

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

ESCUELA DE VERANO

EL TEATRO GALDOSIANO

TESIS

QUE PRESENTA EL SEÑOR

MITCHELL D. TRIWEDI

PARA OPTAR AL GRADO DE MAESTRO

EN ARTES EN ESPAÑOL

MEXICO, D. F.

1 9 4 8



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

XN48

T7

ej.2

REPUBLICA DE GUATEMALA  
SECRETARIA DE EDUCACION

INSTITUTO GUATEMALTECO DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

PRESENTE

QUE PRESENTA EL SEÑOR

NICOLAS D. FERRER

PARA OPTAR AL GRADO DE MAESTRO

EN CIENCIAS DE LA SALUD

MEXICO, D.F.

1954

Cariñosamente  
dedico esta tesis a  
mi madre

Con mi más sincero agradecimiento  
a mi consejero  
Prof. Dr. Francisco Monterde

1 00173



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR  
CENTRO DE INGENIERÍA  
PARA EXTRANJEROS

# I N D I C E

## Página

|   |     |
|---|-----|
| Transición de Galdós al Teatro.....           | 1   |
| Primeras Obras Teatrales.....                 | 8   |
| Obras de Tesis Social.....                    | 19  |
| Obras de Tesis Religiosa.....                 | 31  |
| Obras Calificadas como de Tendencia           |     |
| Simbólica.....                                | 43  |
| " <u>El Abuelo</u> ": Obra Maestra del Teatro |     |
| Galdosiano.....                               | 52  |
| Miscelánea.....                               | 64  |
| Procedimientos Novelísticos en el Teatro..    | 88  |
| Personajes del Teatro Galdosiano.....         | 94  |
| Conclusión.....                               | 102 |
| Cronología.....                               | 106 |
| Bibliografía.....                             | 107 |



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS

Cuando Benito Pérez Galdós empezaba a escribir para el teatro, ya era conocido ante todo y sobre todo como novelista. Tras años de una labor fecunda, había llegado a ser el maestro culminante de la novela española, considerado aún por unos como el novelista más grande que había producido España, con excepción del inmortal Cervantes. Perfeccionada la técnica galdosiana y establecida su fama, asombró al mundo español, lanzándose por otro camino literario, el teatro. ¿Cuáles pueden haber sido los motivos que persuadieron a este gran artista novelístico a salir del campo de su maestría para cultivar un género literario en cuya técnica era novicio?

Estos motivos parecen oscuros y complejos. Los críticos de la literatura han tratado de explicarlos de diversas maneras, y las variadas conclusiones que se derivan de sus estudios muestran claramente que todavía no se conocen con seguridad los factores que motivasen al genio galdosiano en este punto revolucionario de su carrera literaria. Sin embargo, vale la pena tratar de establecer algunas normas que puedan haber influido en Galdós en cuanto a esta cuestión interesante.

Se ha atribuído mucha importancia al hecho de que el género literario que más fascinaba a Galdós en su juventud, y por el cual sentía los mayores entusiasmos, fué el género dramático. Según lo que él mismo nos dice en sus "Memorias", compuso dramas y comedias con una rapidez extraordinaria, así en verso como en prosa, y creía que estos primeros ensayos dramáticos traerían una "revolución muy honda en la esfera literaria." De

estas obras no se conserva más que el título de una. Sabemos que alrededor del año de 1868, escribió "La Expulsión de los Moriscos", drama en verso que nunca se llevó a la escena, ni siquiera se publicó, por razones que no se nos explican. En la misma época frecuentaba los teatros, principalmente en los estrenos. Asistió al estreno de "Venganza Catalina" de García Gutiérrez, a la conclusión del cual triunfo salió "maravillado" del teatro. Sin embargo, después del fracaso de "La Expulsión de los Moriscos", Galdós pierde todo interés en el teatro, y, desanimado, abandona sus sueños estudiantiles de ser dramaturgo. Dos años más tarde aparece su primera novela, "La Fontana de Oro", y se inicia una carrera de primera categoría en las letras españolas.

Naturalmente surge el problema de si Galdós continuó asistiendo al teatro o no durante sus años de preocupación con la forma novelística. Es importante este problema, porque si seguía su interés en el teatro, podríamos concluir que su ambición juvenil de ser dramaturgo influyó en llevar a cabo este anhelo en años posteriores. Pero aquí hay una diferencia de opinión. Dice el crítico Joaquín Casaldüero que Galdós no dejó de pensar en el teatro como forma literaria como dan testimonio los numerosos artículos que sobre obras, autores, actores y público envió a "La Prensa" de Buenos Aires.<sup>1</sup> En cambio, escribe el profesor norteamericano S. Griswold Morley, en su introducción a la comedia galdosiana "Mariucha", que Galdós, tan

1. Joaquín Casaldüero, "Vida y Obra de Galdós", p. 31

aislado por su labor novelística, apenas asistió al teatro desde sus días universitarios hasta el estreno de su propio drama "Realidad". Esta afirmación me parece más correcta. El arte escénico debe de haberle ocupado muy poco a Galdós, tan sumergido en la "plenitud de la fiebre novelesca", porque dice que no frecuentaba los teatros, y que conocía los grandes éxitos de don José Echegaray por la lectura y no por la representación.

Así es que se equivocan, a mi parecer, los que encuentran importancia en el hecho de que el género teatral era el que más le interesaba a Galdós en su juventud, porque este hecho no tiene trascendencia en la evolución final de Galdós hacia el teatro, suceso que tuvo lugar tantos años después. Clarín, crítico concienzudo de la obra galdosiana, dice muy poco en cuanto a los primeros ensayos dramáticos de Galdós, lo cual indicaría que tienen muy poca importancia en esta cuestión. Lo que sí dice Clarín es que le sorprende mucho que Galdós, después de conseguir tantos triunfos en la novela, tratase de escribir dramas sin frecuentar el teatro, ni estudiarlo por dentro en cuanto al gusto del público y las facultades y los recursos de los actores...etc., mientras otros, como por ejemplo Tamayo, deben parte de su habilidad a haber nacido casi entre los bastidores, y a haber conocido la vida escénica desde niños. <sup>2</sup>

Sea lo que fuere, se estrenó "Realidad" el 15 de marzo del año de 1892 en el Teatro de la Comedia, y puesto que no se puede. Clarín, "Obras Completas", Tomo I ("Galdós"), p. 232



de considerar este drama como la realización de las primeras ambiciones juveniles de Galdós, tenemos que buscar su "raison d'être" en otra parte.

Creo que puede explicarse más fácilmente la transición de Galdós al teatro si tenemos en cuenta que ya abandonaba, poco a poco, la forma narrativa, carácter esencial de toda obra novelesca, antes del estreno de "Realidad". En el año de 1889 se publicó esta obra en su forma original, que no era obra teatral, sino "novela dialogada", como Galdós prefería llamarla, o "producto del cruzamiento de la novela y el teatro". En este subgénero, al cual pertenecen también "La Loca de la Casa", "El Abuelo", y "Casandra", la obra está dividida en jornadas y escenas, y toda descripción de personajes y escenarios que se encuentra por lo común en una novela, se suprime, o más bien se incorpora al diálogo directo entre los varios personajes, limitando la parte narrativa del autor a proporciones mínimas, un toque en cuanto a la voz, el gesto o el vestido del personaje que habla. Claro está que estas indicaciones de la parte del autor son más o menos escénicas, y no distan mucho de las de cualquier obra teatral. En efecto, este tipo de obra me parece más teatral que novelesca, lo cual no es una cosa rara, puesto que desde cada uno de estos dos géneros, hay una gradación hasta el otro.

Pero con esta forma de la novela dialogada---y hay que acordarse de que no es un elemento nuevo en la literatura española, puesto que "La Celestina" no es sino una novela dialogada de esta clase---Galdós por lo menos tendía un puente hacia el

teatro. Prueba de esto es que, al leer sus novelas dialogadas, se fija en el poco esfuerzo necesario para transformarlas en dramas y llevarlas a la escena. Y así pasó precisamente, que don Emilio Mario, insigne empresario del teatro de aquella época le imbuyó al autor la idea de transformar la novela dialogada "Realidad" en obra teatral, lo cual iba a la par de su gusto.

Es importante advertir que al abandonar la narración por el diálogo, Galdós revela cierta inquietud creadora. Ya no le basta escribir puras novelas. Ahora le tienta un nuevo medio de expresión en que más objetivamente puedan desarrollarse sus caracteres y sus pensamientos, en que él mismo pueda pasar de un análisis externo de la vida a una que sea interna, más honda y así más cerca de sus conciudadanos. Su concepto de la realidad ya no es material, sino espiritual. Pasa al diálogo porque siente un interés creciente en los motivos humanos, en los matices del carácter fundamental, y su ingenio se va hundiendo más y más en un estudio del hombre y de la humanidad. Como tal proceso intelectual de un alma creadora es lento y gradual, Galdós no podía pasar de la novela directamente al teatro, de la forma exterior a la forma interior, paso que es demasiado enorme, repentino, difícil de conseguir. Por eso escoge la forma dialogada, como un paso intermedio que le llevará últimamente a su verdadero propósito.

La explicación más clara de este asunto se encuentra expresada por Galdós mismo, cuando él nos da su opinión acerca del diálogo. Dice que los caracteres, por medio del diálogo, imi-

tan más fácilmente a los seres vivos, "cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella...nos dan el relieve más o menos fuerte de sus acciones." El novelista se da cuenta de que la palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene la misma eficacia y la llama una "referencia, algo como la Historia, que nos cuenta los acontecimientos y nos traza retratos y escenas." 3

Se podría decir, entonces, que Galdós quiere, por medio del diálogo, dar a su arte mayor objetividad, una personalidad independiente de la de su creador. Quiere que el lector vea y oiga el suceso y los personajes sin fijarse en la intervención del artista "oculto".

Y finalmente se señala aquí otro motivo que puede haberle persuadido para cultivar el género dramático: En España, el público teatral a fines del siglo XIX excedía en número al público de lectores, 4 y cuando se considera que Galdós nunca era partidario del arte por el arte, sino defensor apasionado del progreso, y las reformas cualesquiera, parece natural que escogiese un medio literario en que pudiera expresar sus ideas ante un público más amplio, un público en que siempre tenía fija la vista del alma.

Pero esto no quiere decir que Galdós escribiera para un público teatral a fin de recibir elogios más directos y más nume-

---

3. Prólogo a "El Abuelo" (Novela dialogada)

4. H. C. Berkowitz, Introducción a "El Abuelo" (Edición escolar)

rosos, sino que cree el novelista que sus ideas serán acogidas con más entusiasmo en la escena. El afán de ponerse en más íntima comunicación con el público español es también una idea que forma parte de la ideología estética de Galdós:

El fin de toda obra dramática es interesar y conmover al auditorio, encadenando su atención, apegándole al asunto y a los caracteres, de suerte que se establezca perfecta fusión entre la vida real, contenida en la mente del público, y la imaginaria que los actores expresan en la escena. Si este fin se realiza, el público se identifica con la obra, se la asimila, acaba por apropiársela, y es al fin el autor mismo recreándose en su obra. 5

5. Prólogo a "Los Condenados" (P. 720 en las "Obras Completas de Benito Pérez Galdós", Tomo VI. Edición de M. Aguilar, Madrid, 1942) Los demás trozos citados de los escritos de Galdós, se tomarán todos de este tomo.

. . . . .

Primeras Obras Teatrales

El drama "Realidad", arreglo de la novela dialogada del mismo título, trae a la escena española los viejos temas del triángulo eterno y el amor conyugal; pero con una solución nueva, característica del pensamiento galdosiano, y completamente ajena al concepto español del honor. Federico Viera, el seductor que ha llevado una vida ignominiosa, se suicida por remordimiento, y Orozco, el esposo ultrajado por Viera y Augusta, quiere perdonar a ésta. Pero ella se encuentra demasiado pobre de espíritu para confesarle su adulterio, a pesar de las luchas interiores, y las dos almas se divorcian espiritualmente.

El drama entero, salvo el tercer acto que está fuera de lugar y por demás en cuanto al conflicto, es psicológico en la forma y filosófico en el fondo. Salen de la boca de cada personaje principal ideas éticas que revisten la obra con la preocupación de cómo debemos vivir. Orozco, el protagonista, es el alma estoica que busca la perfección ideal. Su alteza de alma asombra a su mujer, en cuya vida no se ven ni el deseo ni la capacidad de acompañarle en esa purificación. Augusta es más terrestre, reconoce este hecho, y aunque venera a ese hombre intelectual que ha conseguido esclavizar sus pasiones, su amor se dirige a un amigo de él, amante de pasión y ternura, de carácter complejo y a veces contradictorio, Viera. Este ha seducido a Augusta, pero siente cierta repugnancia hacia ella por haber sido infiel a su propio esposo.

No creo que Viera desprecie a la que sedujo, sino que la

victoria ya es para él causa de hastío, tan bien como un caso de conciencia. Aunque es aristócrata oprimido de deudas, no es por causas económicas por lo que se suicida, sino por su idea del honor, la cual no se aplica a ciertos actos suyos, como, por ejemplo, sus relaciones extrañas con La Peri, pero que sí influye en otros.

Es interesante notar que estos tres personajes son representativos de las tres capas sociales: Orozco es de la primera, hombre superior, excepcional (de una bondad tan grande que casi llega a ser caricatura); Augusta pertenece a la capa más común, es una de la gran multitud que no se distingue, y aparece empequeñecida entre las figuras gigantescas de su marido y su amante; y Federico Viera sería de la capa ínfima, un ser desdichado, un degenerado arrestrado por el vicio.

El final del drama es lo que hace que la obra alcance mayor vuelo que los demás escritas sobre el mismo tema: Orozco recibe las noticias del adulterio de su esposa, al mismo tiempo que las del suicidio de Viera. Sigue una escena, la penúltima del drama, en que las dos almas se ponen cara a cara: el esposo digno y frío, esperando que se le confiese el crimen, y la esposa con temor e inquietud, luchando con su conciencia. El dilema de Augusta es mayor, por la enfermedad que sufre, la cual le impide distinguir lo real de lo soñado, los actos de los sueños, y ya tiene la idea de haberle confesado todo a Orozco en un momento de pesadilla:

¡Confesarme a él!...¿Y si yo te dijera que ya lo he hecho...? ¡Oh, yo estoy loca! No sé lo que digo ni lo que pienso. Me atormenta una duda... Anoche tuve pesadillas horribles, una tras otra, y ratos de insomnio febril... Mis actos despierta, mis sueños dormida, se confunden, se amalgaman, y no los puedo separar. La impresión que más claramente se subsiste en mí, entre tantas impresiones borrosas y turbias, es...que me levanté de la cama, fuí al despacho de Tomás, que entré y me puse de rodillas ante él, y le confesé todo..., pero todo, todo... (V, 3)

¡Triste ser que no puede discernir la realidad! La escena es extraordinaria, de doble monólogo más bien que diálogo (uso predilecto de las primeras obras teatrales de Galdós) en que hablan a solas las conciencias, sin gritos, sin riñas, una escena de palabras detrás de las cuales las verdaderas emociones de los dos personajes tratan de ocultarse. Pero terminada la plática, se dan las buenas noches como siempre, y sale Augusta del salón, sin haber admitido su pecado, angustiada y convencida de que ya no habrá perdón para ella.

Orozco, en cambio, contempla el cielo y con calma se pregunta: "¿Qué diría esa inmensidad de mundos, si fuesen a contarles que aquí, en el nuestro, un gusanillo insignificante llamado mujer, amó a un hombre, en vez de a otro?" Con su intelecto superior y corazón noble, se da cuenta de lo poco que valen las pequeñas miserias y mezquindades del hombre ante la infinidad de nuestro universo. Así es que al aparecer el espectro de Viera, Orozco le perdona:

(El salón se ilumina.) ¿Qué es esto?... ¡Encendido el salón!... ¡Parece que alguien entra en el salón!... Sí, una persona..., un hombre... (Vuelve al proscenio restregándose los ojos.) Sin duda sueño... Mis ideas se lanzan fuera de mí. (Se ilumina el billar.) Luz también en el billar... Alguien está allí... Le conozco... Federico... (La imagen de Federico aparece en el billar.) Te conocí..., te esperaba. Tu presencia no me causa terror, imagen del que fué mi amigo. Vivo te amé, muerto me inspiraste odio. (La imagen se desvanece.) No te alejes, ven... Este sentimiento me acongoja, me empequecece, y con poderoso voluntad lo arranco de mi alma. Vuelve a mí ..., quiero verte. (La imagen vuelve a mostrarse.) Eres mi idea fija, como yo fuí la tuya. Eres mi propio pensamiento, la luz que alumbra mi razón, revelándome el sentido de tu lastimosa tragedia y los móviles de tu muerte... Sé que moriste por estímulos del honor y de la conciencia, porque la vida se te hizo imposible entre mi generosidad y tu delito, entre el bien que te hice y el mal que me hiciste. Si en tu vida hay no pocas ignominias, tu muerte es un signo de grandeza moral. Tú y yo nos elevamos sobre toda esta miseria de las pasiones, del odio y del vano juicio del vulgo. No sé aborrecer. Me has dado la verdad: yo te doy el perdón. Abrazame. (Escena final)

Orozco le tiende los brazos a la imagen, pero ésta se desvanece otra vez, dejando solo al estoico en la oscuridad.

Esta última escena de "Realidad", en que aun el gran Orozco acaba, como Viera, por ver visiones, es de una intensidad conmovedora, de un sentimiento noble.

Se ve claramente que "Realidad" produce un efecto superior en la lectura que en la representación, puesto que el motivo romántico del espectro ofrece dificultades escénicas e inverosimi-



litud en ésta. Ni es éste el único defecto que se encuentra. El drama es demasiado largo, y el número de escenas y personajes sobra. Pero "Realidad" es, a pesar de todas estas faltas, un "grito de libertad" <sup>6</sup> en el teatro español, por sus análisis profundos y las primeras posibilidades que ofrece para el desarrollo de un teatro realista en España.

Puede imaginarse el efecto que produjo "Realidad" al llevar a la escena un caso de adulterio en que el seductor no paga el precio supremo de su vida por el medio grotesco del duelo medieval, o por otras venganzas cualesquiera, sino en que recibe el perdón del mismo esposo ultrajado, concepto totalmente opuesto a la tradición española. ¡Cuán distintamente hubiera resuelto este caso Calderón, por ejemplo! Pero la tolerancia tan cristiana y moderna de Galdós, aplicada al protagonista Tomás Orozco, produce el "hombre nuevo" del siglo veinte, en un drama de importancia trascendental y revolucionaria porque señala el fin de los conceptos anticuados y un principio hacia descubrir la verdad eterna---el amor---, tema que recibe su tratamiento más eficaz y artístico en "El Abuelo".

"Realidad" es la expresión pura del propio genio galdosiano, en que la nota más sobresaliente es la falta de los recursos convencionales del teatro, y de sus verdaderos ripios. El sabor realista, tan dominante en la novelística de Galdós, se traslada al teatro, y marcha contra la corriente del romanti-

---

6. Enrique Díez-Canedo, "Galdós y el Teatro"  
("Filosofía y Letras", abril-junio de 1943)

cismo de Echegaray, el dramaturgo más en boga cuando se estrena el primer drama galdosiano. El diálogo, siempre realista en las novelas de Galdós, está lejos de ser cotidiano o vulgar en "Realidad". Encontramos aquí un lenguaje castizo, a veces culto y hasta literario, pero nunca afectado; expresivo y espontáneo a la vez, y sobre todo, digno de acompañar a las ideas elevadas que describe y desarrolla.

Si la obra, en su totalidad, deja de dar la impresión realista en más alto grado, esto se debe a la sombra de Viera, un recurso que es típicamente romántico, pero empleado aquí por Galdós (tan bien como se emplea después en "Electra") para expresar un estado o cambio de conciencia, difícil de expresar por otro medio.<sup>7</sup>

. . . . .

El año siguiente (1893) se estrena "La Loca de la Casa", comedia en cuatro actos y también arreglo de una novela dialogada del mismo título. Como en el caso de "Realidad", "La Loca de la Casa" tuvo que cortarse mucho para ser presentada en la escena. Pero la obra teatral salió bastante larga, de todos modos: "El defecto de no contar con el tiempo, lo tenía Galdós en "Realidad"; y en "La Loca de la Casa", lejos de enmendarse, extrema esta despreocupación."<sup>8</sup>

---

7. Julio Cejador y Frauca, "Historia de la Lengua y Literatura Española", Tomo VIII, p. 430

8. Clarín, Op: Cit., P. 234

"La Loca de la Casa" tiene unas ideas sugestivas, más acción exterior y mayor número de momentos dramáticos adaptables a las tablas que se encuentran en "Realidad", pero queda en la impresión total, a mi parecer, inferior. La comedia se reduce esencialmente a un conflicto caprichoso, aunque humano, entre las dos personalidades completamente opuestas de José María Cruz y Victoria de Moncada. Los protagonistas están admirablemente retratados, y sin embargo, el drama no impresiona, lo cual se deberá a que el conflicto que plantea es externo y culmina en un mero choque de muy poco resultado o consecuencias.

Los dos primeros actos plantean bien el asunto. Cruz, de origen humilde, pero ya millonario a fuerza de sus arduos trabajos y esfuerzos inagotables en América, regresa a Santa Madrona, el pueblo de su nacimiento, deseoso de unirse con la familia aristocrática en cuya casa anduvo descalzo. El patriarca de la familia acaba de sufrir tremendas pérdidas monetarias, y Cruz le ofrece prestarle ayuda, a condición que se le permita casarse con una de sus hijas. Gabriela, la mayor, no puede soportar su rudeza primitiva, y además, está enamorada de otro. La otra hija, Victoria, va a hacerse monja. Tras larga lucha (y es precisamente esta parte del drama que parece la más ilógica), la novicia llega a creer que puede servir más a Dios si deja sus ambiciones de entrar en el Convento del Socorro, para quedarse en el mundo de lo material; aquí se plantea el tema secundario de que se puede servir a Dios en todas partes (tema que se re-

pite años más tarde en "Electra"). Se casa Victoria con Cruz, salvando de la ruina a su familia; de lo que sucede después, se puede deducir que Victoria, casándose con Cruz, tiene también la esperanza de reformarle y de darle un nuevo carácter más humano, más bondadoso.

Los actos tercero y cuarto pierden el sabor del verdadero conflicto planteado en los dos anteriores. Surge como hecho inevitable la desavenencia entre el matrimonio, pero la motivación de ésta es débilmente concebida, y se produce un choque entre las dos personalidades tan opuestas, que en vez de ser una verdadera lucha, se reduce a una pelea superficial. Y además, fracasa algo la intención del dramaturgo, porque nuestras simpatías casi se dirigen al esposo, en vista de que Victoria abusa de la confianza de que goza como esposa cuando entrega un talón a la madre de su primer novio. La reconciliación del matrimonio, que se lleva a cabo en las últimas escenas de la obra, es menos realista aún, puesto que se basa en que Victoria está encinta, y otra de las ambiciones del egoísta Cruz es tener hijos, formar una nueva sociedad que será la fusión de la clase baja y la aristocrática.

Como en la mayor parte de las producciones galdosianas, el elemento de más valor en "La Loca de la Casa" es el análisis del protagonista que nos ofrece el autor; es tan sutil y artística la manera como se desarrolla el carácter de este avaro que carece de todo sentimiento compasivo, de este cruel usurero indivi-

dualista que ha luchado ferozmente para acumular sus riquezas, y que, por lo tanto, no respeta más que el trabajo duro y penoso y el dinero que significa el poder. En armonía con las nuevas corrientes del pensamiento que caracterizan la edad materialista moderna, Cruz es ateo, desprecia todo lo religioso, y en cuanto a la caridad, cree que, sea secreta o pública, es el peor de los vicios. Tiene fe solamente en sí mismo, en la gloria de la Naturaleza, y en la labor creativa del hombre.

No es de extrañar, pues, que la personalidad de su esposa, humilde y sacrificadora, deje de alcanzar la misma fuerza y relieve. Victoria, como creación espiritual galdosiana que combate al materialismo del siglo veinte, no puede contribuir mucho al desarrollo de su propio tipo en la literatura, porque, como ser humano, es incapaz de luchar y conquistar efectivamente a una personalidad tan feroz y violenta como la de Cruz. De ahí que ella deja de educarle o modificar su carácter en un grado cualquiera. Lo más interesante que se encuentra en el carácter de Victoria son los chispazos o las ráfagas que siente y que gobiernan sus actos, llevándola primero a casarse con Cruz, y después a quitarle su dinero. Claro que son contradicciones de su propio carácter moral, pero al mismo tiempo hacen de ella un tipo más humano.

Si Victoria y Cruz son tipos que representan dos fuerzas o tendencias en la vida humana, es una lástima que "La Loca de la Casa" no acentúe más la idea de la unión de estas dos clases,

tema que queda en segundo término, expresado solamente por Cruz, cuando le revela a Victoria sus ambiciones acerca de la amalgama de sus dos clases sociales respectivas:

Usted...comprenderá que los que nos elevamos rápidamente por nuestro propio esfuerzo, o ayudados por una loca fortuna, gustamos de enlazar el pasado con el presente, y de emparejarnos con los que ya eran poderosos cuando nosotros éramos humildes. Poseer aquello mismo que antes estuvo tan por encima de mí, ¡qué mayor gloria! Teníame yo por polvo miserable, cuando las niñas de Moncada me parecían estrellas... De aquella miseria ha salido un hombre que cree ya poder alargar su mano y coger lo que antes le parecía...las muñecas de los ángeles... Y yo, hombre rudo, endurecido en las luchas con la Naturaleza; yo, que fui y quiero seguir siendo pueblo, deseo que el pueblo se confunda con el señorío, porque así se hacen las revoluciones... sin revolución... (II, 12)

Pero a pesar de lo que dice Cruz, no es él que tiene el espíritu más inclinado al socialismo, sino Victoria. Sin embargo, en el caso de ella, es también un asunto de palabras e ideas que se forman para justificar sus acciones:

Arrastróme hacia ti una vaga aspiración religiosa, y, además de religiosa... (Buscando la palabra)...socialista, la idea de apoderarme de ti, invadiendo cautelosamente tu confianza, para repartir tus riquezas, dando lo que te sobra a los que nada tienen..., para ordenar las cosas mejor de lo que están, nivelando, ¿sabes?, nivelando... (III, 11)

Estas ideas, en cuanto a la cuestión de la amalgama social

no tienen nada de trascendencia en "La Loca de la Casa", pero han llamado la atención porque sí anticipan algo el desarrollo de este tema en obras posteriores.

La idea profunda de "La Loca de la Casa", si se tiene que señalarla, sería la que expresa Victoria en las últimas palabras de la obra, cuando acaba de efectuarse la reconciliación del matrimonio:

Cruz.---Ni yo puedo vivir sin ella, ni ella sin mí. Que lo diga, que lo confiese.

Victoria.---(Con arranque.) Lo confieso, sí. Eres el mal, y si el mal no existiera, los buenos no sabríamos que hacer... ni podríamos vivir. (Escena final)

. . . . .

Obras de Tesis Social

Es sumamente difícil agrupar la obra teatral galdosiana respecto a sus varias etapas o tendencias, porque esta obra, además de ser fecunda, es también de ideas diversas. Así actúa de una manera completamente arbitraria, a mi juicio, el crítico francés Ernest Martinenche, cuando clasifica el desarrollo del teatro de Galdós en tres períodos, a saber, desde "Realidad" hasta "Los Condenados", en que se presentan tesis morales; desde "Voluntad" hasta "Alma y Vida", en que se trata de asuntos de interés puramente nacional; y desde "Mariucha" hasta "Amor y Ciencia", en que Galdós trata de presentar temas que unan el ambiente español y el fondo filosófico.<sup>9</sup> Como se ve claramente, éste es el orden cronológico, y muy fácilmente se podría sacar una obra del primer grupo y colocarla, como en el caso de "Realidad", en el tercero.

Se encuentran repetidos en el teatro galdosiano varios temas, pero no en orden consecutivo ni cronológico. De ahí la necesidad, en cualquier estudio que trata de desarrollar las ideas de este dramaturgo, de sacar de su lugar cronológico una obra en cuyo tema haya semejanza con el de otra obra. Así es que he llegado a creer conveniente en esta tesis agrupar las obras teatrales de Galdós en tres partes generales, según las ideas o los elementos sobresalientes que se encuentran en cada una, teniendo

---

9. Ernest Martinenche, "Le Théâtre de M. Pérez Galdós". (en "Revue des Deux Mondes", v. 32, 1906). En esta obra de crítica no se incluyen los dramas posteriores a "Amor y Ciencia" (1905).



en cuenta que estos grupos, tan arbitrarios como los del crítico francés, no han de considerarse definitivos, sino como expedientes.

Estos grupos son: obras de tesis social, obras de tesis religiosa, y obras que se han calificado de tendencia simbólica. Las obras que quedan incluidas en la parte que llamo "miscelánea", podrían, desde ciertos puntos de vista, incluirse en los grupos antes mencionados; será que las cualidades particulares de éstas me hacen preferir tratarlas aparte.

. . . . .

"La de San Quintín" se estrena en 1894, y es la primera obra galdosiana que se escribe directa y exclusivamente para el teatro. Como ya se ha dicho, "Realidad" y "La Loca de la Casa" fueron adaptaciones de novelas dialogadas. "Gerona", drama en cuatro actos que siguió en orden a "La Loca de la Casa", y que fué el peor fracaso galdosiano, retirado después de una sola representación, fué un arreglo del episodio nacional del mismo título. Así es que "La de San Quintín", obra que carece de las digresiones y los caracteres superfluos de las obras anteriores, y que parece "materialmente" breve en comparación con aquellas, representa el paso final de Galdós hacia la plena realización del dramaturgo: por primera vez el artista concibe una obra como un drama para representarse en la escena, más bien que un libro de lectura. Este hecho es importante, porque una obra

dramática debe representarse como se escribe, y más específicamente aún, como se concibe; ni "Realidad" ni "La Loca de la Casa" podían representarse en su forma original, sino que tenían que cambiarse en muchos detalles pequeños, aunque no eran éstos esenciales.

"La de San Quintín" es una obra de tesis social, como lo son también en muchos respectos las dos primeras obras teatrales de Galdós; pero la diferencia está en que aquí las ideas sociales del autor reciben impulso más notable, y resultan el tema principal de la obra.

Ha surgido muchas veces la cuestión de si Hendrik Ibsen, el que más que cualquier otro popularizó la obra de tesis social en el teatro moderno, haya influido en el teatro galdosiano. Para mí todavía faltan muchas pruebas para que se pueda confirmar que sí influyó el dramaturgo noruego en el español. Galdós mismo confiesa que ha leído "La Casa de Muñecas", "Los Aparecidos"<sup>10</sup> y "El Enemigo del Pueblo", y que todas estas obras de tesis admirables le "enamoran", le "parecen de soberana hermosura". Pero afirma al mismo tiempo que "ningún autor ha influido" en él "menos que Ibsen".<sup>11</sup> Y en efecto, las obras de tesis social de Ibsen, y especialmente las que se mencionan aquí, no se parecen en manera alguna a las que escribió el dramaturgo español.

---

10. Me parece que la obra al que se refiere Galdós aquí, es mejor conocida por el título de "Espectros".

11. Prólogo a "Los Condenados" (P. 722 en las "Obras Completas)

En "La de San Quintín" Galdós describe la lucha de aquella parte de la aristocracia española, ya decaída e impotente en los últimos años del siglo diez y nueve, cuyas ambiciones son transformar su propia manera de vivir según las necesidades de la nueva época. La Duquesa de San Quintín, Rosario de Trastámara, se casa con un miembro de una clase social más baja, y fruto de su unión será, en la mente de Galdós, la nueva generación de la España moderna, generación de trabajadores. La exaltación de la labor humana como fuerza vital y necesaria en la sociedad, queda planteada como un requisito para la regeneración de la aristocracia española. Este tema, aunque no nos parece demasiado radical en nuestros días, sí debe de haberlo parecido en la España del tiempo de Galdós, por haber sido planteado muy poco en esta forma cándida antes.

Además de en "La de San Quintín", este problema de la adaptación de las altas clases sociales a la "época proletaria" recibe expresión y planteamiento en otras dos obras teatrales: "Voluntad" (1895) y "Mariucha" (1903) señalan la labor humana como el único camino redentor para la aristocracia; repetición de tema que parece indicarnos cierto interés sincero en este problema de parte del dramaturgo. Pero más interesante y curioso a la vez es el hecho de que en cada una de las tres obras el carácter ideal que encarna la filosofía de Galdós es mujer.

Rosario, en "La de San Quintín", sigue el consejo de su primo, el Marqués de Falfán, cuando dice éste: "Nada envilece

como ciertas clases de deudas. No debas. Si para verte libre de tal suplicio, necesitas descender en la escala social, baja sin miedo." (II, 5) Así, aunque Rosario es producto de la más alta esfera social, cuando poco después de la muerte de su esposo, se encuentra en la pobreza, no solicita préstamos a nadie, sino que va a vivir como huésped en casa de parientes suyos, y allí hace el trabajo manual de cualquier sirvienta, creyendo que con estas tareas domésticas se ha ganado el pan, sin perder su dignidad y nobleza, al contrario, conservándolas. La prueba verdadera de su carácter moral le hace frente cuando se entera la duquesa de que Víctor, de quien está enamorada, y a quien se supone hijo ilegítimo de don César, hombre rico y avaro, es en verdad hijo de otro. Víctor está a punto de ser legitimado por don César, que ignora que no es su padre; pero Rosario, que ya posee la verdad, fortificada por su sentido del honor y de la justicia, revela el secreto a don César, aunque sabe bien que esta acción significa privar a su amante, tanto como a sí misma, de posición social y riquezas.

Isidora, en "Voluntad", salva a su familia de la ruina con sus propias habilidades para negocios comerciantes. Mientras todo iba bien para sus padres, podían trabajar. Pero cuando se les presentan **adversidades**, son incapaces de luchar contra ellas. Isidora, en cambio, se da cuenta de que la verdadera causa de la perdición de su padre ha sido su actitud genial e indiferente, caracterizada por sus respuestas de "no sé", "ve-

remos" y "mañana" a toda pregunta. En vez de estas debilidades, Isidora tiene su propia energía juvenil, su tremenda "voluntad", con las cuales lucha contra las deudas e incapacidades de su familia. Este es el principal hecho de la obra, y por la manera inverosímil como se presenta, y sobre todo, con que evita la ruina de su familia por rápidos milagros sorprendentes, se da a "Voluntad" la apariencia de un mero cuento de hadas.

La voluntad de Isidora salva no solamente a sus propios padres, sino también a su amante, Alejandro, acción que es de más importancia que la primera. Este, un sonámbulo, heredero de un buen capital, lo ha perdido todo. Como cree que la labor es inútil y degradante, y que "fuera del arte, del amor y de la poesía nada existe que merezca nuestra atención", le queda solamente el suicidio como medio de escaparse de la humillación y la miseria. Pero el amor de Isidora le despierta de su pesadilla y la joven logra persuadirle de que se case con ella y adopte a su lado la labor decente y creadora como su única salvación.

En "Mariucha" son otra vez la juventud y la voluntad femeninas las que toman para sí el cargo de aliviar las dificultades monetarias de una familia aristocrática. A diferencia de Rosario e Isidora, Mariucha recibe la inspiración de su deber por su amistad con otro miembro de la alta esfera social, un tal León, quien, después de haberse arruinado con mil calaveradas, se ha puesto a trabajar honestamente en el modesto comer-

cio de carbón.

A Mariucha, oprimida por la idea de que sus padres, ricos y poderosos en años pasados, para vivir van pidiendo ayuda monetaria de sus amigos, le ha dotado de cierta dignidad y nobleza de carácter, y Galdós trata de demostrar que esta dignidad no se debe a su alcurnia aristocrática, pues sus padres no la poseen. Como Isidora, la joven Mariucha tiene también la energía y voluntad de que sus padres carecen, puesto que ellos viven en un mundo imaginario, y pasan todos los días soñando con recobrar su posición anterior; la marquesa poniendo sus esperanzas en Dios, y su esposo creyendo que el único redentor posible de la familia es su hijo Cesáreo, enamorado de la millonaria Teodolinda.

Mariucha, siguiendo en el camino de León, logra salvarse de la humillación de ser parásito social, y con los pequeños negocios que comienza, puede socorrer a sus padres. Entonces llegan noticias de que dentro de unos días se realizará el casamiento ambicionado por Cesáreo, y de repente la familia vuelve a ser poderosa. Pero Mariucha, que ya ha aprendido lo poco que vale ser aristócrata, se decide a casarse con León, y ofrece a sus padres una vida humilde pero honesta y digna, dándoles a elegir entre seguir a ella o a don Cesáreo. Resulta, como hecho muy curioso, que el dinero de Teodolinda tiene un origen bastante nefando, que revela Mariucha de una manera elocuente, pero retórica a la vez:

(Con gradual energía.) ¿Habéis olvidado el origen de ese pan, del amasijo de riquezas que lleva sobre sí la que será esposa de vuestro hijo? Yo os lo recordaré. Fué su fundamento la odiosa, la infame esclavitud. El padre de Teodolinda vendía negros, y su primer esposo los compraba... ¿Este comercio os parece más honroso que el mío?... Ved ese caudal aumentado rápidamente con la usura de sangre humana, más inicua que la del dinero...; vedlo crecer, crecer luego en montones de oro, y hacerse fabuloso, negociando en medio de las corrupciones coloniales... Ese pan es el que vais a comer. Yo antes moriré que probarlo: me envenenaría el alma. Prefiero el pan amasado en el suelo pobre de mi patria, santificado con mi trabajo (Con fiera energía, apretando los puños.), extraído ¡a pulso!, con inmensas fatigas, de la tierra dura, de la tierra madre en que todos nacimos. (IV, 6)

Sin embargo, los padres eligen irse con su hijo y el caciquismo que encarna. Y así se realiza la separación inevitable de la "muerte y la vida, del pasado y el presente, de lo falso y lo verdadero."

Este final de "Mariucha" significa algo que no se encuentra ni en "La de San Quintín" ni en "Voluntad": la idea de la coexistencia del bien y del mal, y además, que en la vida real, hay, muchas veces, el triunfo del mal paralelamente al del bien, concepto que es muy realista.

Por lo susodicho, parecería que Galdós tenía mucha fe en el tipo femenino como fuerza constructiva y creadora de la sociedad. Isidora, Rosario, Mariucha, y hasta cierto punto Victoria (en "La Loca de la Casa"), representan la determinación, la actividad, y la capacidad de resolver situaciones difíciles

que han podido desesperar a todos. Sin embargo, no hay que pensar que todas las almas femeninas que juegan papel en el teatro galdosiano son de este ideal. Ya se ha visto que Augusta (en "Realidad") es la causa de una situación desgraciada más bien que la solución, y lo mismo les pasa a Paulina en "Amor y Ciencia", a Lucrecia en "El Abuelo", y a Bárbara en la obra de este título.

En cuanto a los protagonistas de estas tres obras de tesis, son menos fuertes de espíritu, y con la excepción de León, caracterizados por una imaginación ilimitada y desbordante.

Víctor es interesante por ser el primer personaje concebido en la mente de Galdós como "socialista". Víctor es un individuo inteligente y muy trabajador, con habilidades diversas, educado en varias capitales de Europa, seducido por las corrientes y conceptos socialistas: las huelgas, los discursos para agitar las masas, en fin, la transformación de la sociedad. Sin embargo, su propia vida ha sido contraria a estas ideas, porque es más intelectual y de formación libresca, y no ha trabajado nunca para ganarse el pan. Yo creo que se acerca más a un anarquista, por ser tan revolucionario de espíritu, tan romántico en el mundo imaginario que ve a su alrededor: "Delirando a mi antojo, construyo mi vida, conforme a mis deseos; no soy lo que quieren los demás, sino lo que yo quiero ser." (II, 9)

Alejandro Hermann es un ejemplo más grave del tipo que se engaña a sí mismo, creando su propia realidad. Cuando ésta se



quiebra, quiere escaparse de lo que llama un mundo de mentiras. Su carácter es fantástico y soñador, y tiene mucha semejanza con el de Federico Viera, hecho que le hace también pensar en el suicidio, como el único medio lógico para salvar su honor; como Viera, delira hasta parecerse ridículo:

(Con exaltación gradual hasta el fin del parlamento.) ¡Oh, miseria, miseria; no me tendrás, no, no! Te rechazo como castigo; te detesto como enseñanza. Pavorosa realidad, me rebelo contra ti. No tratéis de convencerme, no tratéis de conquistarme. Dios me ha hecho incompatible con la miseria; Dios ha puesto en mí la absoluta incapacidad para luchar con ella. No puedo, no puedo, Isidora. Te admiro, pero jamás seré como tú...Honrada familia, y tú, mujer amada, perdonadme todos el mal que os he hecho y que hoy no puedo remediar, hoy menos que nunca. Dejadme, dejadme en poder de mi destino; dejadme en las realidades de mi carácter; no toquéis a mi orgullo, que no admite mano de nadie; que antes quiere la muerte que la humillación. ¡Miseria, infierno de la vida, no me tendrás! Sólo caen en ti los cobardes. Yo sé cómo se libra un hombre de tus horribles tormentos... Yo me salvo, sí; soy libre, libre como el aire, como la idea. (Cae en una silla fatigado y sin aliento. (III, 7)

La imaginación, como se ve muy claramente, puede ser una fuerza destructiva en el teatro galdosiano. Pero como característica opuesta y complementaria Galdós pone la voluntad, fuerza también irracional y ciega que brota del alma de la mujer y sirve de motivo para la realización de los sueños del hombre.

El carácter de León es más atractivo, espiritual y moral-

mente, que el de Alejandro, porque no solamente rechaza el suicidio, sino que también lucha sinceramente para conseguir lo que muy raras veces se consigue en la vida humana: anular una vida anterior y malsana, y regenerar el espíritu propio. La actitud de León en presencia de Cesáreo, nos ofrece uno de los casos más bellos del estoicismo en el teatro galdosiano:

Cesáreo.---(Cegándose más.) Infame, soy caballero y castigaré tu insolencia.

León.---Yo soy estoico y no temo ningún castigo.

Cesáreo.---Cínico: pues no te rindes, expiarás los delitos que cometiste y quedaron impunes.

León.---Está bien; es justo. Pero ni por ese medio, ni por el duelo, que como caballero no puedes aceptar, ni por el suicidio, que yo rechazo, te librarás de mí. No te queda más recurso que el asesinato... Asesíname, si te atreves. (Sin perder su serenidad, se levanta.)

Cesáreo.---(Frenético, disparado ya y con rabia impulsiva.) ¡Pues sí: me atrevo...; el asesinato..., el crimen! (Ciego, se precipita hacia el banco de cerrajería que está tras él, y palpando, busca un arma.) ¡Te mato..., villano!...; Muerte!...

León.---(Acercándose.) ¿Buscas un arma? (Señalando al estante, en el cual, entre variedad de herramientas, hay cuchillos, limas y hacha.) Ahí tienes. Escoge lo que te parezca mejor. Yo estoy desarmado.

Cesáreo.---(Exaltado, buscando.) Esto...(Coge una lima y la suelta con repugnancia.) No: esto no. (Coge un hacha.) Esto...tampoco. (Lo arroja con desdén.)

León.---¿Ves? No puedes. Tu naturaleza rechaza la brutalidad... Y hay en mí una fuerza ante la cual tu orgullo acaba por rendirse.

Cesáreo.---Sí..., tu cinismo.

León.---No: mi razón..., la razón, que me asiste.

Consideradas estas tres obras de tesis social, en un grupo, se puede decir que no son de lo mejor, ni artística ni dramáticamente, de lo que se ha producido en el teatro galdosiano. Se debilitan, por un lado, por terminar en casamiento; idea convencional que, a mi parecer, no resuelve los problemas sociales completamente. Por otro lado, evitan tratar de verdaderos choques y conflictos, o, por decirlo de otra manera, la fuerza dramática se sustituye por la fuerza intelectual.

Hay, además, ciertos elementos de romanticismo en "La de San Quintín", y en "Voluntad", las manifestaciones más directas de los cuales serían el casamiento de una duquesa con un pobre bastardo, y los resultados milagrosos logrados para salvar una tienda arruinada. Solamente en "Mariucha" se encuentran la esencia del realismo, y problemas fundamentales e inmediatos.

. . . . .

Obras de Tesis Religiosa

La obra de tesis religiosa, que comienza con "Doña Perfecta" y termina con "Casandra", es la parte más vigorosa del teatro galdosiano, de acción más concentrada, y fuerza verdaderamente dramática; es la parte de su obra que revela la capacidad galdosiana, esencialmente teatral, de recoger una idea fundamental y levantar en torno suyo las pasiones más violentas y tiernas de que sea capaz el ser humano.

No es difícil explicar o justificar la presencia de obras de tesis religiosa en la obra galdosiana. Galdós, siempre interesado profundamente en todos los aspectos de la humanidad y en cada individuo, su bienestar y su felicidad, nunca permaneció indiferente a los problemas, fueran de tipo social o religioso, político o económico. Su pluma, al contrario, luchó tanto como un ejército, y la exposición de ciertas ideas suyas provocó tanta discusión y controversia como una guerra, o una elección política.

La palpitante cuestión religiosa, que ya había aparecido más de una vez en su obra novelesca, se plantea en tres obras teatrales, en las cuales Galdós se dedica a estudiar y analizar a fondo la conciencia humana, y más específicamente la conciencia de los víctimas más representativos de la práctica mal entendida y peor aplicada de las reglas externas de la religión---es decir---de los seres fanáticos, intransigentes, del cual tipo tenemos tres ejemplos superlativos en el teatro galdosiano: doña Perfecta, Salvador Pantoja (en "Electra") y doña Juana

Samaniego (en "Cassandra").

"Doña Perfecta", drama en cuatro actos estrenado en el año de 1896, veinte años después de su primera publicación como novela, se destaca en el teatro galdosiano tanto como su forma original sigue destacándose en el campo de la novela tras la labor copiosa del artista. El drama, que casi se podría llamar obra de síntesis, pierde forzosamente los efectos que produce en la novela el ambiente de Orbajosa, aquella ciudad donde la vida intelectual es nula, en que la vida industrial no ha penetrado todavía---en fin---aquella ciudad feudal tan aislada del resto de España y del progreso moderno. Ni siquiera los artificios de la escena pudieran reflejar en grado suficiente las descripciones del paisaje y de las costumbres orbajosenses que nos ayudarían a penetrar en el fondo del alma típica de la España medieval. Pero el arte dramático de Galdós, ya concreto y seguro por sus pocos años de experiencia entre los bastidores, sí pudo traer a la escena lo esencial de todos los personajes importantes de la novela que había excitado las pasiones de tanta gente.

La transformación de "Doña Perfecta", novela, en "Doña Perfecta", drama, constituye uno de los ejemplos más claros de las cualidades verdaderamente dramáticas que se encuentran en tantas de sus novelas en cuanto a los motivos, los conflictos, y los diálogos. Me refiero aquí especialmente a las obras calificadas de "novelas de primera época" por Galdós mismo (v. gr.

"Doña Perfecta", 1876; "Gloria", 1877; y "La Familia de León Roche", 1879), obras todas sobre la cuestión religiosa.

Es verdad que "Doña Perfecta", drama, adolece un poco de la falta de explicación de sucesos, pero esto no reduce la fuerza formidable de la adaptación teatral, puesto que la mayor parte del público que presencié la versión nueva debe de haber conocido ya la novela. En efecto, en la dramatización, es mayor, a mi parecer, la amplitud e intensidad con que está sostenida la tesis. De manera que el problema religioso, al trasladarse a las tablas, conserva y aun aumenta los choques intensos y las emociones realistas y trágicas de la juventud (y todo lo que simbolice la juventud) muerta por el fanatismo.

En el segundo acto, por ejemplo, el más trascendental de la obra, llegan a Orbajosa las tropas del gobierno, para combatir los guerreros carlistas; Pepe Rey y su tía, oyen sonar los clarines con estruendo:

Perfecta.---(Poseída de terror, presta atención.) ¡Oh! ¿Qué es eso?

Pepe.---(Con júbilo.) Es la ley, señora; la ley, que viene en mi ayuda.

Perfecta.---(Rabiosa.) ¡La brutal soldadesca!

Pepe.---(Con exaltación.) Es la patria armada, nuestra madre, a quien adoramos, defectuosa, imperfecta, como quiera que sea. Por ella vivimos, por ella morimos. Oiga usted: ya se acerca. Viene a sofocar la rebelión infame.

Perfecta.---Esos locos no cuentan con nuestra valiente raza.

Pepe.---Valor contra valor, vencerá la razón, vencerá la justicia.

Perfecta.---¡Oh, qué ignominia! (Furiosa.)  
Vete, vete pronto de mi casa.

Pepe.---Ya mi vida, mi derecho, mi amor,  
no están desamparados. ¡Lucharemos! Tras de  
mí, tras de nosotros, hay una contienda es-  
pantosa, principios contra principios. Es  
nuestra misma guerra en proporciones colo-  
sales. En medio de esa lucha, pisando char-  
cos de sangre, nos batiremos usted y yo. (II, 16)

La trascendencia de la obra se ve ahora como de proporcio-  
nes más grandes. La lucha en "Doña Perfecta" ya no es un mero  
conflicto entre sobrino y tía, entre el libre pensamiento y el  
dogmatismo, entre la luz y la oscuridad, entre la ciencia y la  
superstición que los dos personajes simbolizan respectivamente,  
sino que se transforma en una lucha por la propia existencia del  
espíritu moderno español.

. . . . .

En "Electra" (1901), se encuentran los mismos tipos de  
"Doña Perfecta" trasladados al ambiente madrileño y a una época  
que Galdós llama "rigurosamente contemporánea". Salvador Panto-  
ja encarna el oscurantismo eclesiástico, el fanatismo; Máximo  
personifica el espíritu científico y moderno, el progreso so-  
cial; y la joven Electra, como tantas veces se ha dicho, repre-  
sentrará a España, alrededor de la cual luchan estas dos tenden-  
cias tan incompatibles y ajenas.

Electra, huérfana de diez y ocho años, tan viva como la  
misma electricidad, y misteriosa a la vez, ama a Máximo, viudo  
joven con dos hijitos, llamado de cuando en cuando "el mágico

prodigioso", por sus bien conocidos experimentos científicos. Pero Salvador Pantoja, consejero religioso de la familia García Yuste, con la cual vive Electra, quiere impedir el casamiento de los dos amantes. Antiguo enamorado de Eleuteria (madre difunta de Electra, a quien se desprecia por su vida licenciosa), Pantoja se cree padre de la muchacha, y desea ardientemente que entre en un convento para purificarse del pecado de sus padres y así obtenerles el perdón de Dios. Cuando Electra no deja disuadirse de su intención, el fanático le dice en falso que es hermana de la persona de quien está enamorada. Aterrada, la joven huye al convento y allí se queda, completamente trastornada hasta que la sombra de su madre no la visite, dándole a entender la verdad.

De todas las obras teatrales de Galdós, "Electra", por ser obra de circunstancias y de combate, ha sido la más exaltada y calumniada a la vez. No se puede negar que tenga la obra cierta grandeza de pensamiento, un diálogo brioso y nervioso que cautiva (véase, por ejemplo, el final de la quinta escena del acto V); pero no mereció, a mi parecer, ni el ruidoso éxito que gozó, ni la discusión intensa que provocó. Los temas de que cada criatura es como Dios ha querido formarla; que deben correr libres sus impulsos, y que es un crimen muy grave arrastrar a la vida claustral una joven que no ha demostrado una vocación decidida, recordaron al público de un acontecimiento semejante y contemporáneo en la sociedad madrileña, el cual aca-



baba de suceder en un tiempo muy próximo al del estreno del drama. El público, creyendo que la lucha y los conflictos representados en "Electra" se basaban en aquel suceso (idea que fué completamente rechazada por Galdós), acogió la obra apasionadamente, porque les ofrecía un medio de reanudar y continuar sus discusiones.

Pero hoy, desligada la semejanza del drama a aquel acontecimiento particular, "Electra" parece de importancia secundaria en el teatro galdosiano, con un final sumamente romántico y efectista. La sombra de Eleuteria, que aparece para resolver el argumento, en un ambiente que debe ser "rigurosamente contemporáneo", es otro ejemplo de este empleo predilecto de Galdós, que casi podríamos llamar un anacronismo. El espectro de Eleuteria es menos justificado que el de Federico Viera en "Realidad", porque sin su aparición no hubiera quedado resuelta la trama exterior, mientras en el caso de "Realidad", la sombra sirve para hacer destacar el carácter moral de Orozco---es decir---confirmar una cosa que ya se sabe, pero sin cambiar los sucesos fundamentales de la obra.

La sombra de Eleuteria, además, a diferencia de la de Federico, habla, y de una manera muy poco compatible con el carácter que tenía la mujer mientras vivía:

La Sombra.---Tu madre soy, y a calmar vengo las ansias de tu corazón amante. Mi voz devolverá la paz a tu conciencia. Ningún vínculo de naturaleza te une al hombre

que te eligió por esposa. Lo que oíste fué una ficción dictada por el cariño para traerte a nuestra compañía y al sosiego de esta santa casa.

Electra.---¡Oh, madre, que consuelo me das!

La Sombra.---Te doy la verdad, y con ella fortaleza y esperanza. Acepta, hija mía, como prueba del temple de tu alma, esta reclusión transitoria, y no maldigas a quien te ha traído a ella... Si el amor conyugal y los goces de la familia solicitan tu alma, déjate llevar de esa dulce atracción, y no pretendas aquí una santidad que no alcanzarías. Dios está en todas partes...Yo no supe encontrarle fuera de aquí... Búscale en el mundo por senderos mejores que los míos. (V, 9)

El carácter de Salvador Pantoja es, con mucho, lo de más mérito en el drama. Su carácter moral complejo, teniendo unas veces a la brutalidad, y otras al estoicismo, es ejemplo bello de la adivinación psicológica que crea Galdós. Aunque trate el dramaturgo a antagonistas incommovibles, a personajes antipáticos, a espíritus perversos, siempre les viste con cierta humanidad. Esto sería sin duda resultado de su sincera y profunda creencia de que en el mundo no existe persona alguna que merezca el desprecio absoluto. Así es que doña Perfecta, figura colosal que más que cualquier otra parece inhumana por sus características tan exageradas, parece madre por unos breves instantes, capaz de ternura y amor cuando está sola con Rosario. E igualmente, Pantoja muestra y repite su gran amor por la niña que cree suya.

El error imperdonable de Pantoja es que, para llevar a cabo sus anhelos sinceros, pero egoístas, de quitar de los yerros

mundanales a Electra, no le importan los medios que emplea. Estos, cualesquiera que sean, el fin los justificará. Pero gracias a Máximo, que se erige protector de la joven, Electra no es sacrificada a las ambiciones espirituales de un ser celoso, sino que se le permite vivir en plena libertad, ejerciendo los impulsos y las capacidades con que nació.

En la evolución de la ideología galdosiana, y más específicamente de la tesis religiosa, el carácter de Máximo no nos presenta nada nuevo. Es un tipo completamente igual al de Pepe Rey: tiene ideas avanzadas, perfección intelectual, moral y hasta física, fe en la ciencia. Hay que buscar la importancia de esta obra, respecto a la filosofía de Galdós, en el argumento mismo; y la encontramos en el final: En "Doña Perfecta" las fuerzas fanáticas encarnadas en la viuda orbajosense ganan una victoria decisiva, de efecto trágico y desgraciado; en "Electra" estas fuerzas malsanas salen vencidas en sus choques con las fuerzas liberales y tolerantes. El siguiente paso lógico es destruir el fanatismo y enterrarlo, y eso es precisamente lo que tiene lugar en "Casandra", último de los dramas de tesis religiosa.

. . . . .

"Casandra"(1910), drama estrenado ya en la última etapa de la carrera teatral de Galdós, es otro ejemplo de la adaptación de una novela dialogada a las tablas. La fuerza y majestad de

este arreglo se mezclan con una nota ajena a las otras obras de tesis religiosa---la ironía. La victoria de la lucha formidable comenzada entre doña Perfecta y Pepe Rey queda definitivamente resuelta en favor de las fuerzas modernas y tolerantes, cuando Casandra, con un golpe tremendo de la libertad, mata a doña Juana Samaniego, Marquesa de Tobalina, derribando con ella todo el pasado estéril e impotente, e iniciando una nueva época.

Como en las dos obras anteriores, la figura de la antagonista es la que se destaca con mayor relieve. Doña Juana, vieja riquísima, dominada por una influencia oculta y misteriosa, impresiona más que sus parientes pobres y codiciosos que esperan ansiosamente la muerte de la anciana, para poder heredar los bienes de ella. Yo no diría que "los unos resultan antipáticos; simpática en cierto modo, la otra", como dice cierto crítico;<sup>12</sup> porque es difícil sentir simpatía por un ser tan monstruoso e inhumano. Doña Juana es una de esas creaciones que fascinan y repugnan a la vez. Y en cuanto a Ismael y Alfonso, que encarnan, en la mente de Galdós, la industria y la agricultura respectivamente, puede ser que resulten antipáticos por desear la muerte de su tía sin querer admitirlo; pero este deseo sería algo justificado en la vida real.

El personaje más simpático, que despierta los sentimientos más hondos, es, por supuesto, Casandra, mujer hermosa, buena, sencilla, maltratada por el fanatismo que la ha despojado de su

---

12. Ramón Pérez de Ayala, "Las Máscaras", Tomo I, P. 18

amante y de sus dos niñitos, por intrigas crueles y feroces. La "locura justiciera" que la lleva a matar de una puñalada a la aviesa y fanática anciana es inevitable, no solamente para ella, sino también para España, porque el resultado de este acto será la salvación de la vida económica, de la ambición y laboriosidad humana que personifican los parientes: "¡He matado a la hidra que assolaba la tierra! ...¡Respira, Humanidad!" es el grito de triunfo que proclama la desdichada Casandra.

El elemento de ironía en "Casandra" es subrayado en el besamanos, al cual tienen que asistir los parientes, trayendo máscara de alegría, pero llorando íntimamente que su tía todavía viva. Y luego doña Juana, contra la voluntad de su esposo difunto, decide legar su fabulosa fortuna a unas congregaciones religiosas, frustrando las ambiciones y trabajos de sus sobrinos. Estos, después de haber maldecido mil veces el "terrible esperar, el ansia nunca satisfecha, la horrible interinidad" en que los tiene la "vieja loca", se enteran del contenido del nuevo testamento. Es Insúa, administrador de doña Juana, que acaba de ser despedido después de treinta años de trabajos leales, el que les explica los nuevos términos del testamento, de una manera mordaz y sarcástica:

De todo ese caudal, que no baja de diecisiete millones..., pero de duros, ¿eh?, será pronto heredero..., ya lo adivinan..., Dios, muy necesitado de bienes materiales, según doña Juana...; Dios, creador y dueño de todo lo creado... Descalzo, pobre, sin

tener una piedra en que reclinar su cabeza, anduvo Nuestro Señor Jesucristo por el mundo, enseñando su doctrina sublime... Pobre y descalzo, le llevamos nosotros en nuestros corazones. Doña Juana, más cristiana que el mismo Cristo, según ella, se aflige de ver a Nuestro Redentor tan menesteroso, y emplea todo su dinero en proporcionarle zapatos de oro, corona de pedrería, manto bordado... (II, 4)

El abuso de legados y donaciones pías, tema principal de la obra, no es, sin embargo, el verdadero crimen de doña Juana, ni lo que causa su muerte. Lo más trascendental de "Casandra" es, a mi juicio, que esta mujer, a quien Galdós ha creído estéril de entrañas e incapaz de engendrar seres de su propia especie, trata de destruir el verdadero placer de vivir, apoderándose de los dos hijos de Casandra, a fin de educarlos en medio de la superstición y el oscurantismo. Este acto es de mayor gravedad, porque trata de la juventud inocente, de la fuerza potencial de la vida, de la sociedad futura, y por eso, más que por otra cosa cualquiera, en la mente del dramaturgo, tiene que morir esta anciana, que ha querido arreglar el mundo a su propio antojo.

"Casandra" es una de las pocas obras teatrales de Galdós cuyo desenlace depende del motivo de la venganza. Pero hay que acordarse de que es una venganza muy natural, la de una mujer que ve a sus hijos, los que han sido creados y sacados de sus propias entrañas, en un peligro espantoso.

. . . . .

Estas tres obras de tesis religiosa se caracterizan por desarrollar tres figuras monumentales que se destacan en el teatro galdosiano, y por concentrar unas situaciones capitales de emoción creciente en escenas inolvidables---dos elementos que determinan en alto grado el buen éxito de cualquier obra teatral. A diferencia de las obras tratadas en el capítulo anterior, las de tesis religiosa reflejan profundamente la sinceridad y pasión del dramaturgo mismo, a través de cada escena.

Galdós, con estas tres obras sumamente realistas, consigue lanzar una diatriba violenta e impresionante, no contra la religión, porque Galdós tenía un sentimiento muy religioso, sino contra el fanatismo, contra las prácticas, indignas de la Iglesia, y contra los sirvientes eclesiásticos que han violado el principio fundamental de la religión, católica o cualquiera--- el amor. El problema que se ha planteado es uno de convivencia, de tolerancia. El sentido humano de Galdós hace que doña Perfecta, Salvador Pantoja y doña Juana no nos parezcan viles criminales incapaces de merecer la compasión, sino los víctimas desgraciados, alimentados de una intransigencia feroz y dogmática, que nos muestran el abismo formidable entre dos etapas de la cultura humana.

. . . . .

### Obras Calificadas como de Tendencia Simbólica

Se ha tachado a Galdós el defecto de abusar a veces del simbolismo en sus obras teatrales. Claro está que en la mayor parte de éstas, los personajes principales representan o simbolizan ideas o ideales intangibles o inmateriales, como, por ejemplo, la libertad, la ciencia, el fanatismo, conceptos que son personificados en las obras tratadas en el capítulo anterior.

Otra nota simbólica que se encuentra en el teatro de Galdós, es el significado de los nombres que da el dramaturgo a algunos de sus personajes. Por ejemplo, la protagonista de "La Loca de la Casa" es Victoria, Víctor el nombre del héroe de "La de San Quintín", y los dos salen vencedores en las obras respectivas. Don César en "La de San Quintín", y don Cesáreo en "Mariucha" son dos tiranos. Los nombres de Máximo y Salvador, personajes en "Electra", muestran algo del carácter destinado a los dos. Y el nombre de don Inocencio Tinieblas, el penitenciario de Orbajosa en "Doña Perfecta", da idea de que es hombre de estrecho horizonte, idea que queda confirmada al final del drama.

El drama "Los Condenados", representado por primera vez en el año de 1894, no agradó ni al público ni a los críticos, y es la primera obra del teatro galdosiano que se rechaza por ser, según aquellos, de un simbolismo oscuro. Para Galdós era difícil ocultar el engaño que el fracaso causó. El año anterior, cuando todavía estaba proyectando la obra, que debía desarro-



llarse en un país y ambiente medievales, el valle de Ansó, situado en el Alto Aragón, visitó el dramaturgo aquella región, a fin de estudiar más de cerca el ambiente y las costumbres anso-tanas. Terminada la obra con la franca ilusión de que sería bien acogida por el público, Galdós la corrigió y la limó, entregándola al fin a su empresario don Emilio Mario.

Después del fracaso de "Los Condenados" en la noche de su estreno, Galdós imprimió el drama (como era su costumbre respecto a todas sus obras teatrales), precediéndole un prólogo, en que trató de defenderse contra los críticos que habían escrito, en varios periódicos y revistas, que la obra se caracterizaba por un simbolismo oscuro.

En este prólogo, importante por ser una exposición de los propósitos del autor mismo en el teatro, y también por ser uno de los pocos ejemplos de autocrítica galdosiana, se encuentra la opinión personal de Galdós acerca del simbolismo, del cual hay, según él, dos tipos:

Para mí, el único simbolismo admisible en el teatro es el que consiste en representar una idea con formas y actos del orden material... 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.<sup>13</sup>

En efecto, el tipo de simbolismo que Galdós llama "admisible" ya lo había empleado en "La de San Quintín", cuando en el

13. P. 722 (Tomo VI, "Obras Completas")

segundo acto Rosario se pone, con todo afán, a hacer rosquillas. En una escena de gracejo y alegría, las yemas y el azúcar son para ella "la alegoría de la aristocracia de sangre unida con la del dinero;" y mezcladas las "aristocracias" con el "Pueblo, vulgo harina", hace la Duquesa de Trastamara una pasta. Simbolismo de clase semejante es la fusión del aluminio con el cobre en el tercer acto de "Electra", los cuales metales representan las dos almas de la protagonista y su amante. En "Los Condenados", sin embargo, este tipo de simbolismo del "orden material" no se encuentra.

Y en cuanto a lo que dice Galdós acerca del empleo de figuras como personificaciones de ideas abstractas, hay que tener en cuenta que en la fecha en que se escribió eso, todavía no se habían escrito ni "Electra" ni "Cassandra", obras en que se puede percibir muy claramente este empleo.

"Los Condenados" trata de un asunto ético: la verdad y la mentira. La moraleja que se saca del drama es que todos estamos condenados a la mentira, y que ésta produce una atmósfera malsana y nos lleva a toda clase de errores y crímenes. Es necesario ser sincero, admitir nuestras faltas, y abrazar la verdad. Además, nos enseña la obra que ciertas mentiras, si tienen una intención elevada, pueden ser justificadas. Así, por ejemplo, que en el segundo acto, Santamona y Paternoy, dos tipos de altísimo carácter moral, juran en falso para salvar la vida, y mucho más importante aún, el alma, de un criminal, José

León. Pero esta mentira, aunque nos sorprende, es benéfica y justiciera, por ser necesaria, por la brutalidad de los hechos y las circunstancias.

El tema elevada y de gran envergadura mental de "Los Condenados", pierde mucho, por la lenta exposición de los sucesos, por la extensión del drama, y además, por la inverosimilitud de unos caracteres, especialmente el de José León, vagabundo aventurero y audaz, que no revela su origen honrado hasta la última escena de la obra, haciendo necesaria una re-orientación de parte del auditorio. Salomé, mujer dulce y bella que sacrifica su honra por conseguir al malvado misterioso, volviéndose loca por la perversidad de éste, tampoco logra convencer. Los tipos de Santamona y Paternoy, en que reside el fundamento moral del drama, no cautivan tanto como debe de haber esperado Galdós. Encarnan la excepcional grandeza moral, especialmente la figura de Paternoy cuyas decisiones son acatadas como sentencias de un "tribunal infalible" por las gentes ansotanas, pero le faltan a esta grandeza la vida y el relieve; elementos que, al fin y al cabo, son los que determinan si un personaje ha de destacarse favorablemente en el teatro.

En el prólogo ya citado, Galdós insiste apasionada y sinceramente que no puso en "Los Condenados" ni el simbolismo del orden material ni el de la personificación de las ideas abstractas. Sin embargo, las ideas éticas que se encuentran en la obra, sí son abstractas, y a veces confusas, lo cual motiva que

ciertos críticos califiquen la obra de una ética simbólica; calificación que no puede rechazarse con facilidad. Pero las verdaderas razones del fracaso de "Los Condenados" serían, a mi parecer, sus defectos de estructura y falta de lógica.

. . . . .

"Alma y Vida", que se estrenó en 1902, es un ejemplo más claro del empleo del simbolismo de Galdós. En el prólogo de la obra, el segundo y último que tenemos en el teatro galdosiano, Galdós trata de mostrar que la tesis misma del drama se relaciona con el simbolismo, el cual, según él, "nace como espontánea y peregrina flor en los días de mayor desaliento y confusión de los pueblos", y que "es producto de la tristeza, del desmayo de los espíritus ante el tremendo enigma de un porvenir cerrado por tenebrosos horizontes".<sup>14</sup> Así justifica su empleo del simbolismo, puesto que trata de expresar, en "Alma y Vida", "la melancolía que invade y deprime el alma española", vago sentimiento más bien que idea precisa.

La depresión de ánimo a que Galdós se refiere aquí, habrá de ser la que causaron las derrotas de España en la guerra con los Estados Unidos; hecho histórico que dió origen a la generación de 1898, un grupo pequeño pero selecto, cuyo propósito fué devolver a España su gloria pasada, por medio de la cultura y la tradición. "Alma y Vida", que vuelve nuestros ojos a la Es-

---

14. Ibid., P. 932

paña del siglo diez y ocho, retratando las luces declinantes de su tradición heráldica, es el drama galdosiano que, más que cualquier otro, revela cierta comunión de espíritu entre el dramaturgo y la nueva generación que produjo tantos nombres de primera fila literaria.

En "Alma y Vida" hay dos personajes nobilísimos y contrapuestos que se atraen el uno al otro: Juan Pablo Cienfuegos, hidalgo de grande espíritu y voluntad indomable, que representa, en la mente de Galdós, aquella porción de España que no padece "parálisis ni caquexia", y Laura, duquesa de Ruydiaz, toda nobleza, dulzura y generosidad, alma grande en cuerpo mezquino, que parece simbolizar a España, herida y explotada por las fuerzas maléficas de ciertos grupos. Juan Pablo se enamora de la ideal belleza del espíritu, y Laura se siente cautivada por la impetuosidad y desorden de aquella vida, cuyo desprecio del peligro, y cuya pasión de la justicia la encantan y la embelesan. Quisiera ayudarle a burlar las corrompidas autoridades y las estúpidas reglas, pero la grave enfermedad que sufre, y de que se aprovechan los administradores de sus estados para explotar a los súbditos y a ella misma, le impide aplicar las ideas de lo justo y lo bueno que acaba de aprender de la única persona que haya salido en defensa suya. Mientras se acerca la muerte inevitable, la pobre dama impotente quiere hacer un acto noble:

Laura.---Quiero y dispongo que la inmensidad de mis tierras no tenga un solo due-

ño. ¿Qué debo hacer en estos instantes últimos para que mi voluntad se cumpla?

Juan Pablo.---Nada, porque más alta que vuestra voluntad está la ley.

Laura.---Quiero que las tierras grandes sean para mis parientes pobres; las chicas para los que ahora las labran en provecho mío. (Estupefacción en Juan Pablo.) ¿A qué ese asombro...?

Juan Pablo.---Señora y reina, soñáis. El régimen secular en que vivimos no os permite ser tan buena como queréis.

Laura.---¡Oh, que desdicha! Quiero dejar tras de mí un rastro luminoso, y no dejo más que tinieblas... (IV, 4)

Muere la duquesa, sin que los términos de su generosidad se cumplan, y la idea con que el dramaturgo quiere que quedemos es que España también sigue moribunda. Las fuerzas tiránicas, representadas y encabezadas por Monegro, el personaje más vil y negro de todo el teatro galdosiano, son vencidas por Juan Pablo, pero no se ha hecho más que destruir una tiranía para que se levante otra semejante, en que el mal, la esclavitud, la miseria y la iniquidad se perpetuarán. España es, en la mente del dramaturgo, una vida sin alma.

"Alma y Vida", a pesar de que fracasó en el teatro, es el drama galdosiano más poético, y probablemente aquél en que Galdós logró llevar a cabo la armonía más efectiva entre sus propias ideas filosóficas y artísticas. La obra tiene fuerza y encanto a la vez, y el hecho de que no fuera acogida con entusiasmo por el público, no disminuye nada de su valor literario, ni de la profundidad de su pensamiento, elementos que no pertenecen a obras escritas por autores de imaginación ordinaria ni de es-

píritu mediocre.

La parte más bella del drama es el carácter de Laura, que encarna el ensueño y la gracia. Como ya se ha dicho, sí representa a España, pero su carácter simbólico no es oscuro. Y además, tiene una ternura tan espontánea y conmovedora y tantos rasgos propios y singulares, que, más de una vez, nos hace pensar que es primera y esencialmente una mujer, más que un símbolo; una mujer cuyo único consuelo será el testamento que deja en manos de Juan Pablo:

Laura.---Cuando yo expire...

Juan Pablo.---(Protestando.) No, no.

Laura.---Cuando yo expire, me coges, y con cuidado cariñoso me llevas a tu casa...

Juan Pablo.---Deliráis aún...

Laura.---Y me entierras en el jardinito donde tú jugabas cuando eras niño...

Juan Pablo.---Señora, tened piedad de vos y de mí.

Laura.---Sí..., labrarás para mí un sepulcro modesto, rodeado de flores, y vendrás a sentarte al lado mío. (IV, 4)

. . . . .

El simbolismo que se encuentra en el teatro galdosiano, en las obras de tesis social o religiosa, y que se concentra en "Alma y Vida", no es tan oscuro como dijeron los críticos de aquella época. Debieron leer algunas obras de la última etapa de Hendrik Ibsen, para ver lo que es realmente un simbolismo oscuro empleado en el teatro. Me refiero especialmente a obras como "El Pato Silvestre", "Halvard Solness" y "La Dama del Mar";

obras todas que eran "ininteligibles" para Galdós, según su prólogo a "Los Condenados", y que siguen siéndolo para muchos que no saben desentrañar su sentido intrincado. No se necesita decir aquí que la impresión que producen los dramas galdosianos, incluidos los que tienen algo de simbolismo, es muy distinta.

. . . . .



"El Abuelo": Obra Maestra del Teatro Galdosiano

"El Abuelo", drama en cinco actos, y arreglo de la novela dialogada del mismo título, se estrenó en el año de 1904 (la novela había sido publicada en 1897), y sigue siendo la mejor obra teatral de Galdós. Tuvo franco y brillante éxito en las tablas, el cual es más importante aún, porque, como ya se ha visto en el caso de "Realidad", el tema es opuesto al concepto tradicional español, en cuanto al honor familiar.

Había y todavía hay muchos críticos que califican del Lear moderno al conde de Albrit (protagonista del drama galdosiano), y algunos aun creyeron descubrir en "El Abuelo" un plagio del gran "Rey Lear" de Shakespeare. Sabido es que Galdós admiró y estudió mucho al insigne dramaturgo inglés, haciendo aún una peregrinación a la villa de Stratford-on-Avon en el año de 1889, en donde está "la cuna y sepulcro del gran poeta". De esta peregrinación se trata en el estudio titulado "La Casa de Shakespeare", escrito un año después, y en que Galdós da evidencia muy clara de conocer el teatro shakespeariano, mencionando y describiendo al rey Lear, "de lengua barba, lanzando imprecaciones contra el cielo y la tierra", y también al "fiero Gloucester, de horrible catadura." 15

Es verdad que en "El Abuelo" se recuerdan muchos motivos de aquella tragedia célebre. Sin embargo, estas semejanzas no constituyen ningún plagio, porque son más de estructura que de

---

15. Este estudio forma parte del capítulo titulado "Memoranda", ("Obras Completas", Tomo VI, p. 1479-1486.)

pensamiento o ideas. Si fuera el pensamiento esencial de "El Abuelo" distinto del de los demás dramas de Galdós, se podría sospechar, y con razón, que existiera un caso de plagio de parte del autor moderno. Pero la obra es, al contrario, típica de las demás del mismo autor, y digna del genio galdosiano. "El Abuelo" es la obra maestra de Galdós, por lo cual se la estudiará aquí con más detenimiento, haciendo, entre otras cosas, una comparación general y ligera entre este drama y el de Shakespeare, porque estudios comparativos de este tipo, aunque se traten de obras pertenecientes a distintas literaturas, suelen ofrecer muchos elementos de interés.

Los dos temas que aparecen en "Rey Lear" encuentran expresión también en "El Abuelo", pero algo cambiados y con importancia relativa al revés, es decir, que el tema principal de la obra inglesa ocupa lugar secundario en la española, y el tema secundario de la obra anterior es el capital en la moderna. En el drama de Shakespeare, la cuestión de las cualidades morales de los dos hijos de Gloucester, uno de ellos legítimo y el otro bastardo nacido de las relaciones escandalosas que tuvo la esposa de Gloucester con otro, es el tema de menor importancia. Y además, cuando resulta que el legítimo es de buen carácter moral, y el bastardo es el malvado, no quedamos con la idea de que el origen oscuro o la sangre innoble de éste es lo que ha engendrado su vileza. Edmundo siempre ha sido despreciado, tal vez más por Gloucester que por cualquier otro, y sus actos trai-

cioneros contra el esposo de su madre, no dependen tanto de la cuestión de su sangre, sino del espíritu de venganza que han engendrado el desprecio y la discriminación.

En "El Abuelo", en cambio, la cuestión de la sangre es el tema principal. No se sabe cuál de las dos nietas del conde de Albrit usurpa su nombre y personifica el deshonor de la familia, como sí se sabe en el caso de Gloucester. Y es este misterio (del cual depende todo el drama hasta su desenlace) el punto de partida entre las dos obras, y el dato fundamental que causa la enorme diferencia entre ellas.

Albrit, hombre de prejuicios arraigados que han nacido de las fórmulas sociales, y que han caracterizado y complicado tan penosamente la existencia humana, pone todo su empeño en averiguar cuál de las hijas de Lucrecia es su verdadera nieta, y cuál la espuria. Casi ciego, no puede ver las diferencias en los semblantes de las niñas, y el timbre de sus voces respectivas le suena igual. En fin, las dos chiquillas le parecen dos reproducciones exactas del mismo tipo. La obsesión del viejo aristócrata, ya clara en la última escena del primer acto, sigue desarrollándose, creciendo, hasta los últimos momentos de la obra. Ya es difícil refrenarla, cuando, en el segundo acto, el conde encuentra a su nuera, cuya infidelidad a su esposo ha sido la causa de todo el problema; y le dice con severa autoridad, y en un tono no poco despreciativo:

Dígame usted pronto, pronto, cuál es la falsa o cuál la verdadera: es lo mismo. Necesito saberlo, tengo derecho a saberlo, como jefe de la casa de Albrit. Esta casa histórica, grande en su pasado, madre de reyes y príncipes en su origen, fecunda después en magnates y guerreros, en santas mujeres, ha mantenido incólume el honor de su nombre. No puedo impedir hoy...este caso vergonzoso de bastardía legal; no puedo impedir que la ley transmita mi nombre a mis dos herederas, esas niñas inocentes. Pero quiero hacer en favor de la auténtica, de la que es de mi sangre, una exclusiva transmisión moral. Esa será la verdadera sucesora, ésa será mi honor y mi alcurnia en la posteridad; la otra, no. Falsa rama de Albrit, la repudio, maldigo su extracción villana y su existencia usurpadora. (II, 8)

Si Shakespeare no se preocupó mucho con el problema moral de la ilegitimidad, haciendo que el carácter de Edmundo sea tan vergonzoso como su nacimiento mismo, Galdós, en cambio, sí trata de penetrar en esta cuestión, para repudiar de una vez la supuesta superioridad de los niños legítimos sobre los que nacen del adulterio. Así es que en buena parte de la obra se dedica a estudiar a fondo las cualidades de las dos nietas, acentuando y desarrollando sus diferencias minuciosas, de matices tan delicados, sutiles y finos.

Hecho este estudio por el conde, éste llega a creer que Dolly es la verdadera nieta, porque ella le parece más noble, más orgullosa, más bella moralmente, en fin, más digna de ser de la alcurnia aristocrática de Albrit. Es Dolly quien le defiende apasionadamente cuando está abrumado de las vejaciones del cura y del médico, y de cuantos le debieron su rendición

económica; es Dolly quien se rebela al ver a un caballero, tan poderoso en otros tiempos, y dueño de toda la comarca, maltratado por personas groseras e ingratas; es Dolly quien pronuncia una arenga enérgica y vehemente, contra aquellos ingratos y miserables, recordándoles al fin el origen de su propia autoridad: "¡Nieta soy de mi abuelo!" Y es Dolly (¡extraña sorpresa y horrible engaño para el pobre anciano orgulloso!) la que al fin y al cabo resulta ser la nieta espuria.

La "contradicción" que crea Galdós, entre la ilegitimidad de Dolly y su bello carácter moral, no tiene por objeto demostrar que la sangre plebeya (el verdadero padre de Dolly era un pintor afamado, vigoroso, de muy poca cultura), vale más que la noble. El amor, que en "El Abuelo" encarna todo el valor moral de la obra, amor que no sólo muestra Dolly, sino también el conde soberbio y arrogante, es el pensamiento dominante que desarrolla Galdós; pensamiento que es extraño a la ideología de la tragedia shakespeariana, y más específicamente a la del "Rey Lear".

Se ha señalado como defecto del argumento de "El Abuelo", el hecho de que desde el principio el conde debe haber comprendido que la nieta legítima era la de más edad, la de la luna de miel, y esta cuestión es muy interesante. Claro está que la niña de más edad sería lógicamente la verdadera, puesto que los amoríos ilícitos de Lucrecia, traídos a la luz, son lo que causa la separación del matrimonio. O dicho de otra manera, la hi-

ja de menor edad es la que nace del adulterio con el pintor Carlos Eraul, porque si hubiera sido la primogénita la falsa, esposo y esposa se hubieran separado antes de que naciera la otra. Ahora bien: en la novela dialogada, este asunto de la importancia de la edad de las niñas es más evidente. Cuando Nell y Dolly aparecen por primera vez en la escena, menciona Galdós que son de quince y catorce años respectivamente. De manera que parece más obvio al lector que Nell es la legítima, y Dolly la bastarda, aunque no lo parezca al auditorio, por encontrarse este dato importante en forma de acotación, y no mencionado verbalmente durante la escena. Galdós, cuando escribe la adaptación teatral, toma en cuenta esta fácil manera de llegar a una conclusión tan lógica respecto a quién es la verdadera y quién la espuria, y para hacer que el conde no parezca necio, no vuelve a mencionar las edades respectivas, añadiendo otro hecho: el de un hijo primogénito, muerto de tres o cuatro meses. Puesto que aquél sería el hijo de la luna de miel, existe la posibilidad de que las dos hijas nazcan durante las desavenencias de la condesa y su esposo, porque siguieron éstas por un largo período. De esta manera, el conde encuentra más difícil determinar la hija legítima por medios cronológicos. De todos modos, no se puede negar que el dramaturgo deje de resolver este problema.

El tema capital del "Rey Lear" trata de la ingratitude de las hijas del rey, y encuentra expresión en forma secundaria en

la obra galdosiana, con las dificultades familiares de don Pío Coronado, personaje también maltratado por sus hijas. En las dos presentaciones de este tema hay, sin embargo, dos variaciones. Una es que ningunas de las que pasan por hijas de don Pío lo son en realidad, porque era éste engañado por su mujer mil veces. Y la otra es que al rey Lear sigue fiel una de sus hijas, Cordelia. Cordelia ama a su padre; más no quiere halagar los sentimientos vanidosos del anciano, y mientras sus hermanas expresan su amor filial en términos verbosos pero insinceros, el amor sumamente sincero y profundo de Cordelia no cabe en palabras vanas, por lo cual está virtualmente desterrada del reino de su padre, y reciben sus hermanas el poder.

Si de un lado, la posición familiar del protagonista shakespeariano se parece a la de Pío Coronado, del otro, son innegables las semejanzas que existen entre los caracteres del conde de Albrit y el rey Lear. Los dos son ancianos enfermos y entristecidos, cuyos temperamentos siguen imperiosos y altaneros, aun después de haber perdido el poderío y grandeza de que disfrutaban en tiempos anteriores. La ingratitude de las hijas y de los súbditos de Lear, es igual a la de los antiguos sirvientes de Albrit. Los dos quieren el amor de sus descendientes y desdeñan la vida puramente mundana. La acción del rey es a veces muy difícil de explicar, especialmente en cuanto a su abdicación voluntaria, acto que principia toda una serie de acciones desequilibradas y disparatadas. La exaltación del sentimien-

to del honor en el conde está más justificada, y es más fácil de entender que la vanidad inútil del rey. Y además, aunque en ciertas escenas ambos protagonistas nos hacen pensar que estamos en "el umbral de la casa de orates", las tinieblas de locura, de arrebató y delirio, que caen en Lear, no se apoderan en tan alto grado del espíritu de Albrit. Y como otro rasgo muy importante, los dos ancianos desgraciados encuentran cierto consuelo en tener un amigo sincero y fiel, Gloucester en el caso de Lear, y Coronado en el de Albrit.

Basta con estos rasgos característicos de las dos obras para demostrar que "El Abuelo" no es plagio del "Rey Lear" en manera alguna, aunque es claro que la obra inglesa sí influye algo en la española. Hay que acordarse también de que Shakespeare mismo no crea con toda originalidad el argumento de su obra. Aquel dramaturgo monumental nunca vaciló en copiar o a veces sacar datos esenciales de varias crónicas existentes en su época, aprovechándose de ellas para refundir con nueva vida las antiguas leyendas que ya se conocían. Así es que el mismo tema del rey Lear y sus hijas ya había aparecido en libros históricos y poemas populares, los cuales servían de inspiración y fuente al dramaturgo.

. . . . .

Ya se ha señalado que al pensamiento del "Rey Lear" se parece muy poco el de "El Abuelo". Fundamentalmente, la obra gal-



dosiana significa, en la mente del dramaturgo, el triunfo del amor humano sobre los prejuicios arraigados. Cuando Albrit descubre que Dolly, la nieta que tanto le ama, es la espuria, y que Nell, la que no acude a la voz de la sangre, mandándole al manicomio, es la verdadera, llegan a colmo la amargura y desesperación que siente, y encontramos expresada en palabras sencillas otra idea capital de la obra. Proviene de la boca de don Pío, maestro de las dos nietas, que trata de darle consuelo al infeliz abuelo:

El Conde.---Soy todo tribulación, amargura... ya no tengo nietas, ya no tengo amor.

Don Pío.---Ame vucencia a la Humanidad: sea como Dios, que ama por igual a todas las criaturas.

El Conde.---Por eso es tan grande. El crea, El ama, El no distingue de jerarquías. (V, 8)

Desde aquel punto comienza la transformación espiritual del conde, la cual queda explicada muy adecuadamente, por el crítico Joaquín Casaldüero. Dice éste que el ciego tiene en la obra galdosiana dos significados distintos: "expresa, primero, la incapacidad de contemplar la realidad material o social; después designará al hombre que entra en la zona del espíritu." <sup>16</sup> Esta explicación fué escrita primaria y especialmente para describir y justificar la acción de otro personaje del mundo galdosiano, Pablo Penáguilas en "Marianela", novela sentimental y psicológi-

---

16. Op. Cit., P. 61

ca escrita en la primera etapa de Galdós y trasladada a la escena por los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Quien haya leído esta novela hermosa de Galdós, habrá visto que el joven ciego tuvo una idea extraña de lo que es el mundo, viéndolo en uno lleno de mitos e ideas sumamente románticas, creado por su lazarillo, la niña pobre y raquítica cuyo nombre da título a la obra. Pues, del mismo modo que Pablo Penáguilas pasa por las dos etapas citadas, así pasa también el conde de Albrit, a quien también se puede considerar ciego. En el anciano aristócrata se refleja una idea de la sangre azul y de la bastardía, idea que, para Galdós, es tan romántica y anticuada como los mitos de Penáguilas, y significa otra vez la incapacidad de contemplar el mundo real. Si el conde nunca llega a ser tan desequilibrado como Lear, su intolerancia y fanatismo, encarnados más efectivamente en su odio tan extremado hacia su nuera, van más allá de los sentimientos parecidos del personaje shakespeariano. Por ejemplo, cuando apostrofa al pueblo con exaltación, al ver por la ventana que se festeja a Lucrecia, recién llegada:

¡Ah!, ya llega, ya entra en Jerusa Lucrecia Richmond... Ya estás aquí... ¡Cuánto deseaba yo esta ocasión! ¡Tú y yo solos, frente a frente!... No sé quién es peor: si tú, que poseas impune por el mundo tu vergüenza, o el pueblo servil y degradado, que te festeja y te adula. (Oyéndose campanas.) ¡Repican por ti... y luego tocarán a la oración!... (Furioso, alzando la voz.) Pueblo imbécil: esa que a ti lle-

ga es un monstruo de liviandad, una infame falsaria! No la vitorees, no la agasajes. Apedréala, escúpela... (I, 11)

El análisis detenido de los caracteres morales y físicos de las nietas que hace el conde, revela más aún sus ideas fantásticas y morbosas. Pero Albrit, como Penáguilas, pasa la frontera del mundo espiritual, en la última escena del drama, cuando abraza a su nieta ilegítima, no porque cree que es de su propia sangre aristocrática, sino porque ha llegado a amarla por el alma bondadosa que ha revelado en sus acciones y pensamientos: "Ven a mis brazos", solloza Albrit, "Dios te ha traído a mí... Niña mía..., amor..., la verdad eterna." El desdichado conde, al fin y al cabo, tras largas luchas y dudas interiores, se da cuenta de que la humanidad y no la nobleza de sangre determina la verdadera familia del hombre, y que el amor es la verdad que el hombre debe buscar, y no el odio ni el prejuicio. En forma de suma elocuencia y ternura, y no dudo que se encuentra aquí bastante ironía, pero del tipo benévolo y sonriente, tan característico de Galdós, se muestra que la nobleza de sangre no existe, puesto que la verdadera nobleza tiene sus orígenes en el alma, y no se puede heredar según las leyes de la herencia, porque esta ley se aplica solamente al mundo fisiológico y físico, no al espiritual. Y con esta idea final, una de las mentiras sociales arraigadísimas queda definitivamente hecha polvos.

La escena final de "El Abuelo", como la de "Realidad", es

de un relieve y altura que alcanzan muy pocos escritores. Se concentra en esta escena, y adquiere una emoción más especial y significativa todo lo que es más obvio después de que haya evolucionado la ideología galdosiana: primero, el mensaje de tolerancia y de amor a la humanidad, tema que se encuentra y se repite en casi todos los dramas de la última etapa del dramaturgo; segundo, la creencia de que hay en el mundo cierta ley inevitable de compensación, cierta especie de justicia natural que trae por los caminos... a veces más inesperados... algo que salva el propósito de la existencia de cada persona; existencia que combate las ingratitudes y los fracasos que se nos proporcionan.

La ideología tan humana que se encuentra en "El Abuelo", está revestida de personajes concretos y originales como las niñas Dolly y Nell, cuyos apasionados e ingenuos diálogos encantan como pocos. Don Pío, en cambio, creación rara y sumamente sugestiva, parece encarnar todas las virtudes predilectas del autor mismo, la piedad, la benevolencia, el estoicismo. Representa, además, "la íntima fusión de lo cómico y lo trágico" en una misma persona, moviéndonos a llanto y risa a la vez. Don Pío es para Albrit lo que Gloucester significa para Lear, amigo consolador; pero el maestro, anciano infeliz y miserable, tiene en sí un carácter profundo que no alcanza el duque inglés, un carácter patético que resulta de su tolerancia y blandura excesivas. Desesperado, maltratado, don Pío llega a ser conocido por su lema predilecto: "¡Qué malo es ser bueno!"

Miscelánea

Los estudios críticos que han tratado del teatro galdosiano, por lo común dejan de mencionar varias obras que se incluyen en él, tal vez por la importancia menor de aquéllas, o acaso porque no muestren nada nuevo en la evolución teatral del dramaturgo. De ahí que se incluyan en esta tesis unos párrafos acerca de los rasgos esenciales y sobresalientes del resto de sus obras teatrales ("Gerona", "La Fiera", "Bárbara", "Amor y Ciencia", "Pedro Minio", "Celia en los Infiernos", "Alceste", "Sor Simona", "El Tacaño Salomón", y "Santa Juana de Castilla") para presentar un cuadro completo de las tentativas galdosianas en este género.

. . . . .

"Gerona"(1893), como ya queda dicho en un capítulo anterior, es un arreglo teatral del episodio nacional del mismo título, y el peor fracaso del teatro galdosiano. Se retiró la obra después de una sola representación.

La acción de la obra tiene lugar en el año de 1809, y trata de la recapitulación de las fuerzas españolas que defendieron la ciudad de Gerona contra los invasores franceses. Como el valor dramático de "Gerona" no es tan pobre como indicaría su fracaso en las tablas, ni su valor literario tampoco, tal vez se pueda atribuir la razón de su fracaso a la nota desagradable de la rendición del ejército español, y al hecho de que el protagonista, don Pablo Nomdedeu, médico culto y caritativo,

permite que sus cuitas domésticas ocupen un lugar más importante en su ánimo que el patriotismo, otro elemento que debe de haber disgustado al público, o por lo menos, haber estorbado que tuviese buen éxito el drama.

Los caracteres de Pablo Nomdedeu y su hija Josefina son de sumo interés. El médico sirve para mostrar lo que puede pasar a cualquier ser humano y amable, cuando en momentos de desesperación y hambre, se trasforma en bestia feroz. Enferma su hija, Nomdedeu trata de conseguirle alimentos, sea un pájaro, un gato, o siquiera un ratón, porque esto es todo que queda en la ciudad sitiada. Viendo sufrir tanto a Josefina, el padre llega a un estado de degeneración y frenesí; estado que se explica muy bien cuando él sorprende súbitamente a una petimetra llevando en un cesto lo que se supone ser alimentos. Deseándolos para Josefina, le arranca el cesto con fuerza que es incapaz de refrenar, amenazando de muerte a la pobre Paquita en caso de que resista:

Nomdedeu.---(Con fiereza.) Yo no soy bueno..., no... Lo era, lo fuí. El continuo padecer, la horrible lucha por la salud, por la existencia de los seres queridos, hanme trocado en fiera. La caridad, la benevolencia, la mansedumbre y hasta la cortesía huyeron de mi alma. Soy un brutal instinto, y nada más.

Paquita.---Gritaré... ¿No hay quien me socorra?

Nomdedeu.---(Exaltado, tapándole la boca.) Si usted grita, si no me da al instante lo que es mío, lo que es de la ciudad y de sus desgraciados moradores, la mato a

usted... Sí..., no hay que maravillarse..., la mato. Ya no hay prójimo, ya no hay caridad. No es culpa mía. La desesperación enloquece, la miseria encanalla, y este ambiente infecto nos envenena el alma y nos lanza al crimen.

Paquita.---(Con voz ahogada.) ¡Favor!

Nomdedeu.---(...sujetándola para que no se mueva.) No hay favor que valga. Soy un vil, un miserable; no respeto ni la juventud, ni la inocencia..., ni a Dios respeto, porque antes de la salvación eterna está mi hija..., que se muere. (II, 17)

El carácter de Josefina es importante, por ser el primero de los muchos tipos dementes, patológicos de espíritu, que se mueven dentro del teatro galdosiano. Paralítica y sorda por la súbita explosión de una bomba, la joven sufre una postración, un terror instintivo, por el cual su padre cuida de que no sepa que Gerona está sitiada, ni que hay escasez de alimentos en la ciudad. La inseguridad de la razón de la muchacha tiene otra causa también, el hecho de que la ha abandonado su amor, el capitán Montagut, a quien estaba prometida. Al final del drama, ante el cadáver de su amor, recobra Josefina su razón.

"Gerona", obra que revela el disgusto del autor hacia toda forma de guerra o violencia física, presenta algunas dificultades para la representación escénica, causadas, por ejemplo, por los bombardeos y asaltos guerreros que forman parte de la acción. Pero la obra tiene un color local y de época, y un valor histórico innegable, un "germen de algo nuevo". Galdós había visto y examinado la población, según lo que nos dice en sus "Memorias de un Desmemoriado", visitando sus monumentos y reco-

rriendo sus calles y plazas en el año de 1868. Bastaron los conocimientos y datos logrados en aquella visita, para describir la ciudad en su episodio nacional, publicado en 1874, y reconstruir el escenario en la obra teatral, estrenada diez y nueve años después.

Es interesante notar que Andrenio califica "Gerona" como obra de un género que sería acaso el más eficaz para "popularizar la historia", resucitándola "con los elementos, decoraciones, trajes, etc.", opinando ese crítico que "obras de este género enseñarían mucho más de historia al público, que los manuales y compendios ... cuya seca y escueta relación de sucesos y fechas ... sólo graba en la memoria algunos confusos datos."<sup>17</sup>

. . . . .

Si en sus obras de tesis religiosa Galdós muestra cuánta repugnancia le causa el fanatismo religioso, en "La Fiera" (1896) ataca al fanatismo político. "La Fiera", como "Gerona", se basa en un hecho histórico; pero a diferencia de las cualidades realistas y naturales del episodio nacional, la obra posterior es "furiosamente romántica", algo al estilo de "Romeo y Julieta", pero sin el lirismo o sentido trágico que immortalizan aquella obra shakespeariana.

Luis Berenguer, un liberal que quiere vengarse de la muer-

<sup>17</sup>. Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio), "Novelas y Novelistas"  
P. 77



te de su familia a manos de las fuerzas realistas, penetra, disfrazadas sus intenciones, en la corte de la Regencia de Urgel (1822), donde reina el fanatismo político y militar, personificado por don Juan, gobernador exaltado de la plaza. El amor que despierta Susana, Baronesa de Celis y sobrina del Regente, en el alma de Berenguer, lucha con el odio que siente hacia su nombre y la familia de ella, y la facción fanática que representan. Triunfa el amor. Cuando Berenguer llega a ver que los constitucionales, con quienes ha estado en connivencia, son tan brutales y sanguinarios como los absolutistas, rechaza los dos partidos igualmente, por la influencia de Susana:

Berenguer.---...Odio la tiranía, y a todos los que a nombre de una idea cometen crímenes.

Marqués.---Entonces, desdichado, se aborrecerá usted a sí mismo y a sus compañeros.

Berenguer.---Les detesto también, porque son tan tiranos como los de vuestro bando. Entre unos y otros asolarán la tierra y la llenarán de sangre y ruinas.

Marqués.---Ya... Cree usted que nuestro bando realista es una fiera, y el bando contrario otra.

Berenguer.---Creo que es una sola fiera, señor; una sola con dos cabezas. La idea exaltada y el orgullo despótico la engendraron.

(III, 5)

La libertad de Berenguer se realiza cuando mata al jefe de los conspiradores, y también al jefe militar de las fuerzas realistas, por el medio completamente caballeresco del duelo, así cortando las dos cabezas de la "fiera". Huye del campo de ba-

talla, llevándose consigo a Susana a un ambiente más sano.

El tipo de Berenguer recuerda algo a Galdós mismo, cuyo espíritu liberal no podía encadenarse ciega e incondicionalmente a ningún partido político, porque su política era demasiado alta para poder aceptar el dogmatismo y la tiranía inherentes en casi todas las facciones existentes. Así es que "La Fiera" se estrena inmediatamente después de "Doña Perfecta". Si en la escenificación de la novela se alía el autor con las fuerzas del gobierno contra los reaccionarios guerreros carlistas, en "La Fiera" no quiere que se confunda su actitud, porque él, tan individual e independiente de naturaleza y de espíritu, "nunca estará en connivencia con los isabelinos, los liberales, o los progresistas."

. . . . .

Se ataca al fanatismo político y guerrero otra vez, años más tarde, en "Sor Simona", drama cuya protagonista es una de las creaciones más originales y simpáticas de todo el teatro galdosiano. Hermana de la Congregación de San Vicente de Paúl, la conducta de Sor Simona hace sospechar que padece enajenación mental. Su "locura" consiste en suponer que vive en épocas muy anteriores a la actual. Gracias a un incendio, logra escaparse de la enfermería, y por dos años vaga por los campos, cogiendo flores y curando a todos los heridos y enfermos que encuentra en su camino.

Sor Simona, puro ejemplo de amor, caridad y sacrificio, es el apóstol de la doctrina galdosiana, contra todo el odio y la estupidez que nos enseña la sociedad; predica con el brío tan característico de las heroínas galdosianas:

Sor Simona.---¡Matar, matar!... Vosotros creéis que vivís en un siglo que llamáis XIX, o no sé qué. Yo digo que vivimos en la Edad Media; grandiosa y terrible edad... Guerra, santidad, poesía... Hijos míos: como criaturas nacidas en la edad trágica y bella, purificad vuestras almas; mantened siempre limpias vuestras conciencias; socorred al pobre; haced bien a todo ser viviente, sin excluir a los que os aborrecen; perdonad toda ofensa; sea vuestra ley el amor, el amor en todo lugar y en toda ocasión..., y quien dice el amor dice la paz.

Sacris.---(Con violencia.) Pero ¿dónde está esa paz? La señora lo ha dicho antes: desde que Dios hizo a Navarra no ha habido paz en este suelo. Si nos provocan, tenemos que defender la patria.

Sor Simona.---¿Sabéis vosotros cuál es la verdadera, la única patria? Pues la verdadera y única patria es la humanidad.

Sacris.---Pero la humanidad es tan grande, tan grande, que...

Sor Simona.---Busca la humanidad en lo pequeño, en lo que está más cerca de ti; en la masa enorme de los desvalidos; en los que no tienen alimentos, ni ropa, ni hogar. (II, 4)

Ante una filosofía tan sublime, el mismo Sacris, vigoroso cabecilla carlista, abandona las armas de guerra, volviendo al seminario donde había recibido las primeras órdenes, para dedicar el resto de su vida a hacer buenas obras. Ni fué indiferente el público a esta doctrina tan cristiana y humana; al fi-

nalizar cada uno de los tres actos, "rompió en un aplauso férvido, vehemente, desapoderado", según nos dice un testigo ocular.<sup>18</sup>

Es probable que esta obra de ambiente tan poético y de calidad tan femenina, estrenada en el año de 1915, haya sido inspirada por la primera guerra mundial, y es de extrañar que esta hermana "demente" significa y propone los mismos ideales que un mundo, que se supone sano, es tan irónicamente incapaz de realizar al provecho de la fraternidad universal.

Con "Sor Simona", vuelve a afirmar Galdós que el amor a la humanidad debe ser el ideal fundamental de la sociedad creadora y progresiva, y que no es necesario encerrarnos en la vida de clausura para realizar este ideal de amor cristiano. La misma protagonista exclama: "Quiero ser libre, como el soplo divino que mueve los mundos." Solamente con esa libertad podrá seguir consagrando su existencia a una obra tan fecunda, al socorro de los desdichados, los humildes y los menesterosos.

. . . . .

"Bárbara", tragicomedia en cuatro actos que se estrenó en 1905, es una obra en que se aprovecha Galdós de las posibilidades escénicas que ofrece el estado psicológico. La obra, que pone en contraste dos conceptos de la vida humana, a saber, la cristiana y la pagana, no fué acogida con entusiasmo por el público, hecho que se debe, a mi parecer, a que las ideas que

<sup>18</sup>. Ramón Pérez de Ayala, Op. cit., Tomo I, P. 25

se desarrollaron en ella son demasiado elevadas, abstractas y enigmáticas para un drama que había de satisfacer los gustos y las aficiones del público de aquella época.

La acción de la obra se desarrolla en Siracusa, Sicilia,<sup>19</sup> en el año de 1815. Bárbara, Condesa de Términi, mujer sensible y hermosa, está casada con un hombre odioso e indigno, y a la vez amada platónicamente por otro, Leonardo de Acuña, capitán español al servicio del rey de Sicilia. Su amante se marcha a un largo viaje, y el mismo día la condesa, deleitándose en la soledad de su jardín y en la íntima comunión de sus recuerdos, se ve sorprendida por su esposo, Lotario. La maltrata, según ha sido siempre su costumbre, y al verla sumisa, su brutalidad se cambia en sensualidad, y desea a su esposa. Esta, no pudiendo soportarlo, le apuñala en un raptó de desesperación, librándose de su martirio.

Al quedar libre, Bárbara quiere unirse con Leonardo; pero él, al conocer la muerte de Lotario, se tiene por el criminal más responsable, y siente una violenta vocación religiosa. Entretanto, Demetrio, hermano de Lotario, y también hombre de las mismas groseras maneras y violentos humores, regresa del oriente a Siracusa, sintiendo pena por su hermano muerto, alegría por poder ver libre a Bárbara, de quien estaba enamorado desde hace mucho tiempo. Horacio, intendente de Siracusa, utiliza su omnímódo poder para arreglar el matrimonio difícil. Se acu-

---

19. Excepto "Bárbara" y "Alceste", todos los restantes producciones de Galdós se desarrollan en España.

sa a Leonardo de haber matado a Lotario. El capitán se atribuye el crimen, y encarcelado, es sentenciado a la muerte. Bárbara, para salvar a su anado, se ve obligada a casarse con Demetrio, destino que es aceptado por la condesa solamente después de largas luchas con su conciencia.

Se ve que los personajes principales de la obra tienen papeles simbólicos. Bárbara, toda pasión con instintos de fiera, personifica la fuerza pagana, "el impulso vital". Los mitos griegos entre los cuales ha sido educada, la llevan a cometer toda clase de disparates. Muchos de éstos se relacionan en algún modo con flores. Por ejemplo, la condesa echa flores en hogueras delante de la prisión de Leonardo, creyendo que así se revelará el porvenir oscuro; las rosas que le da Horacio parecen simbolizar para Bárbara el intendente mismo, y las pisotea con frenesí: "¿Ves lo que hago con tus rosas? Lo mismo haría contigo... ¡Vil... renegado... verdugo!"; y luego, se viste de adormideras, que significan para ella "flores del descanso, del olvido, del sueño", personificando la muerte que busca para aliviar sus penas y aflicciones.

En cambio, Leonardo es el tipo cristiano, abnegado, el hombre de conciencia, honor y fe, prototipo de los caballeros españoles de su época que buscan el amor platónica, el ideal caballeresco, en medio de sus hazañas guerreras. Es un tipo intencionalmente exagerado por el dramaturgo, y porque su carácter es totalmente opuesto al de la condesa, la atrae irresistible-

mente. Pero su carácter exagerado y pundonoroso, y especialmente la locura mística que se apodera de él, la exaspera:

Bárbara.---¡Ah! Ya olvidaba que eres español, de esa raza de hidalgos extravagantes, enloquecidos por la leyenda caballeresca; de esa raza en que hombres vigorosos se lanzan a ideales batallas contra enemigos imaginarios, y consumen su vida en ensueños de perfección o de santidad insana.

Leonardo.---Caballero soy, caballero cristiano, y como cristiano y como caballero he de restablecer en el altar de mi alma lo que villanamente arrojé de él: el honor y la fe.

Bárbara.--- Pero no harás lo que has dicho. Acuserte no.

Leonardo.---Mi resolución es inquebrantable. No te obstines en disuadirme de ella.

Bárbara.---(Afligida, desesperada.) No me amas, no me has amado nunca.

Leonardo.---Con loca pasión te amé. Quiero reanudar el vínculo de amor en mejor espacio... allí donde sin sombra de mal alguno pueda el amor nuestro ser divino, infame.  
(II, 10)

Horacio, antiguo discípulo revolucionario de los jacobinos, aventurero de días de revueltas y libertinajes, que llega a ser intendente de Siracusa, simboliza, en la mente de Galdós, la justicia; pero no la sincera y honrada, sino la corrompida, la traficante de vidas y muertes que anda siempre del brazo de la oportunidad. Espíritu culto y aristocrático, ejerce su oficio no como deber sagrado, sino como un arte caprichoso, o como él mismo dice, al final del drama: "Entretengo los ocios de mi tiranía modelando con la miseria humana la estatua ideal de la

Justicia."

"Bárbara" nos presenta unos estudios extraordinariamente efectivos de caracteres complejos, cuyas motivaciones sutiles y delicadas despiertan respecto para Galdós como creador de tipos verdaderamente psicológicos, profundos. Las ideas en la obra son también interesantísimas, especialmente una que se destaca entre ellas, extraña y abrumadora, ligada con los hechos históricos de la época en que se desarrolla el argumento, y más particularmente con la derrota de Napoleón. Es Horacio que expone esta doctrina tan ajena al espíritu y pensamiento galdosianos:

Horacio.---Una larga experiencia me ha enseñado el fundamental principio de todo gobierno.

Bárbara.---¿Cuál es?

Horacio.---Conducir los sucesos con el arte necesario para que las cosas estén siempre donde estuvieron... Ya habéis visto que me pedían reformas... "Que todo está malo y es preciso que esté mejor." Yo he tenido que hacer reformas, pero de pura apariencia y palabrería... Parece que he reformado y no es verdad. Todo es como fué.

Bárbara.---(Reflexiva.) ¡Volver siempre al estado primero! ¿Y cuando los sucesores se van adonde quieren?

Horacio.---Se les tuerce, se les encarri-la... para que tornen a su principio... Ya veis: la Historia misma me da la razón. Este Waterloo que hoy celebramos no es más que el grito de un mundo que dice: "Quiero ser lo que fuí."  
(III, 4)

Así es que Bárbara no puede evitar su destino: el martirio. Encuentra en Demetrio una resurrección de Lotario, que le proporcionará el castigo por su crimen. La vida y la sociedad,



por detestables que sean, tienen que seguir.

Es sumamente difícil explicar o justificar la existencia de esta idea en el teatro galdosiano. Este dramaturgo, en casi todas sus obras teatrales, muestra un deseo vivo y palpitante de reformar, cambiar, modificar, sea que se trate de prejuicios, sea que se denuncien las corrupciones entre las cuales vivimos. El liberalismo tolerante es su bandera; el progreso social, su anhelo más sincero. Esta idea de Waterloo, sin embargo, y de que todo debe volver a su estado primero, es una nota opuesta a su liberalismo; algo pesimista, cuya intimación del poder misterioso y abrumador de las condiciones naturales se parece, en muchos respectos, a la esencia de la antigua tragedia griega.

. . . . .

"Amor y Ciencia"(1905) trata de la regeneración moral de una esposa infiel y escandalizada por sus muchos amoríos. Como en el caso de "Realidad", propone Galdós en esta obra una nueva moral contraria a los prejuicios del antiguo concepto calderoniano del honor, en cuanto a la vida conyugal.

Al enfermar el hijo que tuvo Paulina con cierto francés, le salva su esposo Guillermo Bruno, médico famoso, y queda arrepentida la "mujer errante", enamorándose otra vez, pero ahora más espiritualmente, con quien se había casado tantos años antes. Perdonada por su esposo, va a trabajar con él en el sanatorio que ha fundado para enfermos y niños raquíticos, conven-

cida de que será capaz de amar a aquellos pobres niños, como al suyo.

Hay dos aspectos contrapuestos en "Amor y Ciencia". El primero se encuentra en los tres primeros actos de la obra, que están llenos de dolor, aflicción y remordimiento, sentimientos que tienen sus raíces en la ley de la maternidad. El otro es del acto final, en que hay cierta placidez de espíritu, que tiene por fondo el "Himno a la Alegría" (allegro de la novena sinfonía de Beethoven), que se canta a telón corrido, y a través de cada escena del acto, por un coro de hombres, mujeres y niños.

El tema que tiene, a mi juicio, más trascendencia que el del honor conyugal, es la obra humana y altruista que hace Guillermo Bruno en su asilo. Cuando Paulina le abandona, sin haberle dado descendientes, el médico dedica su trabajo y su amor a la humanidad, y forma su propia familia, una familia de seres abandonados y desdichados. Lucinda, víctima de visiones, delirios y accesos epilépticos, es curada por Guillermo, que pone orden en su mente y le da una serenidad poética. Celia Fons y su hermana Octavia, hijas de un jefe militar muerto en Cuba, abandonadas por su cruel madre, son recogidas raquíticas, melancólicas, desmedradas de cuerpo. Pero dentro de poco tiempo sus cuerpos son fortalecidos, y Guillermo ha alegrado sus almas.

Y hay además el caso de Salvador, pobre niño desnudo y hambriento, encontrado en la calle:

El pobre esqueleto de ese animalito yo lo fortifiqué... Su cuerpo no quería crecer..., yo lo impulsé al crecimiento. Yo he regenerado su sangre viciada. No tenía más que instintos, y yo he desarrollado en él la inteligencia. Era cruel, y yo le he enseñado la piedad, el amor. Carecía del don de la palabra, y yo he convertido sus mugidos en expresiones claras. Era torvo, ceñudo, y yo le he enseñado la risa. Era, en fin, una bestiezucla, y en esa bestiezucla he infundido un espíritu, que quiero sea cristiano y ame la verdad, la justicia. (IV, 11)

Puede decirse que el niño Salvador es obra de Guillermo, concebida, formada y desarrollada por la ciencia y el amor, por una ciencia que crea, por un amor que embellece.

"Amor y Ciencia" revela al Galdós optimista e idealista, deseoso de una "utopía de bienestar y alegría para todos", simbolizada tan ingenua y adecuadamente por la alegre canción de esperanza y libertad de Beethoven. La ciencia de Pepe Rey, de Máximo, y de Pablo Nomdedeu, encuentra su expresión más fecunda en esta obra humana, donde quedan demostradas las obras de bien y los milagros de felicidad. La ciencia es una de las fuerzas necesarias que, según Galdós, aliviarán a la humanidad, porque, como dice Sor Elisea, la simpática tía de Paulina, y como ha dicho muchas veces el dramaturgo mismo: "La ciencia es de Dios."

. . . . .

"Pedro Minio", comedia en dos actos estrenada en el año de 1908, es la única obra teatral de Galdós que trata de despertar

la risa en el auditorio; pero, sin embargo, la obra no está libre de un propósito didáctico de parte del autor.

La acción de la comedia tiene lugar en el Asilo de Nuestra Señora de la Indulgencia, establecimiento piadoso que permite que los seres viejos e inútiles de la vida terminen sus días en un ambiente dulce y tranquilo. Este asilo difiere particularmente de otros, en que trata de dar a los asilados la completa ilusión de que gozan de todas las libertades de su vida anterior. Así es que hay una lotería, un teatro, un café, dinero figurado, en fin, todos los recreos y distracciones posibles dentro de su retiro. El protagonista es Pedro Minio, asilado de sesenta y cinco años, pero joven y risueño de espíritu, que aun en el asilo encuentra la ocasión de continuar los amores que habían caracterizado sus años mozos. Como personaje contrapuesto, se presenta a su sobrino Abelardo, hombre rico, pero enfermo y precozmente viejo, infeliz marido martirizado por su esposa millonaria e hipócrita, que acaba por entrar en el asilo como acogido, porque esta nueva vida le permite recobrar su personalidad propia, y participar de la paz, la alegría, y la fraternidad, las cuales no ha podido encontrar en otra parte cualquiera, mucho menos en el seno de su propia familia.

En "Pedro Minio" no hay nada de trascendencia dramática, ni de emoción profunda. La obra, de importancia definitivamente secundaria en el teatro galdosiano, enseña en una manera serena y casi risueña, que los libertinos reformados, personifi-

cados por Hortensia, esposa de Abelardo, quieren hipocriticamente refrenar los placeres inocentes de otra gente, decente pero infeliz y desgraciada; y que la riqueza no es elemento indispensable para la felicidad humana. Hortensia y su familia, personas que son incapaces de sentir o aprobar la más ligera indulgencia o paciencia hacia la "pobre humanidad", son despedidas cortésmente por Pedro, que habla en nombre de todos sus compañeros:

Volved a vuestro mundo, donde disfrutáis el poder, la riqueza y los goces sin medida, y dejadnos en este amado retiro, donde gozamos la ilusión de lo que tuvimos o de lo que nos faltó en los mejores años. Aquí la suprema piedad nos ha dado la paz, la fraternidad y el santo amor a la vida, todo lo que Dios ha concedido a la humanidad, para que sea menos doloroso su paso por este mundo. (Escena final)

. . . . .

La protagonista de "Celia en los Infiernos", comedia estrenada en 1913, es una huérfana rica que a la edad de veintitrés años llega a ser dueña del inmenso caudal que le han dejado sus padres, y que luego se dedica a distribuir el bienestar entre los menesterosos. Arrepentida de haber despedido de su empleo a dos sirvientes suyos que se amaban el uno al otro, Celia se decide a ir a buscarlos a fin de darles ayuda. De todos modos, el superficial medio social en que vive la abruma y fastidia, y cree que, bajando a los "infiernos", es decir, a los barrios po-

pulares y humildes, aprenderá algo de un medio diferente del suyo, y podrá poner en práctica algunos de los ideales que ha leído en los libros del "nuevo socialismo". Dice la joven a José Pastor, su fiel consejero y amigo:

Yo me tengo en este instante por mujer de ideas altas y generosas; yo corro tras de un ideal; yo voy a la busca de dos personas que interesan grandemente a mi corazón; yo voy movida del anhelo de realizar todo el bien posible dentro de lo humano. Llegaré hasta lo divino, descendiendo hasta las más hondas miserias y hasta las podredumbres más repugnantes. (II, 8)

Y así queda expuesto el "descenso" de Celia desde su cielo a los infiernos donde tratará de sembrar el bien y la felicidad entre los tristes jornaleros, los desesperados, los miserables, los ancianos pordioseros, y los demás indigentes.

Es notable que en el teatro galdosiano muy poco se dice acerca del obrero y sus protestas contra el capitalismo. En "La de San Quintín", Víctor, el primer obrero retratado en los dramas de Galdós, no plantea como personaje este problema o lucha. En "Celia en los Infiernos", sin embargo, vemos los gérmenes de un conflicto social que no se resolverá sólo por la caridad y la limosna. De eso se da cuenta la rica hembra, que compra la fábrica de trapos en que Germán y Ester, sus dos antiguos empleados, habían entrado de jornaleros. La nueva patrona revela su intención de dar participación en los beneficios de la industria a todos los obreros, y de establecer pensiones

para los que, por su edad avanzada, estén deseosos de retirarse del trabajo.

La fábrica de trapos, donde se recoge el desecho de la vida y de la sociedad para devolverlo a la industria en forma nueva, ha de simbolizar un lema tan característico de la Naturaleza: "de nada, nada se hace." En la Naturaleza, no se pierde ni se destruye nada. "Lo que abandonamos por inútil, revive y vuelve a colaborar en nuestra existencia." Recogidos el algodón, el hilo y la lana, se convierten en otros productos de utilidad. Los recortes de seda y de otra ropa elegante son, irónicamente, lo que menos vale.

Terminada así su escapatoria, regresa Celia a su cielo, contenta por haber dejado felices a los de los infiernos. La muchacha rica tiene algo del carácter de Sor Simona, porque las dos hacen obras de caridad. Pero aquí acaba la semejanza, pues mientras la hermana "demente" hace su obra por el sentimiento verdaderamente cristiano de la abnegación, la obra de Celia es, al fin y al cabo, algo de "deporte", nacido del hastío que le ha causado el ambiente aristocrático y aburrido en que debe vivir.

Mucho más interesante y sutilmente concebido es el carácter de don Pedro Infinito, profesor de cábala, a ratos loco y a ratos cuerdo. Se parece algo al tipo de don Pío Coronado, por la risa patética que despierta con su charla. Infinito es una creación genial y profunda a la vez, que, a pesar de su ma-

nera extraña y algo patológica, demuestra una idea predilecta de la filosofía galdosiana: que los seres desdichados a menudo se interesan en lo infinito en vez de lo finito, en lo desconocido en vez de lo conocido, movidos por la tristeza de su propia existencia que los lleva a crear un mundo de sueños, un mundo que es más agradable que el de las realidades sórdidas que los rodean.

. . . . .

El mismo final de cuento de hadas tan evidente en "Celia en los Infiernos", se encuentra también en "El Tacaño Salomón" (1916), comedia que no interesa mucho, y que convence menos aún.

La obra nos presenta las dificultades monetarias de un grabador de metales, Pelegrín Mendrugo, hombre caritativo y pródigo en tan alto grado, que, después de haber socorrido a sus vecinos y amigos, apenas puede mantener a su propia familia. Los consejos de su amigo Salomón no consiguen transformar esta "virtud" de Pelegrín, y una herencia, inesperada y oportuna, le permite seguir gastando dinero para mejorar las condiciones de los que le rodean. "Nada para mí, todo para el pueblo", grita el grabador cuando llega el telegrama en el último momento, dándole a conocer su buena suerte.

Con "El Tacaño Salomón" Galdós trata de decirnos que la felicidad es mayor y más verdadera en un corazón generoso y ca-



ritativo que ha socorrido al desdichado, que en el ser egoísta que ha satisfecho nada más que todas sus propias necesidades. Sin embargo, uno no puede menos de preguntarse cómo un autor de obras tan profundas y poéticas como "Realidad", "El Abuelo", "Alma y Vida" y "Bárbara" pudo escribir obras de un carácter tan inferior y prosaico como "El Tacaño Salomón", "Pedro Minio" y "Celia en los Infiernos", donde el pensamiento o mensaje no consigue penetrar más allá de la superficie de las cosas o acciones retratadas.

. . . . .

Cautivado por mucho tiempo por la tradición de Alceste, reina de Tesalia que había inspirado la famosa tragedia de Eurípides, Galdós hace un arreglo de la obra inmortal, amoldándola a la arquitectura teatral de nuestros tiempos. En la adaptación galdosiana se introducen ciertos cambios, que son más bien licencias permitidas. Traslada la acción a una época posterior en la cronología helénica, sustituye el personaje de Apolo por Mercurio, saca a escena a la madre de Admeto, con el nombre ficticio de Erectea, y crea otros nuevos personajes, entre ellos los parásitos festejados en el palacio de los reyes: el historiador Gorgias, el filósofo Aristipo, el físico y astrónomo Cleón, y el músico Polícrates. Pero a pesar de los cambios aquí citados, y unos otros, tampoco de mucha importancia, la obra galdosiana "Alceste", que se estrena en el año de 1914,

capta la esencia del tema capital de la tragedia de Eurípides: la historia de un alma poética, ejemplo puro del sacrificio.

Admeto, soberano de Tesalia, por haber dado muerte involuntaria a Corydon, hijo de la ninfa favorita de Juno, es condenado a muerte por Júpiter. La dureza del decreto de éste, es aliviada algo por las Parcas, divinidades que cortan el hilo de la existencia, que consienten que Admeto conserve su vida, con tal que muera en su lugar voluntariamente otra persona de su familia. Tras de poner a prueba a su padre y a la anciana madre que le parió, y cuyo egoísmo puede más que su piedad, no encuentra a nadie, excepto su mujer Alceste, que quiera morir por él. En una escena impresionante y conmovedora, la reina moribunda se despide de su familia y de su servidumbre, y le queda a Hércules, "protector de la humanidad", devolver la vida a la joven y amorosa reina, lo cual se realiza por sus poderes como semidiós.

Lo que cautiva a Galdós en la leyenda de Alceste es, sin duda, el sentido de abnegación encarnada por la reina, abnegación que, según el dramaturgo, tiene "todo el valor ético de un sacrificio cristiano," a pesar de que fué consumada aproximadamente diez siglos antes de Jesucristo.

. . . . .

"Santa Juana de Castilla"(1918), tragicomedia en tres actos, nos presenta un bello retrato de los últimos días del cautiverio de cincuenta años de Juana la Loca, hija de los Reyes

Católicos, y esposa de Felipe el Hermoso. La protagonista de la obra, sin duda podemos relacionarla con el autor mismo, ya viejo, ciego, viviendo apartado del resto del mundo, y probablemente absorto en la contemplación de la muerte.

El argumento de la obra es sencilla: Juana, encerrada en el triste palacio de Tordesillas, llevando una vida solitaria, quiere salir a espaciarse en el campo, recorriendo las aldeas humildes. Este deseo tan humano de ver a su pueblo, cuya realización será el último goce de su vida, lo consigue con la ayuda de unos fidelísimos servidores. La emoción de estar entre la gente sencilla y de hablar con los campesinos humildes, le quita sus fuerzas. Quieren hacerla la verdadera reina de Castilla, es decir, en más que el mero nombre, bajo un **nuevo** estandarte que simbolizará al pueblo, la gente común; pero a esta pobre santa turbada, que ha padecido tantos luengos años sin protestar contra sus opresores, no le interesa más que una muerte serena, tranquila: "Dejadme a mí, ruega la reina santa con dolorido acento, "quiero acabar mis días en la obscuridad... en el silencio..." Pocos días después, en Viernes Santo, su alma "vuela a Dios", y así termina este drama de carácter tan espiritual de una reina que, según el dramaturgo, observaba todas las virtudes cristianas, la constante práctica de la caridad, la paciencia y resignación en las desgracias, y el amor a los humildes.

El carácter de doña Juana, como el de Sor Simona, hace sos-

pechar de su estado mental. La "locura" de Juana consiste en no darse "cuenta y razón del paso del tiempo". Como ella misma dice: "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." ¡Qué expresión más hermosa de una locura sublime!

Este drama, de carácter tan poético y melancólico, en que el autor logra una expresión ideal de dos amores férvidos, el uno a España (y señaladamente al pueblo de Castilla), y el otro a Dios, termina el teatro galdosiano, y en efecto, toda su obra literaria, en una manera impresionante y digna. La oración que pronuncia Francisco de Borja cerca del lecho de muerte de doña Juana, es solemne y sugestiva:

¡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. (Escena final)

Galdós también, como es casi evidente, busca en esta oración fúnebre la merecida recompensa de su propia obra, obra que, como el cautiverio de doña Juana, archiva más de medio siglo, guiada por una conciencia recta y sincera.

. . . . .

### Procedimientos Novelísticos en el Teatro

En sus tentativas de elevar o regenerar el género teatral de España, Galdós tenía que luchar contra varios factores que impedían su buen éxito. Algunos de éstos los pudo vencer. Otros eran demasiado difíciles. La mayor parte de los de este segundo grupo, proviene de su falta de experiencia en la técnica teatral. Cuando Galdós irrumpe por primera vez en el teatro, pisa un terreno literario que no es el suyo.

Galdós era, y todavía es, conocido por haber sido sobre todo novelista, por haber retratado dentro de aquel género literario la vida real, las costumbres, los problemas y aun la historia de España. Y es precisamente su buen éxito como novelista, su obra fecunda, sincera, su preocupación constante con la técnica novelesca en cuanto a sus menudencias en la descripción, sus pormenores en la narración de detalles, hechos y personajes secundarios, lo que le impide alcanzar las mismas alturas en el teatro, donde estos elementos deben reducirse a un *mínimum*.

En la historia de la literatura, se encuentra a muy pocos artistas que pudieron captar lo esencial de los dos géneros, muy pocos que consiguieron tanto éxito en el uno como en el otro. En general, casi parece una verdad incontravertible que las cualidades literarias que caracterizan a cualquier gran novelista, tal vez por ser tan diferentes de las que son indispensables para un dramaturgo de perfeccionada técnica teatral, no suelen encontrarse con éstas en una sola persona, o por lo

menos, no con la misma fuerza ni capacidad. El teatro de Galdós, por razones semejantes, cuando se compara con su producción novelesca, no puede menos de quedar en segundo término, de mérito inferior.

Como hecho natural e inevitable, las primeras tentativas teatrales de Galdós, todas arreglos de novelas, sean dialogadas o no, fueron rechazadas por los críticos (y aun por el público), que decían que el autor había trasladado sus procedimientos novelísticos al teatro. Ya queda señalado aquí el hecho de que estas primeras tentativas eran demasiado largas. Galdós mismo se da cuenta de este defecto:

La experiencia de "Realidad" no me enseñó a calcular las dimensiones de la obra dramática. "La Loca de la Casa" resultó tan desafortunadamente larga, que tardamos dos días en leerla. Desde los primeros días empezamos a dar tajos y mandobles para que quedara en razonables proporciones. 20

Aun en sus obras teatrales escritas posteriormente, a causa de las muchas situaciones episódicas que se encontraban en ellas, Galdós necesitaba de tijeras para poder representarlas con más facilidad en las tablas. Así es que, en las versiones impresas de sus comedias y dramas, se hallan trozos comprendidos entre asteriscos, lo cual significa que estos pasajes habían sido suprimidos en la representación. Estos cambios necesarios que trataban de evitar la largura de las obras, se deben

20. "Memorias de un Desmemoriado" (P. 1760, "Obras Completas" Tomo VI)

probablemente algo más a los actores que desempeñaban los papeles, que a Galdós mismo, a quien nunca le gustaba tener que cortar de la obra original, por creer que un dato esencial se perdería.

Algunos de los críticos de aquel período sugirieron, mientras otros afirmaron con toda candidez y no poca malicia, que un gran novelista no podría menos de fracasar en el teatro, a la cual afirmación contesta Galdós algo enérgicamente en su prólogo al drama "Los Condenados":

Y no nos hablen de incompatibilidad entre el arte de construir dramas o comedias y otras arquitecturas más o menos similares. Está muy bien la afirmación de que tal autor acertó más en la novela, o en la poesía, o en la didáctica que en el teatro. Pero querer poner con esto vallas al humano esfuerzo, llegar hasta la afirmación de que las dotes del novelador o del poeta estorban al conocimiento de la complicada arca escénica, me parece de una tontería inefable. 21

Si los críticos actuaban injustamente en tratar de condenar al teatro galdosiano antes de haberle permitido al autor acostumbrarse al nuevo ambiente literario, hay que reconocer al mismo tiempo que se equivoca Galdós en querer dar la idea de que la arquitectura de la novela se parece a la del drama. Las diferencias entre los dos géneros son innegables, y el artista que trate de emplear los mismos procedimientos en el uno y en

el otro está destinado a fracasar.

Las limitaciones o conformidades que exige la novela al autor no son solamente menos que las que impone el género teatral, sino también más arbitrarias y más fáciles de evitar. El novelista tiene más libertad; puede moverse a sus anchas. En el teatro, al contrario, surgen las exigencias de la escena, del tiempo y de la acción. Galdós escribió algunas novelas largas, pero las cualidades intrínsecamente grandes y dignas de aquellas obras no permitieron que la largura redujese mucho de su valor total. Pero una obra escrita para representación en las tablas, por bien desarrollados que sean sus personajes, o por interesante o profundo que sea su tema---en fin, cualesquiera que sean sus méritos---no puede prolongarse más que un período de tiempo razonable, porque si cae en este defecto, el auditorio se cansará, se aburrirá.

Así es que, respecto a su obra novelesca, si Galdós hubiera querido dedicar gran cantidad de páginas al desarrollo psicológico de un personaje principal, o aun a los episodios menudísimos que culminan en una escena verdaderamente dramática, habría podido hacerlo, sin haber puesto en peligro el éxito de la obra. En cambio, en el drama, que es esencialmente un género de condensación, tenía que abreviar, concentrar los hechos y las circunstancias, retratar en unas breves pinceladas los personajes y sus motivos. Dominar esta nueva manera de desarrollar conflictos y caracteres, no era cosa fácil para el que



siempre solía dedicar tantas páginas a la delineación psicológica de ciertos tipos de personajes que le interesaran; para el que se había acostumbrado, a través de una labor artística sincera y siempre insatisfecha con sí misma, a plantear lenta y serenamente, sin precipitación cualquiera, los conflictos que se encuentran en sus novelas.

Además de que las obras teatrales de Galdós son largas materialmente, pasa también a menudo que la agrupación de acción y episodios en los varios actos no está bien proporcionada; otro defecto dentro de la estructura de una obra, que se ha señalado respecto a varias obras suyas, en las cuales un cambio en la línea divisoria entre dos actos los hubiera reducido a dimensiones más convenientes. Ante protestas cada vez más molestas, la actitud generalmente tan serena de Galdós hacia el público y los críticos se trueca en otra que es más fastidiosa, por todas las convenciones tiránicas que le impiden desarrollar sus ideas con la riqueza de detalles que siempre había usado. Dice por ejemplo:

No puedo conformarme con esas monomaniacas exhortaciones a la brevedad en pasajes que no se alargan más que el tiempo preciso para que se diga lo que no debe omitirse, para que se trace el necesario contorno de los caracteres, y se amarren y aseguren los hilos lógicos de la fábula. ... Síntesis es, ciertamente, el teatro; pero no seamos tan sintéticos que se nos vean los sesos. Demos espacio a la verdad, a la psicología, a la construcción de los caracteres singularmente, a los necesarios pormenores que

describen la vida.<sup>22</sup>

Pero aquí se equivoca Galdós otra vez, y su equivocación es un ejemplo claro de su incapacidad en cuanto a la estructura de la obra teatral y la concisión que requiere, las condiciones materiales de la representación, que en sí misma prohíben la libertad amplia y digresiva de la novela.

---

22. Prólogo a "Alma y Vida" (P. 935, "Obras Completas", Tomo VI)

. . . . .

Personajes del Teatro Galdosiano

De diversos tipos es la sociedad que se mueve y actúa dentro de las obras teatrales galdosianas: gente metropolitana y provincial, aristócratas y burgueses, religiosos y escépticos, radicales y conservadores, en fin, los varios elementos que constituían la humanidad española.

Ya se ha visto en los capítulos anteriores a los protagonistas de sus dramas, y se habrá notado que muchos se parecen, hecho inevitable en un teatro considerable de veintinueve obras. Lo que pasa es que Galdós tiene sus tipos predilectos, como, por ejemplo, los hombres de ideas avanzadas, cultivadores de la ciencia, Pepe Rey, Máximo, Guillermo Bruno, y por la semejanza de las doctrinas que encarnan estos personajes, nace lo que parece una repetición de los mismos seres creados. Esto pasa igualmente a los protagonistas femeninas; Isidora, Rosario, Victoria, y Mariucha son tipos que personifican la capacidad regeneradora de su sexo.

Pero aunque existe esta semejanza dentro del teatro galdosiano, por lo menos los personajes creados por Galdós son muy diferentes de los que ya existían en el teatro español, y especialmente de los de José Echegaray. Las vidas de estos seres galdosianos se hallan, en casi todos los casos, movidas por cierto propósito dominante o ideal, sea éste noble como en el caso de Tomás Orozco y Guillermo Bruno, o sea innoble, como en el de José León o Luis Berenguer. A veces son los medios empleados para la realización de este propósito los que constituyen

el error o la falta de nobleza, como en los casos de Salvador Pantoja, Pablo Nomededeu, o el mismo conde de Albrit. Pero en todo caso, estos personajes, cualesquiera que sean sus motivos, son flexibles, y aquí se fundamenta la diferencia entre los personajes galdosianos y los de Echegaray. Es decir, se les permite a aquéllos la variación humana, la capacidad de ceder a las resoluciones de otros, rasgo que les da la apariencia de ser criaturas reales.

Se nota esta característica más claramente en aquellas obras en que se trata de la adaptación de los individuos a la sociedad, el medio que va cambiándose con el transcurso de años, en aquellas obras que nos presenta seres que, por sus cualidades peculiares, sufren las consecuencias de la sociedad, en forma de las varias falsedades sociales. Los personajes creados por Galdós cambian, se ajustan, hacen concesiones para hacer más tolerable la vida. Los ejemplos concretos no faltan: Albrit busca la rama de su familia que es espuria, para poder rechazarla, separarse de ella; y tras largas luchas interiores, acaba por unirse con esta misma sangre que tanto había aborrecido antes. En Guillermo Bruno, lleno de odio por haber sido abandonado y ultrajado por su esposa, se despierta otro amor más grande, uno que comprende a toda la humanidad; y llega el médico a perdonar a la que le había sido infiel. Orozco, ser puro y honrado, perdona al criminal que más le ha ofendido. Berenguer, con el espíritu arraigado de venganza, quiere exter-

minar toda una familia, y acaba por casarse con una descendiente de aquélla. El pundonor, tan tradicional y típico en la literatura española, se modifica en la obra galdosiana, y nacen, por este cambio, los seres que no han de quedarse inalterables ni idealistas en sus luchas, sino capaces de reconocer la verdad, las exigencias de la vida humana, la mejor relación entre el individuo y la sociedad en que vive, y los demás verdaderos valores sociales y universales.

Claro está que no todos los personajes galdosianos son así. Pero los que son, al fin y al cabo, incapaces de ajustarse al ambiente o a la época, son aquéllos que han de perecer, o por medio del suicidio como en el caso de Federico Viera, o por el asesinato, como le pasa a doña Juana Samaniego; o han de encerrarse en los conventos y asilos, retirándose de la sociedad con que están en conflicto, como en los casos de Daniel Malave-lla, Salomé y Leonardo de Acuña. Y aun queda una tercera posibilidad: han de contraer las enfermedades de espíritu, las cuales, cuando están desarrolladas en la obra galdosiana, culminan en la locura.

Se ha notado, y con razón, que abundan extraordinariamente en las obras de Galdós "los anormales, los matoides, los semilocos y locos por entero", y que hay en algunas "una manifiesta propensión a la psicología mórbida, a las alucinaciones, a los estados patológicos del espíritu." <sup>23</sup> Este tipo nace en el tea-

---

23. Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio), Op. Cit., P. 99

tro galdosiano en la persona de Federico Viera, acentuándose con Josefina Nomdedeu y Salomé, y limitándose después casi exclusivamente al sexo femenino. El desarrollo de la psicosis sigue en proporciones más amplias aún en las últimas obras dramáticas, y cuando llegamos ya a "Cassandra", se encuentra a varios personajes, principalmente los parientes de doña Juana, que discurren y actúan como verdaderos orates, víctimas de alucinaciones e histeria desbordante, de estados completamente anormales. Se continúa el tipo demente en "Sor Simona" y "Santa Juana de Castilla", en las cuales obras las dos protagonistas dan ejemplos de enajenación mental; pero sus espíritus son más mansos, serenos, y les faltan los arrebatos y delirios de los que aparecen en obras anteriores.

Se podría decir que todos estos tipos sufren de alguna incapacidad de luchar con la realidad. En el caso de todos, alguna experiencia, como, por ejemplo, un amor frustrado, trastorna al individuo, enviándole por caminos de desvío e innaturalidad. Demuestran, en la mente de Galdós, los que no han podido ajustarse al ambiente, a los acontecimientos de la vida, y sucumben ante la faz de un futuro o solitario o infecundo. Son estos tipos los que reciben más ternura en su tratamiento del autor.

. . . . .

Respecto a los protagonistas galdosianos, es muy notable que Galdós los describa más por la boca de otros personajes que

por dejar hablar a aquéllos mismos. En muchos casos, cuando el protagonista acaba de aparecer por primera vez en la escena, su personalidad, su carácter, en fin, todo su ser ya quedan explicados por las pláticas anteriores de los personajes secundarios. Así tenemos el hecho muy interesante, y esto pasa principalmente con los protagonistas del sexo femenino, de que no empiezan a actuar en la obra, hasta que no haya pasado casi todo el primer acto. En "La Loca de la Casa", por ejemplo, Victoria de Moncada no se nos revela hasta la última escena del primer acto, ¡después de que hayan transcurrido catorce escenas! Rosario de Trastamara no sale a nuestra vista hasta la décima escena, Isidora hasta la novena, y Casandra en la undécima. Guillermo Bruno aparece en los últimos momentos del primer acto, pero cuando baja el telón, todavía no ha hablado, y lo mismo pasa con Sor Simona, aunque en este último caso, puede deberse esto a que el autor quiera acentuar el carácter misterioso y legendario de la hermana demente.

No se ha señalado esta manera de desarrollar a sus protagonistas por medio indirecto, con la idea de achacarla como defecto en la técnica galdosiana, aunque me parece que sí hubiera sido más agradable para el auditorio, presentar los personajes principales desde los primeros momentos de las obras. Lo extraño es que estos personajes, tardando tanto en hablar y actuar en la escena por cuenta propia, contradicen las palabras de Galdós, citadas en el primer capítulo de esta tesis, con las

cuales dice que por medio de la propia palabra de un personaje, se nos da el relieve más fuerte de sus acciones.

Casos hay donde el dramaturgo comete un error más grave aún, describiendo el alma de un personaje con acotaciones que deben reservarse para direcciones escénicas. Por ejemplo, en "Cassandra", aparece por primera vez Rosaura, sobrina política de doña Juana, y de ella dice Galdós en una acotación, que "su modestia no da publicidad a sus virtudes, más excelsas por ser inconscientes, luminosas tan sólo en la obscuridad." Esta tendencia de describir sus personajes de antemano con acotaciones, es un bonito ejemplo de los defectos que nacen en los arreglos teatrales de las novelas dialogadas de Galdós.

Galdós revela algo de su capacidad teatral en su selección de caracteres dentro de una obra. A menudo, y especialmente en las obras que impresionan por tener más acción dramática, se percibirá que sus personajes principales son tipos diametralmente opuestos, de naturalezas distintas, y que los conflictos que se plantean entre ellos, se basan en la incompatibilidad de rasgos personales y dominantes. De esta fuerza de contraste se deriva la intensidad sumamente emocional y dramática de algunas escenas y situaciones, por ejemplo, entre el conde de Albrit y su nuera Lucrecia, Guillermo Bruno y su esposa Paulina, Electra y Pantoja, Bárbara y Leonardo de Acuña, personajes que muestran efectivamente esta tendencia.



Los tipos diversos que se han creado en el teatro galdosiano parecen reales en otro aspecto, y éste es el diálogo de que se sirven. Este diálogo marca un avance notable en este género literario, lo cual es más impresionante aún, cuando se considera que el drama español de los años inmediatamente anteriores al estreno de "Realidad", ofrece muy pocos modelos de un diálogo escrito en prosa natural. Mucho más común era emplear el verso como medio de expresión dramática. Demuestra esta propensión la primera mitad del teatro de Echegaray.

Galdós trasplanta al teatro el diálogo franco y vivo de sus novelas, y en este aspecto, le ayuda su larga experiencia como novelista. Sin embargo, el lenguaje naturalísimo que pone en la boca de sus personajes es más que la charla trivial que solía recoger casi taquigráficamente en las calles y los trenes que recorría. Galdós se da cuenta de que no todo lenguaje es lenguaje literario, y emplea en su teatro uno que es algo así como re-elaboración del diálogo cotidiano. El lenguaje teatral galdosiano tiene cierto sabor clásico, pero es moderno en el fondo. Es un lenguaje popular, pero cae en lo vulgar muy pocas veces, y esto sólo cuando la intención artística del autor quiere hacer del lenguaje más adecuada expresión de ciertos personajes de baja extracción social. Hay también momentos en que unos personajes se sirven de un lenguaje retórico y altisonante, pero este empleo es la excepción y no la regla, encontrándose más explícitamente en aquellas obras que tratan de exponer

tesis sociales o religiosas, y en que corren libres los impulsos y sentimientos propios del dramaturgo. Pero la prosa galdosiana no es, por lo común, ni acicalada ni estilística, sino vigorosa, expresiva, espontánea, el epítome del habla española de su tiempo.

Uno de los defectos del diálogo galdosiano es el soliloquio, considerado por la mayor parte de los críticos como pecado grave en el teatro moderno. De este recurso abusa Galdós principalmente en sus primeras tentativas teatrales. Pero disminuyen en número los soliloquios con el transcurso del tiempo, y en sus últimas obras, apenas se encuentran. Considerado en su totalidad, el diálogo de Galdós, caracterizado por la ausencia general de la retórica declamatoria y aparatosa, anticipa el diálogo del teatro moderno en España.

. . . . .

### Conclusión

La significación teatral de Galdós es un realismo, libre del romanticismo declamatorio que había infiltrado en las obras de los dramaturgos entonces en boga, un realismo que acaba con las pláticas efectistas y retóricas, y con los latiguillos anticuados y sensiblerías convencionales. El teatro de Galdós no carece de defectos, algunos triviales, otros más importantes, que, sin duda, contribuyeron algo a los numerosos fracasos que sufrió. Pero es probable que aun sin estos defectos, Galdós nunca hubiera sido reconocido como gran dramaturgo por el público de su propia época, lo cual se debe a que su teatro es tan diferente del de sus contemporáneos, en cuanto a su esencia, sus sentimientos, y las ideas que plantea. Recoge esta probabilidad don Julio Cejador y Frauca, cuando afirma que "del teatro fantástico, melodramático, romántico e hinchado de Echegaray, el público tuvo que pasar al teatro realista, humano y natural de Galdós."<sup>24</sup> Las grandes corrientes literarias necesitan sus iniciadores, y éstos, generalmente, no ganarán el aplauso hasta que sus primeras iniciativas son recogidas y repetidas por otros. De ahí que las primeras obras teatrales de Galdós, y, en verdad, la mayoría, fueron rechazadas por el público y los críticos, y por todos los que necesitaban el tiempo suficiente para poder acostumbrarse a este nuevo tipo de teatro.

No todas las obras que componen la considerable galería

---

24. Op. cit., P. 426

dramática de Galdós tienen igual mérito, ni desde el punto de vista de la representación, ni desde el de la lectura. Pero las que merecen aplauso, las que dan motivo de seria meditación, son aquéllas en que triunfa lo que no puede menos de inmortalizar a Galdós: el sentimiento, el sentido humano, la emoción honda con que trasfigura Galdós los temas más arduos, los problemas de época, las cuestiones universales traídas a la escena española, todas con una originalidad propia y superior.

Galdós no sigue ningún sistema ajeno en su teatro, ni en cuanto a la estructura, ni en cuanto a los temas. Su teatro es esencialmente personal, y se dedica en él a dar forma artística a sus propias ideas, las cuales eran, como debe de ser claro después de un vistazo a su teatro, más avanzadas que las de los demás de su época, y muy pocas veces encontradas antes en el teatro de su país. En la mayoría de sus obras, se coloca el autor al lado de los desvalidos y desheredados, los pobres, humildes y agraviados, tratándolos con toda compasión, dotándolos con espíritus elevados y superiores, y pidiendo para ellos una participación más justa en la felicidad humana. En esta preferencia y parcialidad por la gente común, sigue Galdós en el tono tradicional y popular de la literatura española.

Pero la obra galdosiana tiene también un valor social, por el cual puede considerarse como obra didáctica. Expresa esta idea Galdós mismo en una entrevista, diciendo:

Creo que la literatura debe ser enseñanza, ejemplo. Yo escribí siempre, excepto en algunos momentos de lirismo, con el propósito de marcar huella. "Doña Perfecta", "Electra", "La Loca de la Casa", contienen prueba de ello. En pocas obras me he dejado arrastrar por la inspiración frívola.<sup>25</sup>

En su "literatura de enseñanza", Galdós se dedica a dar expresión artística a algún pensamiento de reforma social, revisitiéndolo de formas simbólicas (pero el simbolismo es bastante claro y descifrable), detrás de las cuales trata de borrar los prejuicios humanos, respecto a la sangre noble, las clases sociales, el honor conyugal o familiar, el fanatismo religioso o político; y con estos temas marcha Galdós contra la corriente del pensamiento de sus coéтанos, y contra la tradición española.

Se podría repetir, en conclusión, que la nota personal y sobresaliente del teatro galdosiano es el sentido humano: "Homo sum; nihil humani a me alienum puto" debe llamarse el lema de este autor, cuya bondad y sentido profundo de la justicia, le permiten encontrar alguna chispa de lo divino en todo el mundo, incluso las personas más viles y degeneradas. La obra galdosiana es el reflejo de un alma completamente española que logra escaparse de los problemas puramente nacionales, para llevar su mensaje de amor y tolerancia más allá de las fronteras españolas. Galdós tuvo que luchar para ser aceptado en el teatro, y la lucha fué dura. Pero el valor literario y filosófico

---

25. Luis Antón del Olmet y Arturo García Carraffa, "Galdós"  
P. 93

de sus obras teatrales es innegable, consiguiendo una fama más permanente.

---

Cronología

Producciones Teatrales de Benito Pérez Galdós

|                                   |      |
|-----------------------------------|------|
| Realidad . . . . .                | 1892 |
| La Loca de la Casa . . . . .      | 1893 |
| Gerona . . . . .                  | 1893 |
| La de San Quintín . . . . .       | 1894 |
| Los Condenados . . . . .          | 1894 |
| Voluntad . . . . .                | 1895 |
| Doña Perfecta . . . . .           | 1896 |
| La Fiera . . . . .                | 1896 |
| Electra . . . . .                 | 1901 |
| Alma y Vida . . . . .             | 1902 |
| Mariucha . . . . .                | 1903 |
| El Abuelo . . . . .               | 1904 |
| Bárbara . . . . .                 | 1905 |
| Amor y Ciencia . . . . .          | 1905 |
| Pedro Minio . . . . .             | 1908 |
| Cassandra . . . . .               | 1910 |
| Celia en los Infiernos . . . . .  | 1913 |
| Alceste . . . . .                 | 1914 |
| Sor Simona . . . . .              | 1915 |
| El Tacaño Salomón . . . . .       | 1916 |
| Santa Juana de Castilla . . . . . | 1918 |

Bibliografía

- Leopoldo Alas (Clarín), "Obras Completas", Tomo I ("Galdós")  
Biblioteca Renacimiento. Madrid, 1912.
- Rafael Altamira, "De Historia y Arte"  
Librería de Victoriano Suárez. Madrid, 1898
- César Arroyo, "Galdós"  
Sociedad General de Librerías. Madrid, 1930
- Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio), "Novelas y Novelistas"  
Casa Editorial Calleja. Madrid, 1918
- H. C. Berkowitz, Introducción a "El Abuelo"  
The Macmillan Co. New York, 1929
- Joaquín Casaldueiro, "Vida y Obra de Galdós"  
Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1943
- Julio Cejador y Frauca, "Historia de la Lengua y Literatura Castellana", Tomo VIII  
Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1918
- Enrique Díez-Canedo, "Galdós y el Teatro"  
En "Filosofía y Letras", abril-junio, 1943
- Emilio G. Gamero y de Laiglesia, "Galdós y Su Obra", Tomo III  
Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1935
- Salvador de Madariaga, "Semblanzas Literarias"  
Editorial Cervantes. Barcelona, 1924
- Ernest Martinenche, "Le Théâtre de M. Pérez Galdós"  
En "Revue des Deux Mondes", v. 32, 1906
- S. Griswold Morley, Introducción a "Mariucha"  
D. C. Heath and Co. New York, 1921
- L. Antón del Olmet y A. García Carraffa, "Galdós"  
Imprenta de "Alrededor del Mundo". Madrid, 1912
- Ramón Pérez de Ayala, "Las Máscaras", Tomo I  
Editorial "Saturnino Calleja", S. A. Madrid, 1919
- Angel del Río, Introducción a "Torquemada en la Hoguera"  
Instituto de Las Españas. Nueva York, 1932



Bibliografía (Concluída)

- Miguel Romera-Navarro, "Historia de la Literatura Española"  
D. C. Heath y Cía. Nueva York, 1928
- Federico Carlos Sáinz de Robles, "Obras Completas de Benito  
Pérez Galdós", Tomo VI.  
M. Aguilar. Madrid, 1942
- José María Monner Sans, "Galdós y la Generación de 1898"  
En "Atenea", Marzo de 1944, Concepción, Chile
- Stephen Scatori, "La Idea Religiosa en la Obra de Benito  
Pérez Galdós". Toulouse, 1927
- Angel Valbuena Prat, "Historia de la Literatura Española, T. I"  
(Segunda edición). Editorial Gustavo Gili, S. A.  
Barcelona, 1946



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS