

# GALDOS, EL TEATRO Y LA SOCIEDAD DE SU EPOCA

POR

JORGE RODRIGUEZ PADRON

## I

En circunstancias como la presente, cuando se intenta el acercamiento a una figura cumbre de nuestra historia literaria, parece que ha de ser preceptiva la incondicional adhesión a todo lo que dicho escritor haya realizado. Parece que existe un cierto pudor para ejercer una penetración crítica, analítica—sin que ello implique demérito, sino todo lo contrario—en la obra en cuestión, o en las circunstancias que movieron a un autor a escribir tal o cual obra, a plantear tales o cuales esquemas literarios. Mi propósito ahora aquí va a ser precisamente ése: fomentar una cierta inquietud frente a la obra dramática de Galdós, anotando sus coordenadas más significativas—en lo positivo y en lo negativo—y, al propio tiempo, acertar a reflexionar en los motivos que pueda haber para una exposición como la presente, dando contestación—o, al menos, intentándolo—a tres cuestiones que me parecen esenciales: ¿qué relación existía entre el autor y la sociedad en la época de Galdós, y en el caso de Galdós mismo? ¿Respondía entonces el teatro a su verdadera razón de ser? ¿Qué lugar puede ocupar Pérez Galdós en un panorama general de nuestro teatro del xix?

Quizá estas preguntas, y algunas otras que surjan a lo largo de estas notas, no puedan ser contestadas de forma radical y definitiva. Quizá sólo puedan apuntarse parcialmente, algunas posibilidades de solución. De cualquier forma, lo que me impulsa a tratar el tema es, justamente, el deseo de penetrar en esa parcela de la obra de Galdós, tan interesante, tan olvidada en ocasiones ante la monumental obra novelística de nuestro escritor y, sin embargo, tan valiosa para acercarse a comprender muchas de las circunstancias y muchos de los males de de nuestro teatro contemporáneo.

Valdría la pena que, aunque imagino en el ánimo de mis posibles lectores las precisiones que ahora haré, nos asomásemos a las condiciones, servidumbres e intenciones que mueven—o, al menos, deben mover—el hecho teatral para conseguir su plena realización. Si nos interesa juzgar la obra de un dramaturgo en su verdadera dimensión

hemos de acudir a esta visión general, a este punto de partida, para definir si hay adecuación suficiente entre el autor, la obra y la sociedad en la cual uno y otra se desarrollan.

No cabe la menor duda de que el teatro debe ejercer una función social plena y definida; de que el teatro, como arte, es una creación y que, en cuanto a tal, está destinada a alguien. Pero este destino es, en el caso de la obra dramática, mucho más preceptivo, necesario e ineludible. En el esquema del drama no se puede prescindir de un público espectador—presente y vivo—que, oyendo y viendo lo que desde la escena se le transmite, siga estando vivo, y siga teniendo y manteniendo despierta su conciencia crítica o analítica. Y no sólo eso. El espectador debe salir de la representación dispuesto a reorganizar su inicial esquema de pensamiento, bien sea adhiriéndose a lo que se ha dicho, bien sea adoptando una postura crítica, polémica, frente a la obra en cuestión.

Pero, a la vez, como creación dinámica, necesariamente dinámica, el drama—y hablo en términos generales—debe ser una renovación de la realidad. No debe quedarse en mero reflejo de lo que sucede, sino que se debe imponer la tarea de lograr una transformación viva de la realidad a la que ha tomado como referencia. Y para ello el teatro, como espectáculo, necesitará de una adecuada convención escénica que bien puede ir encaminada desde el texto hacia la creación personal o individual, o bien, tomando el texto como única y principal razón del desarrollo escénico, lograr su adecuada trasposición a la escena. Con ello la realidad se transfigura: el hombre es *personaje*; el lugar es *simbólico*; el tiempo, *convencional*. Y, sin embargo, el espectador debe sentirse implicado en aquello; cada espectador debe encarnar esa realidad transformada y vertida en él y analizarla adecuadamente. El telón final no desliga al espectador de la obra. Antes al contrario: allí no ha concluido todo; allí, con el telón caído, quizá empiece todo (1).

Ante una situación así hemos de pensar que a esta peculiar estructura ha de corresponder, necesariamente, una peculiar forma de transmisión. Hemos de considerar que el teatro no es lo mismo que cualquier otra realización literaria, sino que ha de jugar con sus propias cartas, que ha de usar de sus peculiares materias primas. Mientras que leyendo una novela o un libro de poemas no necesitamos sino la concentración intelectual, con la lectura de un drama hemos de abstraer necesariamente el lugar, los personajes, la adecuación escénica, etc. En 1899 escribía Pirandello:

---

(1) Véase JEAN PAUL BOREL: *El teatro de lo imposible*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1966, pp. 21-36.

Cuando decimos *estilo dramático*, entendemos un estilo rápido, vivaz, incisivo, apasionado; pero, al hablar especialmente de arte teatral deberíamos extender muchísimo el sentido de esa palabra *estilo*; es más, deberíamos, acaso, entender la palabra de otro modo. Ya que el estilo, la íntima personalidad de un escritor dramático, no debería aparecer en absoluto en el diálogo, en el lenguaje de las personas del drama, sino en el espíritu de la fábula, en su arquitectura, en la manera de conducirla, en los medios de que el autor se ha valido para su desarrollo. Puesto que si el autor ha creado verdaderamente caracteres, si ha puesto sobre el escenario hombres y no maniqués, cada uno tendrá un modo particular de expresarse, por el cual, al leerla, una obra dramática debería resultar como escrita por muchos y no por un solo autor, como compuesta por los personajes en el fuego de la acción y no por su autor (2).

## II

Como consecuencia, la condición eminentemente pública o social del teatro, y su servidumbre técnica y formal, hace que sea verdad cada vez más vigente el viejo lema de que cada sociedad tiene el teatro que se merece. Esta y no otra circunstancia es la que condiciona el teatro; el éxito o el fracaso de la dramaturgia de una época será índice de una estructura social acorde con dicha fluctuación.

¿Cómo era, pues, la sociedad de la España galdosiana? ¿Cómo era su teatro? Cualquier lector de las novelas de Galdós, por poca atención que haya puesto, habrá notado en ellas ese cuadro penetrante, completo y fehaciente de la sociedad y de la vida española de la época que el novelista canario supo trazar admirablemente. Una época que se debate en un desorden social profundo en el que el poder busca—en su inestabilidad—una solución ecléctica que no llega; la nobleza se remite a sus círculos provincianos o familiares y pierde terreno ante una burguesía que acapara la administración pública y el capital; que obra bajo el acicate de una firme conciencia en la oportunidad que, muchas veces, es oportunismo. El pueblo llano, marginado, no tiene otra salida que crearse una mitología de bandoleros, chulos y toberos caracterizada por una fachada galante y un talante generoso y despreocupado. Era, ciertamente, una mitología triste y amarga; una mitología que no colmaba, siquiera, ni unos deseos de gloria bien entendida. Los teatros son punto de reunión de una burguesía que mantiene un dudoso equilibrio entre libertad y orden (siempre y cuando ambas cosas redundasen en su beneficio); entre progreso científico y crítico y cristianismo depurado; entre lo irracional subjetivo, heren-

---

(2) Reproducido en *Ensayos*. Ed. Guadarrama. Col. Punto Omega, p. 259.

cia del romanticismo, y lo estrictamente real y objetivo que el positivismo aconsejaba. El teatro se llenaba de estas gentes, de esta burguesía con aire de aristocracia, que acude a él para aplaudir a sus actores favoritos (también mitificados, según la moda), pero que no sabían qué significaba realmente el teatro, ni, por supuesto, lo que representaba dentro de la sociedad.

Y lo mismo, más o menos, estaba aconteciendo en el resto de Europa. La decisión de Nora, la heroína de *Casa de muñecas*, de Ibsen, hace que se tambaleen los moldes del teatro romántico y se dé cabida y entidad dramática a un ser, y a una idea, que no estaba dispuesta a respetar aquellos contratos sociales estipulados de antemano entre público y autores. La consiguiente protesta pública y crítica no se hizo esperar.

Con la segunda mitad del siglo XIX aparece en España un género dramático nuevo. Al menos, surgía con ese propósito: ser nuevo. Era la «alta comedia». Sus intenciones: lograr un nuevo realismo que, frente a la estética romántica, reflejara críticamente el estado de la sociedad contemporánea. El teatro debía desenmascarar las fuerzas que mueven las relaciones hombre-sociedad y poner al descubierto las profundas realidades del alma humana. Bien sabido es que todo este programa, demasiado ambicioso para los tiempos que corrían, no se llevó a efecto. Algo se consiguió, sin embargo: ya no sería casi interminable la lista de los personajes; ya el lugar de la acción no necesitaría de un monumental decorado, sino que se limitaría al saloncito de la casa madrileña (eso sí: de la alta burguesía); no habría gestos descoyuntados, ni arrebatos pasionales desquiciados. *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, hizo concebir esperanzas, pero el desarrollo ulterior del nuevo género dio al traste con estas esperanzas, toda vez que, poco a poco, subirían a escena temas y personajes que situaban de nuevo el problema en sus comienzos: las obras no eran otra cosa que la lucha enconada entre dos fuerzas netas, definidas, tajantes: el bien siempre bueno y el mal siempre, naturalmente, malo. Todo elemento perturbador de aquella libertad y de aquel orden que la burguesía exigía para sus fines era, invariablemente, malo y, como tal, tenía que ser condenado. Este acercamiento entre literatura y vida, como parcial que era, condujo a la falsedad y al irrealismo otra vez. No era una obra real lo que se proponía, sino una obra que sirviese a los intereses reales de una parcela de la sociedad que, además, era la que llenaba los teatros. El dramaturgo sólo piensa en la ideología a exponer que, por demás, sólo podía ser una y la misma. El resto, el teatro como peculiar estructura formal y técnica no importaba. Y, naturalmente, una vez que esa ideología periclitaba todos los intentos de regeneración del teatro que-

darán reducidos a cero. Estos autores de la «alta comedia», alentados por unas intenciones quizá importantes, interesados en abandonar el sentimentalismo trasnochado de los románticos, dieron en los mismos excesos que sus antecesores: la defensa de la verdad es para ellos una defensa sentimental de unos ideales morales. La vida de su momento tenía una materia dramática digna de ser explotada, pero estos dramaturgos no quisieron, o no supieron, verla adecuadamente. Verdad es que personajes como el libertino o el hombre de negocios eran puestos en entredicho, oponiéndoles los valores más firmes del matrimonio, la familia o el recto modo de pensar y actuar, pero todo ello se hacía a costa de una postura sentimentaloides, sermoneadora, teñida de cierta hipocresía que, por demás, flotaba en el ambiente.

Si la «alta comedia» había dado un paso en falso, la época de la Restauración comporta un estancamiento para el arte dramático y se juega con una solución mucho más retardataria; la obra de Echegaray. Nuestro flamante premio Nobel no acertó con la clave. Sus situaciones eran originariamente falsas; cada uno de sus personajes se debate movido por una pasión inútil, vacía. No era aquello la realidad tampoco. Los personajes de Echegaray gritan, enloquecen, se contorsionan y llegan hasta el suicidio sin otro motivo que el desquiciado efectismo folletinesco y sentimentaloides. Y el público seguía llenando los teatros y aplaudiendo, y arrebatándose... En una carta a Pérez Galdós, fechada el 1 de junio de 1895, Manuel Tolosa-Latour comenta con su conocida ironía: «Echegaray gustó mucho, y es más espontáneo y sobre todo más *cuco*, como suele decirse. ¡Ah, el público, qué difícil es de engañar y qué bien se le engaña!» (3).

### III

En un ambiente así, cuando todo era difícil, cuando no había ninguna posibilidad de conexión con una dramaturgia inmediatamente anterior, so pena de incidir en los mismos errores, aparece en el teatro Pérez Galdós. Ramón Pérez de Ayala escribirá: «Me han asegurado que cuando don Benito escribió su primera obra teatral no había asistido nunca al teatro, y de entonces acá, rarísimas veces. Con esto se explica la incompatibilidad. Don Benito llega a un antro poblado de sombras y de ficciones, desde el universo de las realidades vivas que la luz acusa de bulto. El dice: «Aquí no se ve. Que abran más la puerta».

---

(3) Véase SEBASTIÁN DE LA NUEZ y JOSÉ SCHRAIBMAN: *Cartas del archivo de Galdós*. Ed. Taurus, Madrid, 1967.

Y los de dentro dicen: «Con esa luz cruda no se ve. Que cierren la puerta».

En esta disyuntiva se pasó Galdós los últimos años de su vida que fueron los que consagró a la actividad teatral. Pero a pesar de esta tardía vocación (aunque de todos es conocida su inicial y juvenil inclinación hacia él) el genio de Galdós ya venía elaborando pacientemente la categoría dramática en todas y cada una de sus inimitables novelas. Porque Galdós fue, ante todo y sobre todo, un fiel notario de la vida española del XIX, y de la vida ciudadana. No fue un costumbrista en el sentido tradicional de la palabra, sino que clavó su escalpelo entre los hombres de la ciudad, entre las grandezas y miserias del hombre español de su época en continua tensión con una historia que no acababa de serenarse y que estaba echando los cimientos de trágicos acontecimientos. Era —y es— el personaje de Galdós un hombre que está en constante tensión dramática con la sociedad en que se desenvuelve y con el hombre mismo. Es un hombre que, si no llega a la categoría de *agonista*, como los personajes de Unamuno, sí es lo suficientemente real e inmediato para ser testimonio de una dinámica de progreso que no se ajustaba a los esquemas desfasados de la España decimonónica. Por otra parte, los personajes novelescos de Galdós no son de una pieza, no son voceros de las ideas de su creador, sino que están cargados de esa vida que les es peculiar y propia a cada uno de ellos. Son verdaderamente personas; son, aunque sea insistir, hombres en lucha. José Montero Padilla afirmará: «Galdós realiza el retrato de la sociedad de su tiempo, pero no es sólo histórico y costumbrista, sino que ahonda en la *verdad particular* de hombres y mujeres...» (4). Por eso me parece que surge la peculiar estructura novelística, transmitida a la historia a través de los *Episodios*, y por eso también Galdós desemboca en el teatro aunque no le guste, a pesar de sus reservas y sus temores ante la situación del teatro de aquellos años.

Y junto a la condición dramática de sus personajes, está el lenguaje que sabe engarzar en la novela y que hace descubrir esa vena dramática tan galdosiana. Su lenguaje directo, revelador, sintético y bien entramado le hace confesar a Luis Cernuda:

Se ha repetido que Galdós no sabe escribir, que no tiene *estilo*. No sé qué llamarán estilo quienes tal cosa dicen. Galdós creó para sus personajes un lenguaje que no tiene precedentes en nuestra literatura, ni parece que nadie haya intentado continuarlo. Cada personaje de sus novelas nos habla por sí mismo; es un lenguaje directo y revelador, familiar y sutil a un tiempo. Galdós ha dicho en alguna parte que su inclinación, al comenzar a escribir, le llevaba hacia el teatro,

---

(4) El subrayado es mío.

pero que la pobreza de la escena española y sus limitaciones que circunstancialmente imponía al dramaturgo le desviaron hacia la novela... Lo que aquí nos interesa, sin embargo, es que aquel instinto dramático pudo aconsejarle el uso del diálogo y del monólogo en sus novelas, dejando que sus personajes hablaran y esquivándose él. Así inventa una lengua *dramática*, que anticipa lo que años después se llamaría *monólogo interior* (5).

Los testimonios de esta inquietud abundan y encontramos, a cada paso, alusiones a su constante preocupación en este sentido, luego confirmada en sus piezas o adaptaciones teatrales. En cartas a Tolosa-Latour, sobre todo en una de diciembre de 1898, en la que don Benito confiesa el ahogo que experimenta en el mundillo teatral madrileño donde público, crítica y actores boicoteaban todo intento de enderezar la nave del teatro (6). O cuando confiesa abiertamente, en el prólogo de *El abuelo*: «El arte escénico propiamente dicho ha venido a encerrarse en nuestra época (por extravíos o cansancios del público, y aun por razones sociales y económicas, que darían materia para un largo estudio) dentro de un módulo tan estrecho y pobre que las obras capitales de los grandes dramáticos me parecen novelas habladas». Y esto lo confiesa Galdós, a quien se le ha imputado como defecto capital de sus obras teatrales la prolijidad novelística de las mismas. Galdós era consciente de ese gran problema: la reforma del teatro. Y él contribuyó a ella como mejor pudo y supo: haciendo un teatro a la medida de aquellas circunstancias. Saltó por encima de la «alta comedia» y de las exageraciones de Echegaray y se instaló en el olvidado molde de un teatro abierto, de un teatro que conectado con la novela, ni incidía en ella ni se confundía con ella. Allá en las fuentes de *La Celestina* se puede encontrar un precedente de este teatro, poderosamente teatral—valga la redundancia—pero nada *teatrero*. Un teatro abierto, que brinda múltiples posibilidades de realización y aceptación.

Por encima de la mayor o menor calidad de las piezas galdosianas está esa llamada de atención, esa actitud suya encarando el problema y aportando su colaboración. Galdós dramaturgo no fue entendido en su época, ni lo está siendo suficientemente en la nuestra. Se le exige un

---

(5) LUIS CERNUDA: *Poesía y literatura*. Seix Barral. B. Breve. Barcelona, 1965.

(6) La carta, de la que transcribimos el párrafo indicado, puede verse en RUTH SCHMIDT: *Cartas entre dos amigos del teatro*. Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas, 1969. «A toda costa quiero estrenar la obra en el extranjero, pues aquí la atmósfera literaria, artística y teatral ha llegado a ser asfixiante, casi, casi mefítica. Es una vergüenza cómo están los teatros. Y cómo está el público, cada día más imbécil... El público, aun en las obras de éxito, permanece alejado de los teatros... Francamente no creo estar en el caso de soportar los desdenes y a veces las groseras burlas de los niños góticos que asisten a los estrenos; ni estoy tampoco en el caso de que me juzgue con cuatro líneas un señor Laserna, u otro punto de igual calidad».

teatro válido hoy y no entonces, a pesar de que existan en el suyo valores y elementos positivos y aprovechables. Y sin tenerse presente que la evolución del hecho teatral ha desbordado todos los límites previstos en el escaso espacio de veinte o treinta años.

De lo hasta aquí dicho podemos concretar, para iniciar el recorrido por alguna de sus obras más significativas, que en sus personajes, en su lenguaje y en la concepción general de la obra teatral radican los valores más interesantes de la dramaturgia galdosiana. Son sus personajes, precisamente, los que se adscriben a dos bandos característicos en aquella sociedad: la base de una posible regeneración por el amor, el trabajo y la verdad, frente a la realidad intolerante, inmovilista y aparente. De ahí surgirán las más importantes tensiones dramáticas de las obras de don Benito. El esquema era bien simple. No tenía que esforzarse para encontrar las vías de penetración de la realidad; las tenía allí, al alcance de la mano. Pero también es cierto que con ello dinamizaba el hecho teatral y le devolvía su fundamental y peculiar condición. Galdós intentó el teatro como instrumento de transformación de la sociedad, como ya lo había hecho con la novela. ¿Que ésta, para bien o para mal, pesará más a la hora del juicio global? No es demérito suyo, ciertamente.

Si interesantes e importantes son sus personajes masculinos (y hemos de nombrar por sobre todos al barón de Albrit, Pepet o Federico Viera), no es menos cierto que Galdós puede incluirse en la historia del teatro español por ese camino difícil, violento, hondo y de tanta tradición de los personajes femeninos, que llegará a su culminación con la trascendentalísima dramaturgia lorquiana. Porque en la obra de Galdós juega un importantísimo papel la fecundidad, la vida latente, la regeneración del hombre simbolizada en esos nacimientos, en ese pábulos a la esperanza con que se da cima a todas las obras galdosianas. La nueva vida surge porque es útil. Nada de lo inútil, de lo estéril, es capaz de ser necesario. No tiene sitio en el mundo que Galdós nos presenta, en el mundo que Galdós vive, harto ya de inutilidades.

Los personajes femeninos de Galdós entablan una muda y tenaz lucha en pos de esa fecundidad, una lucha que toma caracteres trágicos en algunos casos. Estas mujeres fecundas, y no sólo por su sexo, son necesarias en los conflictos galdosianos. Y como Victoria, *la loca de la casa*, que no sólo saca de la ruina a su padre casándose con Pepet, sino que es capaz de regenerar al hombre toscos, «prehistórico y cavernario» —dijo Pérez de Ayala— que es su marido; así también Casandra, en la obra de su nombre, desencadenará la tragedia y restablecerá un *orden* necesario, quebrantado por el celoso y egoísta estatuto de doña Juana Samaniego, la viuda de don Hilario de Berzosa, marqués de

Tobalina. Esta doña Juana Samaniego, de estirpe lorquiana—su parentesco con Bernarda Alba me parece muy significativo—es, al decir de Galdós, «tan respetable como adusta, vejancona y flácida, cargadita de hombros, el rostro amarillo y rugoso, la mirada oblicua; al andar se gobierna con un palo; viste de estameña parda o negra; está sentada junto a una mesita donde tiene apuntes de cuentas y libros de devoción». Sus sobrinos esperan interesados una herencia que, si bien ha de servir para satisfacer sus instintos de ambición, podría ser útil también para culminar un proceso de dinámico desarrollo, de consecución de unos propósitos. La solución, egoísta en el fondo, de doña Juana Samaniego al entregar sus bienes a la Iglesia, arrebatando además a Casandra el amor de Rogelio, el hijastro de su marido, desencadenará la tragedia y Casandra se erigirá en su brazo ejecutor. La fecundidad, la libertad de conciencia, la limpieza de intención que ella encarna, y que se verá pisoteada en alguna ocasión por el incontrolable orgullo de doña Juana, ha descargado sobre el autoritarismo egoísta e inquisitorial, sobre la vacua y estéril condición de doña Juana Samaniego, todo el peso de una solución límite que le ha de conducir a la liberación, a restaurar una dinámica vital, humana y esperanzada como es la que Galdós busca en todas y cada una de sus obras. La marquesa de Tobalina, al decir de Francisco Ruiz Ramón,

...aun siendo el prototipo de un cierto y real catolicismo español denunciado y atacado por Galdós a lo largo y a lo ancho de toda su producción literaria, es también, esta vez, un personaje teatral de gran fuerza dramática contra el cual se levanta como encarnación de la libertad de conciencia, y en nombre de la humanidad, Casandra (7).

También Bernarda Alba es intolerante, también Bernarda Alba impone su autoritarismo monstruoso—bien es verdad que en otro sentido, y me parece ocioso recordar aquí la filiación positivista de Galdós, frente al sensualismo lorquiano—, y también Bernarda Alba desencadena la tragedia irremediable. Lorca dejará plantado en escena el grito contenido y violento de Bernarda reclamando silencio y queda ella, mítica y triunfadora, enseñoreándose de aquella trágica esterilidad que ha poseído su casa. Galdós, sin embargo, abre cauce a la nueva vida, siendo Casandra, la mujer fértil y sin dobleces, la que mantenga erguida su personalidad y su persona.

Con Casandra ha abierto Galdós, una vez más, la posibilidad de la libre y total realización del hombre. La moral convencional de una burguesía programática que por su predominio ético (y económico y social) crea en los demás una moral unívoca: a un lado *lo bueno*, al

---

(7) FRANCISCO RUIZ RAMÓN: *Historia del teatro español*. Alianza Editorial. El libro de bolsillo. Madrid, 1967.

otro lado *lo malo*, ha sido desbordada al ser precisamente Casandra, la mujer que ha dado hijos a Rogelio sin ser su esposa, la muchacha de origen dudoso, la que se adueña de la justicia y rompa un orden moral caduco, acartonado y viejo que era escudo de tropelías y, sobre todo, máscara encubridora de un comportamiento y una verdad acomodaticios, siempre interesados y particularistas. No importa que, como en el presente caso, se pisotee la dignidad personal no sólo de Casandra, contra quien doña Juana Samaniego dispara la ira que le produce su frustración como mujer, sino contra los criados y familiares sometidos al capricho y arbitrio de la marquesa de Tobalina. Es aleccionador al respecto el breve diálogo que sostienen ella y su criada al comienzo de la obra:

PEPA.—No nos ríñe, señora, que somos buenas.

DOÑA JUANA.—Medianas y tolerables no más, gracias a mí, que os tengo bien sujetas y os vigilo como una madre... Gracias a mí, que os he enseñado el desprecio de todos los goces, el gusto de las adversidades...; gracias a mí, que no os he permitido hablar con ningún hombre.

En una vida así no cabe la posibilidad del amor entendido como total entrega, como conocimiento de las virtudes y defectos del ser que se ama, sin que medie interés alguno. Con Casandra, en su primer encuentro, sostendrá el siguiente diálogo en torno a Rogelio:

DOÑA JUANA.—¿Qué has encontrado en ese perdido?

CASANDRA.—Sus desdichas, el vivir suyo solitario, sin familia ni afectos, su corazón bueno que le sale a la boca cuando habla, su gallardía y el fuego de su imaginación.

DOÑA JUANA.—¡Cuántas baratijas, sin ninguna joya entre ellas!, ¿puede ser ello causa de verdadero amor?

Doña Juana, ser frustrado en su sexo lo es también, y como consecuencia, en sus sentimientos. Su capacidad de ser útil a los demás, de entrega, se ha anulado. Por eso acabará pereciendo ante el arrollador empuje de la vida joven y pujante que encarna Casandra.

*Realidad*, la primera obra teatral de Galdós—adaptación difícil y detenida de la novela del mismo título, según confiesa el propio autor en algunas cartas—ya había incidido en este crucial problema de la vida española: la necesidad de abrir brecha en un orden y una moral establecidos e inamovibles, saliéndose del cual el hombre es considerado un marginado, un ser frustrado, un ser *non sancto* a la comunidad tranquila y acomodaticia, nada amiga de renovaciones que alterasen aquella convención social e individual que la presidía.

El mismo título de la obra nos sitúa ya en la intención de Galdós:

hacer de esta obra un programa de su «realismo». Un realismo que se apartaba de la escueta narración naturalista y se instalaba en una *tensión trascendente*, como muy bien apunta Juan Guerrero Zamora.

Con el tema del viejo y ya tópico adulterio, don Benito se introduce una vez más en los entresijos de la vida española de su época y nos sacó a la luz la caduca y nada viable solución del código de la honra, tan firme y arraigado a las instituciones sociales, como cruel e inhumano observado desde una perspectiva humana. Verdad era que ya aquella venganza del baldón, que sólo con sangre podía ser ejercida, no convenía a nadie, ni a los mismos que la pregonaban, pues su honorabilidad—tras este escudo—dejaba mucho que desear. Por eso Galdós provoca la conmoción entre el público cuando Orozco, el marido burlado, perdona a su amigo desleal—Federico Viera—y exculpa a su mujer. Se ha roto el mito del *machismo* dominador y autoritario, se ha roto el tópico del marido ofuscado y arrebatado ante su honor burlado.

Orozco, dice Ruiz Ramón, héroe de la conciencia pura, especie de santo laico, que debe situarse por encima de la miseria de las pasiones, del odio y del vano juicio del vulgo y perdonar magnánimamente, es, en este tipo de dramas, un personaje absolutamente nuevo (8).

El adulterio se resuelve por la vía del perdón. La realidad inmediata queda lejos e inservible como estímulo de la conducta moral, se ha instalado en la relatividad que le da su trascendencia, su verdadero y nuevo valor dentro de la literatura española. Por eso perdona Orozco; y dice el fantasma de Federico, que se le aparece al final de la obra, después de suicidarse:

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.

Pero no sólo es en su aspecto argumental donde se detecta la caducidad social y moral, sino en los propios personajes. Federico Viera, por ejemplo, representa un arquetipo de esa línea tradicional del «qué dirán». De esa gente corrosiva que condena al hombre que admite dinero de una mujer, y envidia al que roba la mujer a su prójimo. Así Federico Viera no vacila en aceptar la protección de Leonor, *La Peri*,

---

(8) *Ibidem*.

pero la recusa cuando se atreve a poner las manos sobre el breviario de su madre. Frecuenta barrios infames, pero se agita cuando su hermana se enamora del tendero.

LEONOR.—Aquí me tienes. Te escribí..., no me contestaste, ni fuiste por allí. Pero, hijo, ¡qué manera de recibir visitas!

FEDERICO.—¡Ah!, sí, dispensa... Léfa... Este es el libro de oraciones de mi madre..., el recuerdo más vivo que conservo de ella... Mi madre fue una santa, Leonor, una mártir. No, no..., quita. Esto es sagrado, y no puede ir a tus manos.

LEONOR.—¡Ay!, es verdad.

FEDERICO.—Te permito tocarlo..., nada más aplicar la punta de los dedos...

LEONOR.—A ver si se me pega algo.

FEDERICO.—Basta...

LEONOR.—No..., verás como no se me pega nada.

FEDERICO.—¡Ah! Antes que se me olvide. Mira.

LEONOR.—¡Billetes! ¡Ay! Déjame que los toque... Me muero por ellos.

FEDERICO.—Para ti los quería.

LEONOR.—¡Chico!... ¿Qué? ¿Te ha soplado la musa?

FEDERICO.—Con un poco de suerte, y algo que me dio mi padre ayer, al partir para Inglaterra, he reunido eso, que es para ti. No te doy la cantidad completa que me prestaste. El resto..., cuando se pueda.

LEONOR.—¡Ay, hijo de mi alma! Dame acá. Me hace una falta atroz. ¡Qué bonito es tener dinero! El será todo lo vil que se quiera; pero, ¡qué aburridos vivimos cuando no le vemos la cara!

FEDERICO.—¿Venías por él?

LEONOR.—No; es que tenía que hablar contigo de un asunto. (*Aparte.*) No me atrevo a decírselo. Me da mucha pena. (*Alto.*) Por lo que veo, nadas en la opulencia.

FEDERICO.—¿Nadar yo? Di, más bien que pataleo. Yo no tengo salvación. Cuando salgo de un compromiso, casi de milagro, viene otro, y después otro. Corren hacia mí pisándome la cola. No veo ni aun probabilidades de evitar la insolvencia y la deshonra. Soy hombre perdido.

LEONOR.—No se aflijas, tontín. Confía en Dios. Puede que te caiga una herencia.

FEDERICO.—¡Una herencia! Leonor..., tus bromas me lastiman.

LEONOR.—Pues yo también ando mal. Tengo que inventar algún negocio. Debo más que el Gobierno, y ese condenado «Gaditano» va a dar con mis pobres huesos en un hospicio. Ahora está conmigo hecho una confitura. Como que necesita cuartos. Pues dice que soy otra como *La Traviatta*, y que él me va a redimir, a volverme honrada, y qué sé yo qué... ¡Qué risa! Parece que ahora va a venir su padre, para quitarle de mí y llevárselo, y él pretende que cuando su papá venga a verme haga yo el papel de tísica arrepentida, tosiendo con sentimiento, y pintándome ojeras..., vamos, como *La Traviatta*, para que el buen señor se ablande y nos

eche su santa bendición..., ¡qué risa! Con estas pamplinas, ello es que me está dejando por puertas. Pero ¿qué tienes hoy? ¿Estás enfermo?... ¿Qué te pasa?

FEDERICO.—¡Ya puedes figurarte. Me pasan tantas cosas, tantas!

LEONOR.—A mí no me la pegas tú. ¿Por qué no me confías tus secretos? Sé lo que son penas, y en lo tocante a penas de amor, no hay quien me gane. Podría poner cátedra de esto en la Universidad, y saldría yo con mi birrete color de rosa, y mi toga de batista, a explicar a los chicos el tratado de fatigas de amor.

FEDERICO.—¡Qué mona eres!... Figúrate cómo estaré, que ni con tus gracias puedo reírme.

LEONOR.—(Aparte.) Malo está el pobre... No, no se lo digo..., me volveré a casa sin decírselo...

FEDERICO.—¿Y...?

LEONOR.—¿Qué?

FEDERICO.—¿No tenías algo que decirme?

LEONOR.—Sí..., pero no..., no era nada. (Aparte.) Pues sí, más vale que lo sepa, aunque le duela. Escucha..., ¿te lo digo?

FEDERICO.—Sí, mujer.

LEONOR.—Sí, aunque te desagrade, es mejor, para que estés prevenido. Anteanoche, en casa, Malibrán se desbocó.

FEDERICO.—¿De veras?

LEONOR.—El condenado vació de golpe el saco de las picardías y allí saliste, chico, allí salió también ella... En fin, lo sabemos todo. Basta de comedias conmigo.

FEDERICO.—¿La nombró? Pero, ¿la nombró?

LEONOR.—Claro que sí. Los nombres son la salsa de esos guisos.

FEDERICO.—Repíteme todo lo que hablaron, aunque sea lo más indigno, lo más...

LEONOR.—¿Todo..., todo?... Pero mira, no te enfades. Son cosas que dicen los hombres cuando hablan unos de otros..., borricadas, simplezas. Ya puedes comprender. Es de clavo pasado que, tratándose de señora rica y galán pobre, lo primero que se ha de decir es que ella le paga las trampas.

FEDERICO.—No, no dirían tal atrocidad.

LEONOR.—Sí que la dijeron. Me parece que fue el marqués...

FEDERICO.—¿Y tú callaste?

LEONOR.—Buena soy yo para callarme, tratándose de tu honor, que es lo mismo que el mío... (Reacciona), digo, no... como el mío no, porque no lo tengo. En fin, te defendí como una leona sosteniendo que tú no eres capaz de tomar dinero de ninguna mujer. Claro, había que decirlo así.

FEDERICO.—Sigue, ¿qué más?

LEONOR.—Pues dijo Cornelio..., te advierto que se le fue un poco la mano en la bebida, dijo que se había propuesto averiguar..., ya me entiendes..., y que, después de andar muchos días hecho un polizonte, os descubrió el burladero.

FEDERICO.—Y ¿dónde?..., a ver..., ¿dónde dijo?

LEONOR.—Se lo calló muy bien callado, por más que los otros le marearon para que cantara.

FEDERICO.—Es que no lo sabe.

LEONOR.—¡Ay! No seas tonto. Lo sabe; se le conoce en la manera de decirlo.

FEDERICO.—Pues mejor.

LEONOR.—Mira, niño, ándate con tiento, porque es muy fácil que te veas envuelto en una cuestión muy mala. Por eso he querido prevenirte.

FEDERICO.—Prevenido estoy, suceda lo que quiera.

LEONOR.—No te envalentones. Mira que... ¿No temes a Orozco? Dijo Malibrán que ese señor tiene cataratas, y que él se las va a quitar.

FEDERICO.—Pues que se las quite. Mejor...

LEONOR.—No digas tal.

FEDERICO.—Pues ¿qué piensas tú? Si siento vivos deseos de enterarle yo mismo.

LEONOR.—¿Qué dices? Chico, tú no tienes la cabeza buena. ¡Tú! ¿De manera que tú mismo dejarás al descubierto a la que te quiere tanto?

FEDERICO.—Tienes razón... Tú conservas el sentido claro de las cosas, y yo lo he perdido completamente. Siento, pienso y digo los mayores despropósitos. Leonorilla... ¡Ay!, tú eres la única persona que veo con gusto en esta ruina de mi espíritu. Entre tantas caras que me ponen un ceño antipático y hosco, sólo la tuya resplandece. ¿Verdad que es raro? Pero siempre ha de haber algo que no se entiende, y lo que no entendemos, adviértelo, es lo que más consuela. Las cosas muy sabidas y muy estudiadas, hastían el alma. Las que se nos presentan en términos vagos, confundiendo nuestra razón, son las que nos confortan y nos alientan.

LEONOR.—(A parte.) No tiene la cabeza buena, no. Pues para consuelo, para medicina de tu alma, aquí me tienes. Sigue mis consejos y verás. No te amilanes. Entre tú y Manolito Infantes, cogéis a Malibrán y le metéis el resuello en el cuerpo. Yo puedo decirle de él cosas muy feas, pero muy feas... No tenéis nada más que amenazarle con publicarlas si no calla, y callará como un plato de habas. Así se hacen las cosas... y pecho a los runrunes, y no hagas caso. Sigues, seguís achantaditos, y quién sabe si al fin lo que hoy parece un peligro será tu salvación.

FEDERICO.—¡Salvarme yo! No lo esperes.

LEONOR.—Monín, tú estás mal, mal, mal, y el gusano que más te roe por dentro es ese pícaro..., vamos, el no tener... (Hace señas como de dinero.) Si llegaras a contar con un tanto fijo...

FEDERICO.—No hay posibilidad de que cambie mi manera de vivir.

LEONOR.—Pues sí que la hay... ¿Te la digo? Pero no te enfades. Pues... allá voy... Me parece una barbaridad que pases tantas amarguras teniendo esa amiga tan ricachona...

FEDERICO.—¡Leonor! ¡También tú!

LEONOR.—No, amiguito, yo no digo que tú le pidas..., digo que de ella debiera salir el ofrecerte una cantidad gorda, para que de una vez...

FEDERICO.—Quita, quita. Déjame en paz.

LEONOR.—Anda..., tonto. Fuera remilgos. ¡El honor, la «diznidad»!...

Vamos, que buenos miles podría darte..., y algo me habría de tocar a mí.

FEDERICO.—¿Por qué me lastimas?, ¿por qué me hieres así?

LEONOR.—¿Te incomodas? Pues, tómallo a broma.

FEDERICO.—Te lo tolero como chiste.

LEONOR.—Eso, como chiste. ¿Sabes lo que dice el marqués? Que el chiste de hoy es la seriedad de mañana.

FEDERICO.—O en otra forma: que arrojas a la calle un chascarrillo y, sin saberlo, has plantado la simiente de una tragedia.

Galdós, pues, busca las soluciones nada acomodaticias; se introduce en el teatro por el camino del realismo trascendente; de un realismo de personas que, en una tensión dramática individual y válida, se instalan en el camino de la posible regeneración social que España en aquel momento necesitaba. Si ya lo había hecho en sus novelas, su teatro confirma ahora, con la fuerza directa y social que el mismo comporta, la necesidad ineludible de hacer ver al público lo que por más de ser evidente parecía no serlo tanto.

En el punto culminante de esta línea de un teatro necesario, útil a la sociedad y al hombre, sujeto a unos condicionamientos históricos válidos, se sitúa *El abuelo*, saludada por los más como la obra dramática más importante de nuestro escritor. El barón de Albrit es el personaje central de la pieza y el que nos interesa más desde el punto de vista de nuestro análisis. Es un aristócrata constitutivo. Un espécimen humano que mantiene su rigurosa entereza de casta en las buenas y malas situaciones. Es algo así como un fósil trasplantado a un mundo que se le revuelve a pesar de que juega con los triunfos más poderosos, según cree: el linaje, la verdad, el honor... Pero Galdós conoce muy bien a la sociedad de su época, sabe que la bondad sencilla y simple es bocado apetecible por humilladores, ingratos e infatuados, por todo ese coro vil que formaba la mesocracia provinciana de la España del XIX. Y el barón de Albrit va descubriendo que ha llegado tarde. Como el rey Lear, al que se le ha comparado alguna vez, Albrit se ve progresivamente envuelto en un destino amargo que él ha buscado y donde tiene mucho que ver la ingratitud y el egoísmo de los demás. Pero, a diferencia del desvalido personaje shakespeariano, Albrit sigue viviendo intensa y curiosamente su tragedia íntima. Tanto se identifica con ella que, al final, acabará prefiriendo la grandeza del *amor* a la del *honor*, estableciendo él mismo un firme orden aristocrático. La vida, a través de la bondadosa Dolly le ha enseñado su error. Y así puede confesar a Coronado:

EL BARÓN.—Hablo del honor de las familias, de la pureza de las razas, el lustre de los nombres...; yo he llegado a creer esta noche, y te

lo digo con toda franqueza, que si del honor pudiéramos hacer cosa material, sería muy bueno para abonar las tierras.

Y así Dolly, la nieta espúrea, será otro de los personajes femeninos claves en la solución de los conflictos galdosianos. Dolly se erigirá en intermediaria para la regeneración fértil y útil del hombre. Con el barón de Albrit formará otra posibilidad de futuro, como lo han sido Pepet y Victoria, la de San Quintín y Víctor o Casandra y su descendencia.

#### IV

Una vez más Galdós se abre paso, contra viento y marea, en medio de una sociedad quietista, cómoda y desinteresada por cualquier otro problema que no fuese su propio orden inamovible o su interés personal o de casta. Galdós comprendió muy bien que el modo de hacer dinámica la historia y la sociedad es ir hasta la médula de los problemas y mostrar la posibilidad de un nuevo desarrollo y una nueva vitalidad. Y el teatro era el medio idóneo para sus propósitos. Allí fue Galdós, no como un recién llegado ingenuo y desorientado, sino con la fuerza y la vitalidad que ya habían sido eje y centro de toda su producción novelística. Y más: Galdós fue un hombre de teatro en el pleno sentido de la palabra. Se preocupó, y le preocuparon, los problemas de la escena española de su época, conoció la rutina de la moda y la combatió teórica y prácticamente. Galdós, como dice Sáinz de Robles, se *encara* y *descara* con el público y le presenta un limpio espejo para que se mirase, para que comprendiera cuál podría ser el camino de una vida fructífera y fecunda, precisamente en el dinamismo y en la renovación. Los prólogos a sus obras *Los condenados* y *Alma y vida* encierran conceptos dignos de detenido estudio y tan vigentes hoy como la personalidad misma de su autor. Desde la consideración del valor inestimable del público en el hecho teatral, cuando confiesa:

El público aprueba o desaprueba por sentimiento, por instinto crítico, razonando vagamente, y por tópicos casi siempre rutinarios, lo que ha visto y oído. Después viene la prensa, cuya misión debe ser examinar con criterio inteligente las obras literarias.

Comprende Galdós que estos dos elementos humanos que reciben la representación, que forman parte del hecho teatral, están divorciados y que, si bien el uno tiene instinto, no tiene preparación; mientras que el otro, que debería demostrar su preparación no tiene la suficiente y moderada capacidad de juicio.

Otras veces, Galdós se preocupa por la razón fundamental del hecho escénico. ¿Cómo ha de ser el teatro? Y escribe:

La escena es hoy un campo abierto a todas las tentativas, a todas las aspiraciones, a formas que cada cual prestará como le cuadre. No hay más que una ley de existencia: agradar o no al público y ser o no compatible con el interés de las empresas.

No creo que estas palabras necesiten otro comentario. Creó en el ánimo de todos la nueva orientación que ha tomado el teatro en general, y el comercial en particular. Las experiencias que han desbordado los límites de los teatros de cámara y ensayo y se instalan en el corazón de las salas de mayor audiencia, tanto en España como en otros países, parece que están dando cumplida respuesta a las palabras que en 1894 escribiera Galdós, cuando el teatro era, precisamente, punto de discusiones y comentarios.

Pero aún hay más. El concepto que hemos venido repitiendo de un teatro dinámico, volcado en el público y en la historia; un teatro que sirva de modificador de esa historia, está ya planteado en estas palabras iniciales a *Alma y vida*:

Es indudable que, de algunos años acá, nuestro bendito público ha progresado en gusto, en tolerancia, en paciencia, aprendiendo a internarse por caminos, si no nuevos, nuevamente limpios de antiguas y ya pisoteadas malezas. Débese este adelanto a los autores y a los críticos. ¿Por qué no persisten éstos en la tarea de educar al público, por qué se vuelven atrás o se estacionan en el punto más propicio para persuadirle de que debe avanzar?

Don Benito podía muy bien firmar estas palabras suyas hoy mismo, y su efecto positivo, y revulsivo, no se perdería lo más mínimo.

Hemos examinado hasta aquí una serie de elementos—bien que dispersos—que nos descubren la obra dramática de Galdós, en su conjunto, como fundamental y necesaria para la renovación del teatro español de fin de siglo. Reconocemos, sin embargo, las limitaciones de su teatro; reconocemos que Galdós no pudo ser todo lo aventurero que hubiese querido en su labor teatral porque los elementos con los que contaba eran también muy limitados. Pérez Galdós quizá quedase en esa etapa embrionaria, quizá se dejase llevar por su genio novelesco; quizá se abandonase a la excesiva muestra de unos caracteres que, de tan complejos, de tan enjundiosos, resultaban, traspuestos a la escena, excesivamente barrocos o retóricos. Es quizá esa profunda penetración, esa observación minuciosa, la que vetaba una consideración más completa y profunda de su obra como obra dramática que era.

Así, y con todo, las aportaciones teatrales de Galdós fueron de ines-

timable valor para nuestro teatro de fin de siglo, y para la evolución de nuestro teatro contemporáneo. ¿Qué sucedió después? ¿Consiguió nuestro gran novelista encarrilar el desbocado tren de la escena española? Muchas más cosas y circunstancias de toda índole se vinieron a sumar a las ya existentes, y nuestro teatro, cojitranco en la anteguerra, sufre el duro golpe de los tres años de contienda a partir de los cuales hubo que empezar de nuevo. En esta tarea estamos hoy implicados, y parece que los resultados se ven con optimismo, aunque quede mucho por hacer y haya mucho camino por andar.

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN  
San Diego de Alcalá, 15, 4.º iqda.  
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA