdós, tan apreciado hoy por los historiadores españoles de este período, no perdonó ocasión de introducir en sus obras datos y noticias sobre cualquier invento o circunstancia económica que le pareciera decisiva en la evolución de la sociedad española. Cuando lo hizo rara vez se equivocó, como están demostrando los historiadores aludidos.²⁶

ENSAYO GENERAL Y ESTRENO DE «ELECTRA»

Tuvo lugar el estreno de *Electra* la noche del 30 de enero de 1901. Tenemos abundantísima documentación del acontecimiento, pues al día siguiente se publicaron en casi todos los periódicos madrileños reseñas del acto. Conocemos por ellas las reacciones del público que llenaba la sala del teatro Español y la explosión del entusiasmo callejero en las vías próximas al teatro, sobre todo en la plaza de Santa Ana. Sin ninguna reserva se puede afirmar que la *Electra* de Galdós fue la primera obra teatral española que polarizó el interés (pro y contra) de espectadores, críticos y gentes ajenas al teatro (cuando se representa en provincias y ciudades de tercer orden, asisten a las representaciones cientos de personas que hasta entonces nunca se habían

26. Confert, MANUEL TUÑÓN DE LARA, *Estudios sobre el siglo XIX español*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1971. El historiador contemporáneo a quien se debe la reivindicación de Galdós como fuente histórica y sociológica es José María Jover y cualquier estudioso de este período debe estar muy alerta a las publicaciones de este eminente historiador.

interesado por el teatro, y algunos asistían por vez primera a una función teatral).

Pero si el estreno está perfectamente documentado,²⁷ incomprensiblemente no he hallado ninguna referencia expresa a lo que aconteció en el teatro Español la noche del 29 de enero; es decir, la noche del ensayo general de la obra. Ensayo, como es de rigor, en el que se representó la pieza teatral perfectamente montada. La noticia de este ensayo general me ha llegado por un solo conducto: en el artículo *El público desde adentro*, publicado en *El País* el 31 de enero, bajo la firma de Ramiro de Maeztu, se dice con toda claridad que la noche del 29 de enero se representó *Electra* en ensayo general. («Es el ensayo general de *Electra*.» «¡Oh, noche histórica la del 29 de enero!...».) Maeztu da en su artículo la nómina de los asistentes más calificados: «Ricardo Fuente, con las mejillas inflamadas de entusiasmo, ¡él tan frío, tan impasible, tan estoico!...»; Manuel Bueno, Amadeo Vives, Arimón, Sellés, Pío Baroja, que grita «¡Aquí se ha revelado todo el sentido de la tierra!» Adolfo Luna, Martínez Ruiz, que aún no era Azorín; Luis Bello, Joaquín Sorolla, Valle-Inclán, «el enemigo de la emoción en la obra de arte llora por detrás de sus quevedos». La nómina es corta, pero otros la completarán. El 31 de enero todos los periódicos, lo hemos dicho antes, reseñan el estreno; ¿pero todas las reseñas son del estreno o del ensayo general más de la mitad, sobre todo las firmadas por Baroja, Azorín y Maeztu? Que la de este último se refiere al ensayo general no hay duda, según su propio texto; de muchas otras no tenemos la evidencia. ¿Es importante el distingo? En nuestra opinión, sí, porque si hubo un ensayo general con una audiencia tan numerosa y calificada (periodistas, escritores, pintores, músicos y hombres políticos), la «crema» de la intelectualidad, en suma, de todo Madrid, esa *élite de orientación*,²⁸ sabedora del argumento dramático goldosiano veinticuatro horas antes del estreno (o tal vez más, puesto que *antes* de levantarse el telón el clima que reinaba en el teatro estaba lleno de agresividad²⁹ y,

27. En la prensa periódica, sobre todo la del día 31 de enero de 1901. (Véase la bibliografía que inserta Carmen-Bravo Villasante en su *Galdós visto por sí mismo*, Madrid, NyC, 1970, no completa, pero excelente punto de arranque para quien desee hacer algo exhaustivo a este respecto.) El artículo de Inman Fox (véase nuestro nota n.º 7) y lo que dice Baroja en sus *Memorias* (nota n.º 6 de este trabajo) son fuentes imprescindibles.

28. Estas «élites de orientación», según Tuñón de Lara, forman los «equipos de acción de persuasión del Poder o de los contrapoderes (Prensa, etc.).»

29. Lo que describe Ramiro de Maeztu en su artículo *El público desde adentro* no deja duda alguna sobre la tensión y agresividad de los jóvenes pre-

por supuesto, muchos «sabían de qué trataba» la obra), esta élite, pues, divulgó en los puntos neurálgicos de la opinión madrileña (redacciones de periódico, el Ateneo, las tertulias de café) el contenido «subversivo» de *Electra*; sólo con este antecedente es explicable que el día 30 — estreno oficial de la obra — Galdós se encontrara al salir del teatro con una multitud aclamadora y no formada precisamente por los recientes espectadores de la función. La situación coyuntural del país había encontrado un motivo más para expresar su descontento y conflictividad: *Electra*.

La noche del estreno, según *El Liberal* (jueves, 31 de enero) hombres de muy diferente ideología aplaudieron: Canalejas ocupaba una butaca de la tercera fila; Marcelino Menéndez y Pelayo «manifestaba con sus aplausos lo mucho que le gustaba la obra» «las damas, desde los palcos y butacas, agitaban los pañuelos; los hombres, puestos en pie, saludaban con el sombrero en la mano al ilustre novelista.³⁰ En medio de la representación, los ocupantes de un palco se levantaron, y con toda seriedad y circunspección abandonaron el teatro. «¡Se van los reaccionarios!», gritó alguien. Catorce veces salió Galdós a escena, apunta con precisión el cronista de *El Liberal*. Menéndez Pelayo, cuya reacción favorable a la obra no cae en vacío (católico fervientísimo y maestro indiscutible de la historia literaria española, sus opiniones fueron aireadas por toda la prensa liberal), afirmaba que el cuarto acto de *Electra* era «uno de los actos más hermosos que se han escrito en España» (*El Liberal*, 1, II, 1901).

REPERCUSIÓN DEL ESTRENO

De «levantamiento general» califica el diario *El Liberal* los efectos del estreno en su crónica del 1.º de febrero. Valladolid y Vigo anuncian, de inmediato, un homenaje a Galdós (nótese que ni en Valladolid ni en Vigo ni en ninguna otra ciudad española se tenían más noticias de *Electra* que las aparecidas en los periódicos madrileños); hay manifestaciones en Santander, y el 5 de febrero un fabricante de chocolate y mantecadas de

sentes en la sala («Echegaray tiende la mano a un principiante que se encamina a su butaca. El joven guarda la mano en el bolsillo y sigue en dirección a las sillas de orquesta», «En los pasillos las malas bestias murmuran en voz baja», etc.). El artículo citado está totalmente reproducido en el excelente estudio del hispanista Inman Fox, ya mencionado en la nota 7.

30. *El Liberal*, 31 de enero de 1901, en el artículo *El público y el drama*.

Astorga ofrece remitir *una caja* de sus mantecadas para cualquier banquete en honor de Galdós (*El Liberal*). Esta intromisión del regalo con fines propagandísticos parece que inspiró a otros comerciantes que se apresuraron a dar el nombre de Electra a sus productos. La profesora Carmen Bravo Villasante, en su *Galdós visto por sí mismo*, dice que se lanzaron al mercado cigarrillos *Electra*, sombreros, caramelos y hasta el famoso restaurante Lhardy bautizó un plato con el título de la obra galdosiana. Por nuestra parte hemos encontrado este anuncio, publicado en *El Liberal*, y que quizá fue pagado por el dueño de una bodeguita de escaso renombre y calidad, pero con «sentido del negocio»: «Licor “Electra”, el mejor tónico, la ciencia lo afirma. Se vende por copas en todas partes. Depósito, Carbón, 9.» Un sociólogo hallará, sin duda, razones más serias que las puramente anecdóticas y divertidas para enjuiciar este fenómeno de los comerciantes que aprovechan el éxito de una obra teatral para vender los productos más heterogéneos.

Pero alguien más se apresura a aprovechar la ocasión: En el periódico *El Globo* (3-II-1901), en su sección de Espectáculos, se da la siguiente noticia:

«*La parodia de “Electra”*. — Autorizados por el eminente Galdós, los señores Escacena y Muñoz están terminando una parodia del hermosísimo drama *Electra*, titulada ¡*Alerta!*!, cuyo estreno se verificará muy en breve en uno de los principales teatros de esta Corte.»

Increíble parece esta noticia. El procedimiento caricaturesco de las parodias ha sido estudiado magistralmente por don Alonso Zamora Vicente³¹ en relación con los esperpentos de Valle-Inclán. Es una moda en la sub-literatura de comienzos de siglo, sobre todo en el género zarzuelero. Se hicieron entonces multitud de parodias inspiradas en géneros nobles (dramas, tragedias, sobre todo), poniéndoles títulos que fonéticamente recordaban el modelo serio, y con significado abiertamente paródico;³² los espectadores de la parodia lo habían sido antes de la obra parodiada, así las frases y situaciones se contemplaban en otro plano y otra perspectiva..., diríamos hoy desmitificadora. Ése era el «quid» de la cuestión: tomar a broma lo que era serio, envileciéndolo

31. ALONSO ZAMORA VICENTE, *Asedio a «Luces de Bohemia»*, su discurso de ingreso en la Real Academia Española, Madrid, 1967.

32. ALONSO ZAMORA VICENTE, en su obra citada, ofrece numerosos ejemplos de esta titulación paródica: *Tosca* = *Fosca*; la ópera *Carmen* se convirtió en *Carmela*; *La Dolores*, de Bretón, en *Dolores... de cabeza*; *La Bohème*, de Puccini, en *La Golfemia*, etc.

casi siempre. La gloria de Valle-Inclán es utilizar el procedimiento dándole una dimensión trascendente;³³ así es válido.

No sabemos si la parodia de *Electra* se llegó a representar, ninguna noticia de ella nos había llegado hasta encontrarnos con ésta en *El Globo*. Nos gustaría leerla. En toda parodia puede haber dos aspectos: uno gracioso, frívolo tal vez; pero no sólo de lo trascendental vive el hombre: hay horas para reír, para evadirnos del dolor o la angustia por vía del humor; es lícito y sano. El otro aspecto de la parodia no es aceptable: cuando es crítica canalla y vulgar de lo noble. *Electra*, por las circunstancias en que apareció, no la vemos como parodiabile, excepto por sus enemigos. Pero si se llegó a escribir totalmente la parodia, sería necesario conocerla; nos diría mucho sobre la mentalidad vulgar de la época. Lo que sigue pareciéndonos increíble es que en aquellas circunstancias Galdós diera su consentimiento.

La respuesta literaria más conocida fue la revista *Electra*, fundada por un grupo de escritores que empezaban a darse a conocer y eran miembros de la nueva generación. Todos ellos estuvieron en el estreno —y la mayoría en el ensayo general a que nos hemos referido anteriormente. Su primer número salió el 16 de marzo de 1901. Se dividió en cuatro secciones y al frente de cada una de ellas había un director: Sección de Cuentos, Novelas y Teatro; don Ramón del Valle-Inclán, Sección de Crítica, Religión, Sociología, Política y Actualidades, don Ramiro de Maeztu (números 1 y 2) y don Pío Baroja (números 3, 4 y 5). Sección de Versos (*sic*): don Francisco Villaespesa. Secretario de Redacción: don Manuel Machado. En el primer número de *Electra*³⁴ apareció un artículo de presentación de la revista, firmado por Pérez Galdós.³⁵

Casi desconocida, pues no la hemos visto citada nunca, es otra revista *Electra*, que encontré en la Hemeroteca Municipal de Madrid no hace muchos meses.³⁶ Su portada dice lo siguiente:

33. La tesis básica del estudio del profesor Zamora Vicente es precisamente ésta.

34. En la Hemeroteca Municipal de Madrid, donde he consultado la revista, sólo hay los números 1, 2, 3, 4 y 5.

35. En él, Galdós animaba a los fundadores de la revista a continuar labo-
rando por el país sin desmayo ni descanso, y él mismo se declaraba «discípulo,
poco aventajado ciertamente de la realidad y de los hechos humanos». Con pru-
dentísima y honesta visión de sus posibilidades el maestro venía a decir, poco más
o menos: Yo estoy aquí para dar testimonio de «lo que pasa y lo que ha pasado»,
ustedes, si se atreven, vayan más lejos con la acción.

36. Aprovecho la ocasión para dar aquí las gracias a mi joven amigo
Pedro Alvarez de Miranda, quien me ayudó con inteligencia y generosidad en
mis pesquisas por la Hemeroteca Municipal de Madrid. El fue quien me hizo

«*Electra*. Periódico alterno Independiente. Sevilla. Literatura y Actualidades. Año I, número 1: Martes 16 de abril de 1901.» Lanzó siete números, el último, 28 de abril de 1901. El primer número se abre con un artículo titulado *Salud y Electra*, y en él se informa del espíritu con que nace el periódico: «La palabra que resume todas las aspiraciones y todas las ansias del pueblo nos ha inspirado la creación de este nuevo periódico.» «Ningún otro título hemos hallado en que mejor y más justamente encaje nuestro programa sencillo y recto como las creencias de Máximo.»

Los amigos de Galdós que viven en provincias se dan por enterados del estreno y éxito de *Electra* con asombrosa celeridad, en tiempos cuando no se utilizaba el teléfono de casa a casa y el telégrafo sólo como portador de malas noticias. El 5 de febrero, seis días después del estreno en Madrid, Leopoldo Alas escribe a don Benito: «Figúrese si estaré contento y entusiasmado con el gran éxito, *único*, de *Electra*. Aquí tampoco se habla de otra cosa. Todos me preguntan si conozco la obra. Si se hace algo *general*, en Oviedo no nos quedaremos atrás. Si nos autorizan el mitin del 11 hablaremos en Campoamor [el teatro de Oviedo] Melquíades Álvarez y yo de *Electra*..., de oídas. Mándeme la obra en cuanto se imprima.»³⁷

Electra apareció impresa el día 4 de febrero en primera edición de 10.000 ejemplares;³⁸ el día 22 del mismo mes se reimprimía en 5.000 ejemplares más. Conocemos aún otra edición de 1901 de 15.000 ejemplares. Estas tres ediciones llevan en su portada el pie editorial siguiente: «Madrid. Obras de Pérez Galdós. 132, Hortaleza. 1901.» En Vitoria se agotaron en un día los ejemplares; en otras capitales de provincia sucedió lo mismo. En esta ocasión, al menos, una obra teatral proporcionaba al autor un beneficio igual o superior al de cualquiera de sus novelas más populares.³⁹

notar que en el fichero de la institución había constancia de otra revista *Electra*, que es la que reseño.

37. *Cartas a Galdós*, presentadas por Soledad Ortega, pág. 293.

38. El dato lo he obtenido de una edición de 1901, que debe ser la tercera, en la que constan las fechas y la justificación de la tirada de las dos primeras ediciones en página especial dedicada a ello, junto con el texto legal de «Es propiedad. Queda hecho el depósito que marca la ley. Serán furtivos los ejemplares que no lleven el sello del autor».

39. Galdós, siempre muy alcanzado en cuestiones de dinero, se quejó en alguna ocasión de lo poco rentable que era el teatro en España para los autores. En carta dirigida al doctor Tolosa Latour, el 31 de diciembre de 1898, le decía: «Fíjate en una cosa que es la pura verdad. Si en vez de hacer yo *El Abuelo* en la forma de lectura con que lo hice y publiqué lo hubiera hecho

Cierto es que no todo era vida y dulzura en esta apoteosis teatral: las manifestaciones que seguían indefectiblemente a los estrenos resultaron siempre violentas y en muchas corrió la sangre; los mítines y conferencias aprovecharon el pretexto para tratar de la situación política y laboral en términos enconados y llenos de furia. La escena de *Electra* en que Máximo se lanza contra Pantoja y arrojándole contra un banco está a punto de ahogarle (cuarto acto) se esgrimía como argumento de cómo había que tratar a los enemigos... Todo esto repelía a Galdós. Menos debieron de contrariarle los ataques de los «neos» — la extrema derecha o los «ultras», como diríamos hoy —, porque desde que escribió sus primeras novelas *Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch* sabía que aquéllos no le concedían ni el pan ni la sal.

Pero tenía un amigo en Santander con el que podía dialogar, aunque su carácter, ideología y hasta vida privada fueran el polo opuesto de los de don Benito: ese amigo era don José María Pereda. Como sucedió con Clarín, escribe a Galdós sin haber leído *Electra*, pero dice sobre ella cosas muy discretas y acierta, a mi modo de ver, cuando de manera intuitiva cree que «el exagerado alcance social que ha tenido en la opinión *caliente* (sic, subrayado) se le han dado las circunstancias, algo que anda de un tiempo acá en el ambiente de nuestra política militante.»⁴⁰ Un mes más tarde, cuando ya ha leído la obra, Pereda vuelve a cartearse con don Benito ratificándose en casi todo cuando escribía en la anterior, y acusando recibo de una carta de aquél: «Es indudable que los dos estamos perfectamente de acuerdo en lo que usted llama «el *quid* de esta endiablada cuestión». Conmovera amistad ésta de Pereda y Galdós, y dichosa edad y tiempos aquellos en que dos amigos podían dialogar y estimarse sin que la política ni la religión destruyera o envenenara su amistad. Estas relaciones humanas son quizá lo más admirable que encontramos en ciertos hombres de la Regencia.

para el Teatro, dándolo a Vico, a Mario o a Jiménez la obra se habría estrenado con un poquito de expectación, habría gustado quizás un poco, y a los quince días era ya obra muerta. Pues hecho para la lectura he vendido unos 7.000 ejemplares, producto al cual en el Teatro no se llegaría ni con 200 representaciones.» (Cf. RUTH SCHMIDT, ob. cit., pág. 125.)

40. *Cartas a Galdós*, ob. cit., págs. 196-199.

No será ocioso recordar en breve esquema el argumento de *Electra*. No existe de ella ninguna edición suelta, impresa en los últimos treinta y tantos años; desde 1951 puede leerse en el tomo VI de las *Obras completas*, edición Aguilar, juntamente con todas las demás piezas teatrales de Galdós. El argumento, pues, de *Electra* es el siguiente:

Los señores de García Yuste (Evarista y Urbano), matrimonio muy rico, piadoso y sin hijos, han recogido en su casa a la joven Electra, hija natural de una prima hermana de Evarista. Electra se ha educado desde los cinco años en un colegio de Ursulinas, en Bayona, y después, una corta temporada, en Hendaya, con unos parientes de su madre. En casa de los García Yuste conoce Electra a un muy reducido número de personas que frecuentan diariamente a sus tíos: Don Salvador Pantoja, hombre sombrío y atormentado por los pecados de su juventud, que en la actualidad lleva una vida austera y piadosa; es generoso protector del convento de San José de la Penitencia, donde pasó los últimos años de su vida la madre de Electra y donde fue enterrada. Don Leonardo Cuesta es agente de bolsa, consejero y gestor financiero de los García Yuste. Máximo (treinta y cinco años), sobrino de Evarista y Urbano, vive en una casa contigua a la de sus tíos; es ingeniero, viudo, con tres niños pequeños, rico por herencia de sus padres y dedicado plenamente a investigaciones relacionadas con la electricidad en un laboratorio que tiene instalado en su propio domicilio. Por último, el marqués de Ronda (cincuenta y ocho años), muy rico, casado con una amiga de Evarista, dominado por su esposa Virginia, que es dama devota dedicada a múltiples obras piadosas. El marqués de Ronda, juerguista y calavera en su juventud, vive ahora en un limbo de paz. Electra se convierte de inmediato en el objeto de atención e interés de todos estos personajes. Pantoja y Cuesta, por separado, le dan a entender con reticencias e insinuaciones, que son sus padres y cada uno en su estilo le ofrece protección: Cuesta le promete su fortuna cuando él muera, y morirá pronto porque está gravemente enfermo del corazón; Pantoja llena a Electra de oscuros temores y angustias y le pide que le entregue su voluntad y su albedrío; según Pantoja el destino de Electra es un convento, aquel donde está enterrada la madre de la joven. Al mismo tiempo, Máximo, atraído por el encanto juvenil de Electra, por su personalidad dinámica e inteligente, comienza con ella un

idilio, que terminará en declaración de amor y petición de matrimonio, que hace oficial ante los García Yuste. El Marqués de Ronda asiste, complacido, a este idilio; admira en Electra la alegría de vivir y la juventud que están ausentes de su hogar; en Máximo, la inteligencia, la voluntad y el tesón en el trabajo. Pantoja, que ha mirado siempre con prevención la personalidad científica de Máximo y que ve perdidas las esperanzas de que Electra tome los hábitos, único medio, según él, de prevenir que la joven se descarríe como su madre, y también para que con el sacrificio y oración expie los pecados maternos y paternos; Pantoja, en fin, levanta una intriga: Declara a Electra que Máximo es hermano de ella. La joven, en un estado casi demencial, se deja conducir al convento. Máximo y el Marqués de Ronda acuden al claustro para poner en claro, con pruebas irrefutables, la falsedad de Pantoja. Pero es la sombra de la madre de Electra la que se aparece a su hija y quien la convence y tranquiliza, instándola a que vuelva al mundo, «Dios está en todas partes... Yo no supe encontrarle fuera de aquí... Búscales en el mundo por senderos mejores que los míos». Llegan Máximo y el Marqués de Ronda y Electra corre hacia ellos. Pantoja pregunta: «¿Huyes de mí?», y Máximo responde: «No huye, no... Resucita.»

La estructura y características formales del drama responden con toda fidelidad a la admirable descripción que sobre la dramática galdosiana ha hecho Gonzalo Sobejano en su artículo *Razón y suceso de la dramática galdosiana (Anales galdosianos, V (1970), págs. 39-54*: La protagonista es una mujer y en ella se encarna la aspiración de ser y realizarse como individuo. El tema principal es «la preservación de la libertad de acción frente a los abusos de la intolerancia, a fin de asegurar la posibilidad de obrar útilmente». Añadiremos algunas sugerencias más: en la obra se manifiesta abiertamente la repulsa contra una clase burguesa cuyos valores morales y religiosos están corrompidos por dos obsesiones preponderantes: la visión de un catolicismo triste y severo, cargado de admoniciones y cautelas (el sentimiento de pecado impregnando cada acto humano con la terrorífica visión de la condenación eterna), y como consecuencia de ello la sistemática repulsión a todo intento de cambio (la ciencia, las estructuras sociales). En todo el esquema de *Electra* sobresale también el tejemaneje bursátil a que se entregó cómodamente la alta burguesía madrileña, con lo que obtuvo cuantiosos ingresos que acrecentaban sus caudales sin esfuerzo. Estos caudales iban a parar, con demasiada frecuencia, a las congregaciones religio-

sas, tema candente en los días del estreno, como se ha dicho. Renunciamos a ilustrar todos estos temas. Cualquier lector medianamente atento puede rastrear en los diálogos de la obra la intencionalidad que comportan. Por otra parte, el contenido ideológico de *Electra* no se agota con los temas sugeridos. Como en toda obra de creación humana, sus claves son múltiples, variadas y de diferente intensidad. Algunas pueden incluso haber estado en la subconsciencia del autor en estado de larva como descubrimiento personal, o débilmente captadas de la conciencia colectiva, en cuyo caso el mensaje que comportan no llega al público espectador. En lo que se refiere a *Electra*, algo semejante acurrió, a mi entender.

Encandilado el público por los hechos flagrantes que acontecían en escena, no percibió, o sólo quedaron en el ánimo de algunos como impacto liminal,⁴¹ ciertos aspectos inusitados del carácter o comportamiento de la protagonista. No faltan, sin embargo, referencias de tono complacido y asombrado a la nueva personalidad y carácter de *Electra*, en cuanto sujeto femenino.

Varios de los periodistas que reseñaron el estreno se refieren, si bien como de pasada, pero en términos que no dejan lugar a dudas sobre la impresión recibida, al idilio entre Máximo y *Electra*. De *sublime* lo califica Ramiro de Maeztu.⁴² Pero resulta que este idilio rompe con todos los moldes convencionales de la época en materia de idilos.

Comienza con una amistad, más bien una camaradería, entre un hombre aún joven, si bien envejecido prematuramente por el estudio y por la frustración de su vida afectiva, y una muchacha en flor. La muchacha — *Electra* — es quien primero se siente atraída hacia su amigo por impulsos amorosos; él será más renuente, más lento en ese proceso. Viudo de una mujer poco tierna, de carácter severo y sin ningún interés por el trabajo de su esposo, tal vez abiertamente hostil a él, Máximo no tiene más preocupación que sus investigaciones científicas y el agobio

41. Tomo el término — liminal — del lenguaje usado por los expertos en técnicas de medios de comunicación, sobre todo política y publicitaria. Lo liminal se capta, en principio, en zonas medias del subconsciente, enmascarado por otros estímulos; más tarde emerge y se evidencia conscientemente. La figura de una incitante muchacha que anuncia un producto comercial encandila al espectador televisivo, pero el producto anunciado, que aparece en segundo término de la imagen, y relacionado con ella de algún modo, actuará más tarde sobre la mente del espectador. Los técnicos publicitarios y los consejeros de propagandas políticas están recogiendo, con habilidad perversa, ese mecanismo del subconsciente para manejarlo conscientemente.

42. RAMIRO DE MAEZTU, *El público desde adentro*, en *El País*, 31 de enero 1901.

que suponen sus tres hijos pequeños, mal atendidos por manos mercenarias. La posibilidad de un matrimonio que le proporcione compañera adecuada a sus circunstancias ni siquiera parece habersele ocurrido, sin duda escarmentado por el fracaso precedente.

Electra es, pues, y en principio, una compañera que adora a sus hijos, los mimas y se preocupa por ellos, al tiempo que muestra vivo interés por las investigaciones científicas de Máximo. Electra es también para Máximo un caso humano, por el que se interesa de inmediato. Los problemas de la muchacha le sacan momentáneamente de las fórmulas abstractas de su laboratorio. El hombre de ciencia tiene ante él una incógnita de carne y hueso, que pronto le atañe directamente. Con asombro complacido descubre en Electra a la mujer-compañera. En la escena primera del tercer acto se comienzan a apreciar delicadamente estos matices; en las escenas que siguen, el proceso se completa felizmente. Como la joven es bonita y alegre, además de muy sensible e inteligente, el hombre de ciencia que en los inicios de la amistad ha seguido un proceso selectivo y reflexivo en la apreciación de los valores humanos de su buena amiga, descubre con delicia que todo ello se conjuga admirablemente con el amor. El final es la oferta de matrimonio. La mujer ha sido valorada como un ser humano total, no sólo en cuanto sujeto meramente femenino; y también en función de una convivencia, en este caso con un hombre determinado, Máximo, científico y padre de tres niños.

En todo este proceso reside la novedad, a principios de siglo, del idilio Electra-Máximo. Fue captado su mensaje, aunque no con precisión, al menos liminalmente, como se ha dicho, por los más receptivos y evolucionados de los espectadores. Galdós había recogido las nuevas e incipientes ideas sobre la mujer. Las expresaba a su modo, que no era precisamente revolucionario, sino como apuntes que registraban hacia donde iba la sociedad de su mundo.

El interés y la preocupación activa por la cultura femenina y el papel de la mujer en la sociedad, lo que hoy llamamos la promoción de la mujer, comienzan en España en 1868. Sobre estos comienzos existe un librito de Concepción Saiz, que fue, por cierto, una de las primeras maestras con título oficial, otorgado por la Escuela Normal de Maestras de Madrid.⁴³

43. Véase el excelente estudio de la Condesa de Campo Alange, *La mujer en España. Cien años de historia* (Col. Panorama de un siglo), Madrid, Aguilar, 1964.

El libro a que nos referimos lleva el intencionado título de *Un episodio nacional que no escribió Pérez Galdós. La revolución del 68 y la cultura femenina*.⁴⁴ El título parece un velado reproche a don Benito. No lo merecía. Las obras galdosianas contienen suficientes datos y sugerencias como para reconstruir la historia de lo que fue ese ser humano que es la mujer, en la segunda mitad del siglo XIX, en España. Galdós describe magistralmente su grandeza y su miseria; también su lucha por alcanzar, si no la igualdad de derechos con el varón, que eso sería dislate imaginar en aquella época, sí un status más humano y más digno.

En sus novelas presenta Galdós, ¡cómo se le iba a escapar un tema semejante!, mujeres que intentan forzar al menos mentalmente, la barrera de obstáculos con que la sociedad y las leyes coartaban su libertad, sus talentos y hasta el derecho a sobrevivir decentemente — trabajo, vocación y mera subsistencia material. En *El amigo Manso* (1882) y en *Tristana* (1892) trazó don Benito la semblanza de dos de estas féminas. El fracaso de ambas es cruelmente decepcionante. Lo registra el autor con tal lucidez que no cabe duda sobre sus causas: aquella sociedad no dio ni la más mínima posibilidad para que se realizaran los anhelos de aquellas desventuradas mujeres. La más avanzada solución que Galdós da al conflicto es la que ofrece en *Electra*: colaboración subsidiaria — no en paridad — entre hombre y mujer. Y aún esta opción la ofrece condicionada al matrimonio y éste contraído por amor o por afinidad de gustos y caracteres complementarios, al menos.

La solución dada por Galdós es discreta y sensata para su tiempo. Incluso hoy no se rechazaría de ella más que la idea de esa colaboración que hemos llamado subsidiaria, y eso porque vivimos en otra situación que supera incluso el concepto de «complementariedad»: la de igualdad de derechos — políticos, laborales y jurídicos — del hombre y la mujer, conseguidos, al menos legalmente, en casi todos los países civilizados.

En 1901 las discretas pretensiones galdosianas caían en terreno baldío. Sólo una élite de intelectuales y artistas podía hacerlas suyas y, aun así, como deseo difícilmente realizable, por causa de la propia mujer y también de la mujer propia. Las quejas que los más evolucionados de los varones españoles lanzan contra sus compatriotas femeninas, son tremendas. En 1890, Lucas Mallada, en su libro *Los males de la patria*, dedica varias

44. De esta obra no conozco más edición que la de 1929, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez; tal vez hubo otra anterior.

páginas a describir, como un mal de los peores, el estado de atraso en que se halla la mujer: analfabetismo e ignorancia, y no sólo cultural en sentido estricto, también como progreso civilizante, apegada a fórmulas vacías sobre el amor, el matrimonio, la familia y el cuidado de los hijos; sin criterio propio, se siente cada vez más insegura hasta para llevar con buen tino lo que ha sido su reino propio durante siglos, la economía, el orden y la limpieza de su hogar. La culpa originariamente no es de ella; la pobre mujer española sufría, sin saberlo, la llegada de una nueva civilización, para la que no estaba preparada. La sociedad industrial transformó las costumbres y cambió el signo de las relaciones humanas. El fenómeno afectó la organización del hogar en primer término, de inmediato, la sociedad matrimonial. En la actualidad presente — fin de la época industrial — se acusa idéntico fenómeno: matrimonio y familia, en crisis. También los movimientos actuales de liberación de la mujer responden a la misma causa.⁴⁵ Pero volvamos a *Electra*.

Cuando la noche del ensayo general de *Electra* los seleccionados espectadores que llenaban la sala del teatro Español — escritores, artistas, catedráticos y periodistas — presenciaron la nueva fórmula de convivencia entre un hombre y una mujer, ofrecida por Galdós en las escenas del acto tercero, no podrían menos de sentir complacencia, porque aquello — amistad, camaradería, amor y cariño — era el ideal que la realidad no hacía posible.

Si repasamos la nómina de los escritores jóvenes en la España de 1901 — los que más tarde se llamarán la generación del 98 — veremos en todos ellos, en mayor o menor grado, una extraña actitud ante la mujer y el amor: Baroja permaneció soltero toda su vida, y cuando se creyó obligado a dar una expli-

45. La escalada es muy significativa: Movimiento pro educación de la mujer (1868); Movimiento feminista (1900-1920), muy conservador en España, obtiene para las mujeres el acceso a las Universidades y a trabajos y profesiones hasta entonces vedados para ellas; en 1920 se comienzan a discutir (pro y contra) los derechos de la mujer, en cuanto ciudadana. En 1931 obtienen muchos de ellos: interviene en política, es diputado en el Congreso, alcanza puestos de responsabilidad en los Ministerios y en los Institutos de Segunda Enseñanza, se sienta en los mismos bancos y al lado de sus condicípulos, primer intento de coeducación en España. Después de la Segunda Guerra Mundial, en la década de los sesenta, nos llegan las primeras noticias del movimiento de liberación femenina. No hace muchos meses me preguntaban en un College de los Estados Unidos (Mary Baldwin College): «—¿Hay en España movimientos de *Women's Liberation*?» Contesté lo que me parecía más veraz y exacto: «— No creo que podamos hablar de *Liberación* en los varios sentidos que ustedes dan al concepto: lo nuestro es, todavía, *Evolución*».

cación, vino a decir, poco más o menos, que no había encontrado una mujer con la que pudiera conversar y convivir para siempre. Sin embargo, ha retratado en muchas de sus novelas mujeres de las que habla con entusiasmo, que se percibe que son un ideal del novelista, al menos. Azorín se casó ya maduro, y en su literatura, más que de amor, se trata de enamoramiento, lo cual, aunque sea concomitante, es diferente.⁴⁶ Unamuno tiene su ideal de esposa-madre, y por lo que de él sabemos, no es sólo uno de sus temas literarios, también lo fue como realidad concreta doña Concha, su esposa y madre de sus hijos.⁴⁷ Don Antonio Machado contrae matrimonio a los treinta y cuatro años con una mujercita de dieciséis, la esposa-niña bienamada de un tímido. Valle-Inclán también matrimonia tarde, a los cuarenta y un años, con una actriz inteligente, sensitiva y bella; el matrimonio de dos artistas se acerca o puede ser un ideal de convivencia. Maeztu y Pérez de Ayala hallaron esposa en dos damas extranjeras, cultas y refinadas. Por último, don Ramón Menéndez Pidal conoció a la que sería su compañera en el hogar y en el estudio, en las aulas de la Facultad de Filosofía de Madrid, en donde cursaba sus estudios doña María Goyri y donde fue la primera estudiante femenina, oficialmente. Se casaron en 1890 y, como es bien sabido, su viaje de bodas lo hicieron por tierras de Castilla, recogiendo versiones de los viejos romances. La precedente enumeración está hecha *grosso modo*, pero como índice valorativo es suficiente, puesto que en ella están los grandes de la generación. Por supuesto que habría que añadir más nombres, los de los pintores especialmente, que también buscan y encuentran esposa fuera de España. Los científicos como don Santiago Ramón y Cajal, que a pesar de haber tenido una esposa dulce y comprensiva —y que nunca se quejó de los gastos que el sabio hacía para comprar instrumentos de laboratorio, en detrimento del modesto presupuesto familiar — escribió estas palabras: «¡Con qué admiración, no exenta de envidia, hemos contemplado en algunos laboratorios — habla del extranjero — esas parejas dichosas, entregadas afanosamente a la misma labor, en la que pone cada cónyuge lo más exquisito de su temperamento mental y de sus aptitudes técnicas!»

Por último, no deja de ser chocante la predilección galdo-

46. Sobre ello he escrito algo en mi artículo *Lo azoriniano en «Doña Inés»*, Cuadernos Hispano-Americanos, 1968 (número Homenaje a Azorín).

47. Véase el artículo de SEGUNDO SERRANO PONCELA, *Eros y tres misóginos (Unamuno, Baroja y Azorín)*, publicado en *El secreto de Melibea*, Madrid, Taurus, 1959, del mismo autor.

siana por las protagonistas de sus obras teatrales y que éstas encarnen precisamente el ideal de libertad — ser y realizarse — de la especie humana. Galdós no disfrutó de un hogar normal. Solterón empedernido, lo poco que sabemos de su intimidad es un continuo comercio bastante sórdido con mujeres de todo fuste; pero, sobre todo, de extracción popular. Testigo y cronista excepcional de más de medio siglo de vida española, levanta acta en sus obras de la historia e intrahistoria de sus contemporáneos, dando en ella un papel preponderante a la mujer. A principios del siglo veinte, con lucidez premonitoria, Galdós intuye que la mujer esposa, amante y madre está adquiriendo un nuevo valor, y que ese valor — compañera y camarada del hombre — se proyecta más allá del recinto hogareño.

El tema está ya en Baroja. Incluso alguna escena de *Electra* me parece que debe su inspiración a *La casa de Aizgorri* barojiana, que don Benito leyó con gusto cuando estaba escribiendo aquélla.⁴⁸ Me refiero a la escena VII del tercer acto: Máximo y Electra han concluido el almuerzo que la joven ha preparado personalmente (el famoso arroz con menudillos que se menciona en varias obras de nuestro novelista); la conversación entre ellos comenzada en tono de amistad y camaradería en el trabajo, se transforma en tensión amorosa, casi erótica; entonces aparece Mariano, ayudante de laboratorio de Máximo, y grita: «¡Al rojo vivo!», aludiendo a la fusión de metales que se realiza en el horno de ensayo; pero la alusión corresponde también a la situación de los protagonistas.

En *La casa de Aizgorri*, de Baroja, la escena es muy similar: Agueda y Mariano (el nombre igual al del ayudante de Máximo en *Electra*) están en el taller de fundición; mientras los obreros preparan el horno para fundir una pieza, los dos jóvenes se declaran mutuo amor y hacen proyectos. «Tú vivirás conmigo y con mi madre y llevarás la comida a la fábrica a las doce, para tu obrero», dice Mariano. Cuando éste besa las manos de Agueda y después quiere abrazarla, un obrero entra en escena y pregunta: «¿Hay que echar más carbón al horno?», a lo que

48. «Me habló Galdós de *La casa de Aizgorri* con elogio, y le sorprendió algo el que yo le dijera que, después de publicado éste, era un libro que no me gustaba. Después Galdós estuvo hablando de lo que era su próxima obra y de las dificultades que encontraba para su representación. No sé cómo fue que poco después se caldeó el ambiente y la mayoría de los escritores jóvenes nos dispusimos a defender la obra de Galdós con cierto entusiasmo, que podía recordar en otras proporciones los preparativos del estreno de *Hernani*.» Pío BAROJA, *Final del siglo XIX y principios del XX*, en *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, págs. 741a-742b.

responde Mariano: «No; ahora, no». Después Águeda ayudará con sus propias manos a dar los fuegos cuando el horno esté a punto.⁴⁹

Electra, como hemos dicho, tiene muchas claves. Hemos tratado especialmente de una de ellas. Debe situarse en el contexto social de principios de siglo. Pasó inadvertida para la inmensa mayoría, cegada por otras claves más aprehensibles. Nos ha parecido conveniente sacarla a luz para mostrar cómo Galdós estuvo siempre alerta para percibir hasta los latidos más débiles del cuerpo social de la España finisecular.

49. En *La dama errante* y en *La ciudad de la niebla*, Baroja creará el personaje de María Aracil, que es también una muchacha de mentalidad muy diferente a las mujeres de su clase y condición en la España de principios de siglo. Ella también ayuda a su primo y se interesa por los trabajos científicos de él. Termina casándose con ese hombre de ciencia y lo hace no tanto por amor como por afinidad de gustos y un apacible afecto.

«Alceste:» Volver a la vida

JOAQUÍN CASALDUERO

LA CONSTANTE DRAMÁTICA DE GALDÓS

Se conservan títulos de piezas de teatro — *La expulsión de los moriscos*, *El hombre fuerte*, publicada en parte por Eduardo de Lustano (*Nuestro tiempo*, 1902, I, págs. 155-65) —; H. Chonon Berkowitz publicó en *PMLA* (Setiembre 1935), *Un joven de provecho*, que el autor no quiso imprimir. Otras obras se irán descubriendo o el joven escritor las destruiría, al dedicarse decididamente a la novela. En 1867, poco más o menos, cesa de escribir para la escena, y en 1892 elige de nuevo la forma dramática con la versión larga de *La loca de la casa*. Han pasado unos veinticinco años. Pero en *El doctor Centeno* (1883), cuando ya lleva unos dieciséis años de incesante labor novelesca, crea al joven poeta dramático Alejandro Miquis, el cual destruye algunos de sus ensayos, tiene un sinfín de proyectos y dos títulos, *El Grande Osuna* y *El condenado por confiado*; el primero, entregado a los empresarios; el segundo, planeado. Debemos apuntar lo que dice el novelista de su personaje. Estaba cierto de que se había de representar. El éxito era seguro. «¡Misión altísima la suya! Iba a reformar el Teatro; a resucitar, con el estro de Calderón, las energías poderosas del arte nacional.» Alejandro lo había leído a un autor mediano, «pero muy corrido en la escena, hombres de estos que llaman prácticos en el arte»; el cual le empezó a dar consejos: reducir los cinco actos a tres, suprimir más de la mitad de los personajes, simplificarlo todo, especialmente la escenografía. Después de lograr que caiga en manos de un Director, no se lo representan, pero le da muchos más consejos. No se desanima y se lo lee a Felipín Centeno, su criadillo analfabeto. Los dos se exaltaban, «ambos gozando lo increíble: el uno por lo sabio, el otro por lo ignorante. Siendo tan diferentes, algo les era común: el entusiasmo, quizá la inocencia». De *El condenado por confiado* dice Miquis: en ese drama «voy a presentar una idea nueva, una idea que no se ha llevado nunca al teatro: la idea religiosa». «Quemar *El Grande Osuna*. Es detestable... Es feo y repugnante como mi enfermedad. Todo lo que contiene resulta vulgar al lado de la excelsa hermosura artística que ahora veo, al lado de esta creación

de las creaciones, que tituló *El condenado por confiado*... Es la salud, es el vivir sin dolor... Aquí veo otra figura, otra belleza suprema... A su lado aquélla es fealdad, impureza... podredumbre... consunción...»¹

Alejandro Miquis es querido de sus compañeros y discípulos; a alguno le da también por las tablas, logrando estrenar. Alejandro habla con entusiasmo de su obra, porque era generoso en todo; no sólo con sus dineros, sino con sus sentimientos. Como nos ha contado el novelista con ironía el argumento de *El Grande Osuna*, nos habla ahora de la comedia ponderada por Alejandro. «La comedia era sosa y a él le parecía salada; era roma, y le parecía aguda. Pertenece al género moral papaveráceo, y sus efectos eran admirables si al teatro fuéramos a dormir. Era un alegato en favor del matrimonio, y Ruiz hacía ver allí lo desgraciados que son los solteros ... los personajes, cuidándose de no hacer nada, hablaban, quien en favor del matrimonio, quien en contra. Al final quedaba la virtud triunfante y el vicio rudamente castigado.» (P. 1435a.)

Galdós nos dice que en su juventud todo muchacho que aspiraba a la gloria literaria «se lanzaba al mundo de las letras con el indispensable tomo de poesías o con el consabido dramita».² También el joven Galdós soñó con el éxito del palco escénico, y sus primeros años en Madrid los dedicó encarnizadamente a alcanzarlo. Pensaba más que en el triunfo, sin embargo; quería reformar el teatro, confiaba en las poderosas energías del arte nacional; sentía horror por la moral al uso; iba con una idea nueva: la idea religiosa. Descubre una belleza nueva: el vivir sin dolor — recuérdese al leer *Alceste*.

Pero en el mundo de las letras hay un escalafón tan cerrado como el de todos los empleados — políticos, burócratas, eclesiásticos, universitarios, etc. —: los hombres prácticos. Cualquier majadero dice lo que hay que suprimir, recortar, cambiar, modificar. De este obstáculo — directores, actores, hombres con la experiencia adquirida entre bastidores — no se libra nadie; pero se acaba por vencerlo siempre. No hay más innovadores en el siglo XIX que en las épocas anteriores, pero tienen que librar las mismas rudas batallas que sus predecesores. Alejandro Miquis nos habla también de la esencia y maravilla de la representación: la comunión; lograr la unidad purificadora del entu-

1. *Obras completas* (Aguilar, Madrid, 1966), t. IV, págs. 1376a, 1377b, 1378a, 1379b, 1431a y b, 1447a. Los subrayados son míos; los puntos suspensivos, no.

2. *Arte y crítica*. Ed. Alberto Chiraldo (Madrid, 1923), pág. 39.

siasmo. Lo que a partir quizás del siglo XVIII, pero con toda seguridad del XIX, es imposible, pues el hombre ha dejado de ser religioso y vive situado en una zona política, social, económica, científica, en una tensión masa-individuo. En España «el novelista contemporáneo [todavía peor para el autor dramático] tropieza con la dificultad de una lengua poco trabajada y afinada en el terreno de la expresión familiar»;³ Galdós recomienda la lectura del epistolario de Moratín.

El novelista nos ha dicho por qué abandonó su actividad teatral: «Hace más de veinte años, hallándome en los comienzos de la lucha literaria, y viendo cerrados ante mí todos los caminos, creí que podría meterme por el de la novela, que me pareció más expedito y *menos trillado que otro*».⁴ El escritor nos dice cómo veía el teatro de su época. «Los asuntos se iban reduciendo a tres o cuatro fábulas, la fábula del adulterio, la del desprecio de las riquezas, la de los novios que no pueden casarse porque los padres se odian, y nada más. Siempre ha de haber, para que la burguesía se entusiasme, un grave conflicto entre novio y novia; y el ignorar si al fin se casan o no, mantiene el interés y lo gradúa hasta que se pronuncia la palabra sacramental del matrimonio. Los caracteres han quedado reducidos al marido engañado que siempre es el mismo, y ha venido a ser un verdadero muñeco de cartón, a la esposa infiel, al padre intransigente y entrometido. Estas figuras obran y hablan con arreglo a una ley de humanidad puramente teatral. Las acciones responden a una moral que sólo existe de telón adentro.»⁵ Todavía continúa Galdós hablando de los esposos adúlteros, mujer pizpireta, marido de cascos ligeros, amigos comprometedores, joven honrado y puro, que desprecia las riquezas y asegura en quintillas que quiere ser padre. La ironía y la línea caricaturesca no falsea la situación del teatro de su época, el cual, junto al engolamiento, produce una insoportable impresión de artificialidad. Se atreve a llevar a la escena el mundo moderno para destruirlo o bien para hacer que resplandezcan las virtudes del público a quien se dirigen, virtudes inexistentes, pues son sólo prejuicios. Este fondo hace resaltar aún más por lo menos una de las cualidades innegables del teatro galdosiano: su originalidad, su personalidad, su fuerza; el rehuir el halago del público, el buscar su sacudimiento.

3. *Nuestro teatro*. Ed. Alberto Chiraldo (Madrid, 1923), pág. 38.

4. *Arte y crítica*. Ed. cit., pág. 144.

5. *Nuestro teatro*. Ed. cit., págs. 155 y ss.

Don Benito, en su primera narración, *La Sombra*, ya necesita proyectar con la sombra la vida interior en un múltiple significado: es una idea, es un hombre, es la realidad interior y la exterior. Significa también un ser sobrenatural y luego la conciencia, el pensamiento, el miedo... En esa misma novelita a la imaginación se le llama la loca; ya para averiguar la realidad ha de «despejar la incógnita».³ En *Un joven de provecho* ya se dice se armó la de San Quintín. La hija sacrifica su fortuna para salvar el honor de su padre, descubriendo quizás una nueva vida. Otro personaje femenino se ve atormentado por su necesidad de confesar la verdad sin que nada externo le constriña a ello. En la obra se presenta la moral espiritual y la apegada a la letra, el hombre bajo y vil ministrable, gran egoísta, exige para su vida la moral de las apariencias. Alejandro Miquis quería reformar el teatro; en *Un joven de provecho* nos encontramos los pilares del mundo galdosiano, y junto con *La Sombra* tenemos que recordar *La loca de la casa*, *La de San Quintín*, *Voluntad*, *Mariucha*.

EL NUEVO TEATRO Y EL PÚBLICO

Hacia 1880 y tantos, Galdós empieza a sentir que el público estaba ansioso por asistir a otras representaciones de las que se le ofrecían: nuevos asuntos, caracteres en lugar de muñecos, acción lógica y humana; además no soportaba el mundo artificial de pasiones y afectos, quería presenciar las fuerzas que agitaban a las sociedades. Quizá pensaba en otros países, lo cierto es que insiste en que el público «no pide que se haga un teatro nuevo, sino que se restaure el viejo arte del teatro, que el mecanismo vuelva a ser accidental y que los caracteres y la reproducción de la vida constituyan el fondo de la composición».⁷ Galdós, sin duda, pensaba que tratar de cambiarlo todo al mismo tiempo era exigir demasiado; por otra parte, el escenario tradicional le bastaba para sus proyectos dramáticos. *La loca de la casa* no necesitaba nada nuevo desde el punto de vista escenográfico, y en verdad *Realidad* tampoco. Es curioso, aunque hay muchos dramaturgos que han luchado por ello, le parecía injustificado la impuesta duración de unas dos horas. Lo cierto es que con los entreactos pasar de tres horas es casi

6. Véase *Vida y obra de Galdós*. Tercera edición ampliada (Gredos, Madrid, 1970), «La sombra», págs. 193 y ss.

7. *Nuestro teatro*. Ed. cit., pág. 158.

siempre insoportable. También es verdad que no parecía ver claro la diferencia entre novela y teatro. No se daba cuenta de que una cosa es el error de tratar de definir lo que es la novela y todavía más insensato la forma de la novela y otra cosa definir una novela y una forma. No se deberá trazar la diferencia entre novela y drama, pero nadie confunde un drama con una novela.

El teatro no sólo tiene un diálogo diferente del novelesco — lo que Galdós tardó mucho en reconocer —, sino que en la acción, que es el diálogo dramático, hay que incluir el silencio, el gesto; es decir, el actor — intérprete del autor — y el tiempo — ritmo — y el espacio con la presencia o ausencia de cosas y hombres. Al teatro se va a oír con los oídos y la vista. Además de la comunicación y lo comunicado existe quien ha de percibir esa comunicación que se distingue del lector no tanto por ser una colectividad en lugar de un individuo como un ponerse en relación con el creador a través de un intérprete-actor y director. No quiero repetir lo ya sabido: el intérprete salva o destruye la obra. La complejidad resulta del significado en potencia — siempre múltiple, constantemente expuesto a las circunstancias: lugar, individuos, situación política, social, religiosa, económica — y en la recepción pasiva o activa, Galdós quizá no se dio cuenta de la diferencia entre la vida de una novela y la de una pieza teatral, pues parece haber captado, o por lo menos expresado, sólo lo más externo: «La emoción colectiva es y será siempre un misterio. Las multitudes no vibran sino con ideas y sentimientos de fácil adquisición, con todo aquello que se saben de memoria, y se tiene ya por cosa juzgada y consabida... En el libro se habla al individuo, al lector aislado y solitario. Se le dice lo que se quiere, y el lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchedumbre, cuyo nivel medio no es muy alto ni aun en las sociedades más ilustradas; y no hay manera de herir a la multitud, sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio.»⁸

GALDÓS Y SU ÉPOCA

No he negado nunca la relación de Galdós con Ibsen y los autores rusos. He creído que estaba con ellos, que coincidía con ellos, que como ellos estaba creando su época. Y la estaba

8. *Ibidem*, pág. 159.

creando desde España. Su teatro surge cuando había superado el mundo naturalista, aprendido en Zola, y al salir al mundo espiritualista por propia necesidad interior, se encuentra en el mismo ambiente de Ibsen y Tolstoy, y muy diferente de ellos. Galdós nos ha hablado de esas diferencias y de su admiración por *Casa de muñecas*; sin embargo, su actitud hacia la mujer es tan distinta de la del dramaturgo noruego como Tristana lo es de Nora. A quien respeta y cuyos consejos sigue es Echegaray, el hombre práctico en cosas de teatro, el conocedor de la escena. En casi todas sus obras hay algún momento de efecto a lo Echegaray, y a veces también los desenlaces tienen algo, bastante, de efectistas. No cae en la retórica echegariana, pero sus largos parlamentos, los apartes, los monólogos, la disposición de los personajes nos recuerda con frecuencia al autor de *Mancha que limpia*. Echegaray capta de la manera más superficial las nuevas directrices de su época y las vierte en un molde más que tradicional, arcaico. Galdós no se apropia nada, nada se asimila, él vive y descubre la tensión, la inquietud, las ansias, tormentos y anhelos finiseculares. No acude ni a formas tradicionales ni extranjeras, pero sus temas universales modernos — sinceridad, necesidad del espíritu y la verdad, la imaginación creadora (no la fantasía encubridora de la realidad), la voluntad gracias a la cual el carácter recto puede dirigir la vida, el rechazo de las formas vacías: honor, dignidad, moral, etc. —, como ocurría con *Doña Perfecta* (actitud institucional e individual reaccionaria opuesta al racionalismo progresista, liberal y cristiano), o con *Gloria* (intransigencia de los que se creen en posesión de una verdad absoluta en contradicción con el amor), cuya universalidad se enraíza en tierra de España; ahora los temas universales no se dan tanto en un medio español como dentro del propio mundo galdosiano y de sus símbolos.

La palma introduce en un Domingo de Ramos a Victoria en su Pasión (*La loca de la casa*); la unión de las almas se traslada a esa realidad-metáfora del tercer acto de *Electra* (fusión de los metales), o en *La de San Quintín* tenemos la de las rosquillas, o en *Amor y Ciencia* el canto, a telón corrido, del Himno a la Alegría de la Novena. Ese movimiento escénico o simbólico, como lo llamó el mismo Galdós, creo que hoy es contraproducente, aunque en su tiempo coadyuvara al éxito de la obra y lucimiento de los actores y de la Dirección. No me refiero a esto. Lo que en mi opinión aleja el teatro de Galdós de nuestra época es la técnica novelesca, que nada tiene de común con el sentido

novelesco del drama lírico romántico. No se trata de un ambiente «romancesco» que proyecte y desparrame el lirismo, sino de una multiplicidad que no se integra en unidad temática y no dirige al desenlace y que, además, da lugar, a pesar de la extensión paralizadora, a una gran confusión. La riqueza y variedad de elementos en la novela de todos los tiempos ha creado una densa textura que, lejos de ahogar el tema esencial, lo realza y sirve de fondo haciendo resaltar una variedad de aspectos y calidades que quizá no pudieran aflorar de otro modo.

Tomemos, por ejemplo, *La de San Quintín*. La duquesa Rosario de Trastámara es la protagonista, y le acompaña el joven Víctor. La Duquesa es la que tiene un verdadero conflicto dramático, desgarramiento interior que debería ser el tema esencial de la obra; la acción que debe ejecutar y la intención con la que la lleva a cabo. Se trata, como se recordará, si debe darle a Don César Buendía, quien la corteja, las pruebas de que Víctor — hijo tenido con una institutriz italiana —, al cual se dispone a legitimar, no es su hijo. Primero, Rosario quiere vengarse de César y sabe lo logrará negándole la paternidad; segundo, enamorada de Víctor, ignora cómo aceptará éste el que le desposean de un nombre y una fortuna; tercero, la intención de su acto, ¿qué puede más en ella, el deseo de vengarse o el amor a la verdad?

Con Víctor el tema es diverso. Su amor a la verdad es su esencia, pero el dinamismo dramático de la figura reside en encontrarse, en «ser otro». Es el tema de la «persona», llegar a la esencia del ser. Desde *El amigo Manzo*, quizás antes, Galdós había forjado la palabra «otroísmo», antónimo de egoísmo, que, como es natural, no hay que confundir con altruismo, ni filantropía con los sobreentendidos filosóficos, sino la realidad de la persona: en lugar de pensar exclusivamente en uno mismo, darse al otro. De ahí, pasando por *Lo prohibido*, llegaremos al conflicto espiritualista, que luego Unamuno hará suyo. La Intención, la Persona y su esencia quizá no es fácil que se acepten como los temas — el de Víctor dependiente del de Rosario — esenciales de la obra. Ni el mismo Galdós ha apuntado nuestra atención hacia ese blanco.

No me interesa ahora precisar el sentido de esta comedia; lo que quiero es fijar la complejidad de la obra, causa, probablemente, del problema de su técnica teatral. Si la Intención y la Persona fueran los núcleos dramáticos esenciales, hay que reconocer que el público y la crítica no podían darse cuenta de ello — de que el drama consistiera en esos dos temas. El propósito de Galdós es múltiple y tampoco era fácil captarlo. La familia de Buendía — el abuelo, Don José, su hijo César, la hija de éste, Rufina, están simbolizando la estructura de la España de los Habsburgos, su ascensión creadora, su plenitud y su final (Rufina entrará en un convento y, por lo tanto, ahí terminará la dinastía; pero, además, la fragata ya inservible se llama Rufina) — esterilidad eclesiástica y ruina de la flota mercante; es decir, ruina financiera y comercial. Víctor es ilegítimo; el mundo moderno racionalista, científico, industrial, es algo ajeno a lo tradicional hispánico. Usura como forma de enriquecimiento y aristocracia improductiva: juego, herencias, falso honor. Caricatura de los empleados del Estado; Canseco es el notario, casi analfabeto e incapaz de darse cuenta de la vida a su alrededor.

Todos estos motivos, que se encuentran sumamente elaborados en los Episodios y en las Novelas, duran y perduran en la obra galdosiana. En *El abuelo* rodean a Albrit. Pero el motivo que parece destacarse con la duquesa Rosario es la unión, la liga de la aristocracia y el pueblo, idea constante en la novela y en el teatro de Don Benito. Hay que advertir la confusión. La familia tan noble como arruinada de los Trastamara ya estaba unida a los Buendía. La Duquesa continúa arruinada y Víctor no tiene nada de pueblo. La Duquesa, al recibir la caridad de Don José — la acoge en su casa —, parece entrar en contacto con el proletariado; lo único que hace, sin embargo, con las rosquillas y el planchado es jugar al trabajo. En realidad, es un escarnio de la vida mísera y humillante de la servidumbre. Además Rosario de Trastamara mientras liga la masa — y explica la metáfora o el símbolo — tiene su gran aventura de amor, con el horno puesto al rojo que espera su tarea.

No es necesario discutir si es acertado presentar el intercambio cultural y los contactos de la vida espiritual como ilegitimidad. Acertado o no, esto se comprende en la novela, de la misma manera que se nos explica la función del ejército (el padre de Víctor es un coronel) en la primera mitad del

siglo XIX, muy diferente de la que fue después —, y en *Consuelo* se nos da otro ejemplo de esa transformación. Lo importante es que veamos que a Víctor se le presenta como socialista, cuando no es otra cosa que un cerebral, intelectual, un individualista de fin de siglo. Pero lo que verdaderamente es Víctor es un señorito que ha recibido siempre el dinero necesario para ir haciendo lo que se le antojaba. Este señorito, en cuanto pasa la crisis de la juventud, «sienta la cabeza», y gracias al amor parte para Norteamérica, donde posiblemente se hará millonario por su trabajo, sus conocimientos, en medio de la libertad individualista y capitalista.

Galdós destaca la elaboración de las rosquillas; a mí mucho más importante me parece la escala mística que recorre Rosario buscando la casa del Amado. Y las rosquillas, al terminar la obra, se transforman en una nueva comunión: «¡Mi ducal corona! El oro de que estaba forjada se me convirtió en harina sutil, casi impalpable. La amasé con el jugo de la verdad, y de aquella masa delicada y sabrosa he hecho el pan de mi vida.» Y cuando Don César, sin más que esperar que la muerte, exclama, al ver la feliz pareja que se marcha, «Es un mundo que muere», Don José le replica: «No, hijos míos: es un mundo que nace.» Pero alumbrar ese mundo nuevo para España y para la Humanidad es el empeño de Galdós desde *Gloria*. Desearía haber logrado aclarar más que la complejidad y la complicación del teatro de Don Benito, la lucha del escritor por conseguir comunicar directamente su mensaje a los hombres de toda España. He elegido una pieza dramática que tuvo casi tanto éxito como *Electra* para mostrar que el público no podía penetrar en ella. Galdós no intentó nunca manejar el halago para conseguir el triunfo. Triunfar era conseguir lo que se proponía.

«ALCESTE», LEYENDA Y ARGUMENTO

Entre los años 17 a 25 de este siglo he visto representar *La loca de la casa*, *Doña Perfecta* y *El abuelo*, con María Guerrero o la Xirgu, con Morano o Borrás. La impresión que me quedó fue la de una colosidad monolítica con Pepet, *Doña Perfecta* y *El Conde*. Más acentuada en la tenaz e invariable figura político-religiosa, pero en todas ellas con igual imponente eficacia dramática, las novelas y los Episodios producen el mismo efecto. La monumentalidad de *Fortunata* y de *Ángel Guerra*, los

tres volúmenes de la serie de Torquemada, y obras breves como *Torquemada en la hoguera* o *Nazarín* y *Halma* producen el mismo sentimiento que no depende de la rapidez o lentitud, sino en el enfoque espacial y la preferencia por la densidad y el espesor, tanto en los caracteres como en las situaciones. En los cinco Prólogos de sus cinco obras dramáticas defiende insistentemente la morosidad y detención en el análisis.

Todo esto varía en los últimos años de la producción galdosiana, donde no se logra la levedad ni se maneja la alusión impresionista. Sin embargo, se consigue una ligereza de toque sorprendente. *Alceste*, tragicomedia, nos conduce con una medida «clásica». Parece que no siente necesidad de diluirse ni extenderse; de una manera natural se rehuye la insistencia que vemos substituida por una repetición, si no alusiva, impregnada de un delicado movimiento. No creo que sea el tema quien le hace adquirir esa manera. Me parece que la ironía de la vejez es causa de que abandone el didactismo. Los elementos galdosianos son fácilmente perceptibles, pero afloran vistas desde el Olimpio del Tiempo. El anciano sonríe comprensivo. No va a negar la necesidad de la Justicia, eso es imposible, especialmente en el Mundo que ha construido; tampoco hay que suprimir el castigo, pero en sus últimos años se empeña en crear la felicidad. Sueño que en medio de los horrores ha soñado siempre la Humanidad.

La leyenda de Alceste todos la recuerdan. Admeto ha cometido un crimen en uno de esos ataques de furia tan sorprendentes en los dioses, semidioses y héroes griegos. Pero en seguida suelen reconocer su falta y arrepentirse, lo cual no evita el castigo. Es lo que le sucede a Admeto. En la fábula de Don Benito, Mercurio le ayuda de una manera cruel: Admeto ha de morir a menos que una persona de su familia se sacrifique voluntariamente. Nadie acude en su auxilio; Alceste, su esposa, en cuanto se entera, irrevocablemente acepta el sacrificio. Hércules acude cuando se van a celebrar las ceremonias funerales y la vuelve a la vida.

El dramaturgo, para la obra que iba a estrenar el 21 de abril de 1914, dispone los personajes siguientes: Eumelo y Diomedea, hijos de Admeto y Alceste. Pherés y Erectea, los caducos padres de Admeto. Mercurio y Hércules. Demofonte, sacerdote; Aristipo, filósofo; Polícrates, músico; Hiperión, archivero y consejero del Rey; Gorgias, *parásito*, consagrado a la Historia; Cleón, físico y astrónomo. Tisbe, nodriza (confidente) de Alceste; Friné, esclava muy hermosa. Además, la comparsa, muy nume-

rosa, de Hércules y de la casa de Admeto, con guerreros magnates, etc. La acción transcurre en unas veinticuatro horas, empieza por la tarde, noche, día siguiente. Lugar, el Palacio de Admeto.

La tragicomedia se divide en tres actos, el último en dos cuadros. Decide este cauce para la acción: Acto primero, Admeto, por su arrebato, ha matado a Corydón, hijo de Liriope, ninfa protegida de Juno, la cual obliga a Júpiter a que le condene a muerte. Debe morir esa misma noche. Está desesperado; sin embargo, espera que Mercurio le consiga el perdón. Escena 2, Mercurio llega y le dice a qué han accedido las Parcas. Admeto cree que su caduco y anciano padre se ofrecerá gustoso. Escenas 4 y 5, el padre y la madre se niegan al sacrificio. Inmediatamente, escena 6, cuando Admeto y Mercurio se han retirado, surge la lucha por la sucesión, por el poder. El sacerdote de Apolo, Demofonte, se destaca. En las dos últimas escenas, 7 y 8 hace su entrada Alceste acompañada de sus hijos.

En el acto segundo, escenas 1 y 2, vemos a Alceste arrastrada por un ominoso presentimiento. En las escenas siguientes, hasta la 6, inclusive, la acción política que se dibujaba en el acto primero aparece como la lucha de dos fuerzas. El acto termina: escenas 7 a 9, con el sacrificio de Alceste.

El acto tercero, dividido en dos. Cuadro primero, dolor de Admeto (escenas 1 y 2), llegada de Hércules (escena 3). Cuadro segundo. Las tres primeras escenas, Hércules como huésped; ignora lo que sucede en la casa de Admeto, pero la belleza triste de Friné le indica que algo anormal ocurre. Escenas 4 y 5, Hércules, enterado, vuelve a la vida a Alceste.

COMPOSICIÓN DE «ALCESTE»

La exposición es breve y escueta, se puede repetir una y otra vez, y así se hace. En realidad, la acción no es otra cosa que el desarrollo del tema: la sentencia de Júpiter y la aparición de una víctima voluntaria. Como hay muy pocas horas, los acontecimientos deben sucederse rápidamente. Pero el breve plazo se podría hacer inacabable. Galdós maneja tres hilos. De un lado, la desesperación del protagonista, primero, por la espera inútil del perdón; segundo, la decepción que le causan sus padres; tercero, el activo movimiento político. El desenlace es sorprendente, y la nota desoladora individual se contrabalancea con la

lograda estabilidad política. Al resucitar Alceste surge la armonía.

Los actos no tienen ni la vibración ni la tenuidad sensorial y sentimental que el Impresionismo requería. Hay, sin embargo, un ritmo que nos hace pasar sin aceleración, sin subidas y bajadas, de un estado a otro. De la nota de dolor con que comienza la tragicomedia pasamos a la alegría final de la madre, para terminar el acto, y de un punto a otro tenemos el cómico egoísmo de los padres de Admeto. En el segundo acto se repite el mismo diseño; la tonalidad ha cambiado, no obstante, por completo. Se empieza y termina con el dolor y la muerte de Alceste, marco de la lucha política que se prepara. Esa vida política que era inimaginable en el primer acto, donde surge de una manera incipiente, ahora está dibujada con gran relieve. Lo mismo ocurre con la angustia de Alceste comparada con la contención de Admeto. En la primera escena entra como madre entristecida, en contraste con su alegría al final del primero; inmediatamente el vocabulario ensombrece toda la acción: ansiedad, agonía, incertidumbre, pavoroso, conturba, horror, peligro, tenebrosa inquietud. Vocabulario ambiental que crea el patetismo de la separación de los hijos y del esposo.

El tercer acto, dividido en dos cuadros, vuelve a empezar con el dolor de Admeto, que ha querido matarse y se lo han impedido. Llegan sus hijos con la nodriza, portadores de flores para el lecho mortuario. Sobre este fondo delicado de color y ternura la agonía íntima del Rey. Hércules, con su presencia, introduce una extraña alegría. Extraña, porque la hospitalidad exige que al huésped y a su comitiva ya se les deje en libertad y se les oculte el luto del Palacio. Todos tratan de mostrarse afables, pero disimulan a medias el agobio en que se encuentran. Hércules no tarda en advertirlo, y al presentarse Admeto le exige la verdad. Esto da ocasión a que el semidiós se ofrezca a luchar con la Muerte y rescatar a Alceste.

De los personajes, los niños sirven para que Alceste se manifieste como esposa y madre. Al entrar en escena llega con todo el orgullo de quien ve en su hijo el digno heredero de su esposo. Fuerte, ágil, en el gimnasio, con los caballos y el arco; el reino y la federación pueden ver la promesa de un rey que les conducirá como Admeto. La niña está llena de encantos. El sacrificio de Alceste no es sólo un acto de valor y de voluntad que la une aún más estrechamente a su rey. Los niños permiten que muestre su dolor humano, el terrible sufrimiento de la madre.

Junto a la ternura, el valor y la decisión; junto al amor a su esposo y su rey, el patetismo de una manera muy contenida aflora con toda fuerza.

Es fácil ver que los personajes del palacio de Admeto — los príncipes ancianos, los consejeros políticos, el sacerdote, los sabios, el historiador Georgias — pertenecen al elenco galdosiano. Los encontramos desde sus primeros episodios y novelas, y la manera como se les trata es muy frecuente en la serie inacabada y aun en la cuarta, así como en las novelas y obras dramáticas a partir de finales del siglo. El egoísmo, los intereses personales, la vida parasitaria, el descontento con la Historia, por antivital, el buen consejero; hasta las esclavas «guapitas», que hay muchas, y la bella Friné, rodeada de hombres maduros y viejos, sin hablar de Hércules, que acuden a su hermosura como las moscas a la miel. Pero hay que observar la ligereza, la bondad con que están tratados. Incluso el sacerdote de Delfos, ambicioso, dominador e hipócrita; incluso la Princesa, decrepita y senil, al dar su gritito de «regencia trina». Estas figuras son como un friso que, más que individualmente, hace resaltar en conjunto lo que es la Humanidad, la pobre Humanidad encerrada en su bajo horizonte. No se siente por ella ni indignación ni la necesidad de fulminar castigos; despierta piedad, humorística conmiseración. En *El abuelo* la ingratitud, el egoísmo, la espesa grosería, la pobreza espiritual del cura, del médico, del alcalde no suscitan la piedad; y aparte de la imponente forma del Mal, que se encarna en Lucrecia, don Pío Coronado es un valor extrahumano, casi esperpéntico, cuyo que «malo es ser bueno» choca humorística, pero amargamente con el Conde de Albrit. Su sentido del honor con humildad cristiana ilumina al Conde, pero al mismo tiempo muestra el error de toda la vida del abuelo, de toda una tradición histórica. Se llega al amor no sin antes arrinconar viejos conceptos que han perdido su vigor y vitalidad.

La levedad y delicadeza con que están tratados estos vicios y faltas en *Alceste* nos trasladan a otro plano que se enlaza íntimamente con el nivel más elevado. Los contrastes entre los dos niveles son evidentes, pero se presentan muy amortiguados; tanto el humor como el sufrimiento han sido sometidos fuertemente. Se podría pensar que en el último acto la venida de Hércules modifica el tono de la obra, pero por el contrario lo hace sobresalir. El mismo Galdós nos dice que ha paliado la conducta del Hércules legendario; su bullicio y algazara apagan lo más posible el luto de Palacio, luego vemos al héroe sintiendo que

le hayan ocultado la verdad. El entrelazamiento de los dos niveles produce un efecto estético de la mejor calidad. Creo que en ninguna otra obra se ha movido Galdós con tanta seguridad y dominio. Se siente un aire puro, parece que se está en una altura en la cual se respira con placer y satisfacción, desde la cual se contempla amplio panorama en una atmósfera limpia y transparente. La razón de este sentimiento creo que reside en la claridad de percepción del autor, el cual contempla el gran tema que da unidad a toda su creación y puede librarla de las adherencias de lo secundario que antes se imponían necesariamente. La Historia, la Naturaleza, el respeto mutuo que ha de superar la intransigencia, poco a poco ha ido forjando su gran Obra. Pero todo ello ha de ser para algo. Galdós logra dar a su escritura la fluidez de la lengua hablada sin ningún engolamiento en las escenas más dramáticas; con familiar llaneza discurre el diálogo incluso cuando hablan los dioses; los reyes padres parecen unos burgueses y alguna vez los actores deben dar al tono, la mirada y el gesto cierto aire madrileño.

SIGNIFICADO DE «ALCESTE»

El tono didáctico se abandona por la graciosa sátira, y en el mismo comienzo de la obra (escena 2.^a) Mercurio cuenta a Admeto cómo ha entrado en Palacio sin ser conocido. Pherés ni ha advertido su presencia. «Luego, en los pórticos, estaba tu madre, la venerable Erectea, con Demofonte, el sacerdote de Delfos. Ya sabes que éstos no se apartan de las damas ilustres y ricas. Tu madre... me vio al pasar, y por algo que le dijo el grave ministro de mi hermano Apolo, comprendí que me había tomado por el actor Sofronio, que de pueblo en pueblo representa el papel de Mercurio en la famosa tragedia de Tespis *La muerte y la vida.*» Se ha destacado al Sacerdote, sitiando siempre a las damas con dinero, sobre todo confundiendo a los dioses con los histriones que hacen su papel en los tabladros. De esa manera irónica Galdós nos da el tema de su obra. Sofronio representa la tragedia de la muerte y la vida. El dios no ha querido sacarles del engaño.

Esa tragedia la vive el hombre. El dramaturgo no quiere hablar del pecado original ni de la relación entre la culpa y el castigo. Lo que le ocupa es la situación en que el hombre se encuentra y cuál debe ser su actitud. Gorgias, recuérdese, el historiador, aconseja a Admeto, y así empieza la tragicomedia (es-

cena 1.^a), resignación. La historia le ha enseñado que si se rebelara, él y los suyos aún sufrirían mayores males.⁹ El rey no se resigna, pero su esperanza está puesta en que Mercurio le consiga el perdón.

Con gran decoro, con levedad y seriedad de salón dialogan Admeto y Mercurio: El rey está seguro del sacrificio del padre. El dios ni duda ni cree. «Los dioses, dice, contemplamos el rudo batallar de la vida mortal, y juzgamos vuestras acciones, no por lo que nos marca la lógica rigurosa, sino por lo que nos ofrece la movible variedad de vuestros caracteres.» Queja de Admeto, del hombre, que se resume en pocas palabras: «Queremos ser puros, y nos hacéis malvados». Mercurio amablemente, sin escepticismo, presenta la vida del hombre en relación con una trascendencia incomprensible. «Vosotros, infelices mortales, resignaos a vivir y a morir dentro de ese plan invariable, y acomodaos a la idea de que no tendréis felicidad fuera de la obediencia constante a la ley que os oprime. Rodarán los siglos. ¿Vendrá, al fin, para los humanos, el día de la inmortalidad que los iguale a nosotros? ¡Quién sabe!» (escena 3.^a). Gorgias hablaba de la resignación ante la enseñanza de la Historia, el dios recomienda la obediencia a una ley trascendente e incomprensible. Alceste, la madre de los hijos de Admeto, da la nota de alegría para terminar el acto, no sin sentir la atmósfera de presagios fatales que anuncia la forzada serenidad de su esposo, pero su vida enlazada a Admeto se sobrepone a todo. En el amor a la vida no hay egoísmo, ha mostrado en cien combates que sabe ir decidido a la muerte. Quiere vivir para la gloria y felicidad de sus Estados. Noble propósito realizado irónicamente por la comicidad de la mezquina estrechez de sus padres, a quienes, jugando a lanzar el disco y comiendo golosinas, les parece absurdo que les propongan que se ofrezcan a morir. La situación es divertida porque nosotros comprendemos que se quiera vivir mientras se pueda. No se trata del nivel en que nos coloquemos, al que puede tan sólo jugar al disco y comer golosinas es difícil sugerirle como alto ideal que ya ha vivido bastante. Nadie le convencerá.

En el segundo acto, encuadrada por esa atmósfera de horror

9. En la ironización de Gorgias, en su consejo hemos de ver, según mi manera de concebir la obra de Galdós — Confusio, el historiador que escribe la historia como debía haber sido; Casandra —, la ironización de su propia creación, de su propia actitud política y especialmente del conocimiento de la Historia, del pasado como valor para el presente; esto es, de su función en la vida del hombre y de la sociedad.

del futuro y de la decisión al martirio, discurre la tumultuosa corriente de la vida: la lucha por el poder y las rápidas decisiones de Admeto, que ha salido de la angustia de pensar en la muerte, de esperarla, para tratar de salvar el Estado. Esta misma actividad contrasta con la lucha interior de Alceste. Sabe que la única manera de amar a su rey es dedicarse a su obra, que sin él no puede subsistir. Sus fieles servidores sacrifican al hombre para proteger al Estadista, el rey no puede, no debe matarse; aún más, tiene que presenciar la ofrenda de Alceste, su vida, para que en lugar de pensar en su propia felicidad, en su propio amor, continúe pensando en el Estado: único destino digno del hombre.

Admeto ha vivido angustiado esperando la muerte por una falta que no niega, pero que no ha dejado ninguna mancha en su conciencia; la conciencia le atormenta ahora por no haber sabido impedir la muerte de «esa mujer incomparable». Hércules, a diferencia de Mercurio, «lleva siempre consigo la alegría de vivir» (1272 a).¹⁰ No obstante, lo primero que les dice a Erectea y a Pherés es que están muy acabaditos y que la barca de Caronte les espera (1273 b). Gran desconsuelo, pero Cleón, físico y astrónomo, les dice «¿teméis a la muerte? Ésta no es más que una palabra, el nombre que damos a la transformación de la materia universal. Los seres humanos son tan inmortales como los dioses». El sacerdote le replica que sólo dice tonterías; Pherés quiere saber qué es la muerte. Cleón le responde, «el tránsito de una vida a otra» (1274 a). Erectea, se entusiasma y Friné exclama, «¡Oh, sí, vivir siempre, qué gusto!» En ese tono ligero y lleno de humor vemos a los sacerdotes enfrente de la ciencia, y a la deliciosa Friné le oímos su deliciosa exclamación, precedida, es verdad, por la de Erectea.

El semidiós que aporta la alegría repite una serie de motivos galdosianos: la verdad es lo que más le satisface, para él no hay mejor muestra de afecto que las palabras sinceras, «la verdad es mi norte, y guiado por ella consumo mis hazañas inauditas» (escena 4, 1275 a). Al decirle Admeto que Alceste ha muerto, Hércules, airado contra la justicia de los dioses, comienza el recitativo de sus trabajos y proezas. Galdós pone en sus labios un endecasílabo:

«¡Oh cielos implacables, cruel Destino!»

10. *Obras completas*. Ed. cit., t. VI.

se le escapa al dramaturgo. Lucha Hércules por arrancar a Alceste del poder de la muerte. «Los dioses no quieren... no me dejan», clama Alceste. Y continúa: «me llevan... me arrastran». Al volver a la vida pregunta dónde está. Hércules: «Es el Mundo, reina, es la realidad de la vida». «Mi destino es combatir por la vida humana, donde florece y fructifica el árbol del amor.» Alceste exclama: «¡Bendito sea el Héroe que con su voz potente me restituye al seno amoroso de la santa Humanidad!». Son las últimas palabras de la tragicomedia. Galdós no es ya el historiador, es el héroe dador de la alegría, el que restituye al hombre «al seno amoroso de la *santa* Humanidad».

La lucha de Alceste antes por morir, luego por volver a la vida, es la tensión entre la realidad y el vacío, entre la angustia y el cómico egoísmo, entre la vida y la muerte. La vida enlazada a tantos sufrimientos y dolores está llena de la alegría de la actividad, de la realidad, del hacer y de la creación.

El drama social contemporáneo: Pérez Galdós y Gómez de la Serna

EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ

1. LAS VARIAS INFLUENCIAS GALDOSIANAS EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

El teatro galdosiano es un poderoso hontanar de corrientes de fresca inspiración, que corren en distintas direcciones en el arte dramático español del siglo xx. La primera de estas corrientes es la del *drama social*, la cual dejó sentir muy pronto su influencia, en el primer año del siglo, en uno de los escritores más destacados de la generación del 98, en Pío Baroja en *La casa de Aizgorri* (1900), su primera novela, que está compuesta en forma dialogada, como si la idea original del gran novelista español fuera la de escribir un drama más que una novela.

Años más tarde, ya en la segunda década del nuevo siglo, se sintió de nuevo la influencia del *drama social* galdosiano en uno de los primeros dramas de Ramón Gómez de la Serna, de la generación llamada *Novecentista*, que es uno de los dramaturgos más originales del teatro español del siglo xx. Esta influencia se percibe en *La casa nueva* (1911), que es el mayor tributo rendido por Gómez de la Serna a las preocupaciones político-sociales de regeneración de España, que eran tan fuertes en la vuelta de siglo, después de la desgraciada guerra con los Estados Unidos.

Otra corriente distinta del drama galdosiano es la del *drama ilusionista*, que presentó Galdós en *Amor y ciencia* (1905) y en *Pedro Minio* (1908), el cual corresponde ya a la fase en la que el simbolismo era una de las fuerzas inspiradoras de su arte dramático. Esta influencia es visible en algunos de los principales dramas de Alejandro Casona, singularmente en *Los árboles mueren de pie*.

Nuestro estudio se limita a una de las influencias del drama galdosiano, la del *drama social* en el teatro de Gómez de la Serna. Para señalar, después de reconocida esa influencia, las diferencias que separan estas dos concepciones del mismo género dramático.

2. LA VISIÓN PESIMISTA DE LA REGENERACIÓN DE ESPAÑA: LA CASA NUEVA

El drama social de Gómez de la Serna, *La casa nueva* (1911), une el arte dramático ramoniano con dos de las principales corrientes del pensamiento español de principios de siglo: por un lado, le une con el drama social de Pérez Galdós; y, por otro, con la temática de la generación del 98, pues presenta en él uno de los temas fundamentales de esta generación, que a la vez lo era también de Pérez Galdós: el de la regeneración de España. La novedad que trae Ramón a este tema procede del empleo de una estética simbolista para tratarlo: de un simbolismo ibseniano, pasado a través de Pérez Galdós, y vestido con un sentido más moderno del arte dramático, con un sentido artístico más de nuestro tiempo, que es el que se respira en todo momento en el teatro ramoniano.

Su visión de la regeneración de España es mucho más pesimista que la que ofrece Pérez Galdós en sus dramas, aunque un tanto igual a la que expresó el escritor canario en sus primeras novelas, en las llamadas *novelas de la intolerancia*, con la diferencia de que el desenlace, tremendamente trágico en esa narrativa galdosiana, no lo es, en cambio, en este drama social ramoniano.

Quienes no reconocen que Gómez de la Serna se sintió atraído por las preocupaciones político-sociales sobre España que tenían los escritores de la generación del 98, en las que se barajaba una visión del carácter eterno e inmovible de lo español con la miseria de la vida social y cultural del presente, deben leer *La casa nueva*, en la que presenta uno de los conflictos más significativos de la vida española de todos los tiempos, que preocupaban a los hombres de esta generación, el de la tradición y el progreso, el cual también era el tema del teatro y de algunas novelas de Pérez Galdós.

3. EL DRAMA SOCIAL SIMBOLISTA RAMONIANO: SUS CARACTERES

Estas ideas se expresan sobre todo en un largo prólogo a este drama, en el que presenta, más que describe, el paisaje castellano, del pueblo en que se desarrolla la acción del drama; y en una serie de semblanzas de los personajes, que van al principio de la obra. La visión que nos da del paisaje recuerda un tanto

la de Pío Baroja en las novelas en que presenta el paisaje de Castilla: *Camino de perfección*, *César o nada* y *El árbol de la ciencia*. Es una visión dura de España a través de Castilla la Vieja. Esta visión es un trasunto de sus impresiones y vivencias juveniles en Frechilla, el pueblo palentino, de Tierra de Campos, donde vivió algún tiempo. Gómez de la Serna le dio el título de comedia y no el de drama, llamándola «Comedia de Castilla la Vieja». Sería más justo denominarla comedia dramática de Castilla la Vieja.

Es simbolista la presentación de la tierra y del pueblo castellano en donde se desarrolla el argumento de la obra. Pero este simbolismo no se viste con un lenguaje lírico, sino con uno duro y escueto, lleno de valoraciones morales, que anuncia el que empleará años más tarde el expresionismo español. No hay en él elementos descriptivos, sino calificativos, valorativos, con el que las cosas físicas reciben un triste y amargo contenido espiritual: «Tierra como un cadalso sin alharacas ni verdugos. Tierra pusilánime, neutral, desalmada, persecutoria... Tierra histórica, como está de queda y de vieja, más por espontaneidad y a *nativitate* que por fatalidad y tiempo. Tierra obtusa en que a veces hay cipreses ...los cipreses más trágicos y más erguidos, los cipreses más huesudos y más zanquilargos, los cipreses más afilados, con alta espadaña, y de un verde más concentrado, casi negro, blasfemo e impresivo.»

Ningún escritor del 98 llegó a expresar una visión tan dura de España, a través de la meseta, como Gómez de la Serna en esta obra. Es una visión orra de todo elemento afectivo, lo que no encontramos en la visión lírica de la meseta de Antonio Machado e incluso en la prosa de Pío Baroja y de Valle-Inclán: «La tierra adusta, trágica como un cadalso y el ciprés verdinegro» son los símbolos de una España «sombria, de colores sombríos como una pintura de Zuloaga». Y los hombres que viven en esta tierra tienen las mismas características de sequedad y adustez que ella. Sus semblanzas tienen la fuerza y la dureza de los dibujos de Victorio Macho, el gran escultor español contemporáneo, natural de esa Tierra de Campos palentina; y en sus líneas y notas de color vemos casi la misma técnica que encontramos en los cuadros y semblanzas del gran pintor expresionista español José Gutiérrez Solana, íntimo amigo de Gómez de la Serna, su contertulio en la Cripta de Pombo, para la que pintó el cuadro de los contertulios agrupados en torno a Ramón, que presidió durante muchos años esas reuniones.

Es visible la influencia cubista en estas semblanzas, sobre todo en la de Don Severo, cuyo «cráneo es cuadrado y resistente. Tiene algo de arquitecista. Tiene color de tierra recién arada, tiene unos ojos toscos.» Su mujer, Doña Prudencia, es «una vieja representativa, como canjilones circulando en la soledad y el borchorno de la siesta». Su hija Solita «es la muchacha castellana por definición. Indefinible. Es un esfuerzo de incubación en la estepa».

La casa nueva es el drama o la comedia dramática del eterno conflicto en España entre lo viejo y lo nuevo: entre los tradicionalistas y los partidarios de la regeneración del país: la tradición está encarnada en la casa vieja de los virreyes, de los Olmos; y la nueva representa el progreso, la nueva de los Heredias, a cuya familia pertenece Don Severo. Es un conflicto, más sutil que violento, entre las formas de vida del pasado, con sus hondas raíces en la vida española, y las ilusiones de una vida nueva, simbolizadas en la casa nueva de Don Severo que las tiene muy superficiales.

Los personajes, lo mismo aquellos que tienen nombres propios (Don Severo, Doña Prudencia, Solita, etc.), como los que se designan con otros más genéricos e indeterminados (los forasteros, el forastero rubio, la forastera solterona, etc.), son símbolos de la vida humana: de seres humanos de esa paramera castellana que aspiran a desbordar, con sus ilusiones y vivencias, los estrechos límites de las formas sociales, cohibidas por las convenciones morales y de toda clase que pesan sobre una comunidad pueblerina; y el diálogo entre estas gentes, tanto en la sala como durante el baile que se celebra en la casa nueva, con motivo de su inauguración, no se desarrolla en torno a un argumento o una historia, sino en el de la vida misma, cohibida por esas estrecheces. En el diálogo, muchas veces monólogo, que encontraremos muchos años más tarde, en el *teatro surrealista* y en el *teatro existencialista* y de una manera muy marcada en el llamado *teatro del absurdo*, en los cuales los temas del diálogo o de los monólogos no se refieren a determinados episodios de la vida, sino que van derechos a las raíces mismas de la existencia para expresar la angustia, la agonía, el aburrimiento o el cansancio que se siente en ella.

4. EL PESIMISMO RAMONIANO EN CUANTO A LA REGENERACIÓN DE ESPAÑA

En contra de la posición optimista del realista Pérez Galdós, en cuyo teatro, más que en las novelas, triunfa lo nuevo, el progreso sobre lo viejo, la tradición muerta, Gómez de la Serna expresa una posición pesimista un tanto semejante a la de Pío Baroja en su novela *César o nada*, con el fracaso de lo nuevo vencido por lo viejo.

La victoria de lo viejo sobre lo nuevo es más sutil en el drama de Gómez de la Serna que en la novela de Pío Baroja, en la que perece a mano armada la mano armada de lo antiguo, el reformista político César, empeñado en cambiar la vida política y social del pueblo. En el drama ramoniano el conflicto no es armado ni es político, sino entre dos formas de vida, o, mejor dicho, entre la vida animada que representa la casa nueva y la dormida simbolizada en la Casa de los Virreyes, de los Olmos. La casa nueva se ha convertido en el centro de la vida social de las gentes del pueblo y de los forasteros que lo visitan; y ha llevado a unos y a otros, sobre todo a las muchachas y a los jóvenes locales y forasteros que allí se reúnen, nuevas ilusiones amorosas entre unos y otros; mientras que en la Casa de los Virreyes todo es silencio, pero no el silencio de la vida, sino el de la muerte. Símbolo de la fuerza vital de la casa nueva es su torre más alta que la de la iglesia del pueblo.

Pero en medio del triunfo de la vida que se agita en la casa nueva acecha el enemigo, la casa vieja, el pasado. Don Severo, que había edificado con gran alegría y esperanza la casa nueva, comienza a sentir una gran nostalgia por la casa vieja, por la casa que había dejado, en la que nació y se crió. La nostalgia abate a Don Severo. La casa nueva es vencida por la vieja con la ayuda de esa nostalgia. Don Severo expresa su opinión pesimista de edificar nuevas casas en tierras de Castilla; y en sus palabras resuena el eco de las voces de los escritores más pesimistas de la generación del 98, particularmente de Pío Baroja: «Esta tierra es como es y no quiere ni flores ni árboles ni agua, ni quiere la Casa Nueva que le hemos impuesto».

Es sin duda esta la obra ramoniana en la que el autor contempla con el mayor pesimismo los esfuerzos reformadores de la vida política y social de España, en que estaban empeñados los liberales canalejistas, entre los que figuraba su padre. En ella se siente Ramón totalmente desanimado viendo que las

reformas no pueden calar hondo en el carácter español, que es donde reside, con su nostalgia por el pasado, la principal fuerza retardaria. Don Severo, símbolo del español, no añora en la Casa Nueva el pasado vivo de los simbolistas, sino el muerto de los reaccionarios que habitan en la casa vieja.

Alfredo Marquerie ha comparado *La casa nueva*, de Gómez de la Serna, con la madurez teatral de García Lorca en *La Casa de Bernarda Alba*, por la presentación viva de la vida de un pueblo castellano; y Alberto Sánchez dice que el pueblo descrito en ella por Gómez de la Serna «nos impresiona por sus rasgos de aguafuerte: con su caserío de adobes, hechos de barro y paja, que son consistentes como el hierro y de los que parece ser también ser la carne sólida de sus moradores, cetrinos y duros».

5. LOS ELEMENTOS EXISTENCIALES EN EL DRAMA SOCIAL RAMONIANO

El *drama social* ramoniano, aunque emparentado con el decimonono de la literatura sociológica del realismo, es muy distinto a él en su concepción de lo social en lo que expresa ya una visión de este siglo. El *drama social* decimonono, como podemos ver en los dramas sociales de Benito Pérez Galdós, estaba centrado en los conflictos sociales, de clases o intereses sociales, entre tradicionalistas (eclesiásticos, aristócratas) y progresistas (hombres de negocios).

En el *drama social* romaniano lo social toma formas más individuales; y por eso en *La casa nueva* hay, en realidad, dos temas centrales distintos que corren paralelos a lo largo de la obra: uno, completamente social en su carácter, el del conflicto entre la casa vieja, símbolo de la España tradicional, representada por la casa de los virreyes, y la nueva, símbolo del progreso, que es la levantada por Don Severo, con el triunfo, más en el alma de éste que en el conflicto entre él y los tradicionalistas, de lo viejo; y otra, tan importante o más que la primera, el de la relación entre el individuo, como tal individuo, y la sociedad española, para expresar, con una visión dramática totalmente contemporánea estas relaciones humanas, en las que percibe unas veces el vacío y, otras, la angustia de la existencia de las personas, y esta angustia y vacío son más hondos y más permanentes que el conflicto entre tradición y progreso, entre lo viejo y lo nuevo.

Y este segundo tema, el de la relación entre el individuo y la sociedad es donde radica la mayor profundidad y con ella la mayor belleza dramática de esta obra ramoniana; y la que le da un acento dramático más de nuestros días, expresada en esos diálogos, que son, en realidad, monólogos existenciales en los que cada individuo hace aflorar las angustias de su ser.

El carácter contemporáneo, simbolista y antirrealista, metafísico más que sociológico, de este drama ramoniano se revela tanto en su estética como en su visión de España, de su carácter eterno y de sus ansias pasajeras; y, sobre todo, en el conflicto expresado en él entre lo eterno español, encarnado en su *etnos*, y lo transitorio que es la sociedad y las aspiraciones sociales de reforma y regeneración de España que sólo agitan la superficie de la vida española sin tocar su carácter; mientras el *etnos*, que es la solera de ese carácter hispánico, formada por la raza y sus tradiciones culturales desarrolladas a lo largo de la Historia de acuerdo con su tierra y su raza, constituyen lo eterno, lo inmutable, lo inalterable.

Es este fondo nacional étnico, español, expresión de su carácter colectivo el que, moviéndose en los fondos misteriosos de la conciencia individual, de cada componente de ese *etnos*, termina por aflorar a la conciencia de las gentes, en este caso la de Don Severo, el reformador, y vence en ella esas ansias de reforma que la ilusionaban. Y de este modo lo eterno, el espíritu nacional enraizado en su *etnos*, y éste más en la antropología, en la raza, que en la sociología, vuelve de nuevo por sus fueros imponiéndose a lo pasajero que es lo nuevo y las ansias de regeneración nacional.

Autocensura en el drama galdosiano

WILLA SACK ELTON

Con relativa seguridad podemos contar con la autocensura como uno de los factores que influyen en la creación de obras teatrales de dramaturgos contemporáneos de Galdós. La autocensura en la producción teatral de Galdós se nos presenta más claramente por el hecho de que Galdós mismo adaptó sus novelas al teatro. El cotejo de esas obras de lectura y sus adaptaciones teatrales, entre otras cosas, constituye un documento del proceso de autocensura por parte de Galdós.

Podríamos pensar, previamente, que sería objeto de tal autocensura la materia de tipo político tendencioso. Al contrario, en lo que se refiere a las obras teatrales de Galdós en cuestión, la materia alterada o suprimida por esa motivación es la que puede ofender al público teatral más bien que al régimen político. Y constituye lo que Sobejano denomina «cuidados de orden religioso y moral».¹ Por un lado tenemos la autocensura de palabras, frases o pasajes que podrían ser ofensivos a ese público, y por otro, la alteración más general del carácter o significado de la obra en conjunto o de alguna de sus partes.

En los ensayos de Galdós, después compilados en *Nuestro teatro*, el autor critica severamente el nivel intelectual bajo y la inflexibilidad del público teatral. Transcribimos a continuación un ejemplo de esa valoración peyorativa:

«Pero el público no se da cuenta de lo mismo que desea. Se aburre de lo común y corriente, y al propio tiempo recibe con prevención todo lo que rompa la rutina de las combinaciones escénicas... Hay expresiones en el teatro que siempre producen efecto, y son precisamente las que más se prodigan. Un concepto enteramente nuevo, una situación de evidente originalidad dejan al público frío, como en expectativa de una sanción que han de dar el tiempo y la crítica...

La emoción fatal, la que ha de producirse en el nivel medio de inteligencia, no resulta las más de las veces sino con situaciones ya vistas y admiradas otra vez. Individualmente,

1. GONZALO SOBEJANO, *Forma literaria y sensibilidad social en «La incógnita» y «Realidad» de Galdós*, en *Revista hispánica moderna*, XXX (abril 1964, núm. 2), p. 106.

se acepta lo nuevo. Pero la masa, la colectividad tarda bastante en aceptarlo...

Por esto los que han llevado reformas al teatro, han visto que sus esfuerzos no tenían la recompensa debida. En el libro se habla al individuo, al lector aislado y solitario. Se le dice lo que se quiere, y el lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchedumbre, cuyo nivel medio no es muy alto ni aun en las sociedades más ilustradas; y no hay manera de herir a la multitud, sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio.»²

Según las propias palabras del autor, no se puede decir lo mismo al espectador teatral que se dice al lector. Y según el pasaje citado y los hallazgos de nuestro cotejo, vemos que todo lo que se somete a la autocensura no es necesariamente ofensivo en términos estrictamente religiosos o morales, sino que puede sencillamente ofender la sensibilidad en general de ese público, según nuestro autor, tan inflexible.

Al tratar las obras en cuestión procuramos dividir la materia ejemplar en dos categorías: autocensura de meras referencias o pasajes sueltos, y autocensura que se manifiesta en la alteración de un aspecto del significado de la obra.

La primera obra galdosiana llevada al teatro fue *Realidad*, 1889, novela dialogada, que se estrenó en forma dramática en 1892.³ Por su naturaleza moral tan heterodoxa, esta obra debió de presentar al autor problemas complejísimos.

Citamos a continuación varias alteraciones que responden a la necesidad de autocensurarse que sintió Galdós. En la escena de la alcoba, que termina la primera jornada en la novela dialogada, Orozco habla sólo de su «sistema... religioso» (I, VIII, 805). El elemento de la religión se suprime en el pasaje correspondiente de la adaptación teatral (I, x, 515). El apodo de «santo», que le aplica Augusta en una conversación con Federico, también se omitió (II, x, 827; II, IX, 527). Que Joaquín Viera, en un aparte, llame «jesuitón» a Orozco debió de considerarse igualmente ofensivo al público teatral (III, VII, 845). Se sustituye en el drama por «hipocritón» (III, VII, 535).

En la escena final de la primera jornada citada arriba,

2. BENITO PÉREZ GALDÓS, *Nuestro teatro (Obras inéditas, ordenadas y prologadas por Alberto Chiraldo, vol. V, Madrid, Renacimiento, 1923)*, pp. 158-9.

3. BENITO PÉREZ GALDÓS, *Realidad*, novela en cinco jornadas (*Obras completas*, t. V, Madrid, Aguilar, 1961); *Realidad*, drama en cinco actos y en prosa. Arreglo de la novela del mismo título (*Obras completas*, t. VI, Madrid, Aguilar, 1961).

Augusta duda de su fe religiosa. «Si mi fe religiosa fuera más viva..., me consolaría. Pero mis creencias están como techo de casa vieja, llenas de goteras...» (I, VIII, 805). Esta y otra referencia semejante en la misma escena, transcrita abajo se eliminan.

«Consuelo del espíritu turbado es la confesión; pero la confesión religiosa no acaba de satisfacerme. A un cura tendría yo que prometerle la enmienda, y esto no puede ser. Le engañaría si la prometiera; sería estafar la absolución, que es lo que hacen la mayor parte de los penitentes. Figurándose de buena fe que están arrepentidos y creyendo que no reincidirán. Como no me gusta engañar empiezo por no engañarme a mí misma. El que a mí me confiese ha de ser un sacerdote extraordinario, ideal, superior a cuantos hombres andan por el mundo, de un saber tan grande y de una sensibilidad tan fina para tomar el pulso a las pasiones, que pueda yo mostrarle con sinceridad hasta las últimas dobles de la conciencia...» (I, VIII, 808.)

En la escena II de la quinta jornada hay varias indicaciones en las acotaciones de la intimidad amorosa entre Augusta y Federico. Éstas, como la acotación que indica el «Intermedio largo», o sea la entrega amorosa en la última escena de la segunda jornada, se suprimen.⁴

Parece razonable que la alcoba matrimonial se elimine como escenario de la última escena de la primera jornada, por la dificultad del cambio de lugar. Sin embargo, como es escena tan esencial al conflicto íntimo y como no sería imposible el cambio de lugar visto que otras jornadas de *Realidad*, drama, abarcan más que un lugar, sospechamos que en la eliminación de éste contribuyó la preocupación de Galdós por la sensibilidad del público. O sea que no sólo se cuidaba de eliminar indicaciones de la relación íntima entre los amantes Augusta y Federico, sino que tampoco se atrevía a presentar al matrimonio, Orozco y Augusta, acostados en sus respectivas camas.

El cambio extenso en el carácter de La Peri y la relación entre ésta y su amigo Federico afecta de manera muy completa al conjunto de la obra. En ambas versiones de *Realidad*, Leonor, «La Peri», aparece en sólo dos escenas. Sin embargo, en el conflicto de la novela es más importante que Infante cuyo papel es de más extensión. En estas escenas en las dos versiones de la

4. SOBEJANO, p. 100.

obra, Leonor se caracteriza casi exclusivamente por medio de su relación con Federico. Eliminadas las sutilezas en la caracterización de La Peri, al llevarla al teatro, el personaje llega a ser un tanto rudo, menos humano. Se presenta al público lo que el público espera ver en una prostituta, aunque sea «de buen corazón», mientras que en la novela no se retrata con idea preconcebida de lo que debe ser.

El cambio en la caracterización se efectúa de dos maneras: mediante la actitud de Leonor y mediante la de Federico hacia ella. En el pasaje abajo citado, transcrito de la primera entrevista de Leonor y Federico, se nota que lo que se suprime expresa un sentimiento de Federico sobre su amistad con Leonor. Además, al hablar de su amistad con la prostituta invoca a Dios, algo que podría ofender al público contemporáneo.

«Amistad es esta que Dios debiera tener en cuenta. En ella se funda algo que, si verdad, se le parece; en ella puede haber abnegaciones y hasta sacrificios. No es por alabarme; pero conviene recordar que yo también supe ayudarte en trances críticos de tu vida como tú me ayudas ahora. Me compadeces, como yo te he compadecido. Pues aunque seamos un par de pícaros tú y yo, este sentimiento que uno a otro nos inspiramos, ¿no es de la mejor ley? (II, v, 818.)

«No es por alabarme; pero conviene recordar que yo también supe ayudarte en trances críticos de tu vida.

LEONOR. — Justo, como yo a ti ahora...» (II, IV, 522.)

Más adelante en la misma escena, Leonor llama a Federico «...el perdis más caballero que hay bajo el sol» (II, v, 818). En el drama pronuncia estas palabras como fin de la escena, cuando ya ha salido Federico (II, VII, 524). En la novela, Federico le devuelve el halago, «Y tú, la perdida más señora que hay bajo la luna...» En el drama, suprimidos pasajes así, aunque Federico le profesa cariño, su actitud no se caracteriza por la misma ternura ni respeto.

En la alteración de la acotación en otra escena, se encuentra indicación de la misma clase de cambio. «(Con ternura)» en el pasaje que empieza «Tú eres la única persona que veo con gusto...», se cambia por «(Con amargura)» (IV, VII, 863; IV, II, 543).

Todos estos detalles comprometen la sinceridad de los sentimientos de Federico; en el drama, quizá como concesión al público, Federico no respeta a Leonor ni la trata con el cariño sincero de su relación en la novela.

El mismo efecto tiene el motivo del libro de oraciones de la madre de Federico. En la escena II del cuarto acto. La Peri visita a Federico. Ve que está leyendo un libro de oraciones. Cuando procura coger el libro, dice Federico: «Esto es sagrado, y no puede ir a tus manos» (IV, II, 591). Leonor está de acuerdo; lo toca sólo con los dedos. El cambio es ridículo, forzado y artificioso. Se completa la utilización del motivo cuando llega Augusta. Federico da el libro a su amante, como recuerdo suyo (IV, VII, 548). Esto está completamente fuera de carácter. No se lo da a su amiga espiritual, La Peri, sino a su amante, con la cual nunca se ha podido comunicar. Además de ser esta adición una concesión al gusto del público teatral, lo es a lo que Galdós considera la moralidad del mismo público. Mediante la repulsa de La Peri por medio del libro de oraciones, Federico la está rechazando y condenando simultáneamente. Mientras tanto, la entrega del libro a Augusta toma proporciones de unión sagrada de los amantes antes del suicidio de Federico.

Se altera el carácter de Orozco para dar un personaje espiritualmente menos extraordinario y de este modo más aceptable a la sensibilidad del nivel medio. Se eliminan varios pasajes que podrían ser ofensivos, en los que expresa su metafísica, que le permite trascender las preocupaciones morales del mundo social. Según la metafísica de Orozco, la seducción de su mujer no es un ultraje, como vemos a continuación:

«SOMBRA (*Con frialdad suma, sin accionar*). — Empequeñeces el asunto subordinando su resolución a las fragilidades de una mujer. Elevémonos sobre las ideas comunes y secundarias. Vivamos en las ideas primordiales y en los grandes sentimientos de fraternidad; y cuando hayas acostumbrado tu espíritu a esta luz superior, comprenderás que el amor material queda en la categoría de instinto y es enteramente libre.

Has dicho que me habías ofendido quitándome «mi» mujer. ¿Qué quiere decir eso? Augusta no es mía. Considera que en esta esfera de las ideas puras adonde nos hemos subido los seres, todos gozan de omnímoda libertad. Nadie es de nadie. La propiedad es un concepto que se refiere a las cosas; pero a nada más... Los términos «mío» y «tuyo» no rezan con las

personas. Nadie pertenece a nadie, y Augusta, como todo ser, dueña es de sí misma...» (IV, XVI, 876-877.)

Es muy interesante notar algo típicamente galdosiano en este punto. Para aliviar el tono filosófico pesado de esta escena, sin salir del carácter de la situación, Galdós concreta ligeramente el nivel moral abstracto al que ha subido Federico. Federico es capaz de bromear con la sombra de Orozco sobre el asunto de la infidelidad de su esposa, antes para él tan delicado, y obviamente muy delicado para el público, con las siguientes palabras:

«SOMBRA (*Con naturalidad*). — Pero qué, ¿crees tú que no tengo nada que hacer? Mi mujer me aguarda.

FEDERICO (*Burlándose*). — ¡Tu mujer! Pero si tú apenas haces vida marital con ella. Lo sé, tonto, lo sé... Tu perfección moral te ha elevado sobre las miserias del mundo fisiológico...»

Paradójicamente, resulta que la alteración en Orozco y su relación con Federico, efectuada en gran parte para agradar al público coetáneo hace menos razonable la conducta de Orozco en el desenlace. Quizás el público, que censuró tanto a Galdós la concepción del primer marido del teatro español que no venga la infidelidad de su esposa, no se hubiera escandalizado tanto por la misma conducta de un esposo ultrajado caracterizado como más extraordinario y hasta anormal desde el punto de vista espiritual y moral.

Aunque en sus dos versiones *La loca de la casa* es comedia,⁵ el hecho de aparecer en dos formas, una larga, 1892, y otra condensada para la representación escénica, 1893, nos sirve en este estudio.⁶

Como hemos indicado, Galdós había sentido mucho los reparos del público después del estreno de *Realidad* en 1892. Es lógico que en la revisión de *La loca de la casa* tomase en consideración los pasajes que podían ofender la sensibilidad del público teatral, un público muy distinto del de sus novelas.

5. Véase el artículo de HAL CARNEY, *The two versions of Galdós, «La loca de la casa»*, en *Hispania*, XLIV, 1961, pp. 348-440; y mi artículo *Sobre el género de «La loca de la casa», de Galdós*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre 1970 a enero 1971, 250-252, pp. 586-607.

6. BENITO PÉREZ GALDÓS, *La loca de la casa*, comedia en cuatro actos, primera versión (*Obras completas*, t. V, Madrid, Aguilar, 1961); *La loca de la casa*, comedia de cuatro actos, segunda versión (*Obras completas*, t. VI, Madrid, Aguilar, 1961).

Un ejemplo que parece relativamente inocuo, debió de haber sido eliminado por razones de autocensura, a falta de otra motivación aparente. Lamenta Moncada la pérdida de su hija Victoria por su entrega a la vida religiosa. Quizá Galdós consideró demasiado fuerte para el público la oposición del personaje en la primera versión. Se elimina lo siguiente: «Mi cariño y el de su hermana y su tía no pueden nada contra su piedad despiadada» (I, iv, 1619). La autocensura es obvia en el pasaje transcrito a continuación:

«Eso del monjío, envolver su rostro en la desairada toca, vestirse con tan feo traje, adoptar una vida estúpida de ñoñerías entre beatas asquerosas y frailes imbéciles.» (II, vi, 1636).

«Eso del monjío, envolver su rostro en la desairada toca, vestirse con tan feo traje, adoptar una vida de estúpidas ñoñerías, entre beatas y frailes.»

(II, vi, 576.)

Menos ofensiva es la sugerencia por parte de Victoria de que cumpla Cruz sólo con lo externo de la religión. Quizá creía Galdós que el público consideraría demasiado hipócrita para una religiosa hacer tal concesión:

«... Pues bien: la que va a ser su esclava le pone por condición imprescindible que ha de cumplir los preceptos elementales de la única religión verdadera. Ya ve usted; sólo se le pide por ahora lo externo, lo que, más que tributo a Dios, es exigencia del decoro social.»

(II, xviii, 1645.)

«... Pues bien: la que va a ser su esclava le pone por condición imprescindible que ha de cumplir los preceptos elementales de la única religión verdadera.»

(II, xii, 581.)

En la comedia, después de «la única religión verdadera», siguen las palabras de Cruz (que también aparecen en la primera versión): «Bueno..., concedido... me comprometo a eso de las prácticas». Así al suprimirse la segunda frase de Victoria en la versión teatral, viene directamente de Cruz la sugerencia de observar sólo lo externo de la religión.

Al surgir el conflicto entre Daniel y Cruz en la primera versión, Daniel desafía a Cruz. Daniel admite no saber manejar armas. Cruz concluye que si tiene tantas ganas de morir, le conviene suicidarse. Ofrece prestarle un rifle para este propósito. Este pasaje se elimina totalmente al llevar la obra a la escena.

Galdós debió de considerar que en *Realidad* la moralidad de la situación justificaba que Infante estimulase el suicidio de Federico, pero en *La loca de la casa* la cuestión moral no entra. Es un caso sencillo de celos. A Cruz le convendría la ausencia total de Daniel. Al averiguar que éste no representa competición, Cruz abandona totalmente la sugerencia. En la comedia hablan de la posibilidad de un duelo, pero nunca se introduce el tema del suicidio. La declaración de Daniel a Cruz de que Victoria no está enamorada termina la escena; en cambio en la primera versión continúa con una elaboración de la sugerencia y un plan de suicidio. (IV, x, 1666-68; IV, x, 596-97.)

La eliminación de las palabras «azotaré a las Hermanas» no necesita explicación:

«CRUZ. — ¡Jordana! (*Amenazador.*) Le juro a usted... vamos, de mí no se ríe nadie, y si esta idea de secuestrar a mi mujer llega a ser un hecho, se verá quien es José María Cruz. Pegaré fuego a la casa, azotaré a las Hermanas y a usted.»
(IV, xv, 1671.)

De distinta naturaleza es la eliminación de partes del diálogo entre Victoria y su padre (IV, VII, 1664-65; IV, VII, 595). Aunque lo eliminado no es ofensivo, parece haber sido suprimido para agradar al público. En este pasaje, Victoria confiesa a su padre que echa de menos la vida con Cruz. Lo que se elimina es la revelación por parte del padre de que el matrimonio con Cruz no ha sido para Victoria el martirio que esperaba. Además, sugiere que Victoria se va enamorando de «la fiera». El hecho de desarrollarse el cariño de Victoria antes de reformar a Cruz quizá no sería tan aceptable para el público como la reconciliación y las expresiones de amor conyugal que vienen después de la reforma total de Cruz. El término «autocensura» es un poco fuerte para aplicarlo a lo eliminado de este pasaje. Pero creo que no se nos puede escapar el interés de Galdós en agradar al público como motivo del cambio.

El tratamiento del tema de *El abuelo* es de una naturaleza que no se presta al desarrollo de materia tendenciosa. De manera que en la adaptación de esta novela dialogada al proscenio encontramos pocas ocasiones de autocensura.

Un caso ejemplar de una preocupación por la sensibilidad del espectador es la sustitución de Zaratán, nombre del monas-

terio, palabra que también significa el cáncer del seno en las mujeres, por Zaratay.

Se nota también un intento de hacer a las niñas un poco más agradables en lo que se refiere a la sensibilidad de un público teatral. Cuando su desenvoltura va más allá de la buena crianza, se elimina el pasaje; transcribamos un ejemplo.

«DOLLY (*Tirándole suavemente de una oreja*). — Sí, sí, maestrillo salado. ¿No eres tú muy ilustradito?

NELL. — Y ¿de qué te sirve?

DOLLY. — ¡Vaya un pelo que has echado con tu ilustración!

DON PÍO (*Suspirando*). — Puede que estéis en lo cierto, niñas de mi alma... Bueno, otra miajita de Historia... ¡Vamos allá!»

(III, I, 47.)

«DOLLY (*Tirándole suavemente de una oreja*). — Sí, sí, maestrillo salado.

DON PÍO. — Bueno, sigamos. Dolly, otra miajita de historia. Vamos allá.» (II, I, 1020.)

En su trato con Gregoria y Venancio, el conde frecuentemente habla en tono que el autor especifica que sea de «ironía sutil». Como es calidad tan característica del habla del conde, especialmente en sus conversaciones con esos personajes, la eliminación influye en su caracterización. Es posible que en la eliminación de la ironía Galdós considerase el efecto que podría tener en la reacción del espectador al personaje. El libre empleo de la ironía por parte del personaje supone una distancia emocional objetiva y fría desde la que el personaje no sólo reacciona, sino controla sus reacciones para poder modelarlas con la ironía. O sea que sus reacciones no son del todo espontáneas. El espectador teatral de la época simpatizaba más con el personaje de reacciones espontáneamente emocionales.

El tema del suicidio que se desarrolla en esta obra también se suprime. Vimos semejante supresión en *La loca de la casa*. En los dos casos creemos que la supresión responde a la autocensura por parte del autor para agradar a un público católico conservador. La mayor parte de la escena XII de la cuarta jornada de la novela dialogada se dedica al asunto del suicidio de Don Pío (83-84). En la novela dialogada la fuerza de carácter del conde y la impotencia de Don Pío se contrastan en esta escena bellísima de la meseta. Cuando los dos personajes se encuentran, Don Pío ha decidido suicidarse, pero le falta valor. Lo que le falta a él, le sobra al conde. Éste no sólo tiene el valor de suici-

darse, sino también de ayudar a Don Pío a realizar el acto. Presentada la posibilidad de la muerte, Don Pío busca varios pretextos para posponer el doble suicidio. De esta escena que tanto contribuye a la caracterización de Don Pío, casi todo lo que se refiere al propuesto suicidio se elimina al llevarla al teatro. Como vemos en la eliminación de la sugerencia del suicidio por parte de Cruz en *La loca de la casa*, la ayuda del conde en el suicidio de Don Pío puede interpretarse mal por parte del espectador como intento de homicidio. En las dos obras, las referencias al suicidio se eliminan. Recuérdense que también en *El abuelo* se elimina la escena del pasillo en la que el conde se dirige al dormitorio de sus nietas con el propósito de matar a Dolly para realizar el agüero de un sueño que ha tenido. Aunque se eliminara esta escena por razón del cambio de lugar que exige, otros de sus aspectos se conservan en contextos nuevos, pero la nota homicida se suprime. Pensando en la sensibilidad del público, el asesinato de Doña Juana en *Cassandra* se hace un acto aún más heroico en el drama que en la novela, mientras que la mera alusión a la posibilidad del asesinato de Dolly por parte de su abuelo sería inadmisibles en la versión teatral.

Como era el caso en las adaptaciones de las novelas dialogadas, hay varios cambios en *Doña Perfecta*⁷ que se hicieron para agradar al espectador teatral de la época, tan fácilmente escandalizable. El más obvio es la supresión del episodio en el que Pepe Rey critica, ante su tía, la costumbre, que según él se acerca a la idolatría, de vestir la imagen de la Virgen. Al concluir su comentario averigua que su tía es la que dirige esta actividad de la iglesia (capítulo IX). Constituye uno de los momentos más dramáticos de la novela; por tanto, el cambio de género no explica esta supresión. Sería más razonable concluir que Galdós temía ofender a las señoras del público que se ocupaban en semejantes prácticas. En los capítulos XXI y XXII, «¡Desperta Ferro!» y «¡Desperta!», Doña Perfecta incita a Caballuco y a sus amigos a oponerse a Pepe Rey. En la novela, Don Inocencio está presente. En la escena correspondiente (II, ix, 807-810) del drama, no lo está. Es posible que Galdós creyera que en una reunión crítica para el asesinato de Pepe Rey, la presencia del cura sería ofensiva para el público.

7. BENITO PÉREZ GALDÓS, *Doña Perfecta* (*Obras completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar, 1961); *Doña Perfecta*, drama en cuatro actos (*Obras completas*, vol. VI, Madrid, Aguilar, 1961).

La declaración de Rosario, «Señor, que aborrezco a mi madre», también se suprime. (Capítulo xxiv, «La confesión», página 479.) Es posible que también esto parecería ofensivo al público teatral en la época de Galdós.

Aunque Doña Perfecta ha sido instrumental en la destrucción de Pepe Rey, tanto en la novela como en el drama, en éste no da el impulso final del asesinato. Remedios, su amiga y antigua sirvienta, engaña a Caballuco para que crea que alguien está atacando a Doña Perfecta. Grita, «¡Que matan a la señora!», después de lo cual añade, «¡Mátale!» (IV, iv, 813). Al morir Pepe, Doña Perfecta pide, «¡Misericordia, Señor: misericordia... para ellos y para mí!». (I, iv, 813.) Con estas palabras, termina el drama. Perfecta pide perdón a Dios. De manera que el espectador puede decidir por sí mismo si se ha reformado o no. En la novela, en cambio, es Doña Perfecta quien grita «¡mátale!». (Cap. xxxi, *Doña Perfecta*, p. 497.) Ha condenado a muerte a Pepe haciendo que todo el pueblo de Orbajosa quisiera su destrucción, y en completa conformidad lleva a cabo la sentencia. En los capítulos finales el lector averigua que la tragedia no ha alterado la falsa piedad de Doña Perfecta. Para consolarse se hunde aún más en la ceremonia e idolatría criticadas por Pepe Rey. En el drama no sólo no se presenta al personaje no alterado, sino que el ruego de misericordia da la impresión de reforma y de arrepentimiento sincero. El público puede conjeturar sobre sí una mujer tan piadosa, aunque falsamente, y como tantas beatas presentes en el teatro, sea capaz de tal acción.

Los estudiosos de Galdós estamos todos familiarizados con la polémica que surgió con el estreno de *Casandra*,⁸ adaptación de la novela dialogada del mismo título, siguiendo sólo al escándalo que produjo el de *Electra*, drama escrito directamente para el proscenio. Si este era el efecto que tenía la adaptación, fácil es imaginar lo que hubiera sido el de la novela dialogada en el mismo público. Esta obra se sometió a una autocensura más rígida en muchos sentidos que cualquiera de las otras obras adaptadas al teatro.

Además de los pasajes que se suprimieron o que se alteraron, todo el significado de la obra se cambió en gran parte como

8. BENITO PÉREZ GALDÓS, *Casandra*, novela en cinco jornadas (*Obras completas*, t. VI, Madrid, Aguilar, 1961); *Casandra*, drama en cuatro actos, arreglo de la novela del mismo título (*Obras completas*, t. VI, Madrid, Aguilar, 1961).

resultado del afán de Galdós de suavizar el mensaje para el público teatral.

Citamos unos ejemplos de pasajes alterados que podían ofender al público católico conservador. El primero, en las dos versiones ataca la hipocresía religiosa. Sin embargo, mediante las omisiones, la segunda versión linda menos con la blasfemia.

«ZENÓN. — ... Vos, noble dama, tenéis una bendita hucha que llamáis caridad, beneficencia, donativos de piedad y devoción, amparo a los parientes menesterosos. En esta hucha soberana vais poniendo cada día partículas de vuestras copiosas rentas... Queréis juntar así un inmenso capital de gloria. ¡Ah, qué inefable momento aquel en que los ángeles rompan vuestra hucha en presencia del Altísimo! Aclamada por los coros celestiales, entrará vuestra alma en posesión de los goces infinitos. ¿No es esto una imposición de fondos a interés compuesto, un montepío de la Bienaventuranza eterna?»

(I, VII, 129.)

«ZENÓN. — ... Vos, noble dama, tenéis una bendita hucha que llamáis caridad, beneficencia, donativos de piedad y devoción, amparo a los parientes menesterosos. En esta hucha soberana vais poniendo cada día partículas de vuestras copiosas rentas... Queréis juntar así un inmenso capital de gloria. ¿No es esto una imposición de fondos e interés compuesto, un Montepío de la Bienaventuranza eterna?»

(I, VII, 1163.)

El siguiente ejemplo, por ser blasfemia patente para el público coetáneo, se suprime completamente:

«ISMAEL. — Siempre nos dicen lo mismo. ¡Dios lo dispone! ¡Dios disponía matar a los infieles!... ¡Dios disponía quemar a los herejes! (*Desesperado.*) ¡Que me traigan a Barrabás para que gobierne el mundo!... ¡Que me traigan a la serpiente del paraíso para adorarla!... Detesto a un Dios Intendente y Cajero de la Humanidad, a un Dios Recaudador, que nos aniquila...»

(III, IV, 167.)

Esas alusiones a la hipocresía religiosa y el análisis de la motivación social de la peregrinación anual a Biarritz citado abajo, es precisamente la clase de materia a que se refiere Galdós cuando escribió, «y no hay manera de herir a la multitud, sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio».⁹

9. GALDÓS, *Nuestro teatro*, 159.

«DOÑA JUANA. — Lo que sí, daré a Clementina es el auxilio de treinta mil reales que me ha pedido para equipar decorosamente a sus niñas y llevarlas a Biarritz... Van, supongo yo, a la pesca de maridos en el río revuelto de señoritos viciosos que acuden allí, al reclamo del juego y de la liviandad. Si algo pescan, con su ruleta se lo coman.»

(I, III, 121.)

«DOÑA JUANA. — Sí, daré a Clementina el auxilio de treinta mil reales que ha pedido para equipar decorosamente a sus niñas y llevarlas a Biarritz.» (I, II, 1158.)

En términos generales *Casandra* se altera radicalmente, sobre todo en cuanto se refiere a Doña Juana y el mensaje de la obra en conjunto. Hay básicamente una sola tendencia en las alteraciones en la caracterización de Doña Juana motivadas por el cambio del género de la obra. En la ausencia del análisis de las últimas jornadas que hasta cierto punto disminuyen la importancia del crimen, se hace necesario justificarlo ante el público en los primeros tres actos para que resulte *Casandra* heroína inequívoca. Consecuentemente, Doña Juana tiene que ser personaje para quien no haya posibilidad de compasión por parte del espectador. Esto hace más aceptable al público teatral su asesinato. Resulta que Doña Juana se caracteriza de persona mala, más bien que mal dirigida. Y hay una serie larga de cambios y supresiones que responden a este criterio. En la primera escena del primer acto se elimina un pasaje largo que habla de Ismael. Esto se motiva en parte por la rebajada importancia de Ismael en el drama. Pero también muestra que, hasta cierto grado, y a su manera, Doña Juana se interesa por el bienestar de su sobrino (I, I, 118; I, I, 1157).

En la misma escena Doña Juana habla de la moralidad de sus criadas. Se considera protectora, además de patrona de Martina y Pepa. En el drama se atenúa esta presentación un tanto maternal del personaje, para hacerlo más antipático.

El carácter de Doña Juana se hace aún más complejo cuando se introduce el tema de los celos que sintió hacia la madre de Rogelio, amante de su esposo Don Hilario, padre de Rogelio; celos que todavía siente años después de muertos los amantes. Está pintada como mujer ultrajada que ha sufrido mucho la humillación pública de tener un esposo infiel, con hijo ilegítimo. Se sospecha que no ha sido siempre como la encontramos ahora,

y que el ultraje ha precipitado su cambio de carácter. Esto inspira cierta simpatía y explica hasta cierto punto su severidad moral intransigente. También se complica aún más su carácter, porque indica el deseo de Doña Juana de ser objetiva en lo que se refiere a Rogelio y hasta el deseo de haberle bien. Todos estos elementos se suprimen al abreviar el pasaje siguiente:

«DOÑA JUANA (*Asaltada de inquietudes*). — ¡Rogelio! Ése es el punto delicado, la llaga, la herida... El hijo natural de mi esposo, el fruto maldito de la infidelidad, me trae estos días muy cavilosa... Y esto no es nuevo. Por culpa de ese bergante, mejor dicho, de la bribona de su madre, he derramado yo ríos de lágrimas, y el corazón se me llenó de viboras en los mejores días de mi existencia.

(*Suspirando.*) Paso..., Dios me ha hecho suya...

INSÚA. — En sus últimos años Hilario, arrepentido de aquel devaneo...

DOÑA JUANA. — Sí, sí; me conquistó con sus atenciones, con su cariño... Hora es de perdonar... Debo y quiero favorecer a Rogelio...» (I, III, 121.)

«DOÑA JUANA (*Asaltada de inquietudes*). — ¡Rogelio!... Ése es el punto delicado, la llaga, la herida... El hijo natural de mi esposo, el fruto maldito de la infidelidad, me trae estos días muy cavilosa...» (I, II, 1158.)

La escena x de la tercera jornada de *Casandra* se elimina al llevar la obra al teatro. En esta escena se nos presenta a Doña Juana ya llegada a un estado de paz espiritual. Renunciados todos los bienes materiales, se ha consagrado totalmente a Dios, hasta el punto que tiende a exhibir actitudes de santidad. La materia que compone esta escena recalca más que ninguna otra la sinceridad del fanatismo religioso de Doña Juana. Sigue la escena del asesinato en la novela. En la escena correspondiente del drama (IV, II) no se preocupa Galdós por la presentación de la sinceridad, aunque mal dirigida, de Doña Juana. Es que la pinta de manera muy negativa a propósito, como ya dijimos, para que el público teatral no simpatice con ella: En la novelís-

tica galdosiana los personajes no se describen de manera tan absoluta. Es paralelo el caso de Doña Perfecta. Su fanatismo es también muy sincero; bien intencionada, obra mal.¹⁰

En lo que se refiere al cambio en la caracterización de Doña Juana efectuado por medio de la alteración en las acotaciones que se aplican a ella, se nota la misma preocupación por el efecto en el público. La acotación «*Friamente, abrazándola por fórmula*» (I, xv, 141) se elimina en la versión teatral (I, XIII, 1170). Es posible que si pareciera al público un abrazo sincero, afectaría a la caracterización del personaje. Por la misma motivación, en la misma escena, la acotación («*Cariñosa en la superficie, glacial en el fondo*») se altera para leer «afectuosa», etc. Nos parece más formal la versión teatral y más adecuada a la caracterización negativa de Doña Juana.

Al fin de la escena en la novela dialogada Doña Juana se santigua. Se suprime esta acotación por razones semejantes a las arriba ofrecidas. El espectador no tiene ocasión, en el limitado plazo temporal de la representación teatral, para reflexionar mucho sobre el carácter del personaje. Es lo superficial lo que le impresiona más. Está bien pintar a Doña Juana de beata hipócrita en la novela, pero siempre hay la posibilidad de que el espectador teatral la interprete mal y la considere sincera.

En la novela, en la escena x de la tercera jornada, hay varias indicaciones de un intento de mostrar la sinceridad de Doña Juana en lo que se refiere a su devoción religiosa. Después de hablar con Martina sobre su anhelo de consagrarse totalmente a Dios, se pone a rezar. La acotación lo describe:

«*En cuanto desaparece la criada, arrodíllase Doña Juana y con gran ardor efusivo y total desprendimiento del alma enamorada, hace su imaginaria comunión. La costumbre le facilita de tal modo la abstracción sutil de carácter solitario y budista, que el acto queda realizado en corto tiempo. Dedicase después a ultimar la lista de regalitos con que se despide del mundo.*»
(III, x, 176.)

Opinamos que se elimina esta acotación por razones semejantes a las que propusimos arriba. Estimulando la compasión del lector por Doña Juana por medio del énfasis en su sinceridad

10. En *Electra*, donde no se trata de un crimen, nada tiene que justificarse ante el espectador. De manera que se pueden recalcar las buenas intenciones de Pantoja. Mientras en *Bárbara*, otro caso de asesinato, Galdós pinta muy negativamente al antagonista para que el crimen se acepte como justificado por el público.

se compromete el heroísmo de Casandra. Pero el heroísmo de Casandra no es un factor tan importante en la novela. La terminación del drama en el asesinato y el significado temático del drama exigen que Casandra sea heroína.

Se ve que el significado de la obra se complica tanto, en las dos últimas jornadas de la novela dialogada, que el solo hecho de eliminarlas lo altera radicalmente. Resulta que *Casandra*, drama, no es un arreglo de *Casandra*, novela dialogada, sino de las tres primeras jornadas de ésta. Visto como un todo independiente, es de significado distinto. La falsa piedad de Doña Juana en las primeras jornadas de la novela y en el drama es un mal personal representativo de una clase de beatas mal dirigidas. O sea que tiene significado social que por limitarse a un solo grupo de la sociedad es un mal fácilmente curable. En cambio, en la novela se averigua que se ha contagiado casi toda la sociedad, que el mal toma varias formas en distintos individuos y que, consecuentemente, no puede eliminarse del todo. La ausencia de Doña Juana queda cubierta por la continuación de su obra por Cebrián. Sin embargo, matar a Cebrián no solucionaría el problema, como no lo solucionó el asesinato de Doña Juana. Es la sociedad la que es vulnerable a las Doñas Juanas y a los Cebrianes. Si Cebrián y la sociedad total representan la supervivencia del mal, en las jornadas IV y V Galdós está censurando al mismo público del que depende el éxito de la obra teatral. Y repetimos que, según sus propias palabras, ya citadas, «... no hay manera de herir a la multitud sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio».¹¹

No cabe duda de que Galdós siempre tomaba en cuenta el público a que se dirigían sus obras literarias. En las obras dramáticas de Galdós que trasplantaban al escenario obras nacidas en otro «terreno» literario, la autocensura — algo sustancialmente distinto de las modificaciones exigidas por el cambio de género — es un factor de gran importancia. Dada la distinción hecha entre el público de sus novelas y el del teatro, no pudo decir lo mismo al uno que al otro. De ahí la gran discrepancia sustancial entre sus obras dramáticas escritas directamente para el teatro y el cuerpo de la obra novelística del autor. También de esa distinción se derivan un número significativo de alteraciones efectuadas en las adaptaciones teatrales de sus obras de lectura.

11. GALDÓS, *Nuestro teatro*, p. 159.

Notas e impresiones acerca del teatro de Benito Pérez Galdós

ALFONSO M. GIL

A mediados del siglo XIX la burguesía comienza a ser el elemento social dominante en la vida española. Con ella surge el movimiento teatral que se ha dado en llamar «alta comedia», que no es otra cosa que drama de la alta burguesía, altisonante y lleno de moralizaciones de alto vuelo. Los mejores representantes de esta nueva tendencia son López de Ayala y Tamayo y Baus. Como reacción contra este movimiento aparece el llamado Neorromanticismo de Echegaray. Se trata de un neorromanticismo desenfrenado, en el que la violencia, el fatalismo, la desolación sangrienta del romanticismo se reduplican, fuera ya de un marco medieval, con valor contemporáneo. Frente a la mesura, la dignidad y el orden de la obra de un López de Ayala, Echegaray opone, como a él mismo le gustaba decir, el llanto, el dolor y la muerte como expresiones sublimes del arte.

Esto que acabo de decir es, naturalmente, un comentario reducido y acaso simplista de estos dos movimientos — sin duda, *Locura de amor*, de Tamayo y Baus, contiene numerosos elementos románticos, y por otro lado, *El gran galeoto*, de Echegaray, representa un tipo de didacticismo «aburguesado» evidente —; sin embargo, creo que la secuencia y la interrelación de estos dos movimientos quedan suficientemente establecidas, dentro de los propósitos de estas notas.

El teatro español con Echegaray se puebla de dramas de honor desorbitados y sangrientos. A la obra, numerosa, de Echegaray vienen a sumarse las de neorrománticos como Eugenio Sellés, Cano y Mesas y otros.

En este movimiento vemos la tendencia del teatro español, tendencia, por desgracia, repetida, a caminar hacia atrás, buscando en el pasado fórmulas e inspiraciones.

Por otro lado, las condiciones en que se desarrollaba la actividad teatral española — circunstancias de obvio parecido con las actuales — no eran las más propicias para el desarrollo de nuevas técnicas o para el ensayo de nuevas aproximaciones.

Desde 1874 hasta bien entrado el siglo XX proliferan en España las salas de espectáculos y con ellas la necesidad de reper-

torios variados y frecuentes. Como suele ocurrir con toda empresa esencialmente económica, la rentabilidad de los teatros sólo puede asegurarse por medio de una explotación intensiva. El público, pues, se establece como juez literario de la época; los éxitos están en proporción directa con el número de representaciones alcanzadas, y la crítica teatral está al servicio no de la calidad dramática, sino de las exigencias del espectador, que, pagando, la mantiene. Mucho de esto sería expresado por Galdós en su prólogo a la edición de *Los Condenados*, obra que fue recibida despiadadamente por público y crítica.

Unamuno, otro escritor que intentará escribir teatro en la plenitud de su carrera, dice, en un ensayo aparecido en julio del 96, refiriéndose a la relación autor-público: «El autor y el público se hacen y rehacen uno a otro en la atmósfera confinada del teatro, y la crítica bendice y atestigua su infecundo enlace.»¹

Infecundo en cuanto a calidad, pero en cuanto a cantidad, extremadamente prolífico; en 1908, por ejemplo, se representaron en España cuatrocientas catorce obras, escritas por doscientos diferentes autores.

Naturalmente, un teatro orientado hacia el negocio dejó de preocuparse por cuestiones estéticas y literarias y cifró sus ambiciones en mantenerse en buenos términos con un público poco exigente. Los escritores se vieron ante el dilema de aceptar la dictadura de los públicos o rebelarse abiertamente contra ella. La última de las dos alternativas suponía el irremediable aislamiento y la renuncia a ver sus obras representadas.

A veces la dictadura del público ha dado origen a la creación de un teatro valioso y estimable. Cuando el público representa al pueblo, como lo hizo en nuestro Siglo de Oro, su dictadura puede ser beneficiosa, porque el teatro popular contiene toda una tradición en sí; pero cuando ese público representa a la burguesía, a un sector de la sociedad con su sistema propio de gustos y disgustos configurado por una situación social determinada, entonces lo que tenemos es un teatro parcial y aislado; así lo ve Unamuno, quien, en el ensayo antes citado, nos dice: «Y ¿qué les importa a los nuestros el pueblo, si no escriben para él, sino para el público, que es quien les paga? Porque el público no es sino parte del pueblo, y la más artificiosa de él apenas es pueblo;

1. MIQUEL DE UNAMUNO, *El Teatro español*, Salamanca, 1896, en *Teatro Completo*, Madrid, 1959, p. 1138.

el público no representa a la totalidad, no es representativo ni mucho menos.»²

Existe, pues, un círculo vicioso autor-público-autor en el que la falta de calidad del teatro se perpetúa: «El público se forma, como el autor, en el teatro mismo y va a ver lo teatral; es la quinta esencia del espíritu de rutina y de convención hipócrita. Va al teatro a hacer la cocción y ver caras bonitas, a reírse y olvidar luego aquello de que rio; todo latigazo moral le corta los horrores de la digestión...»³

Este estado de cosas, de por sí poco propicio para la innovación, se agrava por la falta de auténticos directores de teatro, debida en gran parte al papel preponderante de los primeros actores; las compañías están a la merced del «primadonismo» de actores y actrices.

Federico Sainz de Robles resume el panorama del teatro español en el momento en que Galdós decide abordar el género teatral: «En 1891 el panorama del teatro español era desolador. Se vivía en él de heces y de efervescencias. Las heces del romanticismo y las efervescencias del naturalismo. Aquéllas, ya españolas. Éstas, aún francesas. Los más populares autores andaban desorientados. Sin atreverse a dejar los antiguos métodos, ya secos y rancios, y sin notarse con arrestos ni con gustos para asimilarse los nuevos, aún en agraz. Don José Echegaray, el primero de los dramáticos, distante ya de sus éxitos apoteóticos (sic), volvía del revés sus trajes pasados de moda y un poco deslucidos. El público estaba ya saturado de conflictos turbulentos, de expresiones horripilantes, de esos que meten el corazón en un puño al espectador de buena fe que pretende divertirse.»⁴ En este juicio de Sainz de Robles vemos, curiosamente, la falta de seriedad que Unamuno critica con dureza; en efecto, Sainz de Robles parece añorar el teatro de diversión, el teatro evasivo. Dejando a un lado dicha discrepancia, podemos asumir que el estado del teatro español a fines del XIX dejaba mucho que desear.

GALDÓS, AUTOR DRAMÁTICO

En este punto debemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿qué impulsó a Galdós, novelista ya de reconocida fama, a inten-

2. *Ibíd.*, p. 1139.

3. *Ibíd.*

4. FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES, *El teatro de Galdós*, en Benito Pérez Galdós, *Obras completas*, t. IV. p. 502.

tar una carrera teatral en ambiente tan poco propicio? Sainz de Robles parece atribuir la decisión galdosiana de intentar suerte en un género distinto de la novela a que Galdós consideró haber llegado a la cumbre de su novelar y con ello a la clausura de su ser novelista: «Verdaderamente, no pudiendo pasar de la cumbre como novelista, si aún se encontraba con fuerzas para caminar con garbo y con prisas, le era necesario lanzarse por otro camino. El de la novelística no podía ya ofrecerle nuevas dificultades, nuevas sorpresas, nuevas glorias. Tal vez esta comprensión, unida al encanto de rejuvenecerse y de intentar idéntica aventura a la malograda tantos años antes, serían quienes mejor le empujaron a la empresa.⁵

Esta opinión me parece injustificada, pues un novelista del calibre de Galdós tiene clara conciencia de lo ilimitado de la creatividad narrativa y no puede caer en la equivocación de considerar como terminada su obra por el mero hecho de haber llegado a perfeccionarla. Creo más bien que la nueva vertiente creadora fue producto de un deseo de establecer contacto directo con el público, de un acercarse a aquellos que, para el Galdós novelista, estaban necesariamente alejados.

Ricardo Gullón se acerca más a lo que podemos considerar como el móvil de Galdós: «Galdós emprende la aventura teatral movido por dos estímulos distintos: ganar dinero, medios para desenvolverse mejor y atender a los gastos derivados del género de vida que le gustaba, y renovar el teatro español, adherido a una rutina sin ambiciones, a una insignificancia hiriente que parecía tener en la inquietud del pensamiento vivo su peor enemigo».⁶

La decisión de Galdós de acercarse a las tablas, en 1892, estando ya consagrado como novelista no puede ser calificada de repentina. Por una parte su afición al teatro data de época muy temprana, cuando, siendo todavía un adolescente, intentó probar suerte como autor dramático. De aquel intento primerizo tan sólo han llegado hasta nosotros algunas alusiones y el título de un drama histórico, «La expulsión de los moriscos», que a punto estuvo de ser estrenado en el Teatro Español de Madrid.⁷ Galdós se apresuró a destruir todo rastro de aquel teatro de juventud del cual sí sabemos que fue histórico y que estuvo imbuido de elementos románticos.

5. *Ibíd.*, p. 501.

6. RICARDO GULLÓN, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, 1960, p. 29.

7. SAINZ DE ROBLES, *op. cit.*, p. 501.

Por otra parte, Galdós fue durante toda su vida asiduo asistente a los acontecimientos teatrales madrileños, como afirma don Joaquín Casaldueiro.⁸ Este contacto ininterrumpido con el teatro se intensifica poco después de la aparición de su novela dialogada *Realidad*, en 1889, cuando Galdós descubre, con la ayuda de amigos y admiradores, las posibilidades dramáticas de la mencionada novela. Uno de esos amigos, el médico Manuel Tolosa Latour, escribe a Galdós acerca de *Realidad* calificando la obra de «infundio teatral» en diciembre del 89:

«... y envíale, como le prometiste, el primer ejemplar de ese infundio teatral que, para admiración del mundo, ha brotado del fogón incandescente de tu caletre. Si me curo, como espero, te prometo que no quedará dengoso alguno a quien no recomiende la ansiada *Realidad*.⁹

REALIDAD

Aparentemente parece fácil dar el salto de la novela dialogada al teatro, y sin embargo no lo es. El mundo de la novela dialogada está basado en un sistema de «comunicación» en el que el monólogo juega un papel de gran importancia. La acción queda relegada a un plano menos prominente y se nos ofrece a través de conversaciones, de reflexiones, y el lector debe entresacar de ese laberinto de palabras el auténtico sentido.

El caso de *Realidad* es todavía más extremado, por ser esta novela de interioridad, de profunda introspección. Gustavo Correa, a quien pertenece uno de los mejores análisis de la novela aparecidos hasta hoy, dice: «La dimensión de profundidad que el novelista explora con particular acuciosidad se halla radicada en el fondo de la conciencia individual, oculta a la mayoría de los mortales. Sólo la capacidad para leer dentro de sí puede dar a los personajes este conocimiento interno de su ser, cuya revelación se efectúa generalmente, durante las crisis de la personalidad, o en los momentos en que se hallan confrontados, en diálogo interior, con quienes han resultado ofendidos por sus actos.»¹⁰

8. JOAQUÍN CASALDUERO, *Vida y obra de Pérez Galdós*, Madrid, 1951.

9. JOSÉ SCHRAIBMAN, *Cartas de Manuel Tolosa Latour a Galdós*, en *El Museo Canario*, n.º 77-84, Las Palmas de Gran Canaria, 1961-62, p. 176.

10. GUSTAVO CORREA, *Realidad, Ficción y Símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Bogotá, 1967, págs. 158-159

El mundo de *Realidad* es aquel de la conciencia de tres seres muy distintos: Augusta, Federico y Tomás Orozco. Augusta es el rebelde que pide a la vida todas las posibilidades. Abierta a todo, dispuesta a encontrar en la realidad algo más que el conjunto de unas convenciones vivenciales, se ve envuelta en el mundo turbulento de Federico, una especie de fantasma del pasado, lleno de contradicciones en las que se funde un sentido del honor calderoniano y la necesidad más imperante por el desorden. Es esta «realidad» paradójica de Federico lo que atrae a Augusta, prisionera del mundo de abstracciones de su marido, un asceta del espíritu que pretende sobreponerse a lo diario, a lo terrenal a través de una adopción de principios que estén por encima de las cosas del mundo.

En la novela, Galdós va hilvanando la difícil tapicería de esos tres caracteres por medio de profundas exploraciones de sus espíritus. Esto, de por sí, hace difícil la conversión de *Realidad* al teatro (recordemos que en el momento en que Galdós escribe, el teatro psicológico, de introspección, es algo prácticamente desconocido en España y que el teatro en vigencia es una explosión de sentimientos a flor de piel, de gesticulaciones superficiales faltas de complejidad).

Quizá sea, precisamente, esa complejidad lo que impulsa a Galdós; así lo insinúa Gullón, quien ve en el paso de la novela narrada al de la dialogada un avance en el proceso de independización de los personajes galdosianos: «Utilizar la forma dramática como novelesca, eliminando por completo la narración, parecía significar que el proceso de interiorización estaba llegando a un punto en donde el novelista podía desaparecer totalmente, o casi totalmente, para que sus criaturas hablaran por sí mismas, produciendo la mayor impresión de verdad.»¹¹

Desde este punto de vista podemos considerar el salto de la novela dialogada al teatro como un paso más en ese proceso, puesto que el teatro supone la independización total de los personajes que integrados en esa tierra de nadie que constituye la escena se materializan, cobran una dimensión espacial y a través de ello perfeccionan la ilusión de autonomía.

Al examinar el desarrollo de la novela observamos cómo el monólogo representa la única vía de exploración del mundo interior de los personajes. Augusta, en la Jornada I, en una escena en la que se confiesa a sí misma y se autoanaliza, establece los

11. GULLÓN, op. cit., p. 29.

límites en los que ha de desarrollarse el drama; se trata de un largo monólogo sin el menor movimiento. La escena es totalmente irrepresentable, y sin embargo crucial en el curso de la trama. Este es el caso en el proceso que ha de conducir a Federico Viera al suicidio y en la completa liberación de Orozco. Otro de los problemas que la novela presenta frente a una escenificación es el empleo, por parte de Galdós, de sombras como segundas partes de una confrontación íntima. Correa dice, acerca de ello: «Estos procedimientos de desdoblamiento de la personalidad (diálogos con las sombras de otros personajes permiten, por consiguiente, poner al descubierto reconditeces de conciencia que revelan en sí una realidad interior, oculta, sin duda a otros individuos».¹² En la novela la sombra de Orozco acusa a Federico Viera constantemente poniendo de manifiesto la íntima vergüenza que éste siente al degradar a un amigo. Las sombras son de una importancia capital en la novela, y sin embargo presentan, al ser traducidas al juego de un escenario, un problema de artificiosidad.

En resumen, *Realidad* presenta problemas casi irremontables al intentar su escenificación. Para Gonzalo Sobejano uno de los principales defectos de la versión dramática de *Realidad* reside en la reducción de los treinta y seis emplazamientos de la novela a seis, con lo cual el suicidio de Federico tiene lugar en su propia casa en la que se suceden las visitas de los distintos personajes precipitando los acontecimientos de manera totalmente desordenada.¹³ Lo que en la novela constituye todo un proceso psicológico, en la obra de teatro resulta una caótica sucesión de entradas y salidas. Los monólogos se limitan necesariamente y con ello la dimensión íntima de la novela se disipa. Pero el resultado más grave de la escenificación lo constituye la reducción de Orozco a un personaje lejano, de difícil definición, destruyendo con ello un plano muy importante del conflicto realidad-ficción que es en definitiva donde reside el sentido de la obra.

A pesar de todo ello, con *Realidad* la escena española cobra una nueva dimensión y se acerca al teatro europeo esbozando el teatro interior y presentando un problema de auténtica trascendencia.

12. CORREA, op. cit., p. 160.

13. GONZALO SOBEJANO, *Forma literaria y sensibilidad social en «La incógnita» y «Realidad» de Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, abril 1964, págs. 89-107.

Tras el estreno de *Realidad* en 1892, Galdós se mantiene en el teatro hasta 1918. La lista de las obras dramáticas galdosianas está llena de ecos familiares para aquellos que conocen la producción novelística del escritor canario: *El Abuelo*, *Doña Perfecta*, *Zaragoza*, *Casandra*, etc. Otras obras, entre ellas *Electra* y *La de San Quintín*, dos de sus mayores éxitos, fueron escritas para el teatro. En total, Galdós estrenó veintidós obras. El balance general es favorable a los éxitos. Dos veces gustó Galdós la amargura del fracaso, en alguna ocasión recibió el premio del éxito apoteósico, mas en cualquiera de los casos mantuvo una posición sin concesiones. Ni se sometió al gusto enfermizo del público ni acató los preceptos enmohecidos de la crítica. Su intento fue, él mismo nos lo dice en los prólogos a *Los Condenados* y a *Alma y Vida*, el de revolucionar la escena, aboliendo el status quo imperante. Los temas centrales del teatro galdosiano son claro exponente de su actitud. La lucha entre lo liberal y lo estancado, tanto en lo religioso como en lo social, la necesidad de ruptura con las normas aristocráticas que imponían la realidad social del país aparecen representadas en su obra como testimonio de su compromiso con las exigencias político-sociales del país. Los sueños, la esperanza, la dualidad entre la realidad interna y la externa, el deseo de romper las cadenas de lo establecido en pos de una libertad espiritual y personal, que encarnan sus personajes, son manifiesto del compromiso que Galdós mantuvo para con el hombre de su tiempo. Técnicamente, no supo Galdós acercarse al teatro, y sin embargo *su obra es decisiva en una evaluación del teatro español contemporáneo*.

A pesar de todo esto, y a pesar de que a mi juicio, la influencia de Galdós se hace notar en escritores españoles que están estrenando hoy en día, difícilmente veremos una obra de Galdós en la cartelera del teatro. Las razones de este olvido están en la continuidad de una apatía teatral en cuanto al mundo exterior y en que Galdós nunca pudo dar el paso de novelista a autor dramático. *Sus obras son más que teatro, sinopsis de novelas*. En general las obras son largas, carentes del ritmo necesario para que su puesta en escena no se convierta en una lenta progresión de prolongados parlamentos, a veces interminables. Los personajes son en general esquemáticos y las ideas, aquello que Galdós quiso imponer en la escena, están muy a menudo limitadas a símbolos. La alegoría era algo muy difícil de captar

para el público de su época. Mientras en sus novelas Galdós construye una humanidad portadora de símbolos, en su teatro los símbolos se disfrazan de hombres. Es como si estuviéramos asistiendo a un desfile de pancartas, profundamente pensadas e intelectualmente válidas; sin embargo, el teatro es algo más complicado y sus mecanismos parecieron escapar al genio de Galdós.

Ya en sus novelas se nota la tendencia a una elocuencia demasiado formal que en su teatro se convierte en retórica. A Galdós, que le sobraba inteligencia para encontrar la idea, le falta intuición para ponerla en los términos que el teatro requiere.

Y así, Galdós, aún consciente de la necesidad de renovar la dramática española, cayó — como cayera también Unamuno — en el vicio de la verbosidad, de la palabra excesiva; vicio que, como mencionábamos al principio de estas notas, era común al teatro que Galdós quiso influenciar. Cayó Galdós en una equivocación bastante común en los hombres de teatro español de nuestro siglo: el machacar por medio de palabras los oídos del espectador al servicio de su interés por transmitir una idea, olvidándose de que el teatro es, por encima de todo, acción, y que el diálogo, por bien concebido que esté, no constituye de por sí una situación teatral.

Nota sobre dos capítulos de «La Desheredada»

JORGE CAMPOS

Alicia, sentada a la orilla del río, junto a su hermana, se aburría. En vano echaba miradas al libro que estaba leyendo su hermana, pero el libro no lograba prender su atención. ¿Razones? «No tenía ni dibujos ni diálogos, y ¿de qué sirve un libro si no tiene dibujos ni diálogos?»

La novela, ese género moderno que llamamos novela y que ha gozado hasta hace poco de una estructuración bastante estricta, parece haber opinado igual que la niña visitante del fabuloso País de las Maravillas. El diálogo es un elemento casi constante de la narración novelesca, y con él roza, por analogía estructural, superficies propias de otro género, el dramático.

No es imprescindible el diálogo en la novela. La descripción y la narración son sus vías de expresión principales. Un ejemplo de ausencia de descripción aun en momentos en que el desarrollo del relato parece pedirlo es el siguiente fragmento de *La inocencia castigada*, de nuestra excelente narradora del siglo XVII, María de Zayas:

«Venida la mañana, la viuda bajó donde su señora y le contó todo lo que le había pasado, de lo cual la señora se admiró y lastimó, y si bien quisiera aguardar ella misma a doña Inés...»

Es evidente el propósito de no utilizar el diálogo, que bien podría haber servido para escuchar lo que de modo narrativo se ha hecho saber. Quizá la fuerte presencia del teatro en el siglo de la novela cortesana hacía buscar a ésta derroteros distintos, aunque presente estaba el ejemplo del *Quijote*, repleto todo él de diálogos que completan la acción.

Pero creo que está bien dicho «completan». La expresión en la dramática no cuenta con la voz del escritor. Los personajes han de darse a conocer por ellos mismos, por lo que son y lo que piensan, y ambas cosas expresadas por lo que hablan. Apenas si cuenta el autor dramático con esas apoyaturas que son las acotaciones, en que enfatizar o matizar situaciones psicológicas y aportar elementales situaciones de ambiente. De esas mismas

razones se deriva la estructura de la obra dramática, repartiéndose en actos y escenas. Para contar lo mismo el novelista y el autor dramático han de dirigirse por distintos caminos. El primero puede prescindir totalmente del diálogo o ayudarse con él. Para el segundo no hay otro modo de comunicarnos lo que nos quiere decir.

Es evidente también que según nos acercamos a nuestros días, cuando la prosa novelesca se desliga de la retórica, de la sucesión de cláusulas, del párrafo largo, al tiempo que de la minuciosidad y abrumadora presencia de la descripción, el diálogo se hace más suelto y vivo, para ocupar un puesto en el desarrollo expresivo del relato, más próximo al de la pieza teatral.

Probablemente sea Pío Baroja quien más claramente descubre en el empleo del diálogo su voluntad de sustituir por éste la descripción tradicional:

«— ¡Qué jaula! ¡Qué casa más chica! — dijo Quintín.

— Todas las casas de este lado de la calle son así — contestó el señor Sabadía.

— ¿Y por qué?

— Por la muralla.

— ¡Ah! ¿pero había aquí una muralla?

— ¡No había de haber! Había la que separaba la ciudad alta de la ciudad baja. La ciudad alta se llamaba Almedina, y la baja, Ajerquia.

— Es curioso.»

(*La Feria de los discretos.*)

Diálogo que parece teatral por lo sencillo del lenguaje y lo directo de preguntas y respuestas, pero que no puede ser más antidramático. No hay en él ninguna acción, nada que tenga que ver con el desarrollo argumental. Y no teniendo en cuenta que hemos tomado un ejemplo límite, en cuanto a lo escueto de la conversación. Baroja, el novelista, se ha retirado totalmente de la escena y no hace la menor observación en cuanto a estados de ánimo, gestos o ademanes, reacciones de un personaje respecto a otro, etc.

Recurso principalmente para aumentar el interés de la acción — ya vimos al comienzo lo que le ocurría a Alicia —, no deja recaer sobre él el transcurso de ella. Nadie, por poco especializado que se sienta, dejará de advertir a primera vista que un diálogo de cualquier novela no es en modo alguno confundi-

ble con un fragmento, también cualquiera, de cualquier tragedia, comedia, sainete o drama.

* * *

Como pensando en voz alta he tratado de aclarar ideas respecto al diálogo, al hallarme con dos extraños capítulos de *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós. Son los que llevan los números 24 y 30 de la Segunda parte. Totalmente dialogados, contrastan con la forma y estilo de los que les preceden o siguen. En ellos no podría hallarse esa diferencia — ni aún en lo tipográfico — entre la novela y la obra dramática.

Los títulos de los capítulos citados ya nos orientan respecto a la voluntad de Galdós: «Escena vigésima quinta», se titula el primero de ellos, y «Escena», el segundo. (Los restantes son auténticos títulos al modo tradicional como «La sanguijuelera», «Pecado», «¡Cursilona!», etc.) Ya desde su presentación quiere advertirnos de que han sido construidos como piezas de la estructura de la dramática y no de la narrativa. Y aquí viene bien recordar la teoría de Wolfgang Kayser, cuando explica que la escena corresponde al capítulo en la comparación de ambas formas estructurales. Es decir, que lo que aquélla realiza en la dramática corresponde a ésta en la épica (como él define al género en que entra toda clase de narraciones). Pero aquí lo que nos encontramos no es eso, sino una especie de injerto en el que formas de un género se han hecho pasar a otro sin perder ninguno de sus caracteres, ni externos ni internos.

Así es. En ninguno de estos capítulos hay sombra de descripción o aclaración al modo como hemos visto era usual en la novela. Al contrario, se nos sitúa la acción en una acotación totalmente teatral:

«(Aposento no muy grande, cómodo, bien amueblado y a media luz)», en el capítulo 24, o en el 30.

«JOAQUÍN (Solo, paseándose meditabundo por la habitación, que es de bajo techo, sucia, con feísimos y ordinarios muebles, todo en desorden). — Ni un día más durará esta vida...»

Todo ese comienzo de capítulo no es más que lo que se llamaba un «parlamento», preparatorio de la escena dual que ha de seguir. Precisamente uno de esos momentos para los que Lope de Vega recomendaba los sonetos en su *Arte nueva de hacer co-*

medias. Después viene una situación crítica, con acotaciones que casi parecen destinadas a la representación:

«DON JOSÉ (*Con cierta reconcentración shakespeariana*). — La sangre que destila de mi corazón amarga mis labios (*Exit*).»

Sigue un monólogo, verdadero monólogo interior de Isidora, otro de Joaquín, que despierta cuando ella ya se ha ido, y después, leemos:

«(*Mutación*. La escena representa un aposento semiele-gante que parece ser fonda.)»

Se continúan observando también las normas de la dramática en las acotaciones que denotan los estados de ánimo o reacciones — «JOAQUÍN (*Con admiración*) ...» «ISIDORA (*Gozosa*) ...» «ISIDORA (*Reflexionando seriamente*)...» «ISIDORA (*Derrama unas lágrimas*) ...», etc. — que describen actitudes o ademanes —. «ISIDORA (*Mirándole a los ojos*)...» «ISIDORA (*Rompe a llorar, y para sofocar sus lamentos muerde el pañuelo. Larga pausa*)», etcétera. Se cumple con ellas otra condición de la dramática, dar vida a los personajes mediante ellos mismos, por su propio lenguaje, sin que se nos diga nada utilizando el procedimiento descriptivo. (Bien es verdad que Galdós en este caso juega con una ventaja. El lector sabe ya mucho de los personajes que le retiran a él de la narración.)

Vamos comprobando que no hay nada en estos capítulos que pertenezca a la novela, en cuanto a estructura, sino a la dramática. A la forma se añade el ritmo y tiempo de la acción que transcurre en ellos. En el primero de los estudiados se encierra, en efecto, no un capítulo, sino una escena, que debiera tener su continuación en otra u otras posteriores, pero que se va a resolver en capítulos. Antes de él, Isidora vive mantenida por un político, pero sigue enamorada de Joaquín. La escena nos permite ver cómo ella empeña sus joyas para darle el dinero a Joaquín. La escena siguiente (en el supuesto desarrollo teatral) sería la entrada de Botín, que se ha enterado, se encoleriza y rompe con ella). Así sucede, pero en capítulo, no en diálogo teatral, repleto de explicaciones, que no cabrían en el modo de presentar el capítulo «Escena vigésima quinta».

«Isidora palideció. Subiendo la escalera había previsto la disputa, pero en ésta resultaba una espantable cosa que no había previsto...»

— No me turbo, no, dijo ella subiéndose de un salto a la cúspide del orgullo...

...Durante la pausa lúgubre que siguió a esta última frase, Isidora revolvió su mente hacia el origen de aquella escena...»

* * *

Convencidos de lo que parece una ingeniosidad del gran novelista, la redacción de dos capítulos como si de escenas teatrales se tratara, nos preguntamos ahora por las razones que pudieron impulsarle a ello.

En primer lugar no descuidemos la afición de Galdós por el teatro, documentada en cualquier biografía o estudio general. Como tantos nacidos en tiempos románticos o postrománticos, inició sus tareas literarias en la adolescencia o antes, con un drama en verso, y varias veces volvió a buscar en los escenarios el triunfo, que sólo ya avanzados sus días iba a lograr.

Esta mantenida vocación puede dar un tono al diálogo de sus novelas y contribuir a que en ellas abunden las conversaciones; incluso a que con frecuencia imagine soluciones o desarrollos de la acción en que tenga papel decisivo el diálogo.

Ricardo Gullón, en su excelente estudio *Galdós, novelista moderno*, destaca adecuadamente la utilización del diálogo en sus novelas y cómo va siendo mayor y más importante en las últimas. Nos dice que «de poner acento en el diálogo pasó a la novela dialogada», y señala el antecedente de *El amigo Manso*, en que en vez de narrar una velada benéfica prefiere hacernos oír la conversación mantenida por un grupo de espectadores. El mismo Gullón nos recuerda palabras de Galdós en un prólogo a *El abuelo*, donde defiende su utilización del diálogo como técnica muy novelesca: «El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Éstos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra, y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual». Repetimos casi completa la cita de Gullón por su acierto: Exime de más explicaciones en cuanto a la conciencia de Galdós en el empleo de la conversación en sus novelas, y nos hace pensar si en el diálogo de ellas podría rastrearse un sentido

del diálogo dramático — que Kayser separa clasificando elementos distintos de la conversación —. Habría que analizar y aclarar el problema más despacio. De momento vaya este fragmento de *La familia de León Roch*, que Montesinos cita a otro propósito:

«— ...y así te digo: libre soy, libre eres.

— Yo...

— Sí, tú; porque libre es quien rompe sus cadenas. ¿No dices que has sido abandonado?

— Sí.

Vacilación dolorosa se pintaba en las facciones de León.

— ¡Oh! Ya veo que aquí la abandonada siempre soy yo, siempre yo — exclamó Pepa.»

Bastaría la disposición tipográfica convencional y sustituir la única frase descriptiva por una acotación (por ejemplo, *vacilando dolorosamente*) para que la conversación haya pasado a diálogo.

Igual dramatismo hay en esta otra frase de la misma novela, ya casi con su acotación y todo:

«— Hombre mío, ante estos dos y ante ti digo que este abandono...

Se echó a llorar, añadiendo puerilmente:

— ...es una picardía.»

Sería interesante ver el papel que cumple el diálogo dramático en la novelística de Galdós. Lo cierto que por lo menos en dos de los «Episodios Nacionales», *España trágica* y *De Cartago a Sagunto*, se han intercalado trozos escritos al modo teatral. En ninguno de los dos casos constituye un capítulo completo. De pronto, en el primer título citado, sin nada que lo anuncie, la disposición tipográfica se modifica y dos personajes dialogan, como en una comedia, hasta que aparece el omnisciente autor para decir: «Algo más y aún algo hablaron, etc.». En *De Cartago a Sagunto* la escena es más larga y de mayor importancia. El capítulo IX, que se inicia en primera persona, la de un asistente a una sesión del Congreso de los Diputados, se traslada a tercera por el hecho de narrar sucesos externos al narrador, y repentinamente se convierte en diálogo teatral, en que los interlocutores se llaman Salmerón, Castelar, Benot, Chao, sin que falten Un Diputado, Una voz, o Muchas voces. La entrada

de los soldados del General Pavía termina con la gran representación, quizá tragicomedia.

¿Puede pensarse en el tanteo de un procedimiento en estos fragmentos intercalados en capítulos, como en los dos de *La desheredada*, considerándolos logrados antecedentes que le animara a la creación de sus novelas totalmente dialogadas? En todo caso, cuando construye los dos capítulos de aquélla lo hace con la conciencia de que no sólo el diálogo, sino la estructura de la «escena» y los procedimientos de la dramática eran válidos para la novela sin que perdiese ninguno de sus valores.

* * *

Es posible que en la copiosa bibliografía galdosiana esté ya estudiado algo que no recordamos haber visto: el carácter experimental, en cuanto a la forma novelística, por lo menos de una buena parte de *La desheredada*. Montesinos, en su iluminador *Galdós*, ha advertido la desigualdad de tiempos en unos capítulos respecto a otros, «así como un caminar irregular en el desarrollo de la acción». «Este proceder caprichoso y como a saltos da a la novela sorprendente agilidad, pero a veces causa defectos...»

La observación es buena, y conduce al crítico a anotar el carácter diverso de los capítulos. Su intención no era profundizar en las técnicas galdosianas, y quizá por ello no haya podido pensar el juego a que Galdós se ha entregado en esta novela.

Quede abierto aquí este examen de ella. Baste advertir cómo frente a los capítulos que nos han interesado, en que los personajes hablan por sí, sin asomo de colaboración narrativa por parte del autor, hay otros en que su presencia, con su voz que dirige la exposición de la trama se hace oír, como en los folletines. Así, en el capítulo 2, con comentarios salidos de la omnisciencia del narrador y órdenes que conducen de un lado a otro el orden del relato: «Volvamos al patio de varones pobres...» Otro ejemplo es ese comienzo del capítulo 8, «Don José y su familia», «A la mano se me viene ahora, reclamando su puesto, una de las principales figuras de esta historia de verdad y análisis...» Nada más opuesto que el capítulo 11, que hasta por el título parece de tiempos muy posteriores — los de «nova novorum» —. «Insomnio número cincuenta y tantos», todo él un largo monólogo interior, de una mujer en el lecho, o el muy diverso en otro sentido, como si fuera un sermón humorístico — no en el sentido de tener carácter burlesco, sino de jugar con la

idea de usar la forma típica del sermón en provecho de un propósito narrativo. Esta diversidad es aún más fuerte en la Segunda parte. El capítulo XIX es casi una cronología al hilo del mundo de la protagonista.

La acción se sigue a veces muy al lado de los personajes, en acciones de corta duración, con ritmo lento. Otras, el novelista resume meses y temporadas de la vida de los personajes. «Se introducen frecuentes síncopas de la narración o se restringe el curso del tiempo al arbitrio del novelista», escribía Montesinos. Los capítulos comentados son los que más fijan un momento de la acción y del tiempo. Se desarrollan en el que podríamos llamar tiempo natural, aquel que ocupa el diálogo de los personajes, que el autor no puede distender ni abreviar. Ellos hablan y el lector los escucha. Es como si cortara el relato, nos llevara a una ventana, la abriera y pudiéramos contemplar la acción en su realidad. Al no poderlo hacer así, recurre a otro género, la dramática. Toma de ella el diálogo, la acotación, la escena. En una novela se han incluido dos escenas — lo equivalente a dos capítulos — de un género distinto.

No se nota mucho, tal es la verdad, y aún se notaría menos si la composición tipográfica no lo destacase. La razón está en esa construcción de la novela, elástica en cuanto a la extensión del tiempo, varia en el desarrollo episódico y diversa en el estilo con que se ha trabado cada capítulo.

En todo caso estos dos capítulos merecen parar la atención en ellos. No creemos que sean un juego casual, y si por un lado incitan a observar *La desheredada* desde el punto de vista de unos intentos novelísticos experimentales, por otro reafirman el sentido del diálogo, tan presente en Galdós, aun fuera de su teatro.

«Alma y Vida», obra fundamental del teatro de Galdós

ISAAC RUBIO

Este drama, estrenado en 1902, y que constituyó para su autor un fracaso sólo comparable a los sufridos por *Gerona* y *Los condenados*, ocupa un lugar cardinal en toda la obra dramática galdosiana: por su contenido, ya que en él ha dado Galdós su respuesta a la crisis española que surge del desmoronamiento de la Restauración y del desastre de 1898;¹ y por su forma: *Alma y vida* no sólo presenta influencias de la vanguardia literaria — modernismo y simbolismo —, sino que, al menos en la intención del autor, pretende ser una creación artística idealista. Si a esto se une que Galdós la escribió buscando no el aplauso popular, sino el del público selecto,² cosa ajena a la fina-

1. Galdós no quiso quedarse atrás en el acercamiento — reformista por un lado; por otro, idealista y libresco — que algunos de los más jóvenes (muchos de los cuales habían aplaudido históricamente a *Electra*) estaban haciendo al «problema español». Concretamente se encuentran en *Alma y vida* algunos puntos esenciales del pensamiento de Unamuno y Costa — dos regeneracionistas de distinto cuño —. De los conceptos unamunianos de «tradición eterna» e «intrahistoria» hay reminiscencias en el drama de Galdós; y si aquí están contaminados por el didacticismo racionalista y pragmático del dramaturgo, en obras posteriores, especialmente en *Santa Juana de Castilla* (1918), son elementos sorprendentemente operativos de su concepción. Las relaciones entre *Alma y vida* y Costa son más obvias. El regeneracionismo de este último (cuyo programa databa de 1898) debió impresionar a un Galdós no muy seguro de sí mismo. Algunos testimonios: en marzo de 1901 (cuando Galdós debía estar pensando en su obra) Costa envía al dramaturgo la primera parte de *Oligarquía y caciquismo* (Soledad Ortega, *Cartas a Galdós*, Madrid, 1964, p. 417), que éste leyó al parecer atentamente: «Leí con deleite las pruebas de su admirable estudio sobre el caciquismo, y algunas ideas de él me han servido para este mi enfadoso trabajo sobre el clericalismo» (carta transcrita por G. J. G. CHEYNE, *From Galdós to Costa in 1901*, en *Anales galdosianos*, III, 1968, p. 96). Galdós se refiere a su artículo *La España de hoy*, escrito a requerimientos de la *Neue Freie Presse*, de Viena, y en el cual echa la culpa de todos los males nacionales al clero y al caciquismo (este artículo, que fue publicado también en el *Heraldo de Madrid*, puede encontrarse en JOSETTE BLANQUAT, *Au temps d'«Electra»*, en *Bulletin Hispanique*, LXVIII, 1966, núms. 3-4, pp. 295-303). Incluso alguna idea específica debió influir en Galdós, puesto que en un momento de *Alma y vida* se alude a la posibilidad — rechazada — de la reforma agraria. Por último, Galdós envió a Costa y a Unamuno su novela *Cassandra* (1905), la más radical, dentro de su habitual estimativa, de sus obras, para que la comentaran a la luz de la dinámica española actual; de ambos recibió una reservada aprobación (ver SOLEDAD ORTEGA, p. 422; NÚEZ Y SCHRATIMAN, *Cartas del archivo de Galdós*, Madrid, 1967, p. 65). Y a los conceptos consagrados o a punto de consagrarse — regeneración, marasmo —, Galdós añade los suyos: astenia, caquexia...

2. Prólogo de *Alma y vida*, en *Obras completas*, VI, Madrid, 1961, p. 900a. Todas las citas sobre el teatro de Galdós proceden de esta edición.

lidad que siempre dirigió sus esfuerzos dramáticos, es fácil entender que se está ante un Galdós diferente: idealista, vanguardista y autor de minorías; aspectos todos opuestos a su real talante de escritor.

Sin embargo, dado que, como se intentará demostrar, lo que hace en esta obra Galdós es emplear elementos nuevos para iluminar viejos propósitos, *Alma y vida* puede ser considerada como un paradigma de su método creador y como índice de sus posibilidades como hombre de teatro y de ideas.³

I

LA CRISIS DE GALDÓS

Si se tienen presentes los últimos dramas escritos por Galdós antes de *Alma y vida* se podrá observar la inseguridad, tanto en el plano ideológico como en el estético, que le aqueja a principios de siglo; inseguridad que procede de la coyuntura que atraviesa España (muy diferente de la de los años setenta, cuando Galdós adoptaba el tono triunfalista de *Doña Perfecta*) y de las nuevas tendencias literarias, en general poco acordes con la inmediata tradición realista. Esta crisis de Galdós, que no desaparecerá ya en toda su vida, y que se hará más palpable a partir de 1913, con su inmersión en la contemplación espiritualista de la sociedad y de la historia, se patentiza más en su teatro, escrito casi siempre de una forma abstracta (de la idea a la imagen dramática) y con fines didácticos.

En *La fiera*, de 1896, había vuelto a incidir en un problema de dudosa actualidad, como es el de las guerras civiles entre conservadores y liberales. Pero prescindiendo de que esas guerras habían variado de centro hacia el final de la centuria, sorprende el punto de vista del escritor: los dos bandos en pugna son igualmente nefastos para el progreso de la nación; sólo contribuyen a la matanza entre españoles y al predominio de la barbarie. La solución que ofrece Galdós es inoperante: el hombre puro no debe tomar partido, y debe huir a «regiones de paz». Naturalmente, él no explica cómo son y dónde están esas bienaventuradas

3. Las ideas de Galdós, al menos en la segunda parte de su vida, se expresan en su teatro, especialmente en los dramas escritos directamente para la escena. Es precisamente en la elaboración abstracta de éstos donde se perciben más claramente las contradicciones del pensamiento galdosiano.

radas regiones que liberan al hombre de toda elección. *La fiera* evidencia el posterior camino de Galdós: su deshistorización de los problemas, la subjetivación de sus causas y la abstracción del sentido específico que tiene toda coyuntura histórica. Tal actitud le inducirá a ver en las luchas de clases un trasunto de las antiguas guerras civiles, lo cual es, a su pesar, un pensamiento reaccionario.⁴

Este proceso es perceptible en la obra de Galdós desde, por lo menos, *Realidad* (novela) y se agudiza con la caída de la Restauración, de la cual fue crítico y apologista al mismo tiempo.⁵ El final de los «años bobos» deja enfrentada a España con «el llamado problema social» (palabras del autor), en cuya marea se ve sumergido Galdós cuando aún seguía pensando con los esquemas intelectuales de 1868. Se puede comprobar este aserto observando su actitud ante el problema del clericalismo, actitud tan indecisa que desdice hasta de su liberalismo original: en la adaptación teatral de *Doña Perfecta* se separa al clero de toda actividad política; en *La fiera*, a pesar de que las guerras de que se habla tuvieron en el clero a un protagonista increíblemente dinámico, lo mismo; *Electra*, que prácticamente es una transcripción y puesta al día de la idea base de *Doña Perfecta*, coloca al dramaturgo, sin pretenderlo él,⁶ en la vanguardia de los combates anticlericales de la época; para subsanar el error que, extrañamente, Galdós no quiso aclarar públicamente, emplea en *Alma y vida*, circunstancialmente, el mismo motivo anecdótico (obligar a las jóvenes a tomar estado religioso), pero esta vez el autor de tales tropelías no es el clero fanático, sino (?) el caciquismo. Si se piensa que unos meses antes había dicho que el clero era el culpable de «la España de hoy», no se puede evitar la perplejidad ante el indeciso comportamiento del escritor.

En resumen, Galdós se enfrenta con un dilema: captar una realidad que ya no puede concebirse como una simple opción entre conservadurismo y liberalismo ilustrado; y dentro de éste, la adopción de actitudes radicales o de compromiso.

4. El mismo Galdós confiesa indirectamente su atraso ideológico cuando se lamenta: «... pues ahora resulta que la tiranía subsiste, sólo que los tiranos somos ahora nosotros..., la clase media..., la burguesía...» (*Política española*, vol. II, Madrid, 1923, p. 268).

5. Ver el artículo *Un rey póstumo*, en *Política española*, vol. I, Madrid, 1923. También, en el mismo libro, *Los tres oradores: Salmerón, Castelar y Cánovas* (pp. 169-185).

6. La sorpresa de Galdós ante el tipo de éxito que le deparó *Electra* queda implícita en las cartas que le escribe Pereda (SOLEDAD ORTEGA, pp. 197-198).

Artísticamente también pasa Galdós por una crisis. En primer lugar porque sus dramas han venido desmintiendo la teoría teatral que había expuesto en los artículos de *Nuestro teatro*;⁷ teoría realista, como lo era la de su novela. Desde la adaptación de *Realidad* los dramas de Galdós se acercan cada vez más al modelo que éste había anatematizado: Echegaray. *La fiera*, por ejemplo, tiene una estructura dramática muy afín a, pongamos por caso, *En el puño de la espada*. Por otra parte, el aire que se respiraba en España por esos años reparte los nombres de modernismo, simbolismo, ibsenismo. No extraña, pues, que luego de cinco años de estar ausente de los escenarios (es sintomática su retirada después de la fría recepción de *La fiera*) vuelva Galdós con la intención de trazar nuevos caminos a su arte (sus últimas novelas — *El caballero encantado*, concretamente — presentan el mismo proceso; y no hay que olvidar que la señora Lida de Malkiel calificó de modernista a *La razón de la sinrazón*).⁸

Alma y vida surge, en principio, como resultado de dos intereses de Galdós: plasmar la realidad española según el idealismo de la generación más joven, y ponerse al nivel de las tendencias artísticas de la vanguardia. Respecto del primero dice el dramaturgo:

«Movióme una ambición desmedida...: vaciar en los moldes dramáticos una abstracción, más bien vago sentimiento que idea precisa, la melancolía que invade y deprime el alma española de algún tiempo acá, posada sobre ella como una opaca pesadumbre. Pensando en esto, y antes que se me revelara el artificio que había de servirme de armadura, veía yo como capital signo para expresar tal sentimiento el solemne acabar de la España heráldica... Veía también el pueblo, vivo aún y con resistencia bastante para perpetuarse... pero le veía desconcertado y vacilante, sin conocimiento de los fines de su existencia ulterior.» (O. c., p. 900 a.)

Es curioso observar cómo Galdós mezcla en los mismos argumentos puntos de vista idealistas («melancolía que invade el alma española... etc.») y afirmaciones de tipo racionalista (la alusión a la desaparición de la sociedad del antiguo régimen, y la formulación implícita de su conocimiento acerca del futuro de España) propias del optimismo que surgió de 1868. Sobre esto

7. Este librito constituye una auténtica poética, una declaración de principios dramáticos.

8. *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, 1962, p. 73.

habrá que hablar más tarde, pues en ese hiato del pensamiento del autor yace, en gran parte, el aspecto contradictorio de la elaboración de *Alma y vida*. Lo que importa tener presente de momento es su afirmación de que primero concibió la idea y luego salió en busca de la forma.⁹

GALDÓS EN PARÍS

A fines de 1901 Galdós va a París con el propósito de preparar el terreno para el estreno de *Electra*.¹⁰ De España se llevaba ya la idea de *Alma y vida* y algunos elementos de su composición.¹¹ De la capital francesa se iba a traer los demás.

En París se encuentra Galdós con que la vanguardia no es el realismo (en su más próxima vertiente naturalista), sino el simbolismo; que las novelas de las que se habla no son las de Zola, sino las de Huysmans (*Au rebours*); que los nombres fundamentales del teatro son Ibsen,¹² Maeterlinck y otros; que los directores revolucionarios no son ya Antoine y sus seguidores, sino Appia, Lugné-Poe, Gordon Craig; y que el templo principal del arte dramático es L'Oeuvre.¹³

El fenómeno simbolista se bifurcaba en dos direcciones: un estado de espíritu, definido, en general, por su oposición a la sensibilidad naturalista, y unas formas artísticas nuevas que al mismo tiempo reflejaban ese estado de espíritu y se oponían a la estética del realismo. Sin embargo, como sucede con todos los

9. Galdós había tratado del problema, unos años atrás, en *Voluntad* (1895). Pero el punto de vista era distinto: temáticamente todo se reducía a un razonamiento muy simple (espíritu de trabajo y patriotismo); formalmente se basaba en un simbolismo ingenuo (España era una tienda de tejidos) que Galdós ahora quiere superar.

10. El dato se debe a JOSETTE BLANQUAT, op. cit., p. 254.

11. Concretamente el ambiente dieciochesco y la pastorela del segundo acto. Los testimonios son seguros: en algunas cartas, fechadas en agosto de 1901, Francisco Navarro y Ledesma informa a Galdós acerca de la construcción de las pastoreles del siglo XVIII, y luego, en el prólogo de la obra, al referirse Galdós a este aspecto de *Alma y vida*, alude a «un amigo mío», que sin duda es Ledesma (SOLEDAD ORTEGA, pp. 341-42).

12. El Ibsen amañado por los simbolistas; él no estuvo muy de acuerdo con ellos.

13. «Les théâtres d'avant-garde ne restent pas inactifs, et de nouvelles salles accueillent les pièces idéalistes. L'Oeuvre a rouvert ses portes, et Lugné-Poe monte en 1900 deux drames de Verhaeren, *Le Cloître* et *Les aubes*; puis en 1901, *Le Roi Candaule*, en 1902 *Monna Vanna* de Maeterlinck, l'année suivante *La Roussalka* de Schuré, en 1905 *La Gioconda...*» (Michel Lioure, *Le drame*, París, 31968, p. 81.)

movimientos de vanguardia, lo más evidente del proceso total son los estereotipos formales. Y esto es lo que le ocurrió a Galdós. Porque basta conocer un poco su obra y sus ideas para entender que no podía comulgar con los principios simbolistas: irrealismo, irracionalismo, subjetivismo a ultranza, relativismo del conocimiento (esto en lo que se refiere a las relaciones entre el individuo y la realidad objetiva); en cuanto a la literatura: esteticismo, rechazo del contenido real (sea psicológico, moral, social o histórico), antididactismo y abominación de toda estética imitativa. En cambio, lo que sí podía aceptar nuestro dramaturgo era una serie de innovaciones técnicas, las cuales, privadas de su sentido, podrían funcionar en cualquier contexto, bien como instrumentos retóricos o bien como afeites decorativos. Efectivamente, los elementos que por primera vez Galdós introduce en la composición de uno de sus dramas adquieren esta dimensión: plasticidad, identificación de música y drama, tonos espiritualistas y expresiones simbólicas, un lenguaje a veces oscuro, otras ambiguo o arcaizante; empleo de la sugerencia en lugar de la apelación directa a las cosas, préstamos de Shakespeare, Lope y Enzina y los convencionalismos dieciochescos.

Galdós vuelve a España cargado con estas novedades, y seguro, al menos en lo que a la plasticidad imaginada de su obra se refiere, de traer «un progreso del arte teatral» (p. 909 a). A pesar de todo, *Alma y vida* fracasó rotundamente, pero Galdós no se dio por vencido: la culpa la tenían la crítica y algunos sectores del público; ellos eran los responsables de que «el todo Madrid» se hubiera perdido un espectáculo tan valioso. Y después del fracaso, al tratar de responder a las acusaciones de la crítica, Galdós hace un alarde, aparentemente, de conversión a la vanguardia: «No es condición del arte la claridad... La transparencia no es siempre un elemento de belleza..., también puede lograrse el ideal dejando ver formas vagas... para producir una emoción que no se fraccione..., el autor está en su derecho... haciendo ver la incubación lírica de su obra, estado de espíritu que se sobrepone a su voluntad y le induce a presentar ideas e imágenes envueltas en el mismo celaje con que se ofrecieron a su mente» (pp. 904-905); «el simbolismo no sería bello si fuese claro..., (así) perdería todo su encanto, privando a los que lo escuchan o contemplan del íntimo goce de la interpretación personal» (pp. 899-900).

Sorprende que el mismo Galdós, que pocos años antes había hablado de «la sociedad como materia novelable», y que había ela-

borado una teoría dramática realista, imitativa, basada no sólo en el contenido de la realidad, sino también en las formas que proyecta en la imaginación, hable ahora del ideal, de la belleza, de lirismo, y que defienda un método creador subjetivo y relativista. Sin embargo, nada más lejos de la realidad (Galdós se está justificando mediante la fuerza que da siempre la adscripción a la moda artística dominante), como el análisis de *Alma y vida* intentará probar.

II

Las notas que siguen se basan exclusivamente en el análisis formal de *Alma y vida*, e intentan demostrar las contradicciones que existen en el proceso creador de Galdós; contradicciones ideológicas y estéticas que consecuentemente tienen que afectar al resultado artístico de la obra. Es mediante el estudio de los materiales, los procedimientos y las técnicas empleadas en su realización como salen a la luz los propósitos, la actitud intelectual y la posición ideológica concreta del autor respecto del tema que quiere tratar. Y es en relación con estos factores como se entiende la elección y función de los distintos elementos de la vanguardia literaria que presenta el drama. Quizás estas notas serán capaces de probar que el Galdós racionalista y didacta que escribió y escribirá otras piezas es el mismo que subyace en la estructura de *Alma y vida*; y que sus propósitos idealistas — en el acercamiento al tema y en su solución estética — no son tales, sino una proyección de su situación ideológica.

MÚSICA Y DRAMA

La primera influencia simbolista que se aprecia en la construcción de *Alma y vida* es la identificación de música y drama¹⁴ que Galdós proclama no sin conciencia de su propia originalidad:

14. Wagner, con su propósito de sintetizar todas las artes en la música, se convirtió en la obsesión del movimiento simbolista. El teatro no fue una excepción; así, APPIA, «Music and music alone can coordinate all the elements of scenic presentation into a completely harmonious whole...» (en ERIC BENTLEY, *The Theory of Modern Stage*, Penguin Books, 1968, p. 29); en el mismo sentido, ARTHUR SYMONS, a propósito de Maeterlinck: «He has realised, after Wagner, that the art of the stage is the art of pictorial beauty, of the correspondence in rhythm between the speakers, their words, and their surroundings» (*The Symbolist Movement in Literature*, N. Y., 1958 — primera edición, 1899 —, p. 88). Galdós, que compartía con los líderes del simbolismo amplios conocimientos

«...construí la ideal arquitectura de *Alma y vida* siguiendo, por especial atracción, el plan y módulos de la composición beethoviana, y no se tome esto a desvarío, que el más grande de los músicos es quien mejor nos revela la esencia y aun el desarrollo del sentimiento dramático.» (p. 900 a.)

Según esto, Galdós cree haber conseguido dos cosas: expresar la decadencia española mediante la estructura, por esencia indefinible, irreductible a conceptos, de la música; otorgar a ésta un valor semántico concreto. Ambas pretensiones son caras de la misma falacia, pues es obvio que la estructura de *Alma y vida* es conceptual, y que aplicar a una partitura, como Galdós hace, un contenido preciso supone una petición de principio.

La analogía (la identificación de música y literatura es cuestión de analogía; Galdós se engaña al pensar que entre ambas hay una relación esencial) entre el drama galdosiano y la sinfonía *Pastoral* de Beethoven (nada menos) habrá entonces que buscarla en la construcción dramática, en la arquitectura externa del drama. En tal sentido Galdós tendría que haber logrado un espacio literario análogo al sinfónico, en el cual el molde debería ser el de una sonata para orquesta, con una introducción, un desarrollo y una recapitulación; un proceso complejo y rigurosamente estructurado de claves diversas y un desarrollo de la materia dramática fundado en las variaciones de ésta y en la repetición de motivos. Esto en cuanto a la estructura general de la obra; faltaría luego la orquestación: emplear unos procedimientos tales que las funciones y relaciones rítmicas entre palabras, frases, diálogos, personajes, escenas, actos, decorados, juegos de luz y sombras, trajes, voces, etc., alcanzaran a remedar el minucioso edificio armónico de la *Pastoral* (sinfonía que, por otra parte, es considerada entre las más musicales y menos «temáticas» del compositor).

Indudablemente, los conocimientos teatrales de Galdós no daban para tanto. Y aun así, volviendo al principio, quedaría el problema del sentido. La dimensión beethoviana de *Alma y vida* es mucho más modesta, y se limita a unos cuantos aspectos muy generales de su composición: la división en actos, análogos a los movimientos de la *Pastoral* (ésta tiene cinco, y el drama de Galdós tiene cuatro; pero dado que éste confiesa haber tenido que

musicales, quiso, para seguir la corriente, combinarlos con el drama. En lo que se refiere a la elección de la *Pastoral*, no deja de ser un precursor: Gide tardaría algunos años en escribir su famosa novela.

omitir un acto por problemas de extensión el deseo de lograr el paralelismo permanece, si bien un poco empalmeado). Cada acto lleva su título propio, como la sinfonía: «El juicio» «La pastorela», «La cacería», «El ocaso» (títulos que, como es de suponer, no son una parte de la representación del drama, con lo que la analogía desaparece para el espectador). Otro aspecto es el temático: Galdós toma demasiado en serio el título de la sinfonía y asimila su supuesto tema pastoril al ambiente de *Alma y vida* (aunque los pastores aquí distan mucho de ser parte de un juego poético: son parte de un juego político). Por lo demás, es difícil captar más correspondencias: ni en los distintos tipos de lenguaje que Galdós emplea, ni en los actos con decorados distintos, ni en el reparto de la acción (a pesar de los cuatro actos, la acción sigue muy de cerca el esquema de la «pièce bien faite»: acción, nudo, desenlace), ni en el ritmo interno de cada acto, ni en la aplicación de los distintos procedimientos artísticos, se nota la presencia, al menos insinuada, de una partitura musical. Al contrario: muchos de estos elementos son instrumentos para el plan ideológico de Galdós. Así, pues, el aspecto musical de *Alma y vida* no es un factor operativo de la elaboración artística de la obra; y mucho menos un medio de comunicación.

EL MEDIO

La acción de la obra, dice la primera acotación, transcurre en Castilla y en 1780. La elección de esta fecha se debe sin duda a dos motivos: aludir a las últimas convulsiones del antiguo régimen (punto de partida de todo el pensamiento galdosiano) momentos antes de su derrota por la burguesía, y tener una oportunidad para el despliegue de un esteticismo que a la sazón está de moda: el modernismo en su fase más superficial.

En lo que se refiere al primer punto, se asiste al primer descubrimiento de los planes de Galdós y de su actitud intelectual: el medio dieciochesco de *Alma y vida* sirve como marco para la enunciación de ideas que afectan a la coyuntura española de principios de siglo. Bien entendido que no se trata de una sabia trasposición histórica, como hará cierto teatro años más tarde, y como el mismo Galdós conseguirá con *Santa Juana de Castilla*: el proceso es mecánico. Tal procedimiento, común a muchas obras del autor, tiene consecuencias de diverso orden: la principal es que el punto de vista adoptado para explicar la astenia

hispanica es el del autor, no el de la materia histórica que emplea. Lo cual desvela su actitud: de la actualidad (es decir, sus ideas sobre la actualidad) a la historia, y no al revés (así estaríamos, más o menos, ante una obra que plantea una tesis histórica — caso de *Santa Juana* —); la actualidad se justifica (no está determinada) por el pasado, lo que equivale a deshistorizar el presente. Y como de lo que se trata es de defender, como ya se verá, a la burguesía contemporánea de las amenazas proletarias, basándose pasivamente en el momento en que era realmente el momentáneo fin de un proceso histórico, no es difícil prever de qué y cómo nos está hablando Galdós.

Respecto del drama como tal, la manipulación del autor acarrea consecuencias estructurales graves: el lugar de la acción carece de sentido semántico en función dinámica con los otros componentes de la obra; carece de dimensión dramática real, y permanece como una alusión estática al pensamiento del autor; y al establecerse el punto de vista de éste (peligroso en la novela; fatal en el teatro), se deja abierto el camino a una estructura dramática abstracta e inorgánica. Todo lo cual se hace aún más visible en el tratamiento de los otros elementos — anécdota, trama, acción y personajes.

Hasta *Alma y vida* Galdós se había preocupado del aspecto plástico del teatro, a pesar de ser éste un factor esencial del realismo al que *Nuestro teatro* quería pertenecer. En general, hasta 1902 el drama galdosiano se basa en la palabra, hasta el punto de que su misma simbología es un juego de conceptos (ejemplo típico: la escena de la fabricación de rosquillas en *La de San Quintín*).¹⁵ Pero en un momento del segundo acto de *Alma y vida* un personaje dice: «juntaremos las dos poesías: el verso sonoro y la elegante ropa»; y a partir de aquí Galdós pensará que el teatro no es sólo palabra, si bien ésta seguirá constituyendo la base didáctica de sus dramas.

Sin embargo, la plasticidad de *Alma y vida* no es un elemento dramático, sino decorativo,¹⁶ pretende tener un valor por

15. Tiene razón Casaldueiro cuando afirma que el grave error de Galdós fue pensar que el teatro era sólo diálogo (*Vida y obra de Galdós*, Madrid, 21961, p. 120). Incluso en 1897, en el prólogo de *El abuelo*, Galdós afirma que «En toda novela en que los personajes hablan late una obra dramática» (o. c., VI, p. 11). Este error es compartido todavía por algunos críticos (por ejemplo, MANUEL ALVAR, *Novela y teatro en Galdós*, en *Prohemio*, I, 2, 1970).

16. El inoperante e ingenuo esteticismo de Galdós se hace evidente en su adaptación de *Alceste*. En el prólogo dice el autor que para conseguir «el encanto

sí misma y no como parte del signo dramático total. Consecuencia lógica a partir del punto de vista adoptado. Pero, además, esa plasticidad no constituye una constante artística, capaz de dar al drama una unidad estilística. En realidad, Galdós sólo se ha preocupado del aspecto decorativo del segundo acto (la representación de la pastorela), del que estaba tan orgulloso: «jamás ha visto el público en Madrid maravilla de "mise en scène" comparable al segundo acto de *Alma y vida*» (p. 909 a). Y asegura que todo ha sido obra de paciencia y «de trabajos de pura erudición». Pero aquí está precisamente el mal: Galdós no se conforma con transcribir la pastorela empleando la documentación obtenida, sino que además la explica en escena (qué es una pastorela, cómo deben ser los trajes, las pelucas, etc.). De este modo, un acto que tiene la extensión total de *Santa Juana de Castilla* se convierte en una interminable serie de entradas y salidas de personajes (que dejan de serlo) y de explicaciones al margen de la acción dramática. Sólo el simbolismo de algunos conceptos — alma, vida, amor — tienen relación con el contenido de la obra.

LOS MATERIALES

Los dramas de Galdós se fundan en una anécdota,¹⁷ unos personajes y una trama (elementos reminiscentes del realismo al que pertenece teóricamente); y estos materiales son a su vez funciones de otro que los absorbe: las ideas que el autor quiere

del artificio teatral» transfirió la acción al brillante tiempo de Pericles. Lo mismo podría decirse de la Siracusa en que tiene lugar la acción de *Bárbara*.

17. Una síntesis brevísima del argumento sería: Juan Pablo Cienfuegos entra furtivamente en el castillo de Ruydíz y es apresado por la gente de Monegro, cacique que gobierna a su antojo y para su provecho los estados de la duquesa Laura; Juan Pablo es juzgado y condenado a prisión en tanto se decide su destino; durante su juicio se ha enamorado fulminantemente de la duquesa, débil y achacosa, pero «todo alma», de la que es también fulminantemente correspondido, ya que él es «todo vida». El segundo acto recoge la representación de la pastorela, la cual es interrumpida por unos pastores (éstos de verdad) que piden justicia contra Monegro; Juan Pablo, erigiéndose en líder de los oprimidos, pide que se les dé de comer, con lo cual los pastores pierden toda su beligerancia y lanzan vivas de contento a Laura. El acto termina con la salida de Juan Pablo del castillo y con los planes de Monegro para cazarlo a traición. El tercer acto presenta a Laura hablando con Tora, su nodriza, y con unas moriscas, las cuales le profetizan grandes, pero vagos acontecimientos; don Guillén, tío de Laura, y otros parientes de ésta, hacen la guerra a Monegro, al cual atrapan al fin, aunque Juan Pablo, que no ha intervenido en la lucha, le perdona. El cuarto acto recoge las escenas de amor entre Laura y Juan Pablo, el declinar y muerte de aquélla y la inculpación que hace su enamorado a todos los que han intervenido en la lucha.

comunicar. *Alma y vida*, a pesar de la intención que la concibió y a pesar de su composición, no es una excepción a esta regla. Por eso puede constituir un paradigma del modo de hacer de Galdós, presente incluso en aquellos casos en que quiere superarlo.

a) *La anécdota y la trama*

Por lo dicho en la síntesis argumental se puede quizás imaginar que el modelo que elige Galdós para liberar sus ideas sobre España es el melodrama. Pero hay que tener en cuenta: no el melodrama como un tono, una andadura peculiar de la acción (es decir, una cierta retórica expresiva susceptible, en principio, de apuntar a diferentes sectores de la realidad y de adquirir distintos valores; en tal sentido, muchas de las novelas de Galdós serían melodramas); no: el melodrama cuando refleja una visión convencional y forzada de la realidad.¹⁸ Desde un punto de vista externo, las piezas de Echegaray imitan una acción irreal; desde el punto de vista del pensamiento, como es el caso que nos ocupa, el melodrama es el espejo de una dialéctica gratuita (mejor: una ausencia de dialéctica). Porque esto es lo que hace Galdós en *Alma y vida* y en muchas de sus obras: convertir los elementos constituyentes de la estructura melodramática típica en soportes de sus ideas. En *Alma y vida* se encuentran las características de toda forma¹⁹ melodramática: el héroe, la heroína, el villano, la lucha entre el bien y el mal, y la justicia poética final. El esquema apunta a un mundo ordenado desde fuera, en el cual las partes del juego son consideradas como apriorismos; y señala de antemano que el eje de su desarrollo está en la mente del autor. Éste utiliza (todavía) el modelo del teatro neorrománico — enraizado en la pervivencia del héroe — para, al parecer, expresar el contenido de una edad antiheroica.²⁰

18. Se trata, por tanto, de una cuestión estructural. Este es el punto de vista de Eric Bentley: «(los elementos dramáticos) are put together according to a mechanical scheme, not like any really good work of art, according to an organic scheme» (*The Life of the Drama*, N. Y., 31970, p. 23); Paul Goodman habla de «accidental juncture» (*The Structure of Literature*, Chicago, 1968). Ramón Pérez de Ayala, que admiró sin tasa a Galdós, no supo aplicar a su teatro estas atinadas palabras: Su misión (la del melodrama) es de adoctrinamiento elemental, magistral, para la vida en comunidad» (*Las máscaras*, en *Obras selectas*, Barcelona, 1957, p. 140).

19. Forma no significa aquí técnica, sino el modo específico que tienen de ser y relacionarse los distintos elementos dramáticos.

20. Precisamente era lo que por las mismas fechas y antes estaban haciendo Ibsen, Chejov, Strindberg y Shaw: destruir al héroe romántico y su apropiación

Pero, puesto que, como se dirá más adelante, este héroe no lo es por sus hazañas, sino por las ideas que sostiene en el escenario y por lo que él mismo representa, hay que entender que el modelo melodramático no es más que una forma retórica general para poder enunciar (no demostrar) el valor universal de unas ideas que son «evidentes» por su carácter «heroico». De tal manera, el modelo dramático constituye la forma de las ideas.

En lo que concierne a la técnica, el procedimiento que emplea Galdós para convertir la anécdota y la trama en vehículos de sus ideas es muy simple (y muy repetido en otras obras): la anécdota se resume (negando así su sustancia) en motivación para la expresión del pensamiento del autor; y la trama (es decir: las leyes que dirigen la evolución de la anécdota) coincide con el vaivén de este pensamiento. Así no hay acción dramática: la acción es la enunciación de una idea, no es el desarrollo de una anécdota o la actividad de unos personajes.²¹ La economía del drama lo demuestra: la anécdota es en gran parte narrada o supuesta, y siempre rápida; en cambio, su solución en ideas es pormenorizada y ocupa casi todo el tiempo físico de la acción teatral.

En cuanto a su dimensión como obra de arte en potencia, *Alma y vida* compromete su legitimidad: los procedimientos hasta aquí señalados hacen que las categorías que deberían estructurar su cuerpo dramático (distancia dramática, leyes de desarrollo, necesidad, espacio y tiempo; categorías todas de un drama que trata de ser verosímil a pesar de todo) no se basen en las exigencias de su materia, sino en la actividad manipuladora del autor.

b) *Los personajes*

El medio y el modelo dramático descubren la actitud intelectual de Galdós; serán los personajes — como siempre sucede en sus obras — los que entreguen su pensamiento concreto. El

por el teatro burgués. En estos autores no se encuentra un drama construido alrededor de un solo personaje (a excepción del primer Ibsen, romántico aún), ya que su teatro desvela lo que el de Galdós aún intenta ocultar: el deterioro de la cosmovisión burguesa.

21. Por ejemplo: la entrada de Juan Pablo en el castillo sirve para ensalzar las virtudes del héroe y para oponerle a los vicios del villano; la intromisión de los pastores al final del segundo acto, para que Juan Pablo anatematice al caciquismo y para que explique los beneficios de todo gobierno paternalista; la muerte, a todas luces inverosímil, de Laura, para que Juan Pablo pueda condenar las guerras civiles (y las sociales), etc.

procedimiento que sigue Galdós para hacer de sus personajes contenidos de su pensamiento es semejante al seguido con la anécdota: primero se relacionan con ésta como tipos melodramáticos (héroe, villano, etc.), pero luego, con el mismo mecanismo anterior, adquieren un valor o un antivalor neto en un contexto ideológico y social; por otra parte, Galdós los orchestra de modo que por separado sean una parte de su pensamiento, y sumados constituyan éste como sistema. Así, pues, el número y la calidad de los personajes son exigencias del plan didáctico del autor. El método es tan elemental como antiguo, y hace que los personajes no se relacionen con la trama y que queden reducidos a mera sustancia mental. Por último, tal modo de proceder evidencia un pensamiento que no se contrasta con la realidad, un pensamiento que es pura lucubración.

Laura

Es un símbolo, el símbolo de España. Galdós la ha dibujado como una joven bella y de precaria salud. Se dice de ella que es «alma»; España como alma, pues. Pero aquí comienza la ambigüedad nada inocente, a pesar de cualquier reclamación vanguardista, de Galdós: esa España es a veces una sustancia (tradición eterna, intrahistoria, la tierra incluso), otras es poder, gobierno, estado. La imagen plástica no cambia al pasar de una significación a otra, y todo depende de si el personaje se relaciona con Juan Pablo o con los demás. Galdós identifica categorías espirituales con realidades sociopolíticas circunstanciales, y tal identificación es parte de su juego.

Monegro

Es un cacique perverso que domina a Laura y a sus vasallos, y que ve en Juan Pablo a su mayor enemigo. Es el mal de España. Como es un gobernante, habrá que pensar que Galdós acusa al mal gobierno de los males del país.

Guillén

Es el otro mal de España: por un lado vive a sus expensas, y en tal sentido es uno de tantos aristócratas tronados e inútiles que tan bien ha pintado Galdós en sus novelas; por otro, trata de derrotar a Monegro para volver a su antigua predominancia: es la aristocracia que desea retornar al antiguo régimen.

Juan Pablo Cienfuegos

Monegro es la tesis, Guillén es la antítesis; Juan Pablo es la síntesis. Aquéllos cierran el camino para el progreso de España porque no la aman, no son patriotas; Juan Pablo Cienfuegos (nombre con resonancias apostólicas, evangelistas y guerreras) es su futuro, la única opción posible — según Galdós — para el desangrado país que surge de 1898. Galdós describe a su héroe como ni aristócrata ni pueblo: es la clase media; y de antemano le otorga el privilegio de ser un guía para los demás y de estar en posesión de la verdad. Sus verdades son éstas: la defensa de la propiedad privada, la inviolabilidad de la ley establecida (la de 1900, no la de 1780), la jerarquización de la sociedad, la solución de la injusticia social mediante la caridad; es partidario, además, de un gobierno ilustrado: todo para el pueblo, pero sin el pueblo. Al principio aparece como paladín de los necesitados, pero más tarde se opone al reparto de la tierra, a todo conato de revolución, cualquiera que sea su signo, y niega toda viabilidad al socialismo. Sus argumentos: es inútil tratar de derrocar una tiranía porque ha de venir otra; no hay que oponerse a los planes de Dios, el mal se perpetúa en el mundo, la injusticia y la desigualdad son constitutivas. A través de su héroe Galdós ha querido hacer la apología de la burguesía, pero su falta de dialéctica le ha llevado a resultados opuestos: Juan Pablo, que defiende al pueblo contra los excesos del caciquismo y de la aristocracia, se convierte, luego de hacerse con el poder, en un comisario político terriblemente conservador y amante del statu quo; es un liberal con la retórica de 1868, pero con treinta años de evolución. Es el hombre al que Laura-España llama maestro, las moriscas, rey, y al que Galdós considera aún como la medida de todas las cosas. En una palabra, es el «hombre nuevo» de Galdós (como Orozco, Víctor y otros). Lo curioso es que éste dice de su personaje que es el único miembro de la sociedad «que no padece parálisis ni caquexia». Es de temer que sea la quintaesencia de una clase y una cosmovisión realmente achacosas.

El pueblo

Está representado²² por Tora, las moriscas y los pastores. Tora aparece en una sola escena, rebanando un pan que ella

22. En el prólogo de *Los condenados* dice Galdós: «Eso de que las figuras de una obra dramática sean personificaciones de ideas abstractas, no me ha gustado nunca. Reniego de tal sistema, que deshumaniza los caracteres» (p. 698).

misma ha amasado. Se la puede imaginar, haciendo honor a su nombre, opulenta; sobre todo cuando se nos dice que amamantó a Laura. Es decir: Tora es la sustancia ideal que los románticos llamaron pueblo. Con las moriscas Galdós ha intentado dos cosas: asimilar otro rasgo de la vanguardia — la admiración del simbolismo hacia Shakespeare²³ y sugerir una zona de su propio pensamiento sobre España que poco a poco se va abriendo paso hasta germinar claramente en *Santa Juana de Castilla*: la creencia en una España esencial, radicada en Castilla, que alcanza su esplendor con los Reyes Católicos y que comienza su decadencia nunca interrumpida con el imperio de Carlos I; un pensamiento muy cercano al casticismo unamuniano.

Las moriscas son un trasunto de las brujas de *Macbeth*. Como en esta tragedia, intervienen para augurar al protagonista un gran reino («Juan Pablo es rey»); son viejas, y hablan, como en la obra shakesperiana, con un lenguaje oscuro, sugeridor; la escena tiene un carácter extraño y misterioso. Hasta aquí la vanguardia. Sin embargo, se separan de ella en un punto fundamental: lo que sugieren no hace referencia a ningún mundo de leyenda, sino que apunta al contexto significativo previamente dado a Laura y Juan Pablo. De este modo, la sugerencia, como método artístico del simbolismo, tiene una aplicación directa a un contenido racional que está fuera de los términos de la obra (justamente lo que el simbolismo más exigente quería evitar). El lema de Mallarmé — «nombrar es destruir; sugerir es crear» — es obedecido por Galdós en la medida que se lo permite su obra entera, que siempre ha constituido un esfuerzo por apuntar a las cosas. Por otra parte, la caracterización de estos dos personajes induce a poder imaginar en ellos lo que más tarde Galdós desarrollará en *Santa Juana*: la sustancia histórica española. Galdós los presenta como moriscas (es decir, un ejemplar humano típico de la historia de España), sin edad precisa, y hace que hablen con el lenguaje más arcaico de todo el drama.

Los pastores son la representación del pueblo actual visto a través de las ideas de Galdós. Éste lo ha caracterizado como

Es un postulado teórico derivado de su estética realista, pero cae en lo contrario a causa de su método creador abstracto.

23. A los simbolistas les gustaba el Shakespeare misterioso, y entre sus obras preferían aquellas que, como *Macbeth* o *Hamlet*, presentan un mundo irreal o subjetivo (en *Le tragique quotidien* — incluido en Lioure, op. cit., páginas 173 y sigs. —. Maeterlinck da las razones que le hacen preferir *Hamlet* a, por ejemplo, *Otello*).

una masa indeterminada (a diferencia de los otros personajes, que son representaciones individualizadas de clases o grupos) que habla como los tipos de Enzina o como los lugareños graciosos de Lope. El dibujo no es casual ni revela un prurito esteticista o literario: lo que hace Galdós es convertir al pueblo en un estereotipo para evitar su actual dimensión histórica y política. Su intervención en la acción es sintomática: como un grupo de revoltosos que piden justicia y se lamentan de su hambre. Ya se ha señalado la respuesta de Juan Pablo: que se les dé de comer. La escena es una alegoría perfecta del pensamiento de Galdós respecto del pueblo en 1900: hay que mitigar su hambre, pero evitar que se haga con el poder. Una vez dicho esto ya no vuelve a sacar a los pastores a escena: las reglas del juego político están en el caciquismo, la aristocracia y la burguesía. Así escamotea Galdós el gran tema de principios de siglo, y su actitud da a su obra el incuestionable aspecto retardatario y propagandista que evidencia.²⁴

ESTRUCTURACIÓN DE LOS MATERIALES

El pensamiento de Galdós queda al descubierto si se siguen de cerca sus procedimientos para relacionar personajes y anécdota; puede asegurarse, y *Alma y vida* no es el caso más obvio, que desmontar la obra es hacer lo propio con el pensamiento del autor.²⁵

El eje estructural es Juan Pablo, y las relaciones que guarda con Laura son las fundamentales de todo el drama; ellos son el centro de todo lo que sucede en escena. Galdós se basa en un rasgo manipulado de la anécdota — el enamoramiento instantáneo de los personajes — e inmediatamente lo convierte en un apriorismo semántico presto a llenarse de sentido desde fuera. Juan Pablo tiene en la acción una situación solar: los demás

24. En *Celia en los infiernos*, 1913, Galdós vuelve a reproducir, sin apenas cambios, la misma situación. La caridad de la protagonista es considerada como «la gloriosa iniciadora de una feliz concordia entre las clases altas y las clases humildes» (p. 1246b). El tiempo hace avanzar muy poco las ideas sociales de Galdós.

25. Una obra que acepta este tipo de análisis no es una buena obra. Como dice Francisco Ayala: «Si (el contenido significativo) impone sus propios fueros..., será a costa de destruir el poema, o al menos degradar su calidad... Si, en cambio, queda subordinado a las exigencias objetivas de esa estructura poética, su sentido declarativo o enunciativo se habrá trasmutado...» (*La estructura narrativa*, Madrid, 1970, p. 42.)

— sus representaciones ideológicas — son reflejos suyos. Esto demuestra que el punto de partida de Galdós coincide con el punto de llegada; que no está analizando nada, sino declarando sus ideas. Juan Pablo es un axioma que trasparece en los procedimientos de caracterización que utiliza el autor: el héroe es el único personaje definido por sí mismo; y es él quien define a los otros. En ambos casos la omnisciencia es absoluta.²⁶ La tendenciosidad del pensamiento que manipula la obra se manifiesta a través del punto de vista caracterizador: la significación de los personajes antitéticos son meros contenidos mentales del personaje que es presentado como un supuesto previo. Es claro que así la visión de las cosas es unilateral, y que de lo que se trata es de dejar patente esta unilateralidad: hacer propaganda.

Juan Pablo, clase media, el auténtico pueblo para Galdós, es el catalizador social, histórico e ideológico de un proceso que, para siempre, ha llegado a su fin: aristocracia, caciquismo y liberalismo burgués ilustrado (el pueblo está fuera políticamente). Tal proceso ascendente tiene un reflejo en los distintos tipos de lenguaje que se emplean en la obra: arcaico el de las moriscas, Tora y los pastores (son la «sustancia» histórica que se queda en la historia); renacentista en Guillén, melodramática en Monegro; y todos éstos contrastan con la jerga ilustrada y mesiánica de Juan Pablo.

El sistema de relaciones que crean los personajes determina el puesto que la clase media tiene reservado en el futuro de España. El eje en este caso es Laura-España en sus distintas, pero intencionalmente no explícitas, significaciones. El único que se relaciona con ella en todos los niveles es Juan Pablo; los demás sólo se proyectan sobre su dimensión espiritual. De esta manera el único que tiene un acceso político al destino del país es el héroe y lo que representa; el resto es únicamente responsable de la España «esencial». Galdós comete en este caso una serie de interpolaciones propias de todo pensamiento que está a la defensiva: cualquier movimiento contra el statu quo sociopolítico se toma como un atentado a la España eterna; y al revés: la defensa de la situación es una prueba de amor por esa

26. Galdós emplea con mucha frecuencia en su teatro el autorretrato y el retrato novelescos. Como en la novela antigua, los personajes son dibujados antes de actuar, y la omnisciencia del autor, que se expresa mediante confidentes y el empleo adecuado del tono y el énfasis, funciona como vehículo transmisor de ideas. Lo novelesco en el teatro de Galdós no afecta sólo a la anécdota, sino al frecuente empleo de la narración, la descripción y la estructura novelesca.

misma España. Así el conservadurismo se convierte en patriotismo declarado: mecanismo político que la historia repite a cada momento.

La escena final, tan incongruente y forzada, es una prueba de lo anterior: España — el alma — muere cuando estallan las luchas contra Monegro, el dilapidador del país. Galdós, de una forma muy confusa, acusa a los contendientes, sean quienes sean, de causar la muerte de la patria (la acotación señala sugerentemente: «muchedumbre de distintas clases sociales con armas», p. 961 a). Es decir, toda lucha entre españoles redundaría en perjuicio del país considerado como sustancia espiritual. Al parecer, no es necesario especificar la clase de lucha: toda lucha es mala. El planto final de Juan Pablo, y su pronóstico de que todo seguirá igual, de que han abatido una tiranía para levantar otra, de que los demás son vidas sin alma, etc., no hace sino reforzar la precaria situación de las ideas de Galdós.

Unas palabras sobre los procedimientos artísticos que formalizan las relaciones entre los personajes, y una prueba más de cómo Galdós emplea la vanguardia para sus planes ideológicos. La relación Laura-Juan Pablo es simbolizada (alma y vida) y espiritualizada, mientras que las relaciones entre los otros personajes permanecen en su desnuda definición conceptual. El partidismo creador refleja el partidismo del pensamiento: Monegro, Guillén y los pastores quedan anclados en su significación anatematizada, pero Juan Pablo y Laura son elevados al terreno de lo inefable. Frente al caciquismo y la aristocracia, ellos son el alma y la vida de la realidad española: el maridaje entre el país y la burguesía es santificado en el altar de la poesía.

El modelo que ha seguido Galdós para expresar el amor de Laura y Juan Pablo es, muy plausiblemente, *Axel*, de Villiers de l'Isle-Adam. Por un lado, este drama, estrenado pocos años antes de ir Galdós a París, era el paradigma de la sensibilidad simbolista; por otro, a diferencia de las obras de Maeterlinck, aún combinaba dicha sensibilidad con una forma dramática cercana al romanticismo; por último, sorprendía por el lirismo de su lenguaje, oscuro, evanescente.²⁷ Las concomitancias entre *Alma y vida* y *Axel* son apreciables: en el lenguaje, en el tiempo lento de la acción, en el acento desvanecido de los diálogos, e incluso en la plasticidad del decorado (nos estamos refiriendo al cuarto acto) y en la actitud de los personajes. Pero, como en otros

27. ANNA BALAKIAN ha estudiado este aspecto de *Axel*, en *The Symbolist Movement*, N. Y., 1967. (Hay traducción española, ed. Guadarrama.)

casos, las semejanzas terminan aquí: Galdós utiliza el espiritua-
lismo, el lirismo (no vamos a hablar de la calidad del lirismo
galdosiano) y el simbolismo de *Axel* para santificar el predo-
minio de la burguesía. Así, cuando Axel asegura que su amor no
cabe en este mundo, está aludiendo a un ámbito indeterminado
donde la capacidad del hombre para amar tenga una satisfac-
ción; cuando Juan Pablo afirma que la justicia no es de este
mundo está negando el intento que otros quieren hacer para
realizarla. Y para terminar: los simbolistas llamaban símbolo a
la palabra o imagen cuya relación con la realidad contingente
no era perceptible (por eso defendían la relatividad de toda iden-
tificación); Galdós, a pesar de su relativismo confesado, sólo con-
sigue un cierto tipo de alegoría (que el simbolismo despreciaba).

CONSIDERACIONES FINALES

El mensaje que libera Galdós a sus compatriotas en 1902 es
más o menos éste: la única opción para España, en el momento
álgido de su crisis histórica, es el liberalismo; sino, el caciquismo o la aristocracia la despedazarán. Es claro que tal razonamiento no es correcto: quiera Galdós o no, la presencia del proletariado es una realidad política auténtica e irreversible en la España de comienzos de siglo: la huelga general revolucionaria de Barcelona en 1902, la de Córdoba de 1903, la de Bilbao del mismo año, son ejemplos de esta realidad. Lo que ocurre es que Galdós sigue pensando como en los tiempos de *Doña Perfecta*, donde el cuarto estado no aparecía y el centro del conflicto estaba entre Pepe Rey y su tía. Por eso el tema de *Alma y vida* es tanto la afirmación de la visión liberal como la negación de los movimientos populares; en puridad es un solo tema. Por eso tampoco puede ser considerado el drama como un análisis de la astenia española (que no hay tal), sino como la añoranza de un mundo amenazado por la derecha y por la izquierda. No es tampoco una tragedia, como pretende el autor; no lo es formalmente, pero tampoco por su contenido (no se conoce una tragedia didáctica): es un programa reformador y antirrevolucionario a la vez.

En cuanto al valor artístico de la pieza basta con lo dicho. Sin embargo pueden citarse unas palabras que Ramón Pérez de Ayala dedicó a *Sor Simona*; palabras de sentido preciso, pero de difícil aplicación a este drama o a *Alma y vida*:

«En don Benito Pérez Galdós, como en Shakespeare, se ve claramente que el autor ha concebido la obra dramática como un todo, en el cual se coordinan en cada momento la acción con el lugar en donde se desarrolla, el carácter con el personaje físico del personaje, el diálogo con la actitud y la composición, la frase con el ademán, la voz con el gesto, en suma, el elemento espiritual con el elemento plástico. Sin esta condición no hay grande obra dramática.» (*Op. cit.* p. 1203.)

... para ir a cobrar la renta de los misereros cuartos que vivían como siquidinos en la casa de vecindad madrileña; como llevar a Doña Guillermina Pacheco «vestida de traje liso de marino negro, pañolón obscuro cuando hacía frío, y unos zapatos de raso bañados y fritos».

... En los infiernos de la miseria a los que descende Galdós, los infiernos «de la gente pobrísima, vendedores ambulantes, mendicantes de la clase más humilde, obreros cargados de hijos, que apenas ganán para ir tirando malamente. Las mujeres apocadas, los hijos encimbrados, trabajadores en dura pelea con sus señores, que unas veces les despiden sin motivo, otras les reducen la soldada; industriales en pequeña escala, que son víctimas de la brutalidad de los asentadores; niños que desde que nacen vienen al mundo empadronados para el cementerio. Y estos son los infiernos a que Celia descendiera de la mano de la vida. Hasta era una buena parte de la sociedad española de 1883. Y Galdós, viejo y ciego, clama por ella. Galdós, una vez más, pide su redención.

... Celia en los infiernos, acto 1.º, escena III. Seguimos la edición de los *Novelas* de la Editorial Aguilar, Madrid, 1.º VI, 1968, quinta edición. Celia en los infiernos ocupa las páginas 1215-36. Al texto citado, y que Galdós reescribe en boca de Celia, podían añadirse las palabras de Celia en acto 1.º, escena VII: «El infierno está en los pobres; en los trabajadores que con su trabajo sostienen a su familia; en los desamparados, en los miserables, en los que no tienen un techo que pudiese abrirse en las puertas de los Iglesias; en los niños abandonados; en los pullos; en los mil y mil indigentes que no hallan comida; en las partes en los que soldados por el hambre, como en el campo, en las montañas y cuevas que vagan por las calles; en los que quieren ser buenos y se ven malos; en el desprecio social que los ricos arrojan de su cielo, cuando se ven obligados de donde no hay salida posible; en quien decir infierno y cielo es decir como decir pobres y ricos. Sobre el tema de la pobreza, en Galdós, véase especialmente el trabajo de Robert Marjón Fedorczak, *The Theme of Poverty in Galdós' Novels*, publicado en *Romania Nova*, XI, 1968, pp. 105-11, y que estudia especialmente Ángel Guerra y Vozarín Dragomirac en base a los datos de su tesis doctoral *The Theme of Poverty in the Novels of Galdós*, presentado en 1966 en la University of Toronto y que no hemos podido consultar.

Galdós descende a los infiernos

LUCIANO GARCÍA LORENZO

Lo hace con Celia en 1913. Como ya lo había hecho antes llevado de la mano de Marianela — la misma mano que guía al ciego Pablo — hasta la casa de los Centeno; como siguió a Torquemada a cobrar la renta de los míseros cuartos que el viejo tenía alquilados en la casa de vecindad madrileña; como llevará a Doña Guillermina Pacheco «vestida de traje liso de merino negro, pañolón obscuro cuando hacía frío, y unos zapatones de paño holgados y feos»...

Son los infiernos de la miseria a los que descende Galdós, los infiernos «de la gente pobrísima, vendedores ambulantes, menestrales de la clase más humilde, obreros cargados de hijos, que apenas ganan para ir tirando malamente. Las mujeres anémicas, los hijos encanijados, trabajadores en dura pelea con sus patronos, que unas veces les despiden sin motivo, otras les rebajan la soldada; industriales en pequeña escala, que son víctimas de la brutalidad de los asentadores; niños que desde que nacen vienen al mundo empadronados para el cementerio...»¹ Estos son los infiernos a que Celia descenderá de la mano de Galdós. Esta era una buena parte de la sociedad española de 1913. Y Galdós, viejo y ciego, clama por ella. Galdós, una vez más, pide su redención.

1. *Celia en los infiernos*, acto 3.º, escena VII. Seguimos la edición de las *Obras completas*, de la Editorial Aguilar, Madrid, t. VI, 1968, quinta edición. *Celia en los infiernos* ocupa las páginas 1216-56. Al texto citado, y que Galdós pone en boca de Infinito, podían añadirse las palabras de Celia en acto 2.º, escena VII: El infierno está «en los pobres, en los trabajadores que con su triste jornal mantienen penosamente a su familia; en los desesperados, en los miserables, en los infelices ancianos que piden limosna en las puertas de las iglesias; en los niños vagabundos; en los golfos; en los mil y mil indigentes que no hallan consuelo en ninguna parte; en los que, solicitados por el hambre, caen en el crimen; en los lisiados y ciegos que vagan por las calles; en los que quieren ser buenos y no saben serlo; en el despojo social que los ricos arrojan de su cielo, cayendo en los abismos de donde no hay salida posible; en suma: decir infierno y cielo es lo mismo que decir pobres y ricos». Sobre el tema de la pobreza en Galdós conocemos solamente el trabajo de Robert Marion Fedorchek, *The Ideal of Christian Poverty in Galdós' Novels*, publicado en Romance Notes, XI, 1969, pp. 76-81, y que estudia únicamente *Angel Guerra* y *Nazarín*. Imaginamos se trata de una parte de su tesis doctoral *The theme of Poverty in the «Novelas Españolas Contemporáneas» of Pérez Galdós*, presentada en 1966 en la University of Connecticut y que no hemos podido consultar.

Celia, Marquesa de Monte-Montoro, es joven y rica, educada y envidiada; Celia, veintitrés años y huérfana de padre y madre, llega por ambas cosas a la riqueza y a ocupar un puesto importante en la sociedad, en los cielos de la sociedad. Pero a Celia no le basta, porque la joven Marquesa de Monte-Montoro busca algo más, busca la felicidad que no le ha dado la comodidad y con ella la ausencia de responsabilidades y que ahora no le dará tampoco ni los miles de duros de sus rentas ni las gentes que la quieren, la envidian o la adulan. Galdós, a través de su personaje, nos pintará el cuadro de esos cielos sociales del Madrid de principios de siglo: convencionalismos, caridad organizada, riquezas que se multiplican, tedio, prejuicios, ceguera y hasta una estupidez mental que Galdós lleva a lo grotesco por medio de la caricatura, no cayendo así en un partidismo que lo conduciría — como ocurrió en sus primeras novelas — a contar historias de buenos y de malos. Galdós desprecia estos cielos de la alta sociedad, pero también sabe que en ellos puede estar la salvación de los condenados al infierno de los barrios bajos, el deshecho de los suburbios, la miseria de las viejas traperías o de esos niños que nacen cerca del cementerio para estar más cerca de lo que más tarde o más temprano les espera. Y como Celia ha obtenido con su mayoría de edad la riqueza y con la riqueza su libertad, a ella sólo le queda — y ella misma lo dice — la responsabilidad de su conducta. Celia — la tía Margarita así lo ha afirmado — es un demonio en el cielo en que vive; pero Celia — Germán lo dice — es también un ángel. En ella, en sus propias decisiones, en sus propios actos estará la elección, y con la elección la andadura de un camino: o ser el diablillo original, pero no molesto, en los cielos de la sociedad en que nació y ha crecido o ser el ángel, necesario y redentor, de los infiernos que sólo conoce de lejos. Y Celia, que es libre, elige, y con la elección Celia se rebela, como Fedra lo hiciera, ya que a través de la rebeldía está la felicidad: una rebeldía, en primer lugar, individual, pues con ella dejará la seda del «vestido celestial» para acercarse al infierno con un «trajecillo infernal»² y una rebeldía, en segundo lugar, social, ya que con ella se identifica a los condenados a esos infiernos, despreciando lo que tienen y lo que representan con su conducta aquellos que bien la cuida-

2. Acto 2.º, escena x.

ron hasta sus ventitrés años, todos aquellos que en su casa la envidiaban porque era rica, todos aquellos que, menos Ester, disfrutaban la felicidad en las rentas y no en el amor. Por eso es Ester la que, al ser expulsada de casa por Celia — su hermana de leche, pero en verdad su señora —, dice, sin miedo y sin vergüenza, pues defiende lo que ama: «Te quiero, te admiro y te respeto; pero no te envidio, pero no te envidio».³ Porque, efectivamente, Celia tiene la fuerza y el poder, y usando de poder y de fuerza puede echar de su casa a Ester y a Germán, porque Celia despechada, puede vengarse, ya que el amor de su doncella ha sido más fuerte que sus riquezas,⁴ pero Celia sabe que ha sido humillada y en el fondo vencida, y de ahí la confesión con que se cierra el acto primero: «No me envidia, y tiene razón [...], ella vive, yo muero... ¡Maldito poder, malditas riquezas!...»

Celia ha elegido; haciendo uso de su voluntad, se ha rebelado contra los suyos en un acto supremo de libertad; Celia, como dice Gonzalo Sobejano, llegará a ser verdaderamente lo que es,⁵ no soportando el aburrimiento que raya en la desesperación y gritando su desprecio a una vida de mentiras y artificios. Celia quiere volar, huir del universo que la rodea, porque «después de girar y girar en torno al mundo de las ideas, vuelvo al punto de partida, vuelvo a esta soledad ciega, a este aislamiento de mi alma, que en ninguna parte encuentra la luz, ni el descanso, ni la paz. Mi familia me interesa poco; la sociedad que me cerca y me acomete para robarme la voluntad y envolverme en su egoísmo, me irrita, me repugna...»⁶

De aquí a los infiernos sólo hay un paso; descender a la miseria y a la ignorancia ya no es sólo un acto de altruismo hacia los condenados a ellas, es también — no lo olvidemos — una necesidad, la única salvación para romper la tristeza del «maldito cielo» en que el destino ha encasillado a Celia. Los planos se han alterado, y es en esos infiernos donde el condenado al cielo puede llegar verdaderamente a saber quién es, puede lograr la tranquilidad y es muy posible llegue a conseguir la feli-

3. Acto 1.º, escena XIII.

4. Ya al final de la obra vuelve a repetirse la situación primitiva, aún más acentuada:

«CELIA. — ¡Feliz! ¿Has dicho que eres feliz en tu miseria?»

ESTHER. — Sí; porque si todo me faltaba, poseía la ventura más grande para mí: el amor de Germán.»

(Acto 4.º, escena II.)

5. GONZALO SOBEJANO, *Razón y suceso de la dramática galdosiana*, en *Anales galdosianos*, V, 1970, pp. 39-54. Vid., especialmente, pp. 44-45.

6. Acto 2.º, escena VIII.

cidad que arriba se le ha escapado de las manos. Sí, los planos se han alterado, y Celia tendrá necesidad de cambiar de vestido, tendrá que cubrir su cuerpo de Marquesa de Monte-Montoro con vestidos de moza rústica, adornar su cuello con gargantillas y sus orejas con pendientes de filigrana. Celia va en busca de la felicidad, una felicidad que no le ha dado ni la seda ni las rentas, una felicidad que no había en sus cielos porque quizás en esos cielos faltaba lo fundamental: el amor, la entrega a los demás, en una palabra, esa chispa de lo divino...: «Llegaré — dice Celia — hasta lo divino descendiendo hasta las más hondas miserias y hasta las podredumbres más repugnantes».⁷ Celia, el ángel bueno, el diablillo extravagante, redimirá a los condenados en los infiernos, para estos condenados van a conseguir también la redención de Celia.⁸

II

La misión de Celia ha comenzado. Ante ella tiene el mundo de la pobreza, de los desheredados, y de ella depende que el primitivo infierno descrito al comienzo de la obra se convierta en algo diferente, en una humanidad donde desaparezca la indigencia para abrir las ventanas al aire fresco de una indispensable renovación en todos los órdenes. Celia ha dejado el primitivo cielo en que vivía y debe hacer su labor. ¿Cuál es la solución? Evidentemente, la solución no está en aquella ideal *ley del equilibrio social* propuesta a Germán y por la cual los ricos deberían casarse con las mujeres pobres y las mujeres de buenas rentas

7. Idem.

8. El simbolismo religioso de muchas de las obras de Galdós, en su interpretación total o en situaciones parciales, ha sido amplia y acertadamente estudiado por Gustavo Correa en su libro *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1964. A las obras narrativas analizadas por Correa podrían añadirse algunas teatrales, entre ellas *Realidad* y la que estudiamos aquí, pues aparte de lo dicho hasta el momento sobre el significado redentorista de la pieza, se puede citar la respuesta, muy significativa, de Celia a Pastor en la escena VIII del acto 2.º:

«PASTOR. — ¿Estamos locos? ¿Estamos soñando?»

CELIA (*Con entonación*). — Hombre de poca fe, ¿por qué dudas?»

Dentro de este mundo simbólico, riquísimo en Galdós, destaca por su abundancia la simbología onomástica: en las novelas el recurso es patente, pero en el teatro a veces se acentúa, y así en *El abuelo* prácticamente los nombres de todos los personajes expresan su personalidad y su conducta. No creemos haber visto señalada la evidente relación entre Celia y cielo, que puede explicar por sí sola la intención de Galdós con su personaje. Seguir por este camino nos llevaría lejos, pues recuérdese que el ayo de Celia se llama Pastor...

con los hombres que no tuvieran un céntimo. Celia sabe que ésa no es una ley, sino su ley, el primero de los decretos que la gran señora pronuncia para sacar de la pobreza al hombre que ama, uniendo de esta manera la inteligencia y la ambición a la riqueza heredada. Queda otra posibilidad: el descenso a los infiernos a hacer obras de *caridad*, a desterrar la miseria a base de amor al prójimo. Y Celia así lo hace, resucitando Galdós, de esta manera, en la Marquesa de Monte-Montoro a doña Guillermina Pacheco o a Nazarín, que había llevado con sus pesetas un trozo de felicidad a quienes siempre han luchado por conseguirla. La caridad de Nina en *Misericordia* vuelve a repetirse, aunque con una gran diferencia: si a la pobre criada le pagaban con la ingratitud, a la joven Celia lo hacen con vivas y muestras expresivas de agradecimiento.

Sin embargo, Galdós no se va a quedar aquí, equivocándose todos aquellos que quieren cerrar de una forma tradicionalmente hermosa sus estudios de conjunto sobre nuestro gran novelista; porque aunque, efectivamente, Galdós no denuncia las situaciones sociales como lo hiciera en *Doña Perfecta*, abandonando, gracias a Dios, un camino que le hubiera llevado al efectismo y a la truculencia de signo evidente y excesivamente partidista, don Benito, el ciego, pero no mudo, don Benito, no llega a la vejez refugiándose en un pasivo escepticismo. Don Benito, el viejo don Benito, sabe que la caridad es buena, y bendita sea si llega con buena voluntad y amor a los demás; pero nuestro hombre sabe también que la solución, la perfecta y adecuada solución, está por encima de leyes de equilibrio social y de toda caridad, organizada o a nivel individual; nuestro novelista, o mejor, en 1913, nuestro dramaturgo, sabe y pregona que la solución está en la justicia y lo demás serán remiendos de seda en prendas de burdo paño. Es la justicia la que puede redimir a los condenados a los infiernos, y la virtud, la sublime virtud, está en hacerla y no sólo en declararla.⁹ Ahí está la escena VI

9. Creo que ha sido Carmen Bravo Villasante, en un breve comentario que dedica a *Celia en los infiernos*, la que mejor ha resumido el sentido de la obra: Galdós «ya no es utópico, ya no le basta un vago espiritualismo. Existen las leyes, la maquinaria social que puede ejercer su efecto inmediato. La miseria y la pobreza pueden ser vencidas», en *Galdós visto por sí mismo*, Madrid, Edit. Magisterio Español (Col. «Novelas y Cuentos», n.º 70), 1970, p. 254. La autora cita también unas palabras de Galdós, publicadas en *España Nueva*, acerca de la génesis de la pieza: «Celia se me ocurrió como está; la concebí de una vez. Hice el plan aquí en la primavera, y durante el verano en Santander... la dicté. El ambiente de los dos últimos actos está tomado de la realidad. Esos lugares y los barrios de mendigos y casa de dormir de que se habla en la comedia los

del cuarto y último acto de nuestra obra, donde Leoncio — el propio Galdós — dialoga con Celia:

«LEONCIO. — [...] pero créame usted, señora; la caridad, por grande que sea, no resuelve el problema que a todos nos conturba, ricos y pobres. La plebe laboriosa no se redime sólo por la caridad.

CELIA. — Pues, ¿qué más necesita la plebe laboriosa?

LEONCIO. — Justicia, señora.

CELIA. — Y la justicia, ¿dónde está?

LEONCIO. — Yo no la veo por ninguna parte. Si los seres privilegiados como usted no nos traen siquiera un destello de esa luz eterna, no veo más que tinieblas, no encuentro la salida de este laberinto.»

Y es esa justicia la que Celia llevará a cabo comprando la fábrica donde trabajan los que han aclamado sus actos de caridad prometiendo «dar participación en los beneficios» a todos. Celia ha dado un gran paso adelante, se ha rebelado como Fedra lo hiciera, ha sido amorosamente caritativa como lo fuera Nina, pero, sobre todo, en 1913 Galdós salta con Celia una barrera, y lo que pudo ser otro símbolo de la caridad se convertirá en el símbolo de la justicia. Fedra consiguió la felicidad a través del amor, y Nina, la suya con amor y caridad; Celia, la joven Marquesa de Monte-Montoro, también será feliz... con la justicia:

«CELIA. — ¡Ah! Mi felicidad, sí..., por lo que voy viendo, la única felicidad que Dios me concede consiste en ...hacer felices a los demás.» (Acto IV, escena última)

III

Celia en los infiernos quizá no sea la mejor pieza dramática de Galdós, pero sí la consideramos una de las de mayor trascendencia ideológicamente, consecuencia de ese salto que en el tradicional testimonio galdosiano llega a la denuncia abierta y la propuesta de soluciones concretas para una situación social tristemente negativa. Y una de las limitaciones fundamentales del drama de Galdós proviene directamente de lo que podríamos denominar su paternalismo, la lección moralizante con la cual

he visto y estudiado hace años, cuando escribí mi novela *Misericordia...* La trapería del acto final existe; está en el Rastro; es una casa francesa. Allí fui yo con el escenógrafo para que, del natural, pintase la decoración...» Idem, p. 254.

Galdós pretende dejar buen sabor de boca a aquellos espectadores que escucharon su denuncia en 1913 en el Teatro Español de Madrid. Ya al comienzo de la obra, y cuando a Celia le proponen la idea de buscar marido, un marido en que se unan la nobleza de la cuna y la del dinero para continuar así la tradicional conducta de la sociedad a que pertenece, la joven Marquesa responde (los subrayados son nuestros): «[...] Si prevalecen las ideas que hoy tengo en mi cabeza, pueden suceder dos cosas: o que no me case nunca y me dedique a vestir imágenes, o me case con un pobre...; *entiéndase bien... con un pobre decente y de buenas costumbres.*»¹⁰ Más adelante expone a Germán su ley del equilibrio social, a la que antes hemos hecho mención, en estos términos: «Si yo fuera hombre, o si las mujeres gobernarán, yo haría una ley ordenando que todas las ricas se casaran con muchachos pobres; *no quiero decir con muchachos desarraigados y sucios, sino decentitos y bien educados.*»¹¹ Pero es al final de la obra, con todos en principio satisfechos, cuando Celia, el ángel bueno, exige una serie de condiciones a aquellos condenados que ha comenzado a redimir de sus infiernos; estas condiciones son: «Habéis de ser, desde hoy, compañeras mías; en el taller, laboriosas y diligentes; en el hogar, solícitas y hacendosas, y siempre virtuosas y honradas. Ya lo sabéis. ¡Se prohíben las uniones ilícitas! Y aquellas de vosotras que así vivieran, han de contraer matrimonio civil o religioso inmediatamente...»¹² Bonita lección la de Celia, digno final, hasta en la forma de expresión y en el vocabulario empleado, de una hermosa historia moralizadora. El público de 1913 podría con esto digerir mejor las palabras de Leoncio pidiendo justicia, mientras Celia, por unos momentos, ha pasado a ocupar el puesto de la buena dama que desde los altos y pulidos cielos de la pudiente sociedad madrileña de principios de siglo descendió a los infiernos de la miseria, la ignorancia y etc.

10. Acto 1.º, escena I.

11. Acto 1.º, escena VIII.

12. Acto 4.º, escena VII.

La «Pasión» de Santa Juana de Castilla

JESÚS GUTIÉRREZ

Santa Juana de Castilla, tragicomedia en tres actos, se representó en el Teatro de la Princesa de Madrid, la noche del 8 de mayo de 1918. Por ser esta obra dramática la última creación literaria de don Benito Pérez Galdós,¹ podría considerarse, si no como su testamento espiritual, al menos como cristalización de los anhelos y preocupaciones de don Benito al final de su fecunda vida. Es, ciertamente, la culminación de ese desarrollo interior del mundo galdosiano que, como ha señalado don Joaquín Casaldueiro, va de la materia al espíritu. Para este crítico existe cierta confluencia entre la vida y obra de Galdós y la figura que éste nos evoca de la reina de Castilla. A semejanza de ésta, escribe Casaldueiro, «en el seno de Dios, guiado por la rectitud de su conciencia, piensa Galdós encontrar la merecida recompensa a su vida y a su obra».²

En los periódicos madrileños del 9 de mayo de 1918 pueden leerse las varias reseñas con que los críticos contemporáneos enjuiciaron el estreno de este drama. Comienzan casi todos elogiando a Galdós en su gloriosa ancianidad y coinciden en poner de relieve la sobriedad e intensidad de la composición dramática. Son juicios informativos, breves y, casi siempre, certeros, sin pretensiones de análisis detallado, en que cada uno de los críticos expresa su reacción inmediata.³ Como es posible que no estén al alcance de todos los lectores, he creído útil presentar algunos de ellos. Prescindo del contenido histórico que, aunque glosado desde distintas perspectivas, es, casi siempre, idéntico. «Andrenio», en *La Época*, y R. Rottlan en *El Debate*, señalan como antecedente inmediato del drama de Galdós la narración del P. Coloma que figura en *Las lecturas recreativas* con el título

1. Los hermanos Álvarez Quintero arreglaron para la escena *Antón Caballero*, que Galdós dejó incompleta.

2. JOAQUÍN CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós*, 2.^a ed. (Madrid, Gredos, 1961), p. 177.

3. En este coro encomiástico he encontrado una nota discordante de indiferencia que raya en total incomprensión de esta obra. Para LEOPOLDO VARÓ y CARLOS CABALLERO, en *Los saraos de Colombina* (Barcelona, Imp. Artística, 1919), «*Santa Juana de Castilla* ni quita ni pone hoja en los laureles ganados por don Benito. ... No hay acción, no hay drama. Las efemérides que van relatando los personajes en sus pláticas y en el delirio de su fiebre la recluida en Tordesillas, son elementalmente conocidas por todos. Y cuando cae el telón sintetizamos el comentario en una frase: Aquí no ha pasado nada» (p. 162).

de «La intercesión de un santo»,⁴ si bien «Andrenio» precisa que es «antecedente en el sentido de coincidencia en el asunto y, en parte, en el modo de considerarlo, aunque el desarrollo artístico sea diferente».⁵ Después de comparar esta dramatización histórica de Galdós con las de Shakespeare y Lope de Vega, Gómez Baquero avanza una observación importante sobre el aspecto temporal: «En la perspectiva de un drama (histórico), hechos que tuvieron fases de desigual intensidad, aparecen en una concreción o síntesis que acorta las distancias:» (*Ibid.*), aunque sin insistir en la fusión de las tres dimensiones del tiempo, técnica de que se sirve Galdós en esta obra, como veremos más tarde.

Según José de Laserna, «Galdós, en su drama — elegía, jaculatoria, panegírico — recoge la exaltación espiritual de la santa mujer con su último aliento, nimbada de inefable aureola».⁶

Creo que las reseñas más entusiastas fueron las firmadas por M. Machado en *El Liberal*, y por R. Pérez de Ayala en *El Sol*. Machado resume así sus impresiones: «Yo he creído notar en este drama sobrio y fuerte que la mano del genio entreabría a veces las puertas de la gran verdad artística, y el estremecimiento de la suprema belleza ha conmovido mi espíritu en ciertos momentos.»⁷ Para Pérez de Ayala: «*Santa Juana de Castilla* no es propiamente un drama, sino la misma quintaesencia dramática: emoción desnuda, purísima, acendrada, en que se abrazan la emoción singular de cada una de las pasiones, pero ya purgadas de turbulencia y en su máxima serenidad. Y en esta máxima serenidad de firmamento resplandecen dos grandes luminarias, el amor de Dios y el amor al pueblo, a nuestro pueblo, España, y señaladamente a Castilla. Religiosidad y españolismo son los rasgos familiares de ésta, como de todas las obras galdosianas.»⁸

En contraste con el entusiasmo admirativo de estos escritores hay que constatar que los críticos actuales,⁹ con la excepción antes mencionada, no han prestado especial atención a

4. Se publicó por vez primera en *El Mensajero del Corazón de Jesús*, 3.^a serie, II (Ag. 1886), 112-126. Puede verse en L. COLOMA, *Obras completas* (Madrid, Razón y Fe, 1960), pp. 200-207.

5. *La Época*, Madrid, 9 de mayo de 1918, p. 1.

6. *El Imparcial*, Madrid, 9 de mayo de 1918, p. 1. En esa misma vena Laserna condensa los tres actos del drama en «su excelsa figura, su rescoldo patriótico, su tránsito apacible». (*Ibid.*)

7. *El Liberal*, Madrid, 9 de mayo de 1918, p. 1.

8. *El Sol*, Madrid, 9 de mayo de 1918, p. 1. Puede verse en *Las máscaras, Obras completas* de Ramón Pérez de Ayala, vol. III (Madrid, Aguilar, 1963), p. 73.

9. No olvido a EMILIO GUTIÉRREZ GAMERO, quien en *Galdós y su obra*, t. III.

Santa Juana de Castilla. Hensley C. Woodbridge, en su bibliografía galdosiana comentada,¹⁰ no ha podido encontrar ningún estudio reciente sobre este drama. El presente ensayo intenta llenar este vacío.

Santa Juana de Castilla es una evocación lírico-dramática, muy personal, de la vida de esta reina. En el mismo título de la obra ha querido Galdós plantearnos el primer conflicto inherente a su drama: «Juana la Loca» para los espectadores es «Santa Juana de Castilla» para nuestro autor. Así manifiesta, desde el principio, su voluntad de reivindicar el nombre y la memoria de esta reina desgraciada, y nos insinúa uno de los procedimientos que va a utilizar a lo largo de toda su obra. Me refiero a la oposición reiterada entre personas, ideas, situaciones, acontecimientos históricos o sus posibles interpretaciones, centrados estos elementos dramáticos en torno a la reina.¹¹ De este modo irá Galdós intensificando progresivamente la acción dramática que, en apariencia, es muy sencilla.

El autor nos presenta los últimos días de la vida de Juana I de Castilla. Encerrada la reina en el palacio-prisión de Torde-sillas, anhela «espaciarse en el campo, recorriendo aldeas y caseríos de gente menesterosa y rústica» (Acto I, esc. 3).¹² El anuncio de que su hijo, el Emperador, envía a Francisco de Borja para consolarla, provoca la rebeldía de la reina madre, que ahora desea firmemente ser liberada de su cautiverio, del que sale, a

El teatro (Madrid, Espasa-Calpe, 1935), pp. 377-88, presenta la acción de nuestro drama con las mismas palabras de Galdós, pero sin analizarlo. Al final, sintetiza su evaluación citando estas líneas de un crítico, a quien no identifica: «En tres jornadas que se distinguen por la sobriedad de su trazo y la sencillez de su lenguaje, ha desarrollado Galdós este interesante episodio, que es una exaltación de las virtudes de Castilla, madre de la raza, y una tierna y piadosa evocación de un carácter histórico, que ya en otros autores halló la plasticidad teatral» (p. 387). Este juicio es parte de la reseña teatral publicada en el *ABC* de Madrid, 9 de mayo de 1918, p. 16, firmada por «Floridor», seudónimo de Luis Gavaldón.

10. HENSLEY C. WOODBRIDGE, *Benito Pérez Galdós: A selected annotated bibliography*, en *Hispania*, 53 (1970), 879-971.

11. Ésta me parece la diferencia esencial con *Locura de amor*, de TAMAYO Y BAUS, feliz interpretación dramática de otro momento de la vida de Doña Juana. Mientras Galdós, desde una perspectiva cercana a la muerte, baraja personajes y acontecimientos evocados siempre por la reina, Tamayo mantiene la intriga entrelazando en su obra el amor y locura de la reina, los caprichos de Don Felipe, los manejos de Aldara y la ambición de los nobles. Puede verse RAMÓN ESQUER TORRES, *El teatro de Tamayo y Baus*, Anejo 22 de RL. (Madrid, C.S.I.C., 1965).

12. El texto consultado es el publicado por F. C. Sainz de Robles en el vol. VI de *Obras completas* de Benito Pérez Galdós, 4.ª ed. (Madrid, Aguilar, 1961), pp. 1320-1335. Citaré siempre el acto en números romanos y la escena en arábigos.

ocultas del Marqués de Denia, su «guardián». Después de pasar un día en el campo, mostrando su amor al pueblo humilde que la vitorea con entusiasmo, regresa Doña Juana, debilitadísima, a Tordesillas, donde muere asistida por el «santo varón Borja».

Al comenzar el primer acto, con el diálogo de dos criados de la reina, Mogica y Marisancha, expone Galdós el doble tema de la locura y la presunta herejía de Doña Juana.¹³ El desarrollo dramático de esta obra tiene como objetivo la refutación de esas dos acusaciones: en el acto segundo veremos a la reina entre sus fieles vasallos, actuando en todo momento con cordura; en el tercero, seremos testigos de su profesión de fe ortodoxa y de su muerte cristiana. Pero esta refutación se inicia en la primera escena, al momento de plantear el problema. La dueña Marisancha es quien se hace eco de los rumores populares: la reina está «desconcertada» y «tocada o inficionada de herejía». Corresponde a Mogica precisar ambas opiniones: «Por loca la tuvieron, y aún la tienen, los que no la conocen como yo. Su alteza discurre atinadamente sobre cualquier asunto. Su único desconcierto consiste en no darse cuenta y razón del paso del tiempo» (I, 1). La acusación de herejía, como más grave, no queda refutada inmediatamente. Galdós, a través de Mogica, nos habla de una visita de Erasmo a Doña Juana en Gante, y de la afición de ésta al *Elogio de la locura* y a la religiosidad de tipo erasmista,¹⁴ consistente en la práctica de las virtudes interiores sin demasiada atención a las ceremonias religiosas. Aplicando el cri-

13. Excede los límites de este estudio aun la breve mención de los historiadores antiguos y modernos que han polemizado sobre ambos temas. Bergenroth, Hume y, más recientemente, M. Prawdin (seudónimo de Michael Charol) sostienen que Juana no estuvo loca, sino que fue víctima de la ambición de mando de los suyos y que el motivo del aislamiento de la reina fueron sus ideas luteranas, aunque las pruebas ofrecidas sobre su heterodoxia fueron prontamente refutadas por L. P. Gachard y V. de la Fuente. Muchos documentos pueden consultarse en A. RODRÍGUEZ VILLA, *La Reina Doña Juana la Loca* (Madrid, 1892), y, más recientemente, en el erudito trabajo de RAFAEL M. DE HORNEDO, *Asistencia espiritual de San Francisco de Borja a Doña Juana la Loca, en Razón y Fe*, 152 (1955), 177-200.

14. No consta históricamente que Erasmo visitase a Doña Juana, y, ciertamente, es un anacronismo suponer que en tal visita el gran humanista obsequiase a la reina su *Mariae encomium*, que, publicado en 1511, había sido escrito hacia 1509, el mismo año en que Doña Juana fue recluida en Tordesillas. Libremente ha elegido Galdós dos puntos de vista: la cordura y el erasmismo de la reina, los cuales, si bien no pueden demostrarse documentalmente, son altamente dramáticos por su carácter conflictivo frente a la interpretación tradicional. El historiador podrá reprochar a Galdós la libertad creadora con la que ha evocado a su protagonista. El crítico literario, después de constatar estas diferencias, reconoce el carácter inventivo de la obra artística que en ningún momento adopta pretensiones de documento histórico. Valga esta obser-

terio «por los frutos los conoceréis», Galdós va presentando las virtudes de la santa reina: bondad de madre para sus servidores y vasallos, resignación ante el abandono y el olvido, aceptación de la pobreza y desprecio de las terrenas vanidades. La reiteración del motivo de las virtudes va a ser uno de los hilos conductores con que se desarrolla, por oposición, el tema de la herejía antes apuntado.

Se introduce, además, en esta primera escena al antagonista aparente de la obra, el Marqués de Denia, «jefe de la Casa Real de la Señora». Mogica alude a la vigilancia estrecha a la que todos están sometidos. Marisancha, con el sabor popular de sus observaciones, va más lejos y acusa al marqués de «avariento y desvergonzado (que) aprovecha para su fachendosa mujer los coches, los palafrenes» y toda la servidumbre que debía ser para la soberana. Esta presentación dialogal que la actuación del propio marqués irá matizando, acentúa el contraste entre Doña Juana y sus carceleros. En esta escena inicial Pérez Galdós ha condensado hábilmente los elementos básicos de su tragicomedia, ya que, antes de concluir, vemos aparecer a Doña Juana «andando despacito, indicando silencio y hablando sola». El efecto dramático se intensifica al yuxtaponer las acciones y gestos de la reina solitaria y desconcertada con el significado de su persona, lazo de unión en que convergen las monarquías de Europa. Con sencillez infantil, la reina nos explica: «Tantas son las cabezas coronadas que me llaman madre, hermana, tía, abuela..., que no acierto a contarlas sin que se me escape alguna en la cuenta» (I, 2). A Mogica, que sintetiza esa vocación europea: «En la persona de vuestra alteza vive medio siglo de historia del mundo». Doña Juana responde: «Para mí no hay más historia que la de Castilla», iniciando así su identificación con esta tierra de donde «ha salido todo lo grande que existe en la Humanidad».

Llega a continuación doña Lisarda, dama de la reina. Viene de repartir las limosnas de ésta para los pobres (virtud de caridad), socorriendo a dos hidalgos. Éstos actualizan el pasado con el tema heroico de la España gloriosa de los Reyes Católicos en dos de sus más brillantes episodios, la toma de Granada y las victoriosas campañas del Gran Capitán en Italia. A aquel pasado de «romancero» se contraponen la miseria del presente con las enfermedades y pobreza de estos esforzados soldados, hoy ancianos decrepitos. El paralelismo con la propia reina es evidente.

vacación para todas las divergencias, y son varias, entre la historia de Doña Juana y la interpretación galdosiana.

Aparece entonces el Marqués de Denia, dirigiéndose a Doña Juana con afectado respeto e introduciendo al Conde de Aguilar, enviado de Carlos Quinto. Al reconocerle, la reina vuelve a evocar el pasado: «¿Sois vos el que me trajo la noticia del saqueo de Roma y de la prisión de Clemente Séptimo?... sucesos que ocurrieron estando mi hijo en Valladolid, cuando nació mi nieto Felipe, heredero del trono» (I, 4). Nótese cómo Galdós acumula los contrastes. Al reproche de Denia: «Vuestra alteza confunde las fechas...», responde ella: «Mi cabeza es un libro, en el cual no falta ninguna página; sólo que la numeración está borrada y las fechas son para mí letra muerta». Así formula Galdós la técnica que utiliza a lo largo de su obra, la fusión del tiempo de que hablé antes y que equivaldría a una serie rapidísima de *flashbacks* en el cine moderno. Un personaje o un lugar sirven de ocasión para sintetizar diversos hechos históricos relacionados entre sí. El profesor Casaldueiro ha hablado del «sueño del tiempo», observando que en esta obra «la historia, vencedora del tiempo, vive su contenido esencial».¹⁵ Podrían multiplicarse los ejemplos que alargarían innecesariamente estas notas. Al mencionar a Francisco de Borja se condensan, en pocas palabras, su origen, vida y conversión (I, 5). Más adelante, hablando de la arboleda de Forañó, Doña Juana recuerda a su madre, a su hermana Catalina y su desgraciado matrimonio, y la famosa Bula del Papa Alejandro Sexto (I, 9).

Pero, antes, importa subrayar el diálogo entre la reina y el Conde de Aguilar, en la escena quinta, donde se plantea un conflicto más hondo, la tragedia que separa a Doña Juana y a su hijo, el Emperador Carlos Quinto. Al darse cuenta la reina de que su hijo le envía a Borja como confesor, rechaza esta nueva imposición y, con creciente rebeldía, va exponiendo las razones de su resentimiento: «Es, en verdad, muy extraño que mi hijo, en persona o por embajada, no se llegue a mí sino para mortificarme. Nunca olvidaré su inhumano proceder conmigo cuando vino a España para ceñirse la corona de estos reinos» (I, 5). La queja es doble: como madre a quien su hija, la infanta Catalina le fue arrebatada, y como reina cuyos vasallos están mal gobernados. Se confirma ahora la identificación, ya apuntada, de Doña Juana con Castilla que el título de la obra prefiguraba: la sole-

15. Loc. cit. Más adelante reitera don Joaquín esta misma idea: «La locura de Doña Juana consiste en no darse cuenta y razón del paso del tiempo. Sublime locura traspasar los límites del tiempo, superar el pasado y el presente para vivir en lo esencial.» (Ib.)

dad que sufre la reina, los despojos de que ha sido objeto son la soledad y los despojos sufridos por Castilla. «El César, como llaman a mi hijo desde que fue coronado en Alemania, debiera ocuparse, más que en recomendarme confesores, en administrar los negocios de Castilla, como cumple al soberano de estos reinos. Mi hijo, desconocedor de las grandes virtudes de este pueblo, donde abundan los corazones rectos y las inteligencias despejadas, nos ha traído acá una nube de flamencos que devoran toda la riqueza, y a la postre nos llevarán a la completa ruina del suelo castellano» (I, 5).

Después de un breve paréntesis, intercambio entre la reina y Lisarda, llega el esposo de ésta, Valdenebros, «caballero de mediana edad, de porte elegante» (I, 7). Es evidente la preferencia que Galdós siente por este personaje de su imaginación. Por el gesto valiente de «preparar secretamente la salida de la reina para su excursión campestre» y afrontar «la responsabilidad del caso, condolido del martirio de esta infeliz señora»; por la clarividencia con que resume su trágica vida me parece que expresa mejor que ningún otro personaje el punto de vista del autor. «Toda la vida de esta reina ha sido un continuado suplicio. Primero, el amor desatinado que tuvo a su esposo, la ingratitud de éste, su muerte; luego, la resolución despiadada del Rey Católico y Cisneros, privándola del gobierno de Castilla para confinarla en este tétrico palacio de Tordesillas, donde lleva ya medio siglo de cautiverio, como si estuviera expiando un delito.» (I, 8.)

Bien claramente indica Galdós que la tragedia de Doña Juana, la reina santa por sus virtudes, es una pasión dolorosa, describiéndola como «cautiverio, martirio, suplicio». La interpretación religiosa definitiva corresponderá, en los actos siguientes, a Francisco de Borja, representante de la Iglesia.

Antes de abandonar el escenario Doña Juana evoca otra gesta gloriosa, los descubrimientos de España. «Estas son grandezas de Castilla, grandezas que pasaron y no volverán. Mi madre elevó a Castilla hasta las más altas cumbres de la gloria, y en esto le ayudó aquel loco sublime Cristóbal Colón, que incorporó a Castilla los inmensos territorios del llamado Nuevo Mundo. Estos hechos están estampados en mi cabeza. Hubiera querido yo ser tan grande como mi madre; pero ya es tarde; yo no valgo nada.» (I, 9.) Galdós vuelve a contrastar, con sus valoraciones implícitas, el pasado y el presente. La mención de la Reina Católica introduce una variante con la que el autor re-

fuerza la identificación de Doña Juana y Castilla. A la vez, enlaza y anticipa el subsiguiente desarrollo: «Voy a ver a mi pueblo», anuncia la reina.

En la escena final del acto primero regresa el Marqués de Denia acompañado de Francisco de Borja. Al enterarse por Mogica de la salida de Doña Juana, recrimina a éste con dureza y desprecio. A la excusa de Mogica, el de Denia responde con altanería: «Pues yo mando en la reina y en todo; y a ti, servidor desleal, voy a darte un trato de cuerda para que te acuerdes de mí mientras vivas» (I, 11). Borja interviene entonces. «Habla con la serenidad propia de un espíritu superior», nos dice Galdós. Sus primeras palabras son para pacificar al carcelero: «Calmaos, marqués. No seáis tirano con este pobre hombre. ¿Que la reina ha salido de Palacio con su dama? ¿Tiene eso algo de irregular o de indecoroso? De ninguna manera. Si está en casa de Valdenebros, allá iremos a buscarla.» (I, 11.) Insiste Denia, desconsiderado, abusando de su autoridad: «Voy a dar órdenes ahora mismo para que la traigan de grado o por fuerza». Ahora es Borja el portavoz de los sentimientos de Galdós: «Doña Juana merece las atenciones más delicadas, no sólo por su alta jerarquía, sino por su endeble salud, agravada por el largo cautiverio en que se la tiene. Esto es una iniquidad» (Ib.). El acto concluye con un reto de Denia a Borja: «Trabajo os ha de costar reducir a la reina a esa disciplina (la práctica de la doctrina de Cristo), pues Doña Juana se resiste tenazmente a todo acto religioso.» Borja lo acepta. Confía en sí mismo: «Sabré cumplir siempre como sacerdote y como caballero».

Los actos siguientes son mucho más breves, por ello mi análisis será más somero. Galdós reitera y amplía los temas ya expuestos, enfocándolos desde la perspectiva del pueblo. El mundo aristocrático, predominante en el acto primero, se completa ahora con el ambiente popular del segundo, auténtico interludio y descanso emocional para el espectador. De la sala sombría del palacio de Tordesillas nos traslada Galdós al exterior de la casa de Peronuño, en una aldea cercana a Villalba del Alcor, donde «toda la decoración respira paz y sosiego campesino». Doña Juana está sentada entre los suyos, demostrando con su proceder la cordura de su entendimiento. Si algún exceso podría observarse sería su amor extremado y su solicitud maternal por los humildes, los niños y los ancianos. La heredera de Isabel de Castilla es amada por su pueblo como antes lo fuera su madre.

Al homenaje de vidas y haciendas que en nombre de los

leales y olvidados vasallos ofrece Peronuño, responde la reina con sentido egalitario: «No soy la primera castellana, ni tampoco la última; vosotros y yo somos lo mismo» (II, 1). Inmediatamente, el recuerdo de Doña Isabel, actualizado por Peronuño, que recorría los pueblos «buscando necesidades que remediar y pleitos que resolver. No ha existido ni existirá en el mundo reina como aquélla. Cuando Dios se la llevó, estos pueblos quedaron desamparados y huérfanos. Y luego nos han traído esa caterva de flamencos que andan por acá rebañando los maravedises que con tantas fatigas ganamos». A esta queja, ya expresada por Doña Juana y repetida en seguida por Poca Misa, sigue otro tema patriótico de profundas resonancias en el alma popular: la memoria de los comuneros, cuya tragedia despierta la emoción dolorida de la soberana: «Padilla dijo a sus compañeros: Amigos, ayer fue día de pelear como caballeros; hoy es día de morir como cristianos» (Ib.). En la reseña mencionada, M. Machado ha condensado bien las dimensiones patrióticas del tratamiento galdosiano: «Con indudable intuición genial, (Galdós) ha cifrado en la hija de Isabel la Católica toda la España muerta en el momento de su renacer propio y genuino, ahogada por la universalidad ambiciosa de Carlos V, destrozada en Villalar, fracasada en sus más nobles anhelos de libertad, de democracia, de vida propia nacional, de su autonomía de conciencia».¹⁶

Del tema político pasa Galdós al religioso. Justifica la conducta de una pobre viuda con seis criaturas, Poca Misa, así apodada «porque nunca puedo oírla de cabo a rabo, ni aun agora que estamos en Semana Santa». Las prácticas religiosas se subordinan al deber primordial de la familia, cuidar y sustentar a los hijos; obligación más sagrada que la de las ceremonias religiosas. Nuevo paralelismo con la actitud criticada en la misma reina y nueva insinuación del tema de la «pasión». Con una frase evangélica: «Dejad, dejad que los niños se acerquen a mí», Doña Juana se dirige a Sanchico y Antolín. Éste no sabe leer, aquél sí, y estudia el arte de la guerra con un fraile de San Francisco, anteriormente soldado. A la pregunta de la reina, «Y el día que sepas manejar el arcabuz, ¿qué vas a hacer?», responde Sanchico: «Pues el día que algún deslenguado se atreva a hablar mal de su alteza y llamarla loca, le apunto a veinte pasos y le meto una bala entre ceja y ceja». La santa mujer le corrige: «Nc

16. Loc. cit.

debemos ser tan violentos ni precipitados. Además, Dios manda que perdonemos las injurias y hagamos todo el bien posible a nuestros semejantes.»

Este diálogo de los niños con la reina, el temperamento y las aspiraciones tan opuestas que muestran, dan pie a Galdós para ilustrar otro aspecto temporal, la proyección hacia el futuro desde el presente. A Sanchico, que sueña con mandar una tropa muy grande con abundantes caballos y cañones y que se ve a sí mismo héroe glorioso de mil batallas, Doña Juana le predice que descollará más en la guerra que Antolín en la paz, añadiendo: «pero la paz y la guerra combinadas hacen felices a los pueblos. Vosotros, cuando seáis hombres, trabajad por Castilla y hacedla venturosa y rica». Es la misma invitación, muy del gusto de Galdós, que más tarde Valdenebros extiende a todos los campesinos: «Los flamencos no son tan malos como creéis. Fraternizad con ellos; trabajad todos juntos en la labor de la tierra y en las artes, y veréis como al fin las comarcas españolas serán felices y ricas» (II, 1). En contraste con este ideal galdosiano de fe en el trabajo, me parece descubrir una crítica de la ociosidad de los aristócratas que tiene como objetivo inmediato a la Marquesa de Denia. Es Poca Misa la que grita, iracunda: «Los coches pa esa fantasiosa, pa la marquesa, que todo lo quiere mangonear... Si yo gobernara en Castilla, metería mano a esa ruin pécora y le pondría una rueca en la cintura y un huso en la mano, y le diría: Hírame ese copo hasta que te pudras, mientras yo destripo estos terrones. Yo destripo y tú hilas, y hasta que no acabemos no comemos. En esta tierra, como en todas, el que no trabaja no come.» Se ilustra así la oposición entre el pueblo y la nobleza, claramente discernible a lo largo de la obra. El pueblo de Castilla es el propugnador de los derechos de Doña Juana; los nobles, representados por los marqueses de Denia y el Conde de Aguilar, están identificados con Carlos V y sus causas imperiales.

Termina este acto con el encuentro de Francisco de Borja y la reina. A la explicación de ésta: «no creáis que yo vivo separada de la doctrina de Cristo Nuestro Señor», responde Borja sancionando con su autoridad eclesiástica: «La observancia de las virtudes cristianas, la constante práctica de la caridad, el amor a los humildes, la paciencia y resignación en las desgracias, bien claro dicen la pureza de vuestra alma». Y, a continuación, sintetiza la tesis de la obra, al exhortar a las mujeres que sostienen a la desmayada reina: «¡Mujeres castellanas: llevad con

cuidado el cuerpo de esta reina, que ha padecido durante lueg-os años sin consuelo de nadie, sin exhalar una queja, sin protes-tar contra sus opresores! ¡Es una santa!» (II, 3).

El acto tercero comienza con un diálogo entre el doctor Santa Cara y el Marqués de Denia. Al pronóstico del médico de que el fin de la reina está cercano, responde Denia brutalmente: «Descansará ella y descansaremos todos nosotros.» Preguntado acerca del estado mental de la enferma, Santa Cara replica: «En su cerebro he podido observar cambios bruscos. A ratos se despeja y habla sin tino con personajes que no tienen realidad más que en su turbado pensamiento.» Aconseja que Borja cumpla su misión religiosa. El marqués reitera la acusación, «esta señora sigue aferrada a la herejía». Despierta Doña Juana de su letargo y pregunta por la marquesa. Es Viernes Santo, el día más triste de la cristiandad y día de pedir perdón a Dios por las culpas. La reina dice a la marquesa: «Os pido que me perdonéis si en algo he podido ofenderos» (III, 2). Este gesto heroico de humildad confirma las virtudes de la soberana, tantas veces subrayadas en el drama. Sólo falta poner en claro la ortodoxia de Doña Juana, quien metafóricamente explica a Borja: «Quiero el agua pura y limpia, como la que cae del cielo cuando lloran las nubes para fertilizar la tierra y purificar todas las cosas; quiero el agua traída por la divina esencia, licor no contaminado aún por las turbulencias de los ríos, que arrastran en su corriente todas las malicias, todas las miserias humanas. En esta idea se funda mi criterio religioso» (III, 4). Borja confirma a la reina en la legitimidad «del sistema religioso de Erasmo, el cual dice que no nos cuidemos del formulismo ni de las exterioridades rituales, sino de la pureza de nuestro corazón y la rectitud de nuestras acciones». (Ib.) Luego explica el sentido constructivo de la sátira e invectivas anticlericales del humanista de Rotterdam, quien «celebra la locura llamando locos a los grandes héroes que han enaltecido la Humanidad», entre los que Borja incluye a Isabel la Católica. Doña Juana comenta: «Por eso yo no me tengo por loca, pues en mi larga vida nada he podido hacer que se destaca de lo común y vulgar». Es una nueva variación del tema de la locura.

En el delirio de su fiebre, «en plena alucinación», anota Gal-dós, doña Juana se dirige, en dos largos parlamentos de gran intensidad dramática, primero a su madre Isabel, luego a su hijo Carlos, a quien exhorta a abdicar sus reinos y buscar la paz en el retiro de Yuste. Por última vez, el autor sintetiza las tres di-

menciones del tiempo humano, oponiéndolas al tiempo divino, eterno, que la reina espera por su fe en Dios. Tranquilizada por Borja, Doña Juana besa amorosamente un Crucifijo, exclamando: «¡Jesús mío, siempre te adoré!... Dame la eterna paz... que ansío». Luego, con voz cada vez más tenue, va repitiendo la profesión de fe cristiana: «Creo en Dios Padre Todopoderoso... en Jesucristo, su único Hijo...»

Es al noble Duque de Gandía a quien corresponde interpretar y resumir la «pasión» de Doña Juana para hacerla resucitar a la paz verdadera e inmutable que ella ansiaba: «Ya expiró... ¡Santa reina! ¡Desdichada mujer! Tú que has amado mucho sin que nadie te amase; tú que has padecido humillaciones, desvíos e ingratitudes sin que nadie endulzara tus amargores con las ternuras de familia; tú que socorriste a los pobres y consolaste a los humildes sin vanagloriarte de ello, en el seno de Dios Nuestro Padre encontrarás la merecida recompensa.»

Galdós, en su prólogo a *Los condenados* (1894), proponía como uno de los fines del drama «interesar o conmovir al auditorio». No es posible quedar indiferentes ante *Santa Juana de Castilla* y su adverso destino. En el Siglo de Oro nuestros dramaturgos ejemplarizaban las variaciones de la vida de algunos hombres prominentes con la fórmula «Próspera y adversa fortuna». He preferido dar el título de «pasión» a este ensayo por predominar claramente este aspecto. Coincide esta interpretación con una reciente observación de mi maestro don Joaquín Casalduero, para quien la tragedia cristiana tiene sentido de pasión tanto en lo físico como en lo espiritual.

Mientras llega el día en que los hombres de teatro redescubran esta obra galdosiana y se reviva esa pasión emocionada de la reina, loca o santa, nos queda la posibilidad de releer este drama y meditarlo. El teatro de Galdós guarda innumerables sorpresas. En estos días he asistido a la adaptación teatral de *Misericordia*, realizada por Alfredo Mañas y encarnada por María Fernanda d'Ocón. La problemática de ambas obras y el clima espiritual en que se mueve Galdós son muy diversos y, sin embargo, coinciden en presentar lo que Mañas calificaba de «teatro de la crueldad», crueldad de los hombres o de los acontecimientos. El conflicto histórico de Doña Juana es un capítulo triste de las memorias patrias. Pero el anhelo de libertad, el desprecio de formalismos estrechos y la búsqueda de valores esenciales son exigencias siempre actualizadas en la tarea de ser hombres.

Bibliografía teatral galdosiana

LUCIANO GARCÍA LORENZO

Se han publicado, hasta ahora (1972), tres trabajos bibliográficos de importancia sobre Galdós: el primero, el de Theodore A. Sackett, editado por la Universidad de New Mexico; el segundo, el de Hensley C. Woodbridge, aparecido en la revista *Hispania*, en su volumen 53, diciembre de 1970, y el tercero, realizado por mí mismo y publicado en el número monográfico dedicado a Galdós por la revista *Cuadernos hispanoamericanos*, n.ºs 250-252. Estos trabajos, sin embargo, están dedicados a la vida y obra en general de nuestro gran novelista, estando en ellos insertas las fichas correspondientes a su teatro, pero faltando algunas de cierta importancia y, como es lógico, sin las correspondientes a trabajos publicados con posterioridad; de ahí que la publicación en este volumen de la bibliografía exclusivamente teatral galdosiana, lo más completa posible y puesta al día, puede ser un paso adelante para una más completa apreciación de la actividad dramática de Galdós y punto de partida indispensable — espero — de los futuros acercamientos al teatro de Don Benito.

Porque — y tengamos esto muy en cuenta — falta un estudio de conjunto, amplio y definitivo, sobre Galdós dramaturgo; entre las fichas que ofrecemos hay, evidentemente, trabajos de importancia, y el último de Gonzalo Sobejano, publicado en el volumen V de *Anales galdosianos*, puede ser el mejor ejemplo, pero estos trabajos o son parciales por tomar sólo las obras más importantes o se detienen exclusivamente en una de ellas, aislándola del conjunto para juzgar su contenido y en menos ocasiones su técnica dramática. Galdós espera todavía el estudio que se acerque a su teatro, a todo su teatro.

Algunas advertencias, antes de poner punto final:

Primera: no se ofrecen en esta bibliografía las reseñas críticas al estreno de las obras dramáticas de Galdós; los interesados en conocer la suerte de Don Benito en los escenarios con noticias de primera mano pueden acudir a los periódicos madrileños¹ de aquellos años (*El Liberal*, *El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid*, *La Época*, *El País*, *El Globo*, etc.), generalmente al día siguiente

1. Aunque *Mariucha* fue estrenada en Barcelona, hay crónicas de este estreno también en los periódicos madrileños, enviadas desde la ciudad condal.

del estreno, donde hallarán cuenta de éxitos, pequeños fracasos y, a veces, grandes escándalos.

Segunda: en la mayoría de los estudios generales sobre Galdós (libros de Casaldueiro, Montesinos, Bravo Villasante, Gullón, Correa, etc.) hay alusiones e incluso atención detallada, en algunos de ellos, a la actividad dramática de Don Benito. No los citamos aquí por ser trabajos indispensables para el acercamiento a cualquier parcela galdosiana.

Tercera: nuestro deseo hubiera sido dar un comentario sobre cada una de las fichas, y así estaba en un principio decidido; el espacio, sin embargo, no lo ha permitido. Estimo, de todas maneras, que el trabajo puede ser útil, remitiendo, a quien necesite información directa y bien resumida de la mayoría de los estudios aquí incluidos, a la excelente Bibliografía anotada de Woodbridge, citada antes, y que se encuentra, como es lógico, entre las fichas que siguen.

- AICARDO, J. M.: *Alma y vida*, en *Razón y fe*, 4, 1902, pp. 114-120 y 252-257.
- AICARDO, J. M.: *Don Benito Pérez Galdós, dramático*, en *Literatura Contemporánea*. Madrid, 1905, pp. 316-350.
- ALTAMIRA, RAFAEL: *El teatro de Pérez Galdós*, en *De historia y arte*. Madrid, Victoriano Suárez, 1898. (Sobre Galdós, pp. 275-314.)
- ALTAMIRA, RAFAEL: *Arte y realidad*. Barcelona, Editorial Cervantes, 1921. (Sobre Galdós, pp. 51-77.)
- ALVAR, MANUEL: *Novela y teatro en Galdós*, en *Prohemio*, I, 1970, pp. 158-202.
- ÁLVAREZ QUINTERO, S. y J.: *Intimidades del teatro*, en *El Heraldo*, 25 de febrero de 1904.
- ÁLVAREZ QUINTERO, S. y J.: *Carta abierta sobre una dramatización de «Marianela»*, en *El Imparcial*, 9 de octubre de 1916.
- ANDERSON IMBERT, E.: *Un drama ibseniano de Galdós*, en *Crítica Interna*. Madrid, Taurus, 1960, pp. 87-92.
- ANÓNIMO: *Introducción a «Electra»*, en *The Drama*, n.º 2, 1911, páginas 3-11. (La traducción al inglés de esta obra ocupa las páginas 12-138.)
- ANTÓN DEL OLMET, LUIS y GARCÍA CARRAFFA, A.: *Los grandes precursores: Galdós*. Madrid, 1912.
- ARAGONÉS, EUTIQUIO: *Galdós, Dicenta y Manuel Aznar*, en *Motivos cotidianos de cultura*. Madrid, Espasa-Calpe, 1927, pp. 181-186.
- «ARIEL»: *«La loca de la casa», de Benito Pérez Galdós por el Teatro insular de Cámara*, en *Falange* (Las Palmas), 9 de junio de 1962.
- ARROYO, CÉSAR EMILIO: *Galdós*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1930.

- «ARUNCI»: «*Quien mal hace, bien no espere*», ensayo dramático en un acto y en verso de un estudiante llamado B. Pérez Galdós, en *El Globo*, 27 de enero de 1894.
- BAROJA, PÍO: *El estreno de «Electra»*, en *Obras completas*, VII, 1949, pp. 741-42.
- BERKOWITZ, H. CHORON: «*Un joven de provecho: An Unpublished Play by B. Pérez Galdós*», en *PMLA*, 50, 1935, pp. 828-898.
- BESER, SERGIO: *Un artículo de Maeztu contra «Azorín»*, en *Bulletin Hispanique*, LXV, 1963, pp. 329-332. (A propósito de *Electra*.)
- BLANCO-FOMBONA, R.: *Motivos y letras de España*. Madrid-Buenos Aires, Ed. Renacimiento, S. A. (Sobre Galdós, pp. 273-81.)
- BLANQUAT, JOSETTE: *Au temps d'«Electra» (documents galdosiens)*, en *Bulletin hispanique*, LXVIII, 1966, pp. 253-308.
- BUENO, MANUEL: *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Renacimiento, 1909. (Sobre Galdós, pp. 79-107.)
- BUSTILLO, EDUARDO: *Campañas teatrales (Crítica dramática)*. Madrid, Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1907. (Sobre Galdós, pp. 42-50, 104-117, 153-164, 180-185 y 222-29.)
- CABAÑAS, PABLO: *Comella visto por Galdós*, en *Revista de Literatura*, XXIX, 1966, pp. 91-99.
- CARDONA, RODOLFO: «*Marianela*»: *Su Trayectoria de la novela al Teatro*, en *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía*. Madrid, Gredos, 1972, pp. 109-14.
- CARNEY, HAL: *The two versions of Galdos's «La loca de la casa»*, en *Hispania*, XLIV, 1961, pp. 438-440.
- CASALDUERO, JOAQUÍN: «*El abuelo*» de Galdós, en *Cuadernos* (París), 57, 1962, pp. 64-70.
- CASONA, ALEJANDRO: *Galdós y el romanticismo*, en *Cursos y conferencias*, 24, 1943, pp. 99-111.
- CASTRO, CRISTÓBAL DE: *De «Chantecler» a «Casandra»*, en *El Heraldo*, 26 de febrero de 1910.
- CUBAS, JOSÉ DE: *Galdós, autor dramático*, en *El Heraldo de Madrid*, marzo, 1894.
- CHANDLER, FRANK W.: *Echegaray, Galdós, Guimerá*, en *Modern Continental Playwrights*. Nueva York, 1931, pp. 475-481.
- CHAMBERLIN, VERNON A.: *A Galdosian Statement in 1899 concerning Dramatic Theory*, en *Symposium*, vol. 44, n.º 2, 1970, pp. 101-110.
- CHICHARRO DE LEÓN, J.: *Pirandellismo en la Literatura española*, en *Quaderni Ibero-Americani*, n.º 15, abril de 1954, pp. 406-14.
- DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ: *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*. Madrid, Saturnino Calleja, S. A. (Sobre Galdós, pp. 170-197.)
- DÍAZ, J.: «*Electra*»; *sus tendencias. Efectos de éstas. Personajes del drama. Desarrollo de la acción*. Barcelona, 1901, 32 pp.
- DÍEZ CANEDO, ENRIQUE: *Galdós y el teatro*, en *Filosofía y Letras* (México) V, 1943, pp. 223-235.

- DÍEZ CANEDO, ENRIQUE: *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936*. México, J. Mortiz, 1968, pp. 84-98.
- DORESTE SILVA, LUIS: «Amor y ciencia» de Pérez Galdós, en *Falange* (Las Palmas), 16 de enero de 1963.
- «EL CHICO DEL ESCENARIO»: «Celia en los infiernos», nuevo triunfo de Galdós, en *España Nueva*, 10 de diciembre de 1913.
- ELLIS, HAVELOCK: «Electra» and the progressive movement in Spain, en *The Critic*, XXXIX, 1901, pp. 203 y ss.
- ELTON, WILLA H.: *Sobre el género de «La loca de la casa»*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-52, 1970-71, pp. 586-607.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR: *Galdós, autor dramático*, en *Ínsula*, n.º 82, octubre de 1952, pp. 1, 2 y 11.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR: *Teatro al margen*, en *Ínsula*, XI, 1954, n.º 100-101, p. 3.
- FERNÁNDEZ GALIANO, MANUEL: *Píndaro y Galdós: ¿Influencia o coincidencia?*, en *Estudios Clásicos*, VI, 1962, n.º 36, pp. 550 y ss.
- FERNÁNDEZ VILLEGAS, FRANCISCO: «Tristana», novela; «Realidad», drama, en *La España Moderna*, XL, abril de 1892, pp. 193-199.
- F[ERNÁNDEZ] VILLEGAS, FRANCISCO: *Impresiones literarias*, en *La España Moderna*, 50, 1893, pp. 204-208. (Sobre *La loca de la casa*.)
- F[ERNÁNDEZ] VILLEGAS, FRANCISCO: *Impresiones literarias*, en *La España Moderna*, 51, 1893, pp. 199-201. (Sobre *Gerona*.)
- F[ERNÁNDEZ] VILLEGAS, FRANCISCO: *Impresiones literarias*, en *La España Moderna*, 62, 1894, pp. 124-128. (Sobre *La de San Quintín*.)
- INMAN FOX, E.: *En torno a «Mariucha»: Galdós en 1903*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-52, 1970-71, pp. 608-22.
- INMAN FOX, A. E.: *Galdós' «Electra»: An Detailed Study of its Historical Significance and the Polemic between Martínez Ruiz and Maeztu*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 131-141.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO: *Bibliografía galdosiana*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-52, 1970-71, pp. 758-97.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO: *Sobre la técnica dramática de Galdós: «Doña Perfecta». De la novela a la obra teatral*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-52, 1970-71, pp. 445-472.
- GARCÍA MERCADAL, JOSÉ: *Galdós, Aragón y la ópera «Zaragoza»*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-52, 1970-71, pp. 727-36.
- GOLDBERG, ISAAC: *Benito Pérez Galdós*, en *The Drama of Transition*. Cincinnati, Stewart Kidd Co., 1922. (Sobre Galdós, pp. 74-92.)
- GÓMEZ DE BAQUERO, EDUARDO («Andrenio»): *El Teatro de Galdós*, en *Letras e Ideas*. Barcelona, 1905, pp. 192-233.
- GRANDMONTAGNE, FRANCISCO: *Galdós dramaturgo*, en *Electra*, n.º 4, 6 de abril de 1901.
- GRAU, JACINTO: *El teatro de Galdós*, en *Cursos y Conferencias* (Buenos Aires, octubre-diciembre de 1943, pp. 39-95).
- GREGERSEN, HALFDAN: *Ibsen and Spain: A Study in Comparative Drama*. Cambridge, Harvard Press, 1936.

- GUTIÉRREZ GAMERO, E.: *Galdós y su obra*. Madrid, Yagües, 1933-1935, 3 vols.
- HEINDENREICH, HELMUT: *Figuren und Kornik in den spanischen «Entremeses» das goldenen Zeit alters*. Munich, Ludwig Maximilians Univ., 1962.
- HAUVETTE, H.: *Un nouveau drame espagnol: «Electra» de M. Benito Pérez Galdós*, en *Annales de l'Université de Grenoble*, XIII, pp. 339-359.
- «JORDE» (Constantino Suárez Fernández): *Galdós y el teatro contemporáneo*. Las Palmas, Imprenta T.E.M., 1943.
- LENORMAND, GEORGES: *Chronique à propos de l'«Electra» de Galdós*, en *Revue Hispanique*, VIII, 1901, pp. 567-573.
- LHANDÉ, PIERRE: *Benito Pérez Galdós: L'homme, l'oeuvre*, en *Études*, CLXII, 1920, pp. 281-295 y 452-470.
- LINARES RIVAS, M.: *Memorias de un hombre de teatro: Don Benito Pérez Galdós*, en *Blanco y Negro*, 18 de octubre de 1925.
- LUSTONO, E. DE: *El primer drama de Galdós*, en *Nuestro Tiempo*, II, 1902, pp. 155-57.
- LYONNET, HENRY: *Le Théâtre en Espagne*. Paris, Ollendorff, 1897. (Sobre *Doña Perfecta*, pp. 83-95.)
- MACHADO, MANUEL: *Galdós, dramaturgo*, en *La Lectura*, año XX, enero de 1920, pp. 82-83.
- MARTINENCHE, ERNEST: *El abuelo*, en *Revue de l'Amérique Latine*, IV, 1905, pp. 419-428.
- MARTINENCHE, ERNEST: *El teatro de Pérez Galdós*, en *La España Moderna*, CCX, 1906, pp. 118-58.
- MARTINENCHE, ERNEST: *Littérature espagnole: Le théâtre de M. Pérez Galdós*, en *Revue des Deux Mondes*, CXIV, marzo de 1906, pp. 815-850.
- MARTINENCHE, ERNEST: *Le théâtre de B. Pérez Galdós*, en *Hispania* (París), año III, 1920, pp. 71-73.
- MÉRIMÉE, E.: *A propos de l'«Electra» de Pérez Galdós*, en *Bulletin Hispanique*, III, 1901, pp. 195-202.
- MORLEY, S. G.: *Introducción a «Mariucha»*. New York, D. C. Heath, 1921, pp. VII-XLV.
- MORLEY, S. G.: *A Posthumous Drama of Pérez Galdós*, en *Hispania*, VI, 1923, pp. 181-184.
- MOROTE, LUIS: *Teatro y novela*. Madrid, Fernando Fe, 1908. (Sobre Galdós, pp. 17-37, 59-76 y 259-270.)
- MUÑOZ, MATILDE: *Historia del teatro dramático en España*. Madrid, Tesoro, 1948. (Sobre Galdós, pp. 383-385.)
- NOUGUÉ ANDRÉ: *«Antón Caballero» de Benito Pérez Galdós*, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 250-52, 1970-71, pp. 641-49.
- PARDO BAZÁN, EMILIA: *Ángel Guerra*, en *Nuevo Teatro Crítico*, I, agosto de 1891, pp. 19-63.

- PARDO BAZÁN, EMILIA: «*Realidad*» drama de don Benito Pérez Galdós, en *Nuevo Teatro Crítico*, II, abril de 1892, pp. 19-69.
- PARDO BAZÁN, EMILIA: *La vida contemporánea*, en *La Ilustración artística*, 6 de noviembre de 1916, p. 714. (Sobre la adaptación teatral de *Marianela*.)
- PARDO BAZÁN, EMILIA: *Tristana*, en *Nuevo Teatro Crítico*, II, mayo de 1892, pp. 79-90.
- PERES, RAMÓN D.: *Cassandra*, en *Cultura Española*, I, 1906, pp. 135-138.
- PÉREZ DE AYALA, RAMÓN: *Las máscaras*. Buenos Aires, México. Espasa-Calpe (Col. «Austral»), 1948, pp. 23-75.
- PÉREZ MINIK, DOMINGO: *Debate sobre el teatro español contemporáneo*. Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1953.
- RÍO, ÁNGEL DEL: *La significación de «La loca de la casa»*, en *Cuadernos americanos*, 21, 1945, pp. 237-268.
- RODRÍGUEZ, ALFRED: *Unos don Juanes de Galdós*, en *Studies in Honour of M. Bernardete (Essays in Hispanic and Sephardic Culture)*. New York, 1965, pp. 167-170.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, JORGE: *Galdós, el teatro y la sociedad de su tiempo*, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 250-52, 1970-71, páginas 623-40.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO: *Historia del Teatro español* (I). Madrid, Alianza Editorial, 1971, 2.ª ed., pp. 430-38.
- ROGERS, PAUL PATRICK: *Galdós and Tamayo's Letter Substitution Device*, en *Romanic Review* XLV, 1954, pp. 115-120.
- SACKETT, THEODORE A.: *Pérez Galdós. An annotated bibliography*. Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1968.
- SAGARDIA, ÁNGEL: *En torno a Galdós y su zarzuela «Clavellina»*, en *Falange* (Las Palmas), 21 de octubre de 1962.
- SCHMIDT, RUTH: *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*. Las Palmas, Edic. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1969.
- SANVISENTI, B.: *Pirandello e Pérez Galdós*, en *Convivium* (Torino), XI, 1939, pp. 621-626.
- SHOEMAKER, WILLIAM H.: *Los prólogos de Galdós*. México, Ediciones de Andrea, 1962.
- SOBEJANO, GONZALO: *Galdós y el vocabulario de los amantes*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 85-99.
- SOBEJANO, GONZALO: *Razón y suceso de la dramática galdosiana*, en *Anales Galdosianos*, V, 1970, pp. 39-54.
- STARKIE, W.: *Galdós and the Modern Spanish Drama*, en *Bulletin of Spanish Studies*, III, 1926, pp. 111-117.
- VARO, LEOPOLDO, y CABALLERO, CARLOS: *Los saraos de Colombina*. Barcelona, Imprenta Artística, 1919. (Sobre Galdós, pp. 158-167.)
- VEZINET, F.: *Les maîtres du roman espagnol contemporain*. Paris, Hachette, 1907. (Sobre *Bárbara*, pp. 98-128.)

- VINCENT, EPHREM: *Lettres espagnoles*, en *Mercure de France*, 37, 1901, p. 860. (Sobre *Electra*.)
- WALDECK, R. W.: *Benito Pérez Galdós, novelist, dramatist and reformer*, en *The Critic* (New York), XLV, 1904, pp. 447-448.
- WALLACE, ELISABETH: *The Spanish Drama of today*, en *Atlantic Monthly*, CII, 1908, pp. 357-366.
- WARSHAW, JACOB: *Galdós apprenticeship in the drama*, en *Modern Language Notes*, IV, 1929, pp. 459-463.
- WOODBIDGE, HENSLEY C.: *Benito Pérez Galdós: A Selected Annotated Bibliography*, en *Hispania*, vol. 53, n.º 4, 1970, pp. 899-971.
- YXART, JOSÉ: *El arte escénico en España*. Barcelona, 1894. (Sobre Galdós, pp. 309-52.)

Cañadés se estrenó en el Teatro Español de Madrid, el 14 de febrero de 1910. *Sor Simona*, en el Infanta 1.ª del, el 1.º de diciembre de 1915. Estamos pues, ante dos obras de la última etapa del teatro galdosiano, indicación con la que no pretendemos señalar una distancia entre ellas y la producción anterior; antes, al contrario, lo hacemos para añadir en segundo lugar, al imposible entendimiento en profundidad sin advertir sus relaciones con obras anteriores, e mejor dicho, con todo un proceso de un doble trabajo, que de alguna manera culmina en análisis dramático, de ahí que resulte imprescindible destacar, previamente, las diversas cuestiones que como líneas convergentes, nos llevan a *Cañadés* y *Sor Simona*. Lo hará en un esquema sumario.

El acto I de *Maruchita* termina con estas palabras de la protagonista, atenuado ante el conflicto familiar que lo envuelve y para el que no ve soluciones posibles: «La muerte Señor, dame la muerte o enséñame cómo vencerme que vivirá» (I, 19). N.

Ética y política en el teatro de Galdós

Aproximación a «Casandra» y «Sor Simona»

RICARDO DOMÉNECH

I. HACIA «CASANDRA» Y «SOR SIMONA»

Tratan estas páginas de *Casandra* y de *Sor Simona*, dos dramas que considero especialmente conexos y que, en un análisis paralelo, pueden facilitarnos una idea del teatro de Galdós que abarque su doble condición ética y política; no como características independientes según unas obras u otras, sino como partes de un todo, como elementos inseparables entre sí: trama y envés de un teatro que es *simultáneamente* ético y político. Bien entendido, por otra parte, que estas páginas no las escribe un político ni un moralista, sino, más modestamente, un crítico de teatro, lo que significa que tales cuestiones serán afrontadas en el terreno inherente a la función crítica — y en particular, en este caso, desde el enfoque de una análisis de textos —, función crítica cuya finalidad no es otra que la de comprender y mostrar el sentido y la forma de la obra de arte elegida, para detenerse, prudentemente, en esa frontera exacta donde políticos y moralistas parecen tan prestos a iniciar sus discursos.

Casandra se estrenó en el Teatro Español de Madrid, el 28 de febrero de 1910. *Sor Simona*, en el Infanta Isabel, el 1 de diciembre de 1915. Estamos, pues, ante dos obras de la última etapa del teatro galdosiano. Indicación con la que no pretendemos señalar una distancia entre ellas y la producción anterior; antes al contrario, lo hacemos para añadir en seguida que es imposible entenderlas en profundidad sin advertir sus relaciones con obras anteriores, o mejor dicho: con todo un *proceso* de índole trágica, que de alguna manera culmina en ambos dramas. De ahí que resulte imprescindible destacar, previamente, las diversas cuestiones que, como líneas convergentes, nos llevan a *Casandra* y *Sor Simona*. Lo haré en un esquema sumario.

El acto I de *Mariucha* termina con estas palabras de la protagonista, angustiada ante el conflicto familiar que le envuelve y para el que no ve soluciones posibles: «La muerte, Señor, dame la muerte o enséñame cómo tenemos que vivir» (I, 19).¹ No

1. Todas las citas por o. c., vol. VI.

creo que *Mariucha* sea el mejor drama de Galdós — hay cinco o seis que la aventajan considerablemente —, pero esta pregunta acerca de «cómo tenemos que vivir» — con su correlativo inmediato, implícito: cómo tenemos que *convivir* — resume de una sola vez lo que es y quiere ser el teatro galdosiano, y ello desde su primer estreno: *Realidad*, en 1892. Admitido el tema de la conducta y la convivencia como núcleo de esta dramaturgia, cabe obtener una perspectiva desde la cual se hacen más visibles su *totalidad* y su *desarrollo*;² las relaciones y conexiones a menudo secretas, subterráneas, entre unas obras y otras; el porqué de la insistencia del autor en determinadas anécdotas y situaciones, y la significación de los diferentes desenlaces, sucesivamente propuestos... Se comprende mejor la naturaleza trágica de este teatro — siempre la tragedia ha dado cuenta de estos dos problemas, o de este único problema, que es la conducta y la convivencia humanas — y desde esta base sustancialmente ética, su dimensión y proyección políticas: de hecho, el primer teatro social-político, de corte moderno, que conoce nuestra escena finisecular. Más todavía: se entiende con mayor precisión la evolución peculiar de este arte, debido no sólo a la asimilación de técnicas y recursos postnaturalistas — y sobre todo, simbolistas —, sino también, de modo destacado, a una exigencia interna, consecuente a la decantación, estilización y universalización del tema — cómo tenemos que vivir, cómo tenemos que convivir — que acompaña al autor de manera inquietante, obsesiva.

Galdós es heredero de una España asolada durante un siglo por las luchas civiles, y testigo de una España en un momento de transición. De aquélla y de ésta levanta acta, al levantar su gran obra literaria. Pero no nos salgamos de su teatro. El tema de la conducta y de la convivencia se refiere, primera e inme-

2. Desarrollo y totalidad que en último término han de verse, claro es, dentro de la obra completa galdosiana. Para ello remitimos — y es libro que nunca se recomendará con suficiente insistencia — a: JOAQUÍN CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, 3.^a ed., 1970, 294 p. Como quiera que es en la novela donde Galdós alcanza su más alta cima, el estudio de su teatro no podrá hacerse nunca de espaldas a aquélla. Como contribuciones fundamentales en ese campo destaco: RICARDO GULLÓN, *Galdós, novelista moderno* (Madrid, 1960, Taurus, 299 p.), y JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós* (2 vols., Madrid, 1968-69, Castalia). Como reciente y valiosa contribución al estudio del teatro es obligado mencionar también: GONZALO SOBEJANO, *Razón y suceso de la dramática galdosiana*, en *Anales galdosianos*, V, 1970, pp. 39-54. Sobejano sale aquí al paso, entre otras cosas, de los numerosos tópicos que — con increíble ligereza — se han venido repitiendo a propósito del teatro de Galdós.

diatamente, a la conducta y convivencia españolas. Conducta y convivencia de individuos, y conducta y convivencia de grupos sociales: ambos niveles, el individual y el social, van a la par en esta dramaturgia, de manera que sus personajes nunca dejan de representar una clase social al afirmar sus fuertes trazos individuales, y al asumir los intereses y el papel histórico de su grupo social nunca dejan de actuar *como individuos*.³ Conducta y convivencia españolas, hemos dicho, y conviene añadir en seguida que los resultados de esta investigación traspasan pronto los límites de la particular circunstancia española, para proyectarse en un sentido universal. Gullón, en su reciente y magnífico estudio de *Doña Perfecta*⁴ nos invita a ver, entre otras cosas, el valor universal de este mito: pues al fin, la intolerancia y el fanatismo no son invención española, y aún cabe añadir que su frecuente presencia en nuestras letras denota, por supuesto, su presencia en la vida española, pero también, y fundamentalmente, la sensibilidad de nuestros mejores creadores literarios ante este impulso primario, extremo de la condición humana.

Estas leves indicaciones permiten entrever el marco del cual van a surgir las ficciones apasionantes y las apasionadas figuras del teatro de Galdós. Limitándonos a lo que aquí más nos importa — el camino que lleva a *Casandra* y *Sor Simona* —, comenzaremos por referirnos a *Doña Perfecta* y *Electra*. De *Doña Perfecta* hay que empezar por decir esto: que no hay que hacer trampas. *Doña Perfecta* es una novela, y la versión teatral empalidece al lado del original narrativo. Ahora bien, esa versión teatral es, en sí misma, valiosa, y además supuso varias cosas importantes. Estrenada en 1896 — veinte años después de la novela — dio al mito de *Doña Perfecta* una resonancia inusitada, incomparable con la que tuvo el libro. De lo que fue ese estreno y del impacto que produjo su representación en las jiras de la compañía de Emilio Mario, conservamos puntual testimonio por las cartas de Mario a Galdós y por las referencias del propio Galdós y en sus memorias, textos a los que remito para no hacer demasiado prolijas estas notas.⁵ Esta fortuna de *Doña Perfecta* en

3. Con todos los matices que hacen al caso, puede afirmarse que en el teatro posterior se rompe esa armonía. De la escisión dan idea el teatro de Unamuno (un teatro de *la tragedia del individuo*) y el de Valle-Inclán, cada vez más orientado a una problemática social-política.

4. RICARDO GULLÓN, «*Doña Perfecta*», *invención y mito*, en *Cuadernos Hispano-americanos*, número monográfico sobre Galdós, núms. 250-252, octubre 1970 - enero 1971, pp. 393-414.

5. SOLEDAD ORTEGA, *Cartas a Galdós*, Madrid, 1964, Revista de Occidente, pp. 390-401, y PÉREZ GALDÓS, o. c., vol. VI, p. 1694.

los escenarios tuvo dos consecuencias. En primer lugar, debió de ser el estímulo para que el autor, en obras posteriores y ya netamente dramáticas, se replantea el tema del fanatismo y la intolerancia en estas reelaboraciones del mito, tan considerables como Doña Perfecta, que son Pantoja (*Electra*) y Doña Juana (*Casandra*), y que conceden al mito en cuestión una forma trifásica. Se diría que esta tríada — Doña Perfecta, Pantoja, Doña Juana — es como un monstruo de tres cabezas. En segundo lugar, la corporeidad de Doña Perfecta en los escenarios inicia en el teatro español contemporáneo un largo itinerario de «mujeres terribles», a lo que recientemente he aludido al estudiar la figura de Gorgo, protagonista de *El adefesio*, de Rafael Alberti;⁶ itinerario en el que hay que incluir, desde luego, la Bernarda Alba, de García Lorca; tal vez alguna figura de Benevente — aunque dulcorada la furia del mito originario para no perturbar la digestión de sus espectadores burgueses —, hasta llegar en nuestros días a las variantes que, sobre la figura de la madre, hallamos en el teatro de Fernando Arrabal; por citar un ejemplo, la Francisca de *Los dos verdugos*.

Al encararse de nuevo con Doña Perfecta en 1896, Galdós decidió, no sólo reelaborar el mito, sino también erigir frente a éste un personaje de parecida estatura, que consiguiera lo que Pepe Rey no había conseguido. Galdós decidió «matar» a Doña Perfecta, como escribe con aguda ironía Casaldueiro.⁷ Y ésta es una de las significaciones de *Electra* (1901) y de *Casandra* (1910); (aunque la novela dialogada es de 1905). El propósito, perceptible en otras obras — como en *La fiera*, estrenada también en 1896 —, le llevó mucho tiempo, como luego hemos de ver. En *Electra*, los personajes de Doña Perfecta, Pepe Rey y Rosario reaparecen, respectivamente, en Pantoja, Máximo y Electra. Por las mismas causas que Doña Perfecta, Pantoja se opone a la boda de Máximo con Electra; y como ella, simboliza de manera llamativa la mentalidad — religiosidad sin amor, dogmatismo, horror a la libertad y al progreso, etc. — de la clase dirigente. Como el joven ingeniero Pepe Rey, el joven científico Máximo simboliza un futuro posible, de signo liberal y progresista. Y como Rosario, si aceptamos la idea de Casaldueiro,⁸ Electra es un

6. *Introducción al teatro de Rafael Alberti*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 259, enero 1972, pp. 95-126.

7. Casaldueiro se refiere específicamente a Aita Tettauen y a *Casandra* (op. cit., pp. 156-157).

8. Op. cit., p. 55. La idea no sólo se repite en *Electra*, sino que reaparece, y sin duda con la intención de emular la *Electra* galdosiana, en *La hija del ca-*

símbolo de España, cuyo destino se disputan entre sí estas dos fuerzas antinómicas. Paralelamente, en la comparación de Pantoja con Doña Perfecta se aprecian cambios, matices nuevos, que conciernen — mejor aún: traducen — el diferente momento en que han sido concebidos: median entre ellos más de veinticinco años de vida española bajo la Restauración, y ese tiempo transcurrido — hablo de *tiempo* histórico, social — lo representa Pantoja, personaje extraordinario... Como extraordinario es el drama *Electra*, cuya calidad artística — aunque se haya querido poner en duda muchas veces — me parece indiscutible.⁹ Finalmente, varía el desenlace, lo que Galdós debió de tener previsto muy de antemano: Pantoja es derrotado, y con el triunfo del amor Máximo-Electra, triunfa la libertad. La variante trasluce un hecho histórico muy claro: en Doña Perfecta subyace la Restauración victoriosa de 1874; en Pantoja (y no digamos ya en Doda Juana), su crisis, su fracaso, lo que al filo de 1900 era de sobras manifiesto para los espíritus alerta, y que en 1917 estallaría en la conocida y espectacular «crisis constitucional» del régimen.

En tanto que líneas convergentes hacia *Casandra*, debemos recordar también aspectos de obras como *La loca de la casa* (1893), *La de San Quintín* (1894), *Voluntad* (1895) y *Mariucha* (1903). En todas ellas el autor describe una transición social, referida de un modo u otro a la decadencia de la aristocracia, a su fracaso como clase dirigente, y al surgimiento de una joven burguesía — dinámica, liberal — en la que deposita su confianza en el futuro. A través de las parejas protagonistas, y sobre todo de las airoosas figuras femeninas, que parecen responder a un solo *tipo* o *modelo* (Victoria, Rosario, Isidora y Mariucha), obtenemos rasgos que, de una manera u otra, reaparecerán en los personajes de *Casandra* y de *Sor Simona*, cualesquiera que sean las diferencias que quepa señalar. Convergen en *Casandra*, igualmente, aquellas obras en las que, como propósito central, el autor ha hecho cuestión de la moral sexual, vigente, a partir de una revisión del tema tradicional del honor: *Realiz-*

pitán, de Valle-Inclán. La figura de Sinibaldada desempeña una función simbólica, similar a la de Electra. Espero ocuparme del tema.

9. A este respecto, comenta Casaldueiro: «Cuando los clericales y reaccionarios se transforman en estetas, es signo de que se ha acertado» (op. cit., p. 33). Por su parte, Gullón observa que el éxito de *Electra* fue, probablemente, una de las causas por las que las derechas impidieron la concesión del Nobel a Galdós, años después; y de ese estreno, «la más beneficiosa consecuencia fue la unión de Galdós con los jóvenes escritores» (op. cit., p. 33).

dad, *El abuelo* y *Amor y ciencia*. Cuanto estas obras tienen de respuesta ética al problema de la convivencia, y la depurada espiritualidad que se desprende de ellas y de *Los condenados* y *Alma y vida*, cristalizará, en fin, en el personaje de Sor Simona. Para terminar, y con respecto también a *Sor Simona*, recordemos que el autor reproduce una situación dramática cuyo esquema está dado en *La fiera*: en medio de un ámbito violento y cruel — lo que en términos coloquiales diríamos: en la boca del lobo —, introduce una figura femenina, candorosa, inocente. En *La fiera* esa figura es Susana, cuyo amor hacia Berenguer tiene una función catalizadora: Berenguer mata en duelo a San Valerio y a Don Juan, personajes éstos que simbolizan en dos formas opuestas el espíritu del fanatismo y la intolerancia, y que el título del drama resume. Las palabras finales de Berenguer serán éstas: «Sí; he matado a la fiera. ¡Muertos los dos!», para añadir en seguida a Susana: «Huyamos, sí; que éstos..., éstos resucitan.» La gran variante de *Sor Simona*, aparte diferencias de distinto orden, está en el hecho de que es esta figura inocente la que acaba «matando» de verdad a la fiera, y cerrando así el gran ciclo trágico, íntimamente unitario, que es todo el teatro de Galdós.

II. UNA HIDRA Y UNA ESTATUA

La estructura dramática de *Cassandra*¹⁰ es de una gran perfección. El acto primero, en el palacio de Doña Juana, cumple bien su finalidad expositiva — ambiente, personajes — y abre todas las claves e interrogantes que van a justificar, en términos dramáticos, la acción de los actos posteriores.

Las escenas primera y segunda dirigen inmediatamente nuestra atención hacia Doña Juana, que el autor describe así en su acotación preliminar: «Señora tan respetable como adusta, vengancosa y flácida, cargadita de hombros, el rostro amarillo y rugoso, la mirada oblicua; al andar se gobierna con un palo; viste de estameña parda o negra; está sentada junto a una mesita donde tiene apuntes de cuentas y libros de devoción.» Estos objetos — apuntes de cuentas y libros de devoción — anticipan dos rasgos fundamentales del personaje: su obsesiva religiosidad — o «santidad», que la gente le atribuye, y luego veremos

10. Nos atenemos siempre al texto dramático, no a la novela dialogada. A diferencia de *Realidad* y *El abuelo*, la versión teatral es superior, por todos los conceptos, a la novela dialogada.

qué clase de religiosidad o santidad es la suya — y su extraordinaria riqueza económica. Rasgos característicos del personaje son también resortes que van a empujar el desarrollo de la acción. Incrustado en la religiosidad — o para decirlo ya con más exactitud: en el clericalismo — de Doña Juana hallamos un concepto puritano, represivo, de la moral sexual, que no supone sólo un modo de pensar, sino una actitud ante y sobre los demás: la de centinela o gendarme de la moral sexual ajena, como comprobamos en la conversación inicial con sus dos criadas, Pepa y Martina, de quienes nos dice, diciéndoles: «Os tengo bien sujetas y no os permito hablar con ningún hombre.» Doña Juana ha oído que Pepa, que es una chica agraciada, sale «con un carpinterito fantástico, que viste ropa muy ajustada... ¡qué indecencia!», y ello le mueve a insistir a Martina en que redoble su vigilancia sobre Pepa; ésta y el carpintero — a quien ni siquiera llegamos a conocer, pero que ha quedado definido con cuatro palabras — son figuras que, en su esbozo, en su ligereza de líneas, remiten a la existencia de un mundo popular y sainetesco, situado más allá de este gran *interior burgués* que es todo el drama; esto aparte, hay aquí una clave de una posterior acción secundaria. En la escena segunda — conversación de Doña Juana con su administrador, Insúa — nos enteramos de la inmensa riqueza de esta dama, viuda y sin hijos; y, como nuevas claves de acciones subsiguientes, las órdenes de Doña Juana a Insúa en el sentido de no conceder una fuerte cantidad de dinero a unos sobrinos, lo que les había prometido en un momento de grave enfermedad ahora superada; la alusión a que tiene previsto «un magno plan» (más tarde lo llamará también «plan de reparación»), y, en fin, la referencia a Rogelio, de quien dice: «Este es el punto delicado, la llaga, la herida ...El hijo natural de mi esposo, el fruto maldito de la infidelidad, me trae estos días muy cavilosa.» Don Hilario — recuerda Insúa — en una cláusula del testamento «legó a su hijo (Rogelio) medios materiales de vida, y le impuso un freno moral». El episodio del hijo natural y la cláusula en cuestión retratan bien la mentalidad de Don Hilario; mentalidad *correlativa* a la de Doña Juana. El espectador puede preguntarse con inquietud de qué manera Doña Juana, tan preocupada por la moral ajena, asumirá la responsabilidad de imponer ese «freno moral»... a Rogelio. ¿Con rencor vengativo? «En su conjunto y fines altos — responde ella — mi plan está muy por encima de esas miserias.» ¿Es sincera?

Las escenas siguientes nos permiten conocer a todos los personajes y comprobar cómo todos ellos dependen de Doña Juana, de su dinero, lo que la convierte en el centro estelar de este universo dramático, a cuyo alrededor giran, como cuerpos satélites, las demás figuras. Quedan así iniciadas las acciones principales: 1.^a) relaciones de Doña Juana con Rogelio y Casandra — ésta, amante de Rogelio —; 2.^a) relaciones de Doña Juana con su sobrina, Clementina, y el marido de ésta, Alfonso, y 3.^a) relaciones de Doña Juana con su sobrino, Ismael — hermano de Clementina — y la esposa de éste, Rosaura. Queda apuntada, asimismo, la clave de una acción paralela y secundaria: relaciones de Doña Juana con Insúa, el administrador, y Pepa, la guapa doncella. El acto culmina en la escena 13.^a, una gran escena entre Doña Juana y Casandra, y termina con un augurio sombrío.

El acto segundo se desarrolla en la casa de Clementina y Alfonso, y el tercero, en la de Rosaura e Ismael. El «plan de reparación» ya está en marcha: vemos cómo repercute en la vida de los familiares de Doña Juana, la cual, sin aparecer en escena, gravita constantemente en ella. Las distintas acciones avanzan paralelas, pero nunca estrictamente simultáneas, y contrastadas unas con otras como un juego de espejos: cada una puede *verse*, y en cierto modo anticiparse, *en las demás*. Todas confluyen en el acto cuarto, que nos devuelve el escenario inicial: palacio de Doña Juana, y que básicamente consta de una escena entre Doña Juana y Casandra. Esta escena conecta con la 13.^a del acto primero, y desenlaza con trágico patetismo esta bien articulada composición. El ritmo de las distintas acciones, lo perfecto de la estructura dramática, la precisión y la fuerza expresiva del lenguaje, como la plasticidad y tensión de algunas escenas, son, entre otras, cualidades que hacen de *Casandra* una obra teatral muy lograda desde el punto de vista técnico.

Pero pasemos a analizar ya la significación particular y general de los personajes que pueblan este universo dramático; los sentimientos personales, individuales, y las fuerzas sociales que representan, y que el autor compromete a través de ellos en el curso de sus acciones; y finalmente, el mensaje trágico que Galdós propone a la conciencia de sus espectadores.

Todos los personajes se definen a la luz de su contraste con Doña Juana. En un aspecto explícitamente social, el mayor interés recae en la relación antinómica entre Doña Juana y Alfonso, por una parte, y por otra, entre Doña Juana e Ismael.

Aunque ostente un título de marqués, Alfonso es un agri-

cultor modesto. Con idéntico optimismo reformista que Pepe Rey, Pepet, Mariucha, etc., piensa — sueña — llevar a cabo una profunda transformación en los medios de explotación agrícola, multiplicando así las fuentes de riqueza. Doña Juana, latifundista, le replicará:

«DOÑA JUANA. — Ciego estás, Alfonso, si no ves que en tierra de Castilla serán siempre perdidos tus esfuerzos. El suelo rapado y seco, los ríos sin agua y los montes desnudos, han dado de sí santos y guerreros; nunca darán labradores primorosos.

ALFONSO. — (...) Yo, señora, creo que Dios nos ha dado los países yermos y huraños para que los hagamos hospitalarios, risueños. Se educan las tierras como las personas, y se doman los campos como las fieras.

DOÑA JUANA (*Con frase cortante y seca*). — Eso será muy bonito; pero es un disparate.» (I, 3.^a)

Y poco antes ha aconsejado a Alfonso sobre el mismo tema: «No porfíes con la Naturaleza, con Dios.»

No nos extrañará ahora que, entre los familiares de Doña Juana, Alfonso sea el que más a disgusto se siente en la común sumisión de todos al despótico dominio de la anciana, y el que ve con más escepticismo esa herencia que, desde luego, cambiaría la vida de todos ellos y a él le permitiría realizar su sueño reformista. «Resuelto estoy — confiesa a Ismael — a desentenderme de las vanas esperanzas de mi esposa... Sustituyo la paciencia con la confianza en mí mismo... Trabajaré como un pobre hidalgo de secano... No valgo yo para sobrino pordiosero; ni soy tan flaco de moral que subordine mis cálculos a la muerte de una persona, y descuente las ventajas de una herencia... que podrá ser..., podrá no ser» (I, 5.^a).

Al verse traicionados por el testamento de Doña Juana, al comprobar la falsedad de sus promesas, es Alfonso, de entre todos, el que asume con mayor entereza la situación, dando una respuesta dinámica, positiva. Los demás se sienten desesperados; él define así sus sentimientos: «Desengañado, sí; desesperado, no. Temblé de sorpresa y coraje al saber por Insúa la tremenda verdad. Pero, pasada la tormenta, el alma se me despejó como un cielo que recobra todas sus luces. Ya vivo en mi propio ser» (III, 6.^a). A partir de ahora acometerá, sin falsas esperanzas, su empeño transformador, pero lo hará *en su realidad*, en tanto que «pobre hidalgo de secano», con voluntad y con tesón... Y ya

sabemos el alcance que, en el pensamiento de Galdós, pueden llegar a tener estas decisiones de la voluntad.

La figura de Ismael se define, igualmente, en su contraste con Doña Juana. Pero hay que añadir en seguida que el autor le sitúa en un plano opuesto al de Alfonso, aunque por ello mismo y en un sentido concreto, complementario. Al principio, dice Ismael: «Parece natural que a mí, su sobrino carnal, pobre creador de familia, trabajador en varias industrias, me auxilie con algún capital... Con que me diera los intereses del lote que me tiene destinado en su testamento, me haría feliz. No quería yo más para vivir a mis glorias, labrando nueva riqueza, multiplicando familia y productos industriales...» (I, 5.^a). Y al comienzo del acto tercero, le vemos trabajando, enfrascado en su proyecto de ascensores hidráulicos. Si Alfonso representa el dinamismo de una joven y virtual burguesía agrícola, Ismael representa esa misma posibilidad en el plano industrial. Y, sin duda, para realzar aún más su vitalidad, su posibilidad de futuro, el autor utiliza con insistencia la presencia de los niños — símbolo de vida — de estas dos jóvenes familias. En contraste, y como ya observó Pérez de Ayala,¹¹ Doña Juana es estéril, y esa esterilidad subraya su inmovilismo como fuerza social.

A diferencia de Alfonso, Ismael es un temperamento psicológicamente inestable, extremoso en la demasiada fe con que esperaba la herencia y los préstamos, y extremoso también en la desesperación con que acoge la traición de su tía. Cuando la hermana le aconseja que tome ejemplo de la entereza de Alfonso y tenga confianza en Dios, Ismael replica:

«ISMAEL. — ¿Cuál de los dioses?

CLEMENTINA. — ¿Acaso hay más de uno?

ALFONSO. — Hay dos: el de Doña Juana y el de sus víctimas (...)

Yo no quiero ya cuentas con ningún dios grande ni chico, rico ni pobre, sino que arramblo con todos los dioses (...) Ignoro lo que haré... Por de pronto, no se me ocurre más que gritar. Chillaré, alborotaré dentro y fuera de casa. Reclutaré a todos los desesperados que encuentre, y han de ser muchos, porque estamos en la tierra de la desesperación (...) Me declaro revolucionario callejero entre tantos que lo son y no se atreven a mostrarlo fuera de sus casas; soy rebelde que chilla, para ejemplo de los miles de rebeldes solapados que callan...

11. RAMÓN PÉREZ DE AYALA, *Las máscaras*, Buenos Aires, 2.^a ed., 1944, Espasa-Calpe, Argentina, p. 24.

Esta noche acabaré en la cárcel... Pero ni en la cárcel me humillaré ante ninguna divinidad rica ni pobre...» (III, 5.^a)

De poder oírle, Doña Juana habría abatido la cabeza, y habría repetido el juicio que le merecía Ismael: «Ese loco...» (I, 2.^a). Y en cuanto a Alfonso, habría insistido en su idea de no porfiar «con la Naturaleza, con Dios». Pues una de las cosas que se deducen de estas relaciones antinómicas que acabamos de examinar es que Doña Juana no comprende — porque no puede o porque no quiere — a sus jóvenes sobrinos: su mente está fuera del ámbito vitalista, mezcla de preocupaciones y proyectos, en que ellos se afanan. Los afanes de Doña Juana son otros. Oigámosla: «Demasiado sé que nuestra vida es un castigo, la muerte un indulto. ¿Qué hacemos en este presidio? El único solaz que en él hallamos es pedir a Dios que nos dé libertad y nos lleve consigo» (I, 3.^a). Palabras que habría podido pronunciar Pantoja. Pero lo curioso del caso es que este vivir fuera del mundo se hace a costa de algo que no puede ser más mundano: el dinero. Zenón, tipo extravagante y que recuerda otros de corte similar en el teatro galdosiano, se explaya en este punto, trasluciéndose en sus palabras el pensamiento inequívoco del propio Galdós. Ante un retrato de Doña Juana, y para diversión de los familiares, Zenón dice: «Vos, noble dama, tenéis una bendita hucha que llamáis caridad, beneficencia, donativos de piedad y devoción, amparo de los parientes menesterosos. En esa hucha soberana vais poniendo cada día partículas de vuestras copiosas rentas... Queréis juntar así un inmenso capital de gloria. ¿No es esto una imposición de fondos e interés compuesto, un Montepío de la Bienaventuranza eterna?» (I, 7.^a).

A partir de aquí se entiende con claridad el significado del «plan de reparación» de este personaje, que se dirige a su Dios llevando en una mano los libros de devoción y en la otra los apuntes de cuentas. Ese plan consistirá en recogerse en el convento de Medina de Pomar, y en dejar sus bienes a la Iglesia. Insúa comentará esta decisión, irónicamente ante los sobrinos: «Figúrense ustedes el gusto con que recobrará Dios todo ese capital, que era suyo y le fue arrebatado por el ladrón de Mendiábal. El pobre Hilario, sin saber lo que hacía, compró el latifundio con dineros mal adquiridos... Pero al fin todo queda en casa, y el Altísimo muy contento con que las fincas urbanas y rústicas, y el cúmulo de acciones del Banco y de valores públicos,

vuelvan al sagrado tesoro» (II, 4.^a). Dos cosas importa observar inmediatamente. Primera, que con esta decisión Doña Juana ha privado a sus sobrinos de una fortuna económica que ellos habrían podido multiplicar, haciéndola revertir en una línea de progreso y desarrollo económico-social. Y segunda, que la alusión a la Desamortización de Mendizábal impregna de significación imprevista el «plan de reparación» de Doña Juana, proyectando en ella el autor la «mala conciencia», la frustración y el retroceso de la burguesía española en un momento histórico preciso.

Hasta aquí, cuanto atañe más directamente al problema social-político de *Casandra*. Al analizar las relaciones de Doña Juana con Rogelio y Casandra, nos acercamos a un nivel más individual, por decirlo de este modo, pero sin que esto suponga una separación de estos dos niveles en esta obra — ni en ninguna de Galdós —; aquí, además, que esa separación no sea posible es algo que viene determinado por la pétrea *unidad* de pensamiento de Doña Juana ante los diferentes órdenes de la vida: a su inmovilismo social corresponde exactamente una determinada moral sexual, de la que se siente centinela, según entrevimos al principio. Como en *Realidad*, Galdós pone en cuestión esa moral sexual de índole represiva. Lo hace a través de una acción principal (Doña Juana-Rogelio-Casandra) y de una acción secundaria (Doña Juana-Insúa-Pepa). Esta última, como la de Pío Coronado en *El abuelo*, supone el tratamiento cómico de hechos similares a los que, en la acción principal, están tratados de forma trágica. Es un recurso clásico — en el mejor sentido de la expresión — en el drama; Shakespeare, por ejemplo, lo usó con frecuencia, y con resultados admirables en *The King Lear*. Volviendo a Insúa: éste tiene relaciones sexuales, secretas, con Pepa. Y al enterarse de ello, Doña Juana echa a los dos a la calle, sin importarle mucho la situación en que vaya a parar la chica, y sin importarle tampoco los treinta años que lleva Insúa trabajando para ella como administrador, y, en fin, el problema que le crea a éste y a su familia. Por boca de Alfonso, el autor comenta así este imprevisto anexo al «plan de reparación»: «Nunca falta la inflexión cómica en las situaciones más serias».

De los fríos preceptos con que está sobrecargada la moral sexual de Doña Juana, será víctima también, y sobre todo, Casandra. En la escena 13.^a, acto primero, Doña Juana la somete a un conspicuo interrogatorio. Casandra y Rogelio no están casados por la Iglesia: la medida fue de Rogelio — joven intelec-

tual rebelde — y Casandra la aceptó, aunque con íntimo disgusto. Pero tienen varios hijos, viven realmente como un matrimonio; en sentido profundo, son un matrimonio. A primera vista, parece que Doña Juana va a obligarles a cumplir con los preceptos establecidos por la Iglesia: ésa será — creen casi todos los personajes y, con ellos, los espectadores — la interpretación que hará Doña Juana de la célebre cláusula del testamento. Pero no será así. Lisa y llanamente, Doña Juana planteará a Rogelio esta disyuntiva: o la herencia o Casandra. ¿Por qué razón? La citada escena responde, en parte, a esa pregunta. Doña Juana, al producirse la entrevista, ya tenía decidido lo que iba a hacer, pero antes — confiesa — ha querido conocer a Casandra... Y lo que ve en ella reafirma la idea que, *a priori*, tenía de la joven.

Lo primero que se ve de Casandra es su belleza. Antes de aparecer en escena, varios personajes han elogiado insistentemente esa belleza; y en las acotaciones del autor se subraya a menudo su hermosura estatuaría, su gracia, su encanto. (De Casandra se podría decir, como de Electra, que es un ángel.) Examinándola con el impertinente, Doña Juana *la ve* así: «Dios ha querido darte la belleza física en su mayor grado. Si en el mismo punto tuvieras la belleza moral, no serías mal prodigio», para añadir en seguida: «Ese vestido colorado y ese sombrero no son lo más apropiado para una mujer de juicio»; y para concluir: «También debo decir que el tipo de tu hermosura de museo, que es algo de hermosura pública para recreo de las muchedumbres, la arrogancia de tu actitud y de tu mirada, parecen..., no digo que sean..., parecen revelar a la mujer enamorada de sí propia y atenta no más que al arte de agradar...; de esas que no ven en la vida más que un perpetuo motivo de lucimiento». Al desagrado que experimenta Doña Juana ante la belleza de Casandra — quien, por lo demás, en su actitud y en su atuendo aparece medrosa, recatada, tímida, a lo largo de la escena — se unen otros motivos que explicarán su calificación negativa. La vida de Casandra (no sólo su vida actual con Rogelio) al lado del padre, que era pintor, el que el padre y la madre de Casandra no contrajeran matrimonio eclesiástico hasta muy poco antes de morir la mujer; el que ésta sirviera de modelo al marido para una Diana y una Astarté, entre otras telas; el que la propia Casandra fuera modelo también para algunos cuadros (en ambos casos, inquirirá la sañuda Doña Juana: «¿Desnuda?», pregunta que en su insistencia y matiz descubrirían de una sóla vez al personaje, si no fuera por lo mucho que de él ya sabemos, y que en

la respuesta negativa de Casandra encuentra, pese a todo — se diría —, un estímulo para seguir el puritano interrogatorio), etc., son aspectos, datos evidente del abismo que separa a ambos personajes. Resumirá así Clementina, días después: «De la entrevista que celebró mi tía con Casandra sacó el convencimiento de que ésta lleva en sí todos los signos de la predestinación..., de que es demasiado estatuaría para ser buena» (II, 1.^a).

A la incomprensión de Doña Juana frente a los proyectos vitalistas de Alfonso y de Ismael se suma la incomprensión hacia Casandra: no comprende su belleza (¿o tal vez, íntimamente, acaso sin saberlo, envidia esa belleza que de joven ella no tuvo, y que, de haberla tenido, le habría asegurado la fidelidad del esposo?) ni comprende el mundo de donde viene Casandra. Tras este primer examen, van a seguir otros, de los que tenemos referencia por estas palabras de Casandra, que ha intentado adaptarse con buena voluntad a los caprichos de la anciana:

«CASANDRA. — En ese terreno de la adaptación hice cuanto pude, mostrando a la señora mi conciencia con perfecta diaphanidad. Entre ella y su nuevo administrador, o director de lo terrenal, me han sometido a un examen escrupuloso de doctrina cristiana. He contestado a sus preguntas declarando lo que sé, sin ocultar mis dudas...

CLEMENTINA (*Vivamente*). — Dudas, no, no. No hay que dudar.» (II, 3.^a)

Traslucen estas palabras la sinceridad, la bondad de Casandra... y la astucia de Clementina, que conoce bien a Doña Juana, aunque por otra parte esa astucia y la sumisión hipócrita le van a servir de muy poco.

Bien, estos continuados interrogatorios dejarán ver, por último, la decisión de Doña Juana, tomada desde un principio: 1.º) separar a Rogelio de Casandra, y casarle con Casilda Nebrija, a quien no llegamos a ver en escena, pero de quien obtenemos un buen retrato en la definición de Rosaura: «un coquito de santidad»; 2.º) separar también a los niños de la madre, cuyo ejemplo moral tan pernicioso le parece a Doña Juana; y 3.º) ofrecer a Casandra la posibilidad «redentora» de elegir la vida religiosa... o dejarla abandonada a su suerte, considerando que en ese caso estaba predestinada a la «perdición». Algo tardíamente, ve Casandra ese destino que quieren imponerle: «Lo que yo no entendía cuando me hablaba esa mujer, ahora lo veo muy claro. Me empuja, me arroja. Puedo seguir dos caminos, que para ella

son carreras, como las que siguen los hombres: la carrera de la mujer mala o la de mujer arrepentida» (III, 7.^a).

Cassandra ha de hacer frente, en la más completa soledad, a esta situación. Ante todo, se ve abandonada por Rogelio. Este personaje, en el texto dramático, queda muy desvaído, borroso; no así en la novela dialogada, pero su ambigüedad en el texto dramático es mucho más sugerente, más rica en significaciones. En un sentido inmediato, se trata del hijo de la burguesía — aunque hijo natural, hijo al fin — que vuelve al redil de sus mayores. Y la «redención» — esa vuelta, el matrimonio con Casilda — que le aplica Doña Juana, nos revela, en comparación con la que aplica a Cassandra, cómo esa moral sexual varía en el rigor de sus preceptos según se refiera al hombre o a la mujer. Es una moral masculina, aunque sea Doña Juana su brazo ejecutor. El esquema, muchos años después, reaparecerá en *La casa de Bernarda Alba*. Prosigamos. «Para cazar al leopardo vagabundo, como dice Doña Juana, han armado una trampa con cebo de dos millones de pesetas», comenta Rosaura (III, 7.^a). Y Alfonso, al conocer la transformación que se ha empezado a operar en Rogelio — ha olvidado sus versos, y cada vez está más preocupado en hacer números —, anticipará una de las significaciones del caso: «Transición de las musas al positivismo. Los poetas se vuelven capitalistas; la imaginación se hace conservadora. Es un fenómeno natural de los tiempos que corren» (II, 3.^a). Dominado así por Doña Juana, el propio Rogelio arrancará a los niños de manos de Casandra.

Cassandra tampoco encuentra ayuda en los sobrinos de Doña Juana, ignorantes éstos — todavía — del alcance del «plan de reparación», y temerosos de contrariar a su tía, cuyo temperamento irascible, despótico, conocen tan perfectamente. Casandra, que en su amor ciego por Rogelio no quiere admitir que éste tenga responsabilidad alguna en el caso, no dejará de impugnar a los primos, sin embargo, su actitud evasiva: «La mujer desvalida — dirá, más para sí que para ellos — se defendió por sí propia. Pidió amparo a los seres felices, y éstos se lo niegan, temerosos de comprometer su felicidad» (II, 3.^a). Y más tarde, cuando ya le han sido sustraídos los niños, y a la vista casual de los hijos de Clementina, dirá («con acento lúgubre», anota el autor): «Tomaré consejo de mí misma. Mi dolor me ilumina» (III, 7.^a). Lo cual, en una primera impresión, se podría equiparar con la reacción de Ismael: una reacción desesperada; e incluso con la de Clementina, reacción desesperada también, aunque de

signo pasivo, nihilista: «Dios se ha dormido... Durmamos... El mundo se muere de imbecilidad» (II, 5.^a), dirá tras una reacción histórica, derrumbándose espiritualmente. La reacción de Casandra no sólo es distinta de la de Clementina, por ser la suya una desesperación activa, sino también de la de Ismael, por ser algo mucho más importante. «Mi dolor me ilumina...» Si hasta aquí hemos contemplado esta figura como una más dentro de un universo realista, a partir de aquí asistimos a su transfiguración: transfiguración que la convierte en figura mitológica.¹²

Para ello el autor nos ha venido suministrando algunos datos en los que ahora es preciso reparar. Recordemos la aparición de Casandra: no lo hace hasta la escena 11.^a del acto segundo, cuando ya los demás personajes, al hablar de ella, han ido creando su imagen — idealizada — en escena. Recordemos también las apariciones «escultóricas»¹³ del personaje; así, por ejemplo, en esta acotación del autor: «Seguida de Zenón, entra Casandra, despacio. La blancura de su rostro, su ceño y su mi-

12. Lo cual adquiere una significación particular en la evolución, o mejor dicho, en el desarrollo de toda la obra galdosiana: «Casandra nos muestra el comienzo de la transformación de los seres cotidianos en figuras mitológicas; por fin, en los últimos *Episodios* de la serie quinta y en *El caballero encantado*, el mundo mitológico y fantástico es el que domina.» (CASALDUERO, op. cit., p. 171.)

13. En las acotaciones de sus dramas, Galdós utiliza reiteradamente el adjetivo «escultórico» referido a personajes femeninos, pero en ninguno con tanta insistencia como en *Casandra*, cuyo protagonista es... una escultura. Sospecho — aunque no puedo probar — que en este caso, y justamente por esa transfiguración poética y mitológica antes señalada, existe una implícita réplica a *Las esculturas de carne* (1882) de Eugenio Sellés, drama naturalista con cuyo éxito «esta escuela ha conquistado la escena española», según reconocía un crítico coetáneo, Luis Alfonso (Cf. WALTER T. PATTISON, *El naturalismo español*, Madrid, 1969, Gredos, p. 94). Cuatro años antes, Galdós había ganado esa batalla en la novela con *Marianela*, que es «el manifiesto del naturalismo en España, desde un punto de vista ideológico y estético» (CASALDUERO, op. cit., p. 63). La secreta réplica de *Casandra* se podría ver así: réplica a un arte naturalista ya superado; y réplica también al drama cuyo éxito arrollador debió de provocar entonces un gran resquemor en Galdós: *ese* — e incluso mejor — era el teatro que él habría podido hacer con igual éxito, de no abandonar el género dramático — desalentado — unos diez años antes. Para Galdós el teatro no fue sólo una vocación juvenil y tardíamente reencontrada, sino — creo — su más profunda vocación. Y desde ese punto de vista el porqué de las novelas dialogadas — género híbrido — aparece más claro: son un acercamiento a la escena, a la vez tímido y orgulloso. Esa mezcla de timidez y orgullo se traslucen en el modo cómo Galdós, en sus Memorias, refiere su incorporación al teatro: por un lado, su «meditabunda ninfa» le dice claramente cuánto hay de posibilidad teatral en su obra novelística, y cita *Realidad*; por otro, a continuación, refiere que Emilio Mario le pidió el estreno de *Realidad* en una versión dramatizada..., así, sin más, por puro azar, habría *vuelto* Galdós al teatro (o. c., vol. VI, p. 1683). No tenemos pruebas que documenten gestiones previas de Galdós con Mario o con otros profesionales del teatro del momento. Pero lo contradictorio e ingenuamente vanidoso del relato hacen dudar de su completa exactitud.

rada, su rigidez escultórica, dan impresión de sorpresa y temor a las cuatro personas presentes. Viste traje sencillísimo, enteramente blanco» (III, 6.^a). Más todavía. Recordemos cómo en su delirio Clementina «ve» — y sólo ella — el fantasma de Casandra:

«CLEMENTINA. — (...) ¿Quién es? ¿Quién entra? (*Abrese lentamente una de las hojas de la puerta del fondo.*)

ALFONSO. — No viene nadie.

MARÍA JUANA. — Nadie viene.

BEATRIZ. — Nadie, mamá.

CLEMENTINA. — (*Delirante, fija sus ojos en la puerta. Sigue con la mirada y la indicación de una mano a una figura invisible que entra.*) — ¿No la veis? Casandra...» (*Todos se miran aterrados.*) (II, 5.^a)

Bastaría esta escena — que, bien representada, puede resultar de una gran teatralidad, contagiándose el sentimiento de misterio a los espectadores — para advertir cuán lejos está el teatro de Galdós, en estas fechas, del naturalismo originario, y cuán cerca del teatro poético de un Maeterlinck o un Giraudoux, por citar dos nombres. Por lo demás, esa misteriosa y espectral aparición prefigura el desenlace.

En suma, la transformación se ha venido dando, gradualmente a lo largo de la acción, de modo que al llegar al acto cuarto, escena 3.^a, a solas Doña Juana y Casandra, *vemos* ya estas figuras con el significado profundo — mítico — que el autor ha querido imprimirlas. Conciencia de Clementina en la escena antes aludida, ahora Casandra se elevará en conciencia justiciera de Doña Juana. Al principio, el diálogo se desenvuelve con ciertos tanteos. Doña Juana ya no está en un pedestal de poder y de dominio, y Casandra ya no es la mujer tímida, temerosa, que hemos conocido en I, 13.^a Pero al empezar la escena, Doña Juana todavía parece sentirse segura de sí misma: no sospecha lo que va a ocurrir; aconseja a Casandra que se conforme «con la voluntad de Dios», y desde luego se niega a lo que Casandra ha venido a reclamar: sus hijos. Casandra viene también «a pedir cuentas a la mujer santa de la conducta que ha observado conmigo»; viene a decirle «verdades que no ha oído nunca»... Poco a poco, la escena avanza en intensidad. Doña Juana llama a los criados. No hay nadie. «Dios la deja a usted sola; Dios la abandona a usted a la justicia que ahora soy yo», dice Casandra. E inmediatamente, deja de hablarle de usted, para

hacerlo de tú, y este cambio en el tratamiento subraya fuertemente el cambio que se ha operado en las relaciones de ambos personajes. «No llares..., no te oirán — dice Casandra —. Dios ha ensordecido las paredes de tu casa, y a tus sirvientes, y al mundo entero, para que no acudan a ti... Dios está conmigo.» Y tras la muerte de Doña Juana, Casandra exclama («con bárbara entereza», anota el autor): «¡He matado a la hidra que assolaba la tierra!... ¡Respira, Humanidad!» Son las palabras finales de esta gran escena, y el final del drama, un final de poderosa teatralidad. La muerte de Doña Juana aparece así como un castigo justo, aunque cruento; y la acción de Casandra, como una acción supraindividual, como un mandato de la misteriosa *Dike* o ley de la justicia trágica.

A pesar de los claros perfiles con que, por lo dicho hasta ahora, parece dibujarse la figura de Doña Juana, debemos destacar que hay en ella, en sus actos y decisiones, una última indeterminación o ambigüedad. En su crítica a la reposición de esta obra en 1936, Díez-Canedo escribió: «Si es Doña Juana un espíritu alucinado o una grandísima hipócrita, refinada en su crueldad, no lo decide el autor, aunque nos hable de hipocresía; y éste es el más grave defecto de *Casandra*...»¹⁴ En cambio, a mí me parece una de sus mayores virtudes. Esa indeterminación confiere al personaje su auténtico problematismo, su verdadera *tragicidad*. Si Doña Juana fuera únicamente una hipócrita refinada y cruel, esta obra no sería, como es, una tragedia, sino un folletín; y si Doña Juana fuera sólo un ser alucinado, todo quedaría reducido a un problema psicológico: se trataría de *un caso* particular. Pero el hecho de que sea ambas cosas a la vez — y algunas más — sin que en ello exista contradicción alguna, da una significación última al personaje y a la obra misma, muy dentro además de la línea del pensamiento galdosiano. Conviene señalar estas palabras de Alfonso, al preguntarle su primo si él cree que, como la gente dice, Doña Juana es una santa: «No sé qué responderte. No entiendo yo bien las psicologías de la santidad. Juzgando a Doña Juana por los efectos de su carácter sobre mi familia, no vacilo en asegurar que es la mujer más mala que Dios ha echado al mundo» (I, 5.^a). El tema inquietó profundamente a Galdós, y la respuesta que da en esta obra podría resumirse del siguiente modo: creyendo vivir para su Dios, Doña Juana vive para sí; desde su ciego egoísmo, cree que ha comprado la

14. ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, México, 1968, Joaquín Mortiz, vol. I, pp. 97-98.

gloria eterna, a costa de los perjuicios que ocasionan con ello a sus familiares. La «santidad» de Doña Juana, como la de Pantoja, excluye el amor, la relación humana y solidaria con el otro, como también toda idea de belleza, de libertad y de vida, además de sustentarse en un fuerte sentimiento clasista y en una actitud mental muy cerrada, dogmática, agresiva. Anidan en la mente de Doña Juana no pocos rencores, frustraciones, bajos resentimientos que a menudo se autodisfrazan de «piadosas» acciones: y quizá sin que ella misma sea enteramente consciente, de suerte que tal vez su mayor hipocresía es la de engañarse a sí misma. En fin, en nombre de su «santidad» y de su Dios, impulsada por su voluntad de dominio y utilizando todo su poder, hace que se convierta en un infierno la vida de quienes de ella dependen. Puntual en sus cuentas y en sus devociones, ha olvidado el más elemental imperativo ético: el respeto, el amor a los otros. Pero simultáneamente, hemos dicho, Doña Juana no es sólo un caso particular; es también la mentalidad de un grupo aupado en el poderío social, según hace ver el autor. Además de los ya analizados contrastes Doña Juana-Alfonso y Doña Juana-Ismael merecen señalarse todavía algunas alusiones que refuerzan el valor representativo del personaje. Así, por ejemplo, dice Insúa: «Innumerables locos vemos por ahí, y ellos son los que nos dirigen y gobiernan» (II, 4.^a). Y Alfonso: «Siento aversión, asco, de una sociedad en que son posibles estas indignidades» (II, 4.^a). La correspondencia entre Doña Juana y una clase dirigente es manifiesta en el propósito del autor; al «plan de reparación» y a la esterilidad de aquélla, corresponde el fracaso histórico de ésta. Y frente a una y otra, Galdós esculpe la figura de Casandra, símbolo de la belleza, de la libertad y de la vida.¹⁵

15. Más que a la Casandra de *Las Troyanas* y *La Orestíada*, esta Casandra galdosiana hace pensar, sobre todo, en Medea. Como Medea, esta Casandra ve destrozado su hogar: el marido (Rogelio = Jasón) la abandona por intervención de un Jefe social (doña Juana = Creón), quien le prepara otro matrimonio (Casilda = hija de Creón) más conveniente para asegurar: 1.º al marido, su elevación a la jefatura social (Jasón, futuro rey de Corinto; Rogelio, futuro burgués), y 2.º a la sociedad, la continuación del *status* actual (Creón no tenía hijo varón para sucederle en el trono; Doña Juana es estéril). Como Medea, esta Casandra tiene algo de «salvaje», sobre todo en el sentido de «extranjera» para el mundo de Doña Juana. No es paralelo, en cambio, el episodio de los hijos, pero sí lo es el carácter brutal de la venganza que eligen ambas mujeres ultrajadas. Esta similitud con Medea resulta demasiado grande para ser casual; tal vez el nombre del personaje esconda una secreta ironía. Esto aparte, en aquellos años Galdós leyó con insistencia a Eurípides: recuérdese su posterior *Alceste* (1914), cuyo prólogo trasluce una gran afinidad con el trágico griego. (O. c., VI, pp. 1248-1249.) Bien entrado ya el siglo xx, Galdós debió de pensar que

III. LA LOCURA DE SOR SIMONA

La estructura dramática de *Sor Simona* es de naturaleza distinta de la de *Casandra*: es una estructura más abierta, en forma de *crónica escénica*, aunque se den los característicos elementos de exposición, nudo y desenlace. Tal vez, en conjunto, tiene menos fuerza teatral que *Casandra*. Sin embargo, me parece uno de los dramas más fundamentales de Galdós, en él culmina una investigación trágica seguida por el autor en sus obras anteriores más importantes, y además encuentro en la soltura, en la gracia de líneas, en el encanto poético de *Sor Simona* valores dramáticos — no sólo literarios — que reclaman una estimación crítica muy alta.¹⁶

La acción transcurre en diversos pueblos de Navarra, en el año 1875. El acto primero, en una posada de Lodosa; el segundo, en el Ayuntamiento de Dicastillo, acondicionado como hospital, y el tercero, cuadro 2.º, en una sala de dicho Ayuntamiento, donde se lleva a cabo el juicio militar contra Sor Simona y Ángel Navarrete. El lenguaje es, a menudo, de gran belleza. En obras anteriores (*Doña Perfecta*, *El abuelo*, *Alma y vida...*) el autor ha sacado a escena, con frecuencia, personajes del medio rural, a cuyo través ha intentado la reconstrucción de un lenguaje *primario*, con una finalidad no sólo funcional. En esta ocasión, y a través sobre todo de Natika, ese lenguaje primario adquiere una agilidad y a la par una densidad poética sorprendentes, lo que recuerda, por la calidad de los resultados, al personaje Almodena, en *Misericordia*, como tan precisamente nos ha enseñado a ver — a oír — Casalduero.¹⁷ En este drama — donde, entre otras conexiones, veo una posible relación de paralelismo entre Sor Simona y la protagonista de *Misericordia*, Benigna — el habla elemental de Natika alcanza logros tan felices como, por ejemplo, esta descripción que hace de Sor Simona: «Cara pulida, cuerpo sutil, ligerica de andares; años, la barrunto como de los treinta y cinco a los cuarenta; los ojos, como las estrellas del cielo. (I, 4.º)

también él era, como Eurípides en su tiempo, testigo de un derrumbre histórico. Para terminar, lo dicho abunda en nuestra idea de que el teatro de Galdós, y gradualmente con mayor determinación de su autor, quiere ser *trágico*, en el sentido más estricto de la palabra.

16. Así lo entendió Pérez Ayala (*Las máscaras*, ed. cit., pp. 25-39). Este ensayo puede ponerse como ejemplo de la capacidad suscitadora que una obra de ficción llega a tener sobre un crítico, si éste es de verdad escritor.

17. JOAQUÍN CASALDUERO, op. cit., pp. 230-232.

Que la acción ocurra en 1875 basta para que pensemos inmediatamente en *Doña Perfecta*. La acción no es estrictamente simultánea, sino ligeramente posterior: habiendo triunfado ya la Restauración borbónica. Por ello, aunque *Sor Simona* refleje un episodio de las guerras carlistas, hay un cambio de matiz que no ha de pasar inadvertido. En un sentido más profundo, este drama recoge la problemática de *Doña Perfecta*, *Electra* y *Casandra*, en tanto que ofrece la respuesta sustancial al tema del fanatismo y la intolerancia, que con categoría mítica se puede ver en la tríada: Doña Perfecta, Pantoja, Doña Juana. No había conseguido el autor «acabar» con Doña Perfecta, triunfante sobre Pepe Rey; tampoco con Pantoja, que resucitaba en Doña Juana... y tampoco lo ha conseguido con Doña Juana, no sólo porque ésta resucite en la novela dialogada, sino porque la acción de Casandra — acción violenta, exasperada — no parece dejar plenamente convencido al autor, como no le había dejado convencido esa misma respuesta final en *La fiera*. La violencia engendra la violencia; los episodios sangrientos llevan a nuevos episodios sangrientos, como ha enseñado siempre la tragedia. Y en este gran ciclo trágico de un azaroso vivir español era necesario llegar a un final, un final *trágico*: la concordia, el acto de amor y de piedad de Atenea al perdonar a Orestes y cerrar así el engranaje de episodios sangrientos. Esto es *Sor Simona*: un acto de amor, con que se cierra esta cadena de sangre y violencia españolas. *Sor Simona*, como tal respuesta, es asimismo hondamente española, de clara raíz cervantina.

Casandra simboliza la belleza y la libertad. Sor Simona es la bondad y el amor en sus límites máximos; es decir, la «santidad», en el sentido que puede proponerle una ética intelectualista. De Doña Juana la gente decía que era «una santa». Y Galdós, que por boca de Alfonso nos había confesado su perplejidad acerca de qué pudiera ser la santidad, encuentra ahora la contestación adecuada, a través de Sor Simona, a quien también llama «santa» la gente. Por lo demás, las conexiones con *Realidad* y *El abuelo* son muy grandes: en *Sor Simona* culmina un tipo de averiguación ética iniciada en aquellas obras. Orozco, en *Realidad*, y Albrit, en *El abuelo*, habían llegado a este descubrimiento esencial: el de una relación humana con el *otro*. Sor Simona irá mucho más lejos.

Los recursos que moviliza Galdós para trazar el personaje recuerdan parcialmente los utilizados en *Casandra*. Sor Simona no aparece hasta las últimas escenas del acto primero, y cuando

lo hace ya nos hemos forjado de ella una idea — una imagen idealizada — por lo que otros personajes nos han dicho. Nos han dicho, por ejemplo, que Sor Simona está loca:

«CLAVIJO. — (...) Sin perder su carácter apacible y jovial, abandonaba la botica y se iba a la sala de enfermos para decir a cada uno de ellos una palabra caritativa..., o bien pasaba largos ratos en el jardín cogiendo flores y llevándolas a la iglesia para adornar con ellas estos o los otros altares. Por tales extravagancias la reprendía cariñosamente la madre superiora, pero la pobrecita Simona no se daba por enterada. A estos desvaríos siguieron otros más graves. Y fue que una mañana, burlando la vigilancia de los porteros, se lanzó a la calle y al campo, y cuando se logró darle alcance y traerla a casa, entró muy tranquila y risueña,¹⁸ diciendo que la libertad es un don del cielo y que no se puede privar de él a ninguna criatura.» (I, 6.^a)

Tras esta *primera salida*, Sor Simona llevó a cabo la segunda en las siguientes circunstancias. Habiéndose producido un incendio en el Hospital de Viana, donde se encontraba su comunidad de Hermanas de San Vicente de Paúl, Sor Simona aprovechó la confusión del momento para huir, sin que todavía — al empezar la obra — hayan podido encontrarla; esto último, el propósito que traen Clavijo, médico militar, y Ulibarri, tío de Sor Simona. Ulibarri refiere un episodio de la vida anterior de Sor Simona: ésta se vio abandonada por el que era su novio, Ángel Navarrete, y entonces eligió la vida religiosa. «Si se me mete en la cabeza ser santa, lo seré», dijo Sor Simona. En la actualidad, su locura-santidad consiste en recorrer los frentes de guerra, curando heridos y, en horas de sosegada espiritualidad, cogiendo flores en el campo. Las flores en cuestión exteriorizan el mundo interior del personaje.

Natika nos ofrecerá también un relato del mayor interés, y del que merece la pena extractar estos fragmentos:

«NATIKA. — (...) Nos pusimos en fila, y cuando salió (de la iglesia) a todos y cada uno nos echó una palabrita de consuelo. A los chicos les cogía la cara y les besaba, y a los viejos palmaditas en el hombro nos dio. Y dale con preguntar si alguno estaba enfermo pa curarlo ella.

18. *Risueña*: en diálogos y en acotaciones se insiste en el adjetivo hasta convertirse en un *leitmotiv*, a la manera como sucedía con la *escultórica* Casandra.

A uno que tiene los ojos con pitañas preguntóle dónde vivía, pa llevarle una agüita curandera que ella sabe hacer. A un perlático le dijo que con unturas que ella tiene le curaría. Yo me pienso que es una santísima médica (...) Anda que te andarás con pies ligeros, la madre del buen olor se fue metiendo entre unos robles que en el acá de la iglesia están; y nosotros los pobres, que si quiés, sin poder desapararnos de ella, la seguíamos, pues. Sentóse la señora en el suelo arrimadita al tronco de un arbole, y tirando de rosario, venga a rezar. Respondíamos nosotros al son de los padrenuestrros y avemarías de ella, echando de nuestras bocas suspiros y de nuestros ojos lágrimas de purísima devoción, tal y como en jamás de los jamases la hubimos sentido. Ella era santa, pues. Nosotros pensábamos que se nos iba metiendo en el alma su santidad. Acabado el rosario con las letanías, la señora en pie se puso muy derecha, y nos dijo así: "Adiós, queridos hermanos: yo sigo mi camino, quedaos aquí, y no hagáis intención de seguirme." Le besamos todos sus manos blancas, que seguían goliendo a rosas y azicenas. Para todos tuvo un decir amoroso.» (I, 4.^a).

En suma, a lo largo de todo el acto primero hemos obtenido los datos externos de la vida de Sor Simona, y una imagen indirecta de ella: la de su proyección en los demás, a través del emocionado relato de Natika. La aparición — muda — de Sor Simona al finalizar el acto resume todo esto *plásticamente*: en la posada de Lodosa, Sacris solo en escena, vemos a Sor Simona con Natika:

«NATIKA. — Entre, señora. (*Entra Sor Simona, tranquila y risueña. Trae en la mano un ramo de flores; avanza lentamente, reconociendo con atenta mirada el lugar donde se encuentra. Al pasar junto a Sacris, le dice Natika con voz imperiosa*): Arrodíllate, Sacris... Es la santa. (*Tras un instante de estupor, Sacris se arrodilla y se santigua...*)»

Y Natika conduce a Sor Simona donde están los heridos, para bajar inmediatamente el telón.

Las tres primeras escenas del acto segundo, muy breves, coinciden en preparar la nueva aparición de Sor Simona, lo que sucede en la escena 4.^a, una de las más interesantes del drama, en la que Sor Simona alecciona al guerrillero Sacris y expone así en términos discursivos — pero en un tono coloquial nada

solemne — el mensaje del drama, que más tarde asumirá ella, radicalmente, en una acción determinada. Y en esta segunda aparición, por cierto, el autor insiste en la plasticidad, en lo estatuario de la figura. Con la sonrisa y la dulzura de siempre, Sor Simona «detiénese un instante en el marco de la puerta. La actriz cuidará de dar a la figura toda la idealidad que la caracteriza». Al desplegar tantos y tan variados recursos, al trazar con tan delicadas líneas y minuciosa atención la figura de Sor Simona, el autor nos revela la ambición de su propósito; propósito que podemos resumir con estas palabras de Casaldueiro: «Simona es el apóstol de la doctrina galdosiana.»¹⁹

Sor Simona, se nos ha dicho, está loca. Y ya sabemos con qué cautela hay que proceder siempre que en una obra literaria — más aún si es española — se halle un personaje demente. Yo diría que, por principio, debemos examinar esa locura a la luz del pensamiento cervantino, como si se tratara de una prueba reactiva de laboratorio, a fin de averiguar el posible trasfondo quijotesco que en esa locura haya. Galdós, que en personajes «cuerdos» ya había proyectado ciertos impulsos de carácter quijotesco,²⁰ dotará a Sor Simona de una locura de naturaleza similar a la de Don Quijote. Lo que ella ve a su alrededor resulta ser algo muy distinto de lo que los demás ven, una aprehensión más profunda del mundo en torno. «Figurábase estar viviendo — cuenta Clavijo — en edad muy anterior a la que conocemos, y tan atrás volaba su pensamiento que hablaba de los veaumonteses y de los agramonteses como si aún estuvieran alborotando esta comarca...» (I, 6.^a). Hablando con el violento guerrillero Sacris, exclamará Sor Simona: «¡Matar! ¡Matar!... Vosotros creéis que vivís en un siglo que llamáis diecinueve, o no sé qué. Yo digo que vivimos en la Edad Media...» (II, 4.^a). Esta creencia de vivir en otra época²¹ puede interpretarse, desde luego, como un signo más de su locura, pero es manifiesto el sentido que le da el autor: constituye la respuesta de este espíritu sensible a un entorno de brutalidad, de sangre fratricida. Y a ello replica con un ideal básicamente humanista: «Esa causa y la otra — dirá a Sacris — no tienen más que un efecto, que es el de morir sin

19. Op. cit., p. 176.

20. Con gran incisión, Gullón estudió la base quijotesca de Pepe Rey, en «Doña Perfecta», *invención y mito*, cit., pp. 405 y sigs. La interpretación que propone Gullón, en el sentido de que a doña Perfecta opone Galdós un Quijote moderno, creemos que refuerza aún más nuestra conclusión acerca de lo que significa esta *quijotesa* que es Sor Simona.

21. Lo que reaparece en *Santa Juana de Castilla* (1918).

provecho de nadie» (II, 5.^a). Y en la escena anterior le explica, entre otras importantes cosas, que «la verdadera y única patria es la Humanidad»; que a la Humanidad hay que buscarla «en lo más pequeño, en lo que está más cerca de ti; en la masa enorme de los humildes, de los desvalidos; en los que no tienen alimentos, ni ropa, ni hogar». En cuanto al rey, dice también a Sacris: «... el rey eres tú, el hombre; y quien dice el hombre, dice la mujer, el ser humano, que practicando la ley del amor se hace dueño del mundo.» El lema del guerrillero — Dios, Patria, Rey — ha quedado hecho añicos. La voz de Sor Simona es dulce, cálida, tranquila, persuasiva. Pero Sacris, que la ama ya en secreto, es hombre de acción, y como hombre de acción no puede entender aún estas palabras. Sólo una acción concreta de Sor Simona, y de valor excepcional en el drama, modificará la conciencia del brutal fanático, en quien reaparece a su modo la figura de Caballuco y el mundo de Doña Perfecta.

Por el momento, la locura de Sor Simona ha consistido en recorrer los frentes de guerra para curar heridos y predicar el amor. Ahora vamos a ser testigos de algo más, y es lo más importante. El joven estudiante Ángel Navarrete — hijo del que fue novio de Simona, novio que la dejó plantada para casarse con otra — ha sido herido y ha caído prisionero en manos de los carlistas. Sor Simona le cura, vela una noche de fiebre del muchacho. Además, para salvarle, dice a todos que es hijo suyo, comprometiendo así su prestigio y su honor ante quienes la rodean. Pero no se trata sólo de que lo diga: Sor Simona *ve* en Ángel al hijo que pudo ser suyo, y precisamente porque en su corazón ha perdonado, no lo ve con rencor — como Doña Juana veía a Rogelio —, sino con amor, pudiendo satisfacer de este modo su frustrado instinto maternal (lo que para Doña Juana había sido imposible, sumida en su orgullo y en su esterilidad). Este sentimiento de maternidad se trasluce ampliamente en la larga vigilia del enfermo, y conduce al fin a la más hermosa y quijotesca aventura de Sor Simona: ante el tribunal militar que juzga a Ángel, se acusa a sí misma de los delitos de espionaje cometidos por el joven. La locura y santidad de Sor Simona cristalizan en este acto de amor, que no es ya el descubrimiento de una relación humana con el *otro* y el perdón (Orozco, Albrit), sino el sacrificio de la propia vida por la de otro: ofrenda máxima, definitiva. El pensamiento de Galdós, en este punto, podría sintetizarse así: piénsese como se quiera acerca de Dios y de la religión, no hay más santidad que la ofrenda a los demás, y en

el camino que puede llevar a esa protección ética se encuentra la posibilidad de una justa convivencia humana.

Las grandes figuras morales, digamos las grandes almas, irradian en torno suyo una luz que ilumina la conciencia de quienes están a su alrededor. Esta acción de Sor Simona redimirá al guerrillero Sacris, el cruel fanático que, matando «enemigos», creía servir a Dios, a su patria y a su rey. Al final del drama le veremos trocar su vida violenta por una vida de qui-jotesca santidad, a ejemplo de Sor Simona. Lo que no habían conseguido Pepe Rey, Máximo o Casandra lo consigue Sor Simona. Y este modo suyo de vivir la vida como un hermoso sueño poético no sólo *contagia* a Sacris; en términos generales, contagia a todos los demás. Recuérdese su obsesión por las flores, que se tenía por una de sus ingenuas manías de demente... Pero en el acto tercero, escena 2.^a, poco antes de empezar el juicio militar, recibe un precioso ramo de flores: un indicio más de que la realidad en torno ha sufrido una modificación, ha empezado a *quijotizarse*. Según Natika, estas flores se las ha dado para Sor Simona, en el pórtico de la iglesia, el apóstol Santiago. Porque — hay que añadir en seguida — Natika también vive en otra época o en otro mundo, y ve lo que los demás no ven. Como Sor Simona, contagiada por Sor Simona, ve la realidad en una perspectiva poética y profunda, que escapa a la visión miope de los que se creen cuerdos. Confróntese este fragmento, en que Natika, ante la incredulidad del viejo Sampedro (el nombre no es casual) y la mendiga Miguela, afirma que custodian a Sor Simona dos arcángeles y un apóstol:

«NATIKA. — Vosotros, ciegos del espíritu, no veis más que las apariencias que ellos mismos se dan, por la cuenta que les tiene. (*Con acento solemne*): Yo vos digo que son dos arcángeles y un apóstol. El que monta el caballo blanco es Santiago Apóstol.

SAMPEDRO. — Yo veo en el del caballo blanco a don Salvador Ulibarri.

NATIKA. — Tú ves visiones, buen Sampedro: el del caballo blanco es el Apóstol Santiago, y los otros dos arcángeles: San Gabriel y San Miguel. (*Levántase y con gran enojo les dice*): Si tuviérades fe como yo la tengo, veríades la verdad; pero los ojos vuestros telarañas tienen.» (II, 1.^a)

¿Realidad o visiones? ¿Molinos de viento o monstruos míticos? En un mundo de violencia, en el que la verdad está

oculta y la libertad sofocada, únicamente los locos como Sor Simona, los seres marginados como Natika, pueden llegar a obtener la verdad profunda, poética, del mundo. Es la gran lección de Don Quijote y, en general, de las grandes figuras trágicas.²² Y éste es el mensaje que Galdós ha querido transmitirnos a través de la grácil, airosa figura de Sor Simona. Las palabras finales de ésta, una vez que se ha llegado a un desenlace feliz de la trama, resumen esa idea y esa esperanza, reafirmando el concepto de libertad como algo inherente a ello: «Continuaré consagrando mi pobre existencia al socorro de los infelices y menesterosos, pero libremente..., libremente (...) Quiero ser libre, como el sopro divino que mueve los mundos.»

Si Doña Perfecta y más tarde Doña Juana inician un itinerario de figuras dramáticas, muy conectadas entre sí, en el teatro español contemporáneo, también la idea sustantiva de Sor Simona — reactualización del espíritu quijotesco en una figura femenina — reaparecerá tiempo después en un gran drama de Unamuno, *Sombras de sueño*, cuya protagonista es asimismo una *quijotesa*.

Cassandra y *Sor Simona*, obras de apariencia dispar, nos resultan ahora muy enlazadas, como partes inseparables de un proceso trágico, como expresiones de la unívoca condición ética y política del teatro de Galdós, y también, finalmente, como ejemplos de la depuración y estilización a que llega su arte.

22. Partiendo de Goldmann, hemos estudiado este tema en lo que se refiere a la obra de Buero Vallejo, y más concretamente al trasfondo mítico de ésta: Edipo (ceguera), Don Quijote (locura) y Caín-Abel (fratricidio, antinomia entre *activos* y *contemplativos*), en *El teatro de Buero Vallejo. Una medición española* (Madrid, Gredos, 1973).

... los seres marginados como Naitika pueden llegar a con-
 siderar la verdad profunda política del mundo. Es la gran lección
 de Don Quijote y en general de las grandes figuras trágicas. Y
 este es el argumento que Galileo ha querido transmitirnos a través
 de la física, como figura de los Simones. Las palabras finales de
 este, una vez que se ha llegado a un desahucio feliz de la tierra,
 resumen esa idea y esa aspiración, resumiendo el concepto de li-
 bertad como algo imparable a ellos: «Continuare construyendo mi
 propia existencia al socorro de los indios y menesterosos, pero
 libremente, a voluntad» (c). Quiere decir libre, como el sol
 divino que ilumina los mundos, como a un punto de los en con-
 sidera. Si Dantes efectúa y más tarde Dantes inicia un camino
 hacia los ángeles divinos, muy conectados entre sí, en el centro
 español contemporáneo, también en ideas sustantivas de los si-
 mones —resolución del espíritu quijotesco en una figura
 humana— en un momento de tiempo, después de un gran drama de
 humanidad, se ven los ángeles, cuyos protágonistas es, en un
 mundo quijotesco, todos los ángeles, el de occidente y el de oriente, los
 de Occidente y de Occidente, obras de apariencia dispersas, nos re-
 sultan ahora muy enlazadas como partes inseparables de un
 proceso trágico, como expresiones de la misma condición de
 y política del teatro de Galileo y también, finalmente, como ex-
 presiones de la liberación y elevación a que llega su arte, que es

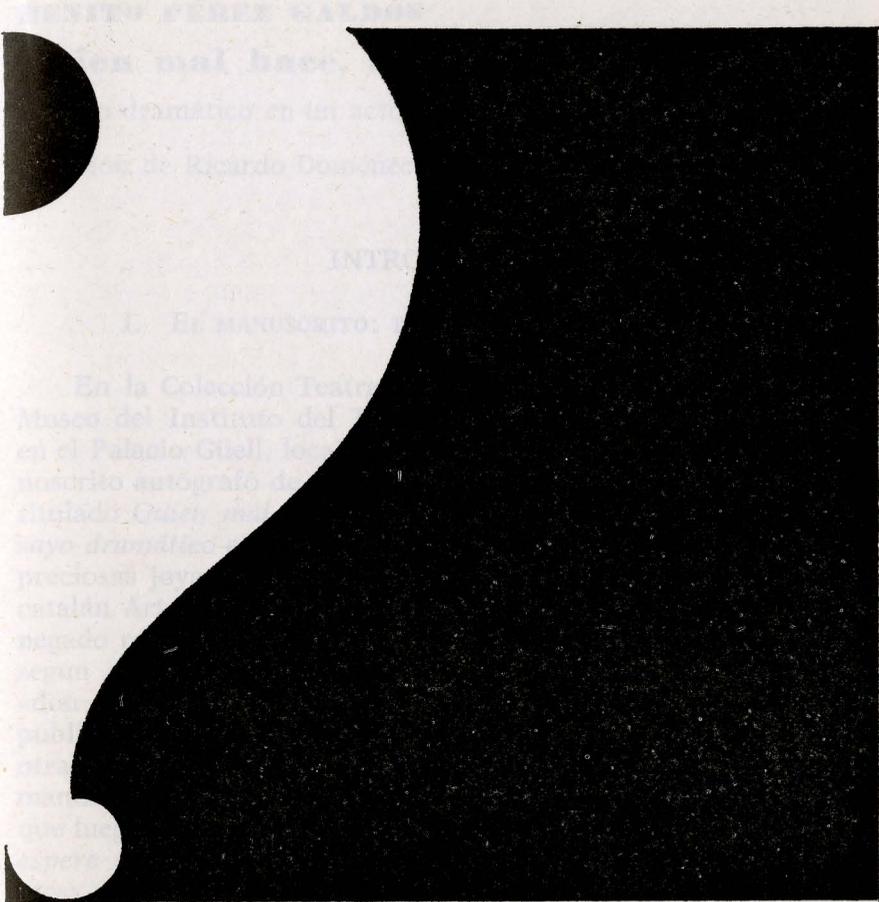
TEXTOS

... la forma que cada mundo se dan por la cuenta que
 les viene. (Con acento salentino) Y vos digis que son dos
 arcángel; y un apóstol, el que monta el blanco
 es Santiago Apóstol.

Suavemente. — Yo voy en el del caballo blanco a don Salva-
 dor Ubarri.

NATIA. — Tu vez visiones, don Sarpedro: el del caballo
 blanco es el Apóstol Santiago, y los otros dos arcángel:
 San Gabriel y San Miguel. (Levántase y sale con
 el caballo, y entra el otro como si se quedara en el
 teatro.)

El Partido de Galdames, hemos estudiado este tema en lo que se refiere
 a la obra de Busto Vallejo, y más concretamente el trasfondo mítico de esta:
 Edo (cabeza), Don Quijote (locura) y el ángel del (tránsito) fantasmático entre
 ambos y contemporáneo, en el teatro de Busto Vallejo. Una muestra española
 Madrid, Gredos, 1975.



ENRICO PÉREZ SALDÓN
... mal hacer.
... dramática en un acto
... de Ricardo Domínguez

INTRODUCCIÓN

I. El manuscrito:

En la Colección Teatro del Museo del Instituto del en el Palacio Güell, los manuscritos autógrafos de Ciudad de Guayaquil, cuyo dramático y preciosos trabajos están en el archivo de la ciudad de Guayaquil, según se ve en el manuscrito que se encuentra en el archivo de la ciudad de Guayaquil.

manuscritos autógrafos, ediciones desconocidas, impresiones y otros documentos, todo ello referido siempre a teatro y a particular a teatro español.

Esta Biblioteca teatral, única en España y una de las mejores del mundo, empezó a formarse en 1901 con la adquisición de un fondo editorial de teatro de la editorial de Roca y C. de Madrid y el Archivo teatral de los años 1850, de Barcelona. Se sumaron pronto nuevas adquisiciones: las de Comedia, Fernández-Guerra y Montaner, como asimismo la de Narciso Díaz Encovar y el Archivo teatral de José Canals que fue propietario de los teatros Novedades, Romea y Fivoli.

1. *Revista de Guayaquil*, en *Teatro en Guayaquil*, editado por el teatro de Guayaquil, en San Jorge (Diciembre Teatral de Guayaquil), tomo 11, 1969, p. 11.

BENITO PÉREZ GALDÓS

Quien mal hace, bien no espere

Ensayo dramático en un acto y en verso

(Edición de Ricardo Doménech)

INTRODUCCIÓN

I. EL MANUSCRITO: ITINERARIO Y CIRCUNSTANCIAS

En la Colección Teatral Sedó, convertida ya en Biblioteca-Museo del Instituto del Teatro de Barcelona y recién instalada en el Palacio Güell, localizamos, en la primavera de 1970, el manuscrito autógrafo de un drama inédito de Benito Pérez Galdós, titulado *Quien mal hace, bien no espere*, y con el subtítulo *Ensayo dramático en un acto y en verso*. Se trata de una de las más preciosas joyas que esconde la antigua Biblioteca del industrial catalán Arturo Sedó y Guichard. Éste, a lo que parece, se había negado repetidas veces a que dicha obra de Galdós se publicara, según escribe su bibliotecaria, Dolores Givanel, quien añade: «don Arturo tenía sus razones particulares para no permitir su publicación».¹ Entendemos que estas razones no debieron de ser otras que las del coleccionista que veía centuplicado el valor del manuscrito al permanecer inédito, lo cual, aparte otros motivos que luego hemos de observar, confería a *Quien mal hace, bien no espere* el estigma de pieza rara, típica de colección, entre las otras muchas que nutren el gran legado bibliográfico de Sedó: manuscritos autógrafos, ediciones desconocidas, epistolarios y otros documentos, todo ello referido siempre a teatro, y en particular a teatro español.

Esta Biblioteca teatral, única en España y, en su especialidad, una de las mejores del mundo, empezó a formarse en 1941, con la adquisición de un fondo editorial de teatro de la Casa García Rico y C.^a de Madrid y el Archivo teatral de don Luis Millá, de Barcelona. Se sumaron pronto nuevas colecciones: las de Cotarelo, Fernández-Guerra y Montaner, como asimismo la de Narciso Díaz Escovar y el Archivo teatral de José Canals (que fue empresario de los teatros Novedades, Romea y Tívoli,

1. DOLORES GIVANEL DE PUJOL, *La Colección Teatral Sedó, vista por su bibliotecaria*, en *San Jorge* (Diputación Provincial de Barcelona), núm. 73, 1969, p. 31.

de Barcelona).² Ese criterio de ir comprando bibliotecas ya hechas, permitió a Sedó crear en muy poco tiempo esta Biblioteca teatral, que es, sencillamente, una maravilla. Y, por supuesto, un instrumento de trabajo fundamental para el estudio del teatro español. La Diputación Provincial de Barcelona — de la que depende el Instituto y Museo del Teatro — adoptó, oportunamente, la decisión de hacerse cargo de este fondo bibliográfico en 1968, tras la muerte de Sedó. Como se recordará, tal medida encontró eco puntual en la prensa de aquellas fechas; por un momento se temió que esta Colección pudiera dispersarse, e incluso sabemos que hubo gestiones de algunas universidades extranjeras interesadas inmediatamente en su adquisición.

El manuscrito de Galdós que ahora nos ocupa se encuentra en un tomo encuadernado en piel, de 17 × 22 cm., registrado con el núm. 82551. En las páginas finales está recogida, además, la siguiente documentación:

a) Una carta, también de puño y letra de Galdós, dirigida a don Antonio Sendras, y fechada en Madrid a 4 de noviembre de 1862.

b) Un recorte de prensa, titulado: *El primer drama de Galdós*, pegado en dos páginas y sin que conste lugar ni fecha de publicación.

c) Una carta mecanografiada del Alcalde de las Palmas de Gran Canaria, don Alejandro del Castillo, a don Domingo Wangüemert Morales, de Barcelona, interesándose por la adquisición del manuscrito, con fecha 12 de mayo de 1943 — año del centenario de Galdós.

El manuscrito no lleva firma. Está numerado y tiene 13 páginas. En cada página figuran dos columnas de versos, a excepción de la última. Está fechado: «Mayo 25 de 1861», y la misma fecha — y con igual letra — se repite en página posterior, en la que ya no hay texto. En la página 1, en la parte alta y central, se lee: «Galería literaria», y debajo hay una figura de animal, difícil de descifrar. Título y subtítulo de la obra, como también la relación de los personajes, aparecen en una caligrafía de letra grande, de estilo distinto en cada caso.

Que hacia 1861 Galdós había escrito y tal vez representado este drama era cosa sabida; aunque ignorada por Federico Carlos Sainz de Robles, quien no menciona este título en su edición de las *Obras completas*: indocumentación que sorprende en quien

2. Ibid., pp. 25 y sigs.

ha aceptado tan importante responsabilidad editorial.³ La más reciente referencia que conocemos es la de Montesinos, quien, dando por perdido el manuscrito, alude a que se ha conservado «el argumento de cierto drama espantable, *Quien mal hace, bien no espere*, que parece atenido a la fórmula de Hartzenbusch, representado en teatro casero y terriblemente pueril».⁴ Basaba Montesinos esta apreciación en los criterios de Berkowitz y de José Pérez Vidal, a cuyos trabajos remitía. Lo curioso es que ni Berkowitz ni Pérez Vidal, como en seguida se verá, llegaron a leer la obra... aunque no por eso, desde luego, deje de ser parcialmente justa la adjetivación de «espantable».

Pérez Vidal, al tratar de los primeros escritos literarios de Galdós, indica que éste compuso «más de un drama histórico y horripilante. De uno, por lo menos, se tienen noticias seguras y detalladas. Es el titulado *Quien mal hace, bien no espere*».⁵ Y a continuación reproduce algunos fragmentos en los que se resume el tema y la acción, remitiendo al lugar de donde los toma literalmente: el artículo de H. Chonon Berkowitz, *Los juveniles destellos de Benito Pérez Galdós*.⁶

Berkowitz escribe allí: «En el salón de estudio del Colegio sería donde Galdós por primera vez cedió a la tentación romántica de hacer un drama horripilante, histórico, en un acto y en verso, titulado *Quien mal hace, bien no espere*, que probablemente fue interpretado en 1861 por una compañía de aficionados en un teatro casero.» Y casi a renglón seguido: «Difícilísimo es que el texto completo de esta obra salga a luz algún día; contentémonos por eso con el breve resumen que de ella publicó una persona anónima que había visto el autógrafo del drama».⁷ E inmediatamente reproduce los fragmentos en cuestión, indicando la fuente: Anónimo, *El primer drama de Galdós*, en *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4 enero 1920. A dicho artículo pertenece el recorte de prensa, pegado en las páginas finales de la encuadernación.

La otra fuente que Berkowitz cita es un artículo de Arunci,

3. Lo cual, desde luego, es sólo un botón de muestra. Entre los galdosianos se siente cada día más acuciante la necesidad de una nueva edición de *Obras completas*, preparada por un equipo de especialistas y realizada con el debido rigor.

4. JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós*, Madrid, vol. I, 1968, Castalia, p. 7.

5. JOSÉ PÉREZ VIDAL, *Galdós en Canarias (1843-1862)*, Las Palmas, El Museo Canario, 1952, p. 108.

6. *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 8, enero-abril 1936. Originariamente apareció en *Hispanic Review*, vol. I, núm. 2, abril 1933.

7. BERKOWITZ, cit., p. 4. (Y pp. 93-94, en *Hispanic Review*, cit.).

publicado en *El Globo*, Madrid, 27 enero 1894, y cuyos juicios reproduce parcialmente. Así, por ejemplo: «En el ensayo dramático que acabo de leer se adivina al colegial que siente las ganas de la concepción artística»; señala la paradoja de cómo su estilo es justamente el que «a los ingenios sanos de la generación artística por nuestro Galdós de ahora presidida, repugna»; y valora así la obra: «Una fábula de brutalidades feudales, donde don Froilán, el héroe sanguinario, mata a su hija, que no conoce, y al hermano de su esposa, para luego descubrir que ha cometido crímenes atroces y expresar su dolor en tiradas de versos, muy llenas de metáforas».⁸ Resulta evidente que Arunci leyó el manuscrito, aunque conviene añadir que no son del todo exactas sus palabras: ni el conde descubre al final «que ha cometido crímenes atroces», ni aparecen entonces tantas metáforas como el crítico creía ver. Exageraba con sus palabras las ya notorias exageraciones que la obra contiene.

Pero la fuente básica de Berkowitz es el aludido artículo de *El Noticiero Universal*. La lectura de éste nos llena ahora de sorpresa. Empieza diciendo: «De un curioso estudio que del ilustre maestro (Galdós) hace el notable literato Ismael Sánchez Estevan entresacamos los párrafos siguientes». Y a continuación, y hasta el final, se reproducen extensos fragmentos de dicho estudio. Parte de ello los reproducirá Berkowitz, trece años más tarde, atribuyéndolos a «una persona anónima», y más tarde aún los volverá a reproducir Pérez Vidal del trabajo de Berkowitz y remitiendo a éste sin mayores averiguaciones. Pero bien se ve que tales fragmentos y los otros que recoge la información de *El Noticiero Universal*, no son de ninguna persona anónima, sino del crítico Ismael Sánchez Estevan.⁹ Hora es ya de devolver a

8. Citado por BERKOWITZ, cit., p. 4 (y p. 93 en *Hispanic Review*, cit.).

9. Este escritor murió hace ya algunos años. Además de autor de algunos dramas, consagró estudios biográficos a Cervantes, Lope de Vega, María Guerrero y Echegaray. En particular, merecen destacarse: *Mariano José de Larra (Figaro). Ensayo biográfico redactado en presencia de numerosos antecedentes desconocidos, y catálogo de sus obras* (Madrid, 1934) y *Jacinto Benavente y su teatro. Estudio biográfico y crítico* (Barcelona, Ariel, 1954). Hasta el momento nos ha sido imposible localizar el texto de su estudio, pese a haberlo buscado en varias bibliotecas, en los catálogos bibliográficos existentes sobre Galdós, etc. Una gestión cerca de la Casa Galdós tampoco ha dado resultados positivos, no obstante la buena voluntad de su Director, don Alfonso Armas Ayala. Finalmente, y a través de don Alejandro Argullós, de Ediciones Ariel, nos hemos puesto en contacto con la hija del escritor, doña Carmen Sánchez Medina, la cual —no obstante la cordialidad con que ha acogido nuestra petición— tampoco ha podido localizar dicho estudio hasta ahora. Como fuere, su reproducción parcial en *El Noticiero Universal* es base suficiente para lo que aquí se afirma.

éste el mérito de haber sido, con Arunci, el único crítico que leyó el manuscrito; y el único que escribió sobre la obra con extensión y conocimiento de causa. Cuál fuera el motivo por el cual Berkowitz silenció su nombre, como el de la familia Wangüemert — a la que se halla ligado el destino del manuscrito, como Sánchez Estevan descubrió y puso de relieve en su estudio — es difícil de averiguar. Cabe la hipótesis de que, a través de éstos, no consiguiera tener acceso a la lectura de la obra, y, despechado, respondiera con esa actitud inelegante, aunque esto no puede ser más que una hipótesis. El gran prestigio de Berkowitz, autor de la monumental biografía sobre Galdós (*Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*, 1943) y a quien asimismo se debe el hallazgo y la publicación de un drama inédito de Galdós (*Un joven de provecho*, en 1935) explican que nadie se haya propuesto revisar después las fuentes por él utilizadas.

La investigación de Sánchez Estevan, que con tanto pormenor reproducía *El Noticiero Universal*, como asimismo la ya citada carta del Alcalde de Las Palmas de 1943, nos han permitido determinar con bastante facilidad el itinerario del manuscrito. Sánchez Estevan escribía que su conservación se debía a «la piadosa devoción de los Wangüemert»; todavía en 1943 conservaban éstos el manuscrito. Sedó debió de adquirirlo algo después, y directamente de manos de esta familia. Así nos lo confirma, amablemente, el doctor don Domingo Wangüemert,¹⁰ aunque sin poder precisar la fecha exacta, que en todo caso tuvo que ser posterior al 43.

Escribe Sánchez Estevan: «Estudiaba Galdós en el Colegio de San Agustín, en Las Palmas, cuando hacia 1861 escribió su *ensayo*, que tal vez se representase en algún teatro casero, antes de que su autor abandonase su tierra natal». Y ya al final se refiere a «si acaso su primer ensayo dramático se hizo en Las Palmas alguna vez». Como se ve, el crítico no da por concluyente la idea de la representación de esta obra, aunque claramente admite su probabilidad. La información que, sobre este punto, utilizó Sánchez Estevan no fue otra que la facilitada por la familia Wangüemert, siendo más que probable el que conociera un artículo que, desde luego, citaba: *Galdós, romántico*, de José Wangüemert, y Poggio publicado en *El Noticiero Bilbaíno...* «hace muchos años».¹¹ La información que nosotros hemos po-

10. Carta al autor. Barcelona, 20 octubre 1972.

11. JOSÉ WANGÜEMERT Y POGGIO, escritor canario de origen flamenco, publicó los siguientes libros: *Consideraciones históricas acerca de las Islas Canarias* (1900),

dido obtener a este respecto se limita al testimonio del Dr. Wangüemert. Según éste, Galdós (en 1861, a los dieciocho años) escribió *Quien mal hace, bien no espere* para que esta obrita se representara en la casa de la novia de su amigo Félix Wangüemert y Poggio (hermano de José, y padre de nuestro comunicante); por entonces, este tipo de representaciones caseras — siempre según el doctor Wangüemert — solían hacerse con frecuencia en Canarias.¹² Es claro que Sánchez Estevan se encontró con esta misma información, pero al no advertir mayor base documental, como a nosotros nos sucede, la acogió con prudente cautela; aunque elogiando calurosamente a los Wangüemert, eso sí, por haber custodiado y conservado el manuscrito, que es al fin lo más importante de todo. A ellos y a Sedó debemos el que haya podido llegar intacto hasta nuestros días, en que por fin se hace realidad lo que a Berkowitz le parecía «difícilísimo» en 1933: el que salga a la luz el texto completo de la obra.

II. LA OBRA Y SU SIGNIFICACIÓN

Fechado en 1861, *Quien mal hace, bien no espere* es el primer texto dramático que se conoce de Galdós. Comenzaré por señalar cuanto supone su reaparición y publicación para el estudio de la literatura galdosiana.

Hasta aquí, sabíamos bien que existía una primera etapa literaria, en que el autor compuso varios dramas que no llegó a estrenar ni a publicar; sabíamos que tales dramas estaban escritos en verso y dentro del estilo romántico, del que eran un reflejo tardío; sabíamos también de algunos títulos, aparte el que aquí nos ocupa: *La expulsión de los moriscos*, que hacia 1865 ofreció al director del Teatro Español, Manuel Catalina; *El hombre fuerte...* De esta etapa de aprendizaje había quedado el testimonio del propio autor, en sus *Memorias*; es una página citada innumerables veces, y que aquí resulta inevitable citar de nuevo:

«Respirando la densa atmósfera revolucionaria de aquellos turbados tiempos, creía yo que mis ensayos dramáticos traerían otra revolución más honda en la esfera literaria; presun-

El Almirante D. Francisco Díaz Pimienta y su época (1905) e *Influencia del Evangelio en la Conquista de Canarias* (publicado póstumamente en 1909.) Wangüemert murió en 1908, a los treinta y seis años. Debo esta información a su hijo, don Félix Wangüemert Lobón (carta al autor, Vitoria, 28 octubre 1972).

12. Dr. D. DOMINGO WANGÜEMERT, carta citada.

ción muy natural en los cerebros juveniles de aquella y esta generación. Todo muchacho despabilado, nacido en territorio español, es dramaturgo antes que otra cosa más práctica y verdadera. Yo enjaretaba dramas y comedias con vertiginosa rapidez, y lo mismo los hacía en verso que en prosa; terminada una obra, la guardaba cuidadosamente, recatándola de la curiosidad de mis amigos; la última que escribía era para mí la mejor, y las anteriores quedaban sepultadas en el cajón de mi mesa. Claro es que yo frecuentaba los teatros, principalmente en los estrenos. En una localidad alta del Teatro Español asistí al estreno de *Venganza catalana*, del maestro García Gutiérrez, y quedé tan maravillado, que al volver a casa no se me ocurría más que quemar mis manuscritos..., pero no los quemé; lo que hice fue imaginar otras cosas conforme al patrón del grandioso drama que había visto representar a Matilde Díez y Manuel Catalina...»¹³

Pero el primer texto dramático conocido era *Un joven de provecho*, drama en prosa,¹⁴ donde se advierte ya la ruptura del autor con el romanticismo y la elección del realismo como estilo más adecuado a su época y a sus condiciones personales. *Un joven de provecho* tuvo poca fortuna — no se estrenó ni se publicó en su momento —, a diferencia — una diferencia muy justificada — de la fortuna que encontraron las primeras novelas (*La Fontana de Oro*, *La sombra*, *El audaz*), donde aparece ya con toda su fuerza y originalidad el arte realista de Galdós, y cuya redacción debió de ser coetánea a *Un joven de provecho*. En suma, de la etapa anterior, primeriza, no había disponible un solo texto dramático sobre el cual asentar y demostrar la idea que se venía teniendo de ella. No puede decirse que la publicación de *Quien mal hace, bien no espere* vaya a iluminar enteramente el problema, pues se trata, como el autor tuvo la precaución de subtítular, de un «ensayo dramático», de una obrita inicial, todavía muy inexperta, de resultados aún inmaduros. *La expulsión de los moriscos*, *El Hombre fuerte* y cuantas obras dramáticas escribiera Galdós entre 1861 y 1866 — alrededor del 67 empezó la redacción de *La Fontana de Oro* — aventajarían a *Quien mal hace, bien no espere*, considerablemente, en madurez técnica y temática, pues sabido es cómo en los primeros

13. O. c., vol. VI, p. 1656. Recuérdese también el personaje de Alejandro Miquis, en la novela *El doctor Centeno*, en quien proyecta Galdós su propia vocación juvenil de dramaturgo.

14. Edición de H. CHONON BERKOWITZ, en *Publications of the Modern Language Assotiation of America*, septiembre, 1935.

textos de un escritor se producen «saltos» en extremo sorprendentes. Pero, en fin, aquí tenemos ya *un texto*: un texto límite. Entre esta obrita y *Un joven de provecho* queda enmarcada, cronológicamente, la primera etapa dramática de Galdós.

Sería un contrasentido pensar que *Quien mal hace...* es un buen drama. No lo es ni puede serlo. Y quien acuda a su lectura con ánimo puntilloso, encontrará en la ingenuidad de la trama y en la torpeza de la composición no pocos motivos para una crítica sañuda y despectiva. Pero no creo que sea esta la forma como hay que leer *Quien mal hace...* Más aún: creo que este modo de leer sería ciego para los muchos encantos que este texto encierra, a pesar de — y a veces a causa de — su ingenuidad y su torpeza. Hay que acudir a la lectura con otro temple, sabiendo no sólo que, afortunadamente para él, Galdós escribió otras muchas cosas y que por haberlas escrito hoy nos importa esta obrita juvenil suya, sino también que en ésta hay una raíz — cualquiera que sea — de su gran literatura dramática y novelística; que en esta obrita cabe percibir una imagen nítida, transparente, de la formación intelectual y literaria del adolescente Galdós en 1861... Todo ello sin olvidar el gran respeto que, según he creído siempre, hay que tener ante los primeros escritos de un joven. Escribir es — tal vez siempre, pero de un modo especial en los comienzos — un acto de protesta; acto de radical afirmación de la propia individualidad frente a una circunstancia en torno que, de un modo u otro, ha herido la sensibilidad del sujeto que, ahora, gallarda e impúdicamente, le responde con toda la fuerza de su sinceridad, desnudándose ante ella.

La acción dramática de *Quien mal hace...* se desarrolla en el castillo del conde Don Froilán Pérez, el año 1304, y abarca un solo acto, dividido en tres escenas. Hay dos personajes: el citado Don Froilán, que tiene setenta y ocho años,¹⁵ y su hija Inés, de quien el autor nos dice que tiene dieciocho. (Este detallismo en las edades estará presente en todo el teatro de Galdós, dicho sea entre paréntesis.) La escena primera es un monólogo de Inés, escrito en romance; la segunda, un diálogo entre padre e hija, casi todo en redondillas, y la tercera, un monólogo de Don Froi-

15. 78 y no 68, como se lee en el tantas veces citado recorte de prensa, y repiten después Berkowitz y Pérez Vidal. Esto aparte, no se ve relación entre este Don Froilán y el conde gallego de igual nombre, de que hablan las crónicas, supuesto que el mismo era del siglo IX. Con todo, sospecho que Galdós no eligió el nombre al azar, sino recordando precisamente la figura de este tirano.

lán, en romance. Hay un personaje que se supone fuera de escena: el verdugo Rebolledo, y en escena gravita constantemente — y es resorte fundamental en la acción — la figura de Don Bermudo, conde de Olmedo. Don Bermudo es a un tiempo esposo y tío de Inés. Muchos años atrás, la esposa de Don Froilán, Usenda, huyó de su lado a causa de lo que hoy llamaríamos «crueldad mental» y malos tratos del conde, víctima éste de celos enfermizos, y la mujer se refugió en el castillo de su hermano, Don Bermudo. Poco después, ambos hermanos lograron arrebatar de las manos del conde a la única hija del matrimonio, Inés, temerosos de lo que el sanguinario Don Froilán pudiera hacer con ella. En la actualidad, Don Froilán ha conseguido hacer prisionero a Don Bermudo. Y ésa es la causa por la cual ha venido Inés hasta aquí. A estos motivos de rivalidad entre Don Froilán y Don Bermudo se añaden todavía otros, aunque no de origen familiar. El rey Don Sancho IV *el Bravo*, para premiar el valor de Don Bermudo en una batalla — que no se especifica — contra los árabes, decidió otorgarle los castillos y villas de Bradiel y Castrofuerte, que eran propiedad de Don Froilán. Éste se lamentará de ello:

«El rey, a fuer de señor,
faltó tirano a la ley.»

A lo que replicará Inés:

«¡Pues qué! ¿No puede ya el rey
dar o quitar su favor
al cobarde o al valiente?» (Esc. 2.^a)

Sin embargo, ahora las cosas han cambiado. Reina Don Fernando IV, y el vengativo conde es «su mayor favorito». En estas nuevas circunstancias ve con probabilidad de éxito su venganza: no contra la esposa, que murió años atrás, pero sí contra Don Bermudo. Y, sobre todo, ve la posibilidad de recuperar a la hija, Inés; pues a pesar de que la figura de Don Froilán refleja en todo instante la crueldad, la maldad, etc., el autor le concede al menos un sentimiento de cariño paternal hacia Inés.

Toda la acción avanza sobre dos equívocos. Inés cree, hasta muy avanzada la obra, que Don Bermudo vive todavía. Don Froilán cree, hasta el último instante, lo que Inés le ha hecho creer: que es hermana de Don Bermudo. Al conocer la verdad, Inés dirige al padre una larga impugnación, que empieza así:

«Verdugo sin honor, cruel asesino,
¿qué hiciste de él? ¡Qué hiciste, insensato!
¡Miserable! ¿No viste tu destino
pendiente de ese horrible asesinato?»

La escena quiere cobrar un aspecto solemne, que el autor ha subrayado pasando a versos de arte mayor. Y, sobre todo, utilizando un recurso muy eficaz: hasta aquí Inés había tratado de vos al conde; ahora le habla de tú, con lo que el autor realza el cambio en las relaciones de ambos personajes. Inés se erige ahora en conciencia de Don Froilán y le condena.

Inés decide no revelar a Don Froilán dónde está su hija —había prometido hacerlo antes de saber la muerte de Don Bermudo—, y entonces Don Froilán ordena también la muerte de la muchacha. Tal vez pensando que este nuevo episodio sangriento, necesario desde el punto de vista de la trama y el estilo de la obra, resultaba exagerado, el autor muestra un instante de vacilación en Don Froilán, y sólo el hecho de que Inés conozca —y, por tanto, pueda denunciar— el asesinato de Don Bermudo, mueve al sanguinario conde, finalmente, a decidir su muerte. Estamos ya en la escena 3.^a, el monólogo de Don Froilán. Hay que destacar la lectura que hace Don Froilán de una carta de Bermudo a Inés, escrita en la cárcel poco antes de morir, y por la cual se entera Don Froilán de dos cosas: de que Inés y Bermudo tienen un hijo —lo que deja impasible al malvado anciano—¹⁶ y de que Inés, según creía Bermudo, está en el castillo de Bradiel. La súbita aparición de Inés, arrojando a Don Froilán una carta en la que está escrita «su última voluntad», y que no es sino la revelación de su propia identidad, constituye el episodio más convencional e ingenuo de toda la obra. Convencional y torpe es también el desenlace: el toque efectista de una campana que, por orden del conde, hace sonar Rebolledo una vez consumada la ejecución. Por supuesto, la campana suena en el instante justo en que Don Froilán se acaba de enterar, por la carta en cuestión, de que Inés es su hija. Con horror y deses-

16. A partir del verso 631 hay siete versos tachados, perfectamente legibles, cuya idea básica rehace el autor con otro metro. Ahora bien, hay un verso cuya idea no reaparece; dice Don Froilán: «Conque tienen un hijo y yo su abuelo». Al propio autor debió de parecerle excesiva la crueldad del conde, por lo que decidió soslayar cualquier referencia del personaje a este hecho, quedando así únicamente su indiferencia..., que, paradójicamente, resulta más excesiva aún. Con frecuencia, en esta y otras vacilaciones del autor se advierte que él mismo es consciente de lo disparatado e inauténtico del asunto y de las reacciones de los personajes, producto de un mimetismo literario.

peración, el anciano «cae desplomado». Para intensificar el patetismo de este desenlace, el autor se vale del romance heroico, desde la citada carta de Inés hasta el final, y anteriormente lo había utilizado también para la carta de Bermudo a Inés.

Los motivos de interés que esta obrita encierra son notables, como he dicho antes, si acertamos a leer el texto de cierta manera. Por de pronto, la trama y el estilo de *Quien mal hace...* indican a las claras la profundidad con que la literatura romántica podía ser sentida todavía en 1861 por una generación situada en el umbral de la edad adulta, proveniente de una clase media ilustrada y radicada en una pequeña ciudad española. Es curioso que Galdós, precisamente el novelista y dramaturgo que señalará el gran giro hacia el realismo (no será el primero en intentarlo, cierto, pero sí el primero en la calidad de los resultados conseguidos) comenzara a escribir tan hondamente impregnado de un estilo enteramente opuesto. Más curioso aún: este aprendizaje inicial dejará sentir su huella mucho más tarde; el acercamiento al simbolismo, que se observa en su teatro último, supone una relación coherente con los primeros escritos. Por otro lado, en el esquema Inés-Don Froilán cabe detectar, en su estado embrionario, un esquema que aparece reiteradamente en los dramas galdosianos: la antítesis entre la heroína llena de encanto, de gracia, de sensibilidad y de inteligencia, y el anciano o la anciana siniestros, llámense Pantoja, Doña Juana, etc., de los cuales Don Froilán es una prefiguración.

Como en todo teatro romántico o posromántico, la materia histórica no tiene en *Quien mal hace...* otro valor que el simplemente externo: es un paisaje exótico, sobre el cual se proyecta una trama de tipo pasional. Sin embargo, se observa aquí un interés del autor por los temas históricos, o más exactamente, una gran familiaridad con la historia de España y un cierto prurito, en ocasiones, de exactitud. Claro es que la visión de la historia de España resulta ser la típica de un estudiante de bachillerato, deslumbrado por la versión heroica, triunfalista de los hechos... Doble motivo de interés, porque a través de ello podemos apreciar mejor el cambio de óptica con que afrontará Galdós los temas de la historia de España en sus obras posteriores. Tal vez esa atención por la historia tenga su origen en esta primera influencia del romanticismo.

Las sugerencias de este «ensayo dramático» son, pues, muy numerosas... Con independencia de que los términos «espantable», «horripilante», etc., se le puedan aplicar desde otro punto

de vista. Como fuere, a *Quien mal hace...* le cuadraba bien la condición de objeto raro y único, de pieza de coleccionista.

III. NUESTRA EDICIÓN

El manuscrito es de fácil lección, aunque plantea algunos problemas en partes aisladas, sobre todo en las últimas páginas, en que abundan tachaduras y correcciones. Hemos trasladado el texto con absoluta escrupulosidad, respetando la ortografía de la época e incluso algún lapsus en la redacción, que va señalado a pie de página; asimismo se indican posibles variantes en palabras de grafía poco clara. La única libertad que nos hemos tomado concierne a la puntuación, que en el original manuscrito es, en ocasiones, inexistente, y en otras, incorrecta; habitualmente, los signos de interrogación y de admiración no están en el comienzo de la frase; y en frases de deseado efectismo teatral el autor cierra a veces con tres y hasta cuatro signos de admiración. En algún caso damos referencias sobre figuras históricas que mencionan los personajes. Por último, y pensando en la utilidad de esta edición para estudiantes extranjeros, añadimos en nota algunas aclaraciones lexicográficas.

ESQUEMA DE LA MÉTRICA

- V. 1-81: romance en *e-e*.
- V. 82-412: redondillas.
- V. 413-504: serventesios.
- V. 505-568: romance en *á*.
- V. 569-630: romance heroico en *i-o*.
- V. 631-655: romance en *á*.
- V. 656-683: romance heroico en *e-o*.

BENITO PÉREZ GALDÓS

QUIEN MAL HACE, BIEN NO ESPERE

Ensayo dramático en un acto y en verso

PERSONAJES

D. FROILÁN PÉREZ de 78 años.
INÉS de 18 años.

La acción pasa en España en el año 1304

ACTO ÚNICO

El teatro representa la alcazaba de un castillo de la Edad Media: a la derecha una muralla con una reja a 7 pies del suelo; a la izquierda otra muralla pequeña que se supone que cae al foso y en el fondo una gran puerta de arquitectura árabe practicada en un muro de 16 pies de altura; encima de la puerta las armas de Castro y Luna. En el fondo un jardín cuyos árboles aparecen por encima del muro. A lo lejos, las torres y minaretes góticos del castillo; es por la tarde, al fin del acto principia a oscurecer.

ESCENA I

(Inés entra por el fondo procurando no ser vista y baja al proscenio mirando con ansiedad a la reja como esperando a que alguno¹ se asome a ella.)

INÉS

1 Estará durmiendo: no.
 Él a estas horas no duerme.
 Y hoy por desgracia deseo
 hablarle más que otras veces.
5 ¡Bermudo! ¡Bermudo!
 (Escuchando con atención.)
 Nada.

1. Alguno: sic.

Qué angustia... ¡Ah!
(Creyendo escuchar algún ruido.)

Me parece
que escucho un ruido... Es el viento
(Desconsolada.)

- 10 Qué será de él... Inocente,
sin otro crimen que ser
bien querido de los reyes.
Estos hombres sacrifican
sus sagrados intereses
por un timbre de nobleza
que apenas sostener pueden.
- 15 Estos viles favoritos
que el rey a sus plantas tiene,
como reptiles se arrastran
tras las reales mercedes.
Y son nobles, y por nobles
los proclama audaz la plebe.
Y son soberbios señores
de mil vasallos valientes
cuya sangre venden pérfidos
por adular a sus reyes.
- 25 Y persiguiendo tenaces
al caballero que ausente,
tranquilo pasa la vida
acatando fiel las leyes,
ellos provocan su ira,
le arrebatan lo que tiene
y amparados por un rey
que ciego les obedece
hacen trizas sus comarcas,
le arrebatan sus poderes
- 35 y al fin rompiendo su pecho,
sangrientos su sangre beben.
D. Sancho cuarto el magnánimo,²
¿no dió a Bermudo el valiente
las villas y los castillos
de Bradiel y Castrofuerte?³
- 40

2. Don Sancho IV *el Bravo* subió al trono de Castilla en 1284 y murió en 1295. De su matrimonio con Doña María de Molina nació Fernando, quien le sucedió en el trono — tras la difícil regencia de Doña María — como Fernando IV, conocido con el calificativo de *el Emplazado*; murió en 1312. La acción imaginaria de esta obra se desarrolla, pues, bajo el reinado de Fernando. Puntual en los detalles, el autor lo recuerda en el v. 292, además de haber fechado la acción en 1304, en acotación preliminar.

3. En el recorte de prensa donde se reproducen fragmentos del estudio

Él mismo me lo ha contado
 en Bradiel no pocas veces.
 «Valiente conde de Olmedo
 — le dijo D. Sancho al verle
 45 después de aquella famosa
 batalla en que casi muere —,
 yo os doy las villas que fueron
 del conde D. Froilán Pérez».
 Y entonces... ¡Ah, D. Froilán,
 50 hombre terrible! Aún parece
 que estoy mirando su rostro
 cuando consiguió prenderle.
 (*Se detiene, pensativa.*)
 Y yo con una palabra
 pudiera humillar su frente
 55 y vencerlo... Pero entonces...
 ¡Pobre Bermudo!... Tres meses
 hace que verle no puedo...
 Hoy le veré aunque me cueste
 la mitad de la existencia.
 60 ¿Dónde estás? ¿Dónde te has ido,
 que te llamo y no me atiendes?
 ¿Estás enfermo? ¿Estás triste?
 ¡Estas gentes son tan crueles!
 (*Reflexionando.*)
 Honor, falso honor, qué importa
 65 que me repudie la gente
 si yo le salvo por medio
 de vergonzosos rehenes.
 (*Paseándose meditabunda.*)
 Yo lo hiciera pero... ¡no!
 (*Resuelta.*)
 ¡El es noble y no lo quiere!
 70 ¡Oh! (*Da un grito.*) Siento pasos. Sí, alguien
 hacia estos lugares viene.
 Es D. Froilán, ya se acerca.
 Haré un esfuerzo y diréle
 que es un infame el que preso
 75 al gran caballero tiene.
 Le suplicaré y si acaso
 D. Froilán me desatiende...
 Entonces, mas que el honor⁴

de Sánchez Estevan, mencionado en la Introducción, se lee: *Brodiel*. Pero en el manuscrito se lee con toda claridad *Bradiel*.

4. La reiteración de algunos términos contribuye a mostrar la indecisión del personaje.

80

me mande callar... Soy fuerte
y mi pecho todavía.
combate y a veces... vence.

ESCENA II

(D. Froilán entra por la puerta del
fondo, y no hace alto en Inés.)

INÉS

85

Seguro está... todavía.
Cree que será capaz
de quitarme aquella paz
que en otro tiempo tenía.
Pero tan seguro está
que aunque falte lo mejor,
si no me lo estorba Dios,
él no me la quitará.
Señor...

D. FROILÁN

90

(Sorprendido al verla):
¿Qué buscas aquí?

INÉS

A mi hermano.

D. FROILÁN

¿Quién es él?

INÉS

Bermudo, cierto doncel...

D. FROILÁN

¿Que yo tengo preso?

INÉS

Sí.

¿Yo no podré verle?

D. FROILÁN

No.

95

Los presos nunca se ven.

INÉS

(*Con resolución.*)

Mas yo le he de ver.

D. FROILÁN

¿A quién?

INÉS

A mi hermano.

D. FROILÁN

¿Tú?

INÉS

(*Con dignidad.*)

Sí... Yo.

D. FROILÁN

100

¿Sabes, mujer, que ese hombre
a quien llamaste tu hermano
es un bandido inhumano
sin preseas⁵ y sin nombres,
y con la ley del pillage⁶
y cometiendo atentados
ha revuelto mi estado
105 con el más soberbio ultraje
Y ayudado por ladrones,
traiciones siempre fraguando
él se aseguró, robando,
villas y ajenos blasones.

INÉS

¿Ajenos?

5. *Preseas*: joyas u objetos preciosos (Dicc. M. Moliner).

6. *Pillage*: *sic*.

D. FROILÁN

110 Sí: a mano armada
dos castillos me quitó.

INÉS

Mentira, el los ganó
con la punta de la espada.
115 Don Sancho el fuerte delante
de los campos de batalla,
al ver que rota la malla,
roto el pesado montante⁷
y derribado el corcel,
120 hizo frente a la morisma,
le dio con la mano misma
el castillo de Bradiel.
Y al ver que arrostró la muerte,
con la punta de su lanza
dióle también sin tardanza
125 la villa de Castrofuerte.

D. FROILÁN

El rey a fuer de señor
faltó tirano a la ley.

INÉS

130 ¡Pues qué! ¿No puede ya el rey
dar o quitar su favor
al cobarde o al valiente?

D. FROILÁN

Mas él no lo merecía.

INÉS

135 ¡Cómo que no! Todavía
está surcada su frente
por las hondas cicatrices
de la cimitarra mora.

D. FROILÁN

Eso es mentira, señora.

7. *Montante*: espada grande con grandes gavilanes, que hay que manejar con ambas manos (Dicc. M. Moliner).

INÉS

Es la verdad...

D. FROILÁN

(*Impaciente.*)

Mas tú dices
que el rey con su propia mano...

INÉS

En el campo le premió.

D. FROILÁN

140 Me aseguraron que no...

INÉS

(*Con dignidad.*)

Quien lo diga... es un villano.

(*Con fuego.*)

Preguntadle, D. Froilán,
a los soldados que un día
gobernó en Andalucía

145 D. Alonso de Guzmán⁸
Dirán lo mismo que yo.
Dirán que D. Sancho...

D. FROILÁN

(*Encolerizado.*)

¡Calla!

INÉS

(*Sobreponiéndose a la cólera de D. Froilán.*)

En el campo de batalla
el justo premio le dio.

8. Referencia a Guzmán el *Bueno*: Don Alonso Pérez de Guzmán (1256-1309), que bajo las banderas de Sancho IV defendió heroicamente Tarifa, sacrificando en ello la vida de su hijo en el conocido episodio del asedio. Por esta y otras muchas referencias de parecida índole la lectura atenta del drama nos descubre el impacto que en el adolescente Galdós produjo el estudio de la historia de España. Lo que esta obrita trasluce es todavía un aprendizaje típicamente manualísticos: nombres, batallas, gestos heroicos... Pero ello mismo realza más el valor de la posterior *meditación sobre* la historia de España, que llevará a cabo en toda su obra literaria.

D. FROILÁN

150

Dejemos parar aquí
esa cuestión enojosa.

(*Con cautela.*)

¿Tú conoces a la esposa
de ese D. Bermudo?

INÉS

Sí.

D. FROILÁN

¿Y no ha muerto todavía
siendo esposa de ese hombre?

INÉS

(*Haciéndose la sorprendida.*)

¿Qué decís?

D. FROILÁN

155

¡Ah! No te asombre

Es...

INÉS

Acabad.

D. FROILÁN

Hija mía.

INÉS

(*Aparte.*)

¡Pobre viejo!

(*Alto.*)

¡Cómo! ¿Aquella
que tanto a su esposo ama?

D. FROILÁN

La misma.

INÉS

Que se llama...

D. FROILÁN

No la nombréis.

INÉS

Es muy bella,
según me han dicho.

D. FROILÁN

Es verdad.

INÉS

Porque yo siempre he vivido
muy ausente del marido
y de su hermosa mitad.

D. FROILÁN

Escucha. Si tú supieras
la historia de esa mujer,
tú pudieras comprender
lo que aún no comprendieras;
vieras por qué puede un hombre
cebarse sangriento en otro
y atormentarle en un potro
para que pronuncie un nombre.
Yo me casé con Usenda^{8 bis}
de D. Bermudo la hermana,
rica y bella barragana.
Diómela su padre en prenda
de la amistad que aceptó.
Yo me desposé con ella.
Mas después de una querrela
que tuvimos ella y yo,
ella mi vista evitaba
y con violento despego,
aunque yo la amaba ciego,
Usenda no me amaba.

INÉS

Pero... si yo no me engaño,
oí contar... no sé a quién,

8 bis. *Usenda*: lección poco clara, aunque el nombre se vuelve a mencionar en v. 184, 234, 310 y 334. También se podría leer: *Urenda*.

190

que vos con negro desdén
la encerrasteis todo un año.
Después del cual ella viendo
que erais, conde, un inhumano,
se fue a vivir con su hermano,
no tan sañudo y tremendo.

D. FROILÁN

Yo la tuve, no lo niego,
aislada y sin compañía.
(Haciendo un esfuerzo.)

195

Pero era... porque tenía
celos horribles..., de fuego.
(Con exaltación.)

Ella era joven y hermosa,
de genio vivo y picante.
(Con amargura.)

200

Yo, un viejo sin atractivo...
sin ofrecerle otra cosa
que amor grande y juvenil.
El cual no creyó bastante
para comprar una amante
y una esposa tan gentil.
(Enternecido.)

205

Y me dejó.
(Exaltado.)
Yo rabioso,
al verme un horrible anciano,
tuve celos del hermano,
que era joven y buen mozo.

INÉS

(Aparte.)

Ya que estoy en su presencia,
¿a qué espero?

D. FROILÁN

(Marchándose.)

210

Niña, adiós.

INÉS

(Deteniéndole.)

Respondedme antes... Y vos,
¿no tuvisteis descendencia?

D. FROILÁN

(*Volviendo entusiasmado.*)

Tuve una hija.

INÉS

(*Aparte.*)

¡Gran Dios!

D. FROILÁN

215

Y yo insensato creía
que aquella niña sería
consuelo para los dos.
Pero el ansia me engañó
porque aquella niña era
la insuperable barrera

220

(*Con mucha animación.*)
que siempre nos separó.
Yo lo conocí: aunque tarde,
y me vi desamparado.
(*Encolerizado.*)

225

Vi que me había engañado
como a un villano cobarde.
Porque mi suegro ambicioso
quiso robarme mis tierras
para sostener las guerras
con Ramiro de (...) ⁹

230

Por eso con vil rapiña
me quitaron a mi esposa
y no me quedó otra cosa
que la desgraciada niña.

235

(*Agitado y fuera de sí.*)
Busco, corro: todo en vano.
Él podía más que yo.
Y de tal modo guardó
a Dña. Usenda su hermano
que yo tuve muy a bien
esconderme y quedar mudo,
por miedo de que Bermudo

240

me robara a mí también.
Era entonces mi cuñado
un joven de veinte años
pero astuto y para engaños...

9. El apellido resulta ilegible.

era el galán consumado.
245 Yo hubiera sido capaz
de matar traidoramente
a aquel al par que valiente
afortunado rapaz.
Pero él mis manos ató.
250 Dio a mis vasallos la muerte
a instancias de Sancho el fuerte,
que también me aborreció.
(*Con aspecto feroz.*)
¿Y no quieres que matanza
respire airado mi pecho
255 cuando está quemado y hecho
negro volcán de venganza?
Ahora que la pasión
dejó mi cabeza blanca,
parece que alguien me arranca
260 este viejo corazón
Y ya que cortos instantes
me separan de la presa,
quisiera que mi cabeza
erguida fuera como antes,
265 para pasar los momentos
de tan destrozada vida,
dando bálsamo a mi herida,
término a mis pensamientos
luz a mi alma extinguida,
270 tranquilidad a mi ser.
Quiero matar, y beber
esa sangre corrompida
y oír gemidos humanos
hasta el día en que sucumba.
275 Quiero llevar a la tumba
ensangrentadas las manos.
(*Pausa.*)

INÉS

Conteneos, D. Froilán.
Teneos, por compasión:
280 vuestro viejo corazón
que aún recuerda el hondo afán
os presenta cominero
el horrible panorama
de esa vengadora trama,
indigna de un caballero.

Eso es sangriento, es horrible.
¿Estáis soñando?

D. FROILÁN

¡Estoy loco!

INÉS

Despreciadlos.

D. FROILÁN

Eso es poco.

INÉS

¿Y si os vencen?

D. FROILÁN

(*Con satisfacción.*)

¡Imposible!

INÉS

El rey su poder usando
puede cambiaros la suerte.

D. FROILÁN

Ya no reina Sancho el fuerte,
que reina el rey D. Fernando.

INÉS

Es un imbécil el rey.

D. FROILÁN

Mucho mejor.

INÉS

Mas quién sabe.
Dicen que a veces es grave
y que respeta la ley.

D. FROILÁN

Soy su mayor favorito.

INÉS

¿Su padre fue vuestro amigo?

D. FROILÁN

Fue mi mayor enemigo.

INÉS

Y entonces, ¿cómo...?

D. FROILÁN

300

Os repito
que el D. Fernando es uno
y D. Sancho es otro...

INÉS

Bien.

D. FROILÁN

Yo soy astuto también.

INÉS

Ya lo sé... Como ninguno.
¿Y vuestra hija?

D. FROILÁN

305

Ésa es
(*Con ferocidad.*)
mi más dolorosa herida.
Por eso seré homicida
aunque me maten después.

INÉS

Perdonadlos.

D. FROILÁN

¿Yo?

INÉS

Sí, vos.

D. FROILÁN

310 ¡Sí! Separado de Usenda
había dejado su enmienda
para el tribunal de Dios.
Haciendo voto en mi pecho
de vivir tranquilamenté,
315 perdonando aquella gente
que tanto mal me había hecho.
Mas después con mil engaños
mi reposo provocaran
y también me arrebataran
320 a la niña de dos años,
que había de hacer la agonía.
Respirar no me dejaba,
el andar me provocaba.
¡Mas yo admitir no podía!¹⁰

INÉS

¿Y os la devolvieron?

D. FROILÁN

325 No.
Consigo se la llevaron
y solo y triste dejaron
al padre que la crió.
Y ese insolente Bermudo,
330 por llevársela a su madre
mató al esposo y al padre
poniéndola por escudo.
Y después que sucumbió
Dña. Usenda, que Dios guarde,
335 de bravura haciendo alarde
con mi hija se casó.

INÉS

Mas ella le adora ciega.

D. FROILÁN

Y mucho lo siento, a fe.

10. V. 321-324: la lectura es clara, aunque la elaboración poco feliz.

INÉS

¿Que lo sentís?

D. FROILÁN

Sí.

INÉS

¿Por qué?

D. FROILÁN

340

Porque mi sangre se niega
con la suya a competir.

INÉS

El amor...

D. FROILÁN

¡Vana ilusión!

INÉS

345

¿Qué le importa al corazón
si él no sabe distinguir?
Además: yo sé también
que él, aunque robó a la niña,
no fue por hacer rapiña,
sino por hacer un bien.
Su hermana después que vió
a la niña en poder vuestro,
temiendo el poder siniestro
que a vos unido notó,
rogó a su hermano que fuera
en una noche algo oscura
y que hiciera la locura
de robar la prisionera.

350

355

D. FROILÁN

Pero él se casó con ella.

INÉS

¿Y os admiráis por ventura
que la pobre criatura

360

tan recatada y tan bella
hallare en vuestro cuñado
un noble libertador
y consagrara su amor
a quien la había libertado?

365

El era noble, de fama,
galanteador, generoso.
Y era también muy buen mozo
para prender a una dama.

D. FROILÁN

370

Sin embargo, con desdén
debió tratar al raptor.

INÉS

No: que él era acreedor
a ser amado también.

D. FROILÁN

Mas si de él se enamoró,
no debió manifestarlo.

INÉS

¿Y por qué no?

D. FROILÁN

375

Porque amarlo
fue un crimen que cometió.

INÉS

Bien la santa libertad,
fiel patrimonio de Dios,
se la quitásteis.

D. FROILÁN

¿Quién?

INÉS

Vos.

D. FROILÁN

Yo se la quité en verdad.

(Confuso.)

Pero dejadme...

INÉS

(Deteniéndole.)

¿Y si yo

os dijera, señor conde,

en dónde está...?

D. FROILÁN

(Fuera de sí, con mucha ansiedad.)

¿Sabes dónde

su marido la escondió?

¿Lo sabes? Responde.

INÉS

Sí.

D. FROILÁN

¿Y me lo dirás?

INÉS

Quizá.

D. FROILÁN

*(Arrodillándose y tomándole una mano.)*Dilo, que postrado está
un padre tierno ante ti.Este viejo, que llorando
ves a tus pies, es un loco
que no piensa ni tampoco
conoce lo que es pensar,
pues errante y vagabundo,
en busca de algún consuelo,él recorrió con anhelo
la mitad del ancho mundo.¿No ves el llanto correr
por estas secas mejillas,
arrugadas y amarillas
a fuerza de padecer?

No sabes lo que es sufrir,
pues no tienes corazón.

(Llorando y besándola con transporte.)

Responde, por compasión,
si no me voy a morir.

INÉS

Os lo diré.

D. FROILÁN

405

Mentira.

INÉS

Lo prometo y descuidad.
Mas quiero la libertad
del que preso aquí tenéis.

D. FROILÁN

(Se levanta aterrado.)

¿Qué dices?

INÉS

(Con ansiedad.)

¿No es tiempo ya...?

D. FROILÁN

(Confuso y con voz entrecortada.)

410

¿Tiempo? No... Yo no lo sé.

INÉS

Libradle...

D. FROILÁN

Jamás.

INÉS

¿Por qué?

D. FROILÁN

Porque lo he matado.

INÉS

(Da un grito terrible y se cubre la cara con las manos.)

¡Ah!

(D. Froilán permanece mudo, aterrado, fija la mirada en Inés, sin dar un paso.

Pausa. Furiosa:)

Verdugo sin honor, cruel asesino,
¿qué hiciste de él? ¡Qué hiciste, insensato!¹¹
415 ¡Miserable! ¿No viste tu destino
pendiente de ese horrible asesinato?
En esa reja, envanecida frente
que ansia respira de feroz matanza,
420 hay un borrón de sangre de inocente
que reclamando está pronta venganza.

(D. Froilán se lleva maquinalmente la mano a la frente: después queda inmóvil.)

¿Qué has hecho, di? ¿No ves que desde el cielo
Dios te prepara un golpe destructor
y va a romperse el tenebroso velo
que la sombra ocultó de tu rencor?
425 La mujer de Bermudo te detesta,
no quiere ver tu vengadora faz.
Cuando ella sepa la traición funesta
de venir a mirarte no es capaz.
Y mataste la víctima escondida
430 en ese asilo que con sangre bañas,
con esta horrible y fétida guarida
de tigres carniceros sin entrañas.
Os parecéis al buitre que avariento
la presa oculta y la devora inquieto,
435 temiendo que otro buitre más hambriento
le pretenda robar el esqueleto.
Pero no, miserable: todo el mundo
verá el borrón de la conciencia tuya
para que el justo con desdén profundo
440 al verte aproximar constante huya.
No quedarás impune, no lo creas.
Dios, que te vió del alto firmamento,
tu cerebro rasgó con las ideas

11. Es muy interesante reparar en este paso del tratamiento de vos al tratamiento de tú, que se produce en este v. 414. Un recurso muy eficaz para destacar el cambio en las relaciones de los dos personajes: Inés se eleva ahora por encima de don Froilán, se convierte en conciencia justiciera. Encuentro el mismo recurso, con idéntica finalidad, en una gran obra de madurez: *Cassandra* (IV, 3.^a).

445 y el hondo afán de atroz remordimiento.
Porque el hombre que mata sin derecho.
después que su cuchillo hundi6 fatal,
verá otro brazo amenazar su pecho
y otro sangriento, vengador puñal.
¿Quieres saber el golpe que te espera?
450 Escucha lo que digo: es tu castigo
infalible: pues sólo Dios pudiera
movido a compasión prestarte abrigo.
La hija que buscabas no ha de verte.
Conmigo está: por más que no te agrade,¹²
455 primero sufrirá terrible muerte
que ver la faz de su asesino padre.
Te odiará porque tú mataste crudo
al esposo que amó con frenesí.
Y un recuerdo tendrá para Bermudo
460 y sólo maldiciones para ti.

D. FROILÁN

(*Furioso, amenazándola.*)

No irrites más mi contenido encono,
no despiertes mi furia aletargada.
Vete de mi presencia: te perdono.
No me recuerdes eso, desgraciada.

INÉS

465 Una mujer cual yo nunca se humilla
de un tirano falaz ante los pies.
Tú que serás la afrenta de Castilla,
humillado ante mí vendrás después.

D. FROILÁN

(*Dándole un golpe hacia fuera.*)

470 Voto al demonio,¹³ sal, déjame luego,
que otro baldón¹⁴ igual jamás oí
No quieras avivar el lento fuego
que puso Dios para matarme aquí.

(*Se da un golpe en el corazón. Deteniéndola.*)

Mas no te vayas, no, aguarda, espera.
¿En dónde está mi hija?

12. *Agrade*: ésta es nuestra lectura, pero la escritura de esta palabra es poco clara.

13. *Voto al demonio*. También se podría leer: *Vete al demonio*.

14. *Baldón*: deshonra, vergüenza.

INÉS

(*Con desprecio.*)

No lo sé.

D. FROILÁN

475 Si el cielo de la tierra la escondiera,
al seno de la tierra bajaré.

INÉS

Por más que revolváis el mundo entero,
antes que hallarla, infame, moriréis.
Dios la defiende.

D. FROILÁN

Dios es justiciero.

INÉS

480 Por lo mismo, infeliz, no la hallaréis.

D. FROILÁN

¡Mil muertes para ti! Todo el infierno
sobre ti se desplome y te confunda.
Tú verás, miserable, el fuego interno
que el pecho de Froilán voraz inunda.
485 Ni el poder de Luzbel ni el mundo entero
te podrá libertar de mis prisiones.
Que nadie puede recobrar la presa
que arrebatan los tigres y leones.

(*Se arroja sobre ella y le arranca la
escarcela.*^{14 bis} *Con feroz alegría.*)

Esta escarcela dame... Ya la tengo.

(*Registrándola ansioso.*)

490 Una llave, dinero, pergamino.
Ya lo sabrás... Verás si me sostengo,
si sé llevar el nombre de asesino.
Oh, no hay remedio..., no. Pronta venganza
preciso es decretar..., ahora mismo.
495 Prepárate a morir, que sin tardanza
vas a pasar al cielo o al abismo.

14 bis. *Escarcela*: Especie de bolsa que se llevaba pendiente de la cintura.
(Dicc. M. Moliner).

INÉS

Gracias, muy bien, me alegro por la muerte.
Muero feliz, la gloria va conmigo.
Mas ya que moriré sin ofenderte,
acuérdate, infeliz, de lo que digo.

500

(*D. Froilán, sin poder contener su cólera, la arrastra hacia la izquierda y la arroja fuera del escenario.*)

D. FROILÁN

Oírte más sin estallar no puedo.

(*La arrastra por un brazo.*)¹⁵

Ven a morir, en vano te detienes.

(*Hablando con alguien que está dentro.*)

Si quieres otra presa, Rebolledo,
afila tu cuchillo: aquí la tienes.

(*Inés cae dentro. D. Froilán vuelve al proscenio, despavorido.*)

ESCENA III

D. Froilán, solo. Después, Inés.

D. FROILÁN

(*Paseándose.*)

505

Ira de Dios, no hay tormento
para poder castigar
la insolencia y la osadía
de mujer tan pertinaz.

510

Pero a fe que no comprendo
por qué la fatalidad
me impulsa a tenerle miedo.

(*Deteniéndose pensativo.*)

Si aquello fuere verdad...
¡Pero qué! Estoy delirando.

515

En mis manos tengo ya
a esa hija que no pude
llegar a verla jamás.¹⁶

15. Según la acotación anterior, Inés había quedado fuera de escena. Parece sobreentenderse que había reaparecido en seguida. O lo más probable: el autor no corrigió la acotación anterior. Toda esta parte final está menos elaborada, lo que se advierte a simple vista por las muchas correcciones y tachaduras que hay... y por las que faltan.

16. Pase como imagen retórica. De niña había vivido con él

Hija querida, a tu padre
le hallan distinto en verdad,
terrible y manchado en sangre
520 por conseguirte no más.
Qué diferente de entonces.
Tus raptores, en lugar
de consolar a tu padre,
le han herido más y más.
525 Y esa mujer, esa hermana
del esforzado galán,
se atreve a insultar mi nombre,
a provocarme tenaz.
Infeliz, que las tinieblas
530 de la caverna infernal
le den asilo seguro...
Yo acabaré lo demás.
Mañana mismo, mañana,
sitiaré sin más tardar
535 el castillo de Bradiel
que más lejos de aquí está.
Y aunque fuere menester
cien mil soldados o más
los pagaré sin tardanza
540 aunque me cueste un caudal
Allí ha de estar, no hay remedio.
Allí mi deuda¹⁷ ha de estar.
Y después que la rescate,
cuando aquí la tenga ya,
545 he de convertir en llamas
ese castillo infernal.
A cenizas reducido
todo el mundo lo verá.
Pero paciencia primero
550 en lo que interesa más.
Es preciso que yo mate
a esa mujer; en verdad
fui un necio cuando el secreto
le confié sin vacilar.
555 Si no muere, rencorosa
dirá a las gentes quizá
que he matado a D. Bermudo,
y no conviene en verdad.
Rebolledo...

17. *Deuda*. También podría leerse: *duda*, pero tendría menos sentido.

(Deteniéndose, mirando dentro por la derecha.)

560 Ya la noche
aproximándose está.
Antes que se oculte el sol
cumplid la orden fatal.
Y en el momento que caiga
565 esa cabeza, avisad
con un toque de campana
para poder descansar.

(En este momento aparece Inés¹⁸ por la derecha y arroja un papel a los pies de D. Froilán.)
¿Cómo tú aquí?

INÉS

Aquí os dejo
mi postrera voluntad.
(Vase Inés.)

D. FROILÁN

570 Marcha, infeliz, y paga con tu sangre
la audacia de tu pecho azaz altivo.
(Pensativo.)

Quién sabe si a la vista del tormento
esa mujer habríase arrepentido
Perdonaréla.
(Resuelto.)

¡No! Que entonces ella
podría también contar el homicidio.
(Extrae unos papeles de su escarcela.)

575 Pensemos en la otra. Estos papeles
que yo encontré sobre el cadáver frío,
guardados en los pliegues de su ropa,
podrán mostrarme el mejor camino.
Con [ellos]¹⁹ puedo encontrarla.

18. Hemos respetado la distribución en tres escenas dada por el autor, aunque esta aparición de Inés permitiría desglosar la actual en dos. Repárese de paso, en el convencionalismo de esta aparición. Conviene destacar de nuevo que la ingenuidad, la *inocencia*, es el mayor encanto de esta obrita juvenil; precisamente porque la profundidad lo es de las obras que vendrían después, *justificándola* en términos de historia literaria.

19. En el manuscrito se lee: *Con puedo encontrarla*. Estos versos, 575-581, aparecen algo borrosos y no son de fácil lección. Son también corrección del autor sobre el original ya escrito: están en un papelito pegado sobre versos tachados.

(Los abre.)

¡Qué ansiedad!

- 580 Gran Dios: es para ella y están escritos desde la cárcel. (*Lee.*) Dice: «Esposa mía: Lejos de ti me muero de fastidio. Mándame, por tu amor, un pensamiento envuelto en tus suavísimos suspiros.
- 585 Estoy preso: tu padre es un tirano que me quiere matar como a un bandido. Está loco por verte y encontrarte. Te ama también y al verme en su castillo aplicóme el tormento, y miserable
- 590 en dónde te encontrabas saber quiso. Mas tú sabes muy bien que yo soy fuerte y más velo por ti que por mí mismo. No dije dónde estabas, porque entonces querrá con él traerte a su castillo.
- 595 No salgas de Bradiel aunque yo muera. No salgas, no, porque quizá previsto te querrá arrebatar y entonces, ¡ah! Me moriré sin ver tus atractivos. Debes estar hermosa, ya hace tiempo
- 600 que no he visto tus ojos, amor mío, y ciego estoy, porque sin ver tus ojos la luz me falta sin su hermoso brillo. Cuán hermoso estará, cuán hechicero el pequeño Tristán, ¡pobre hijo mío!
- 605 Parece que nacimos para amarnos y conquistar la palma del martirio. ¡Pobrecito! Nació cuando su padre no pudo ni besarle ni asistirlo. Me muero de dolor, yo quiero verte
- 610 y quiero ver también a nuestro hijo. Dale un beso en mi nombre. ¡Ah, quién sabe si nunca le veré! ¡Pobre hijo mío! ¡Pobre madre llorando sin consuelo, sin sostén, sin esposo, sin amigos!
- 615 ¡Pobre Tristán, nacido hace dos días, sin padre ya, sin paz y sin alivio! Ruega al cielo por mí: nunca te olvides que no debes dejar nuestro castillo. Sigue como un disfraz tenlo presente.
- 620 Y acabemos: no quiero ser prolijo. Aunque tu padre me degüelle fiero, aunque mate a Tristán, fiero y altivo, no le digas jamás que eres su hija.

- 625 Espera en Dios: cuando Tristán sea grande
dile que no se vuelva vengativo,
que no asesine al padre de su madre,
que le perdone, sí: y en nombre mío,
adiós, adiós, mi corazón te mando
en esta carta que veloz te escribo.
- 630 Acuérdate de mí y en Dios espera.
En Dios espero y sólo en él confío».
(*Guarda el papel.*)
Conque en el castillo: bien.
Ya sé, ya sé dónde está.
635 Qué bien hice, por mi vida,
cuando me ocurrió quitar²⁰
de los bolsillos del muerto
esta carta angelical.
Con ella y con esta llave...
(*La que está en la escarcela que quitó
a Inés.*)
desafío a Satanás
640 a que se empeñe en mi contra.
Veremos quién vencerá.
(*Observa la carta que arrojó Inés.*)
Pero calle: no había visto
(*Recogiéndolo.*)
este pliego que era para...
(*Leyendo la cubierta.*)
... A Mosén²¹ Froilán Pérez.
- 645 Es su propia mano, ¡hola!
¿Será de ella? ¡Oh, quién sabe!
(*Con ansiedad.*)
Me parece que será.
Veámoslo: yo esta letra
no he conocido jamás.
650 ¡Cielos! Su firma. Dios mío.
¡Estoy loco! Voto a tal.
(*Besándola.*)
De mi hija: ¡oh Dios mío!
Gracias, señor de bondad.
¿Cómo yo te pagaré
655 protección tan singular?
(*Lee.*)
«Padre mío: jamás os conocí

20. Habría resultado más coherente que no se justificara el hecho como una casualidad.

21. *Mosén*: tratamiento que se daba en Aragón a los nobles de segunda clase (Dicc. M. Moliner).

- ni nunca, nunca, conoceros quiero.
 Vos mi padre no sois, sois un verdugo
 que no sabéis la ley del caballero.
- 660 No quiero verte²² nunca, no me busques,
 pues no me encontrarás. Yo te detesto.
 Voy a morir... Cuando mi carta leas
 quizá triunfando esté de ti muy lejos.
(Con agitación creciente.)
- 665 Y, muero sí: porque morir prefiero
 a llamarme la hija de un verdugo,
(Conmovido.)
 y contigo vivir, alma de hierro.
 Yo soy Inés, la que contigo hablando
 activa te insultó. Ya Rebolledo
(Sorprendido y con velocidad:)
 va a cortar la cabeza que hace poco
 creíste de la hermana de tu yerno.
(Pronunciando entrecortadamente:)
- 670 Era tu hija, sí, que en barca suya
 que a tu alcázar llegué y entonces dentro,
 creyendo ver al hombre que yo amo
 y que tirano tú guardabas preso,
(Mórbido.)
- 675 voy a unirme con él... Yo te perdono.
 Pero antes de morir yo te suplico
 que no te vengues en tu pobre nieto.
*(D. Froilán arruga el papel, furioso,
 y da un terrible grito, golpeándose la
 frente.)*
- ¡Maldición para mí! ¡Inés, Inés!
 ¡Qué vas a hacer: detente, Rebolledo!
 680 ¡Infeliz, es mi hija!
(Suena una campana.)²³
 ¡Ah! ¿Qué oigo?
 ¡Yo la he matado! ¡Cielos, Dios eterno!
(Terrible y angustiado.)
 ¡Confúndeme, Señor! Dame la muerte.
 ¡La muerte, sí, la muerte y el infierno!
(Cae desplomado.)

[Telón]

Mayo 25 de 1861

22. Por segunda vez, transición del vos al tú. *Vid.* nota 11.

23. El autor ha preparado este efectismo final en v. 563-566.

ESTUDIOS ESCÉNICOS

N.º 14: HANNAH E. BERGMAN. *Los entremeses post-cervantinos de la Biblioteca y Museo del Instituto del Teatro de Barcelona.*

DR. HORST HINA. *Société et langage dans le théâtre de salon. A la découverte de l'oeuvre dramatique de Miquel de Palol.*

XAVIER FABREGAS. *Joan Puig i Ferrer i la crisi del teatre català (1913-1917).*

JOSEP MARIA BENET I JORNET. *Divagació informativa sobre Joan Puig i Ferrer i la seva obra. Amb especial atenció a «El pelegrí apassionat».*

GUILLEM-JORDI GRAELLS. *Notes per a un estudi de «La dama enamorada».*

JOAN PUIG I FERRETER. *Correspondència inèdita.*

JOAN PUIG I FERRETER. *Un home genial. (Farsa en un acte. Inèdita.)*

N.º 15: RICARDO DOMÉNECH. *Contribución a la bibliografía de Valle-Inclán.*

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ. *Ajuste de cuentas conmigo mismo.*

Estrenos en el Teatro Romea, de Barcelona. I. Septiembre-diciembre de 1865.

E. E. Ramon Vinyes. *Esbós biogràfic.*

ANGEL CARMONA. *Ramon Vinyes, o una víctima del Noucentisme.*

RAMON VINYES. *Arran del Mar Caribe.*

N.º 16: JUAN ANTONIO HORMIGÓN. *Valle Inclán y el Teatro de la Escuela Nueva.*

JOSEP MARIA BENET I JORNET. *Què en fem, dels actors joves?*
ARNAU PUIG. *Les arrels del teatre de Joan Brossa. (Amb un anex que conté dos textos inèdits de Joan Brossa: Ahmosis I, Amenofis IV, Tutenkhamon i Sord-mut.)*

JORDI COCA. *Sis notes.*

ANGEL CARMONA. *El meu Joan Brossa.*

FREDERIC RODA. *El meu muntatge d'«Or i sal».*

JAUME FUSTER. *L'aportació cinematogràfica de Joan Brossa. Una conversa amb Pere Portabella*

SEBASTIÀ GASCH. *Frègoli, Brossa i el «Music-hall».*

PERE GIMFERRER. *Temes i procediments de la poesia de Joan Brossa.*

ALEXANDRE CIRICI-PELLICER. *La poesia visual de Joan Brossa. Suscitador de la segona avantguarda pictòrica.*

Relació de l'obra dramàtica de Joan Brossa.

JOAN BROSSA. *El gran Fracaroli.*

N.º 17: JOSÉ SANCHIS SINISTERRA. *Agrupamientos, Creatividad y Desinhibición.*

CARME COMPTE. *Le théâtre actuel en Roussillon: deux dramatisations collectives.*

Registro de funciones. Teatro Romea, II (enero-marzo de 1866).

Shakespeare a Catalunya, fins a 1937.

JOSEP PALAU I FABRE. *Consideracions sobre el Shakespeare de Josep Maria de Sagarra.*

JOSEP-ANTON CODINA. «*Juli Cèsar*».

VENTURA PONS. «*Nit de reis, o el que vulgueu*». *Notícia d'un muntatge.*

WILLIAM SHAKESPEARE. *El rei Joan*. Traducció de Josep Maria de Sagarra.

SUMARIO DEL PRÓXIMO NÚMERO:

1. PANORAMA: MARIA CRAZIA PROFETI, *Un «romance» di J. Pérez de Montalbán sul tema della morte.*

JOAN CASTELLS I ALTIRRIBA, *Materials relatius al teatre català profà dels segles XVIII i XIX.*

MANUEL LORENZO, *O teatro galego, de esguello.*

2. CRÓNICA: JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ, *El siglo de las luces y las sombras.*

NATIVIDAD MASANÉS, *Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica del siglo XVIII español.*

JOSÉ MARÍA SALA, *Singular y plural de Juan Ignacio del Castillo.*

3. TEXTOS: JUAN IGNACIO GONZÁLEZ DEL CASTILLO, *La boda del Mundo Nuevo.*

El desafío de la Vicenta.

La casa de vecindad (II).

El aprendiz de torero.

P. V. P.
200



Instituto del Teatro

