

SOBRE LA TECNICA DRAMATICA DE GALDOS :
«DOÑA PERFECTA»
DE LA NOVELA A LA OBRA TEATRAL

P O R

LUCIANO E. GARCIA LORENZO

Los tópicos más generalizados son quizá las afirmaciones que responden a las más exactas realidades. Y decir que el Galdós novelista ha oscurecido al Galdós dramaturgo es caer en uno de ellos, pero puede que sea también hacer la afirmación más indiscutible de este trabajo; prueba de esto encontrará el lector al final de este número, donde, entre varios cientos de fichas bibliográficas sobre nuestro escritor, sólo una pequeña parte corresponde a trabajos sobre su teatro; y más concretamente, si el estudioso de la obra galdosiana se acerca a los trabajos de conjunto a ella dedicados, observará que, frente a la atención dedicada a la obra narrativa, unas páginas exclusivamente están consagradas a la teatral. Sin embargo, en términos absolutos y a nivel de análisis individual, no hay desequilibrio en estos estudios, ya que, indiscutiblemente, el teatro de Galdós no llega a poseer la dimensión que tiene su novela. Donde creemos que el desequilibrio existe es a la hora de comparar la bibliografía del teatro galdosiano con la de bastantes autores, que estrenaron sus obras por los años que lo hizo nuestro escritor; valiosas monografías se pueden encontrar sobre dramaturgos coetáneos a Galdós, con un teatro inferior al suyo, y ninguna se ha publicado todavía que saque a la luz la verdadera importancia de su teatro. Don Benito Pérez Galdós dramaturgo ha tenido la «mala» suerte de tener sobre él ese maestro de la novela que llevaba su mismo nombre. Esto es evidente al observar su bibliografía y lo es también al estudiar sus dramas, ya que el novelista, con mayor o menor intensidad, está continuamente latiendo en ellos. Galdós llegó al teatro desde la novela (aunque su primera vocación fuera la teatral), y las páginas que siguen van a intentar responder a la pregunta de cómo lo hizo. *Doña Perfecta* es sólo un ejemplo, pero el estudio podía extenderse, sobre todo, a los otros seis dramas que de novelas nacieron. Algo, sin embargo, hemos dejado para otra ocasión porque se salía de este trabajo: el estudio de las novelas dialogadas o «habladas», según calificativo de Galdós, como puente entre la novela y el drama; el tema es en extremo interesante, ya que incluso en ellas se puede observar una progresión, conscientemente realizada por Galdós, que va de *Realidad*,

para el escritor todavía una novela, a *El abuelo*, obra ya más cerca de lo que debe ser teatro. Y aunque la diferencia entre la novela y el drama no depende sólo, como Galdós pretende, de la supresión de la narración el segundo, todas las afirmaciones que se hagan sobre la génesis y la técnica dramática de nuestro autor deberán tener muy en cuenta sus novelas dialogadas, como en cuenta se deben tener, para explicar *Doña Perfecta* y los seis dramas que tienen como base una novela, las obras narrativas de donde nacieron*.

NOVELA Y DRAMA. MÉTODO A SEGUIR

Dice Joaquín Casaldüero precisamente en el cuarto apéndice de su obra *Vida y obra de Galdós*: «Hay dos redacciones de *El abuelo*: una larga (1897) y otra para la escena (1904). La destrucción de los géneros literarios la logró con éxito completo el romanticismo; después todo el siglo XIX perdió incluso la actitud psíquica y sentimental de la literatura como género. Basta leer el prólogo de Galdós a la edición de 1897 para darse cuenta de cómo el autor lucha inútilmente por establecer una diferencia entre la novela y el drama» (1).

Pero, por otra parte, novela y drama tienen su fundamento en cinco puntos esenciales: la acción, los personajes, el tiempo, el espacio y la lengua.

1) Efectivamente, tanto la novela como el drama es el desarrollo de una *acción*, que mantiene la atención del lector o del espectador hasta el último capítulo o la última escena.

2) Esta acción es consecuencia de una serie de situaciones vividas por uno o más *personajes*.

3) El desarrollo de las situaciones implica una progresión: *tiempo*.

4) Los personajes que realizan la acción necesitan un *espacio*; y

5) tanto la novela como el drama cumplen su misión en el momento que la imagen creada por el escritor llega y es recreada por el lector o espectador; el vehículo, la clave, es la *palabra*.

El análisis comparativo de estos cinco pilares, que fundamentalmente conforman novela y drama, nos dará las características que diferencian, fundamentalmente también, ambos géneros literarios. El método que seguiremos en este trabajo será precisamente el de tomar intriga, personajes, tiempo, espacio y lengua en la novela y en el drama de

* En prensa este trabajo han aparecido algunos estudios en torno, directa o indirectamente, al tema que nos ocupa. Son éstos: MANUEL ALVAR: *Novela y teatro en Galdós*, en *Prohemio*, I, 1970, pp. 158-202; M. BAQUERO GOYANES: *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Ensayos/Planeta, 1970, especialmente capítulos I, V y VII, y RICARDO GULLÓN: *Técnicas de Galdós*. Madrid, Taurus, 1970, donde hay un capítulo consagrado a la versión narrativa de *Doña Perfecta*.

(1) Madrid, Gredos, 1961, p. 222.

Galdós titulados *Doña Perfecta* (2) y extraer del análisis comparativo de esos cinco puntos una serie de conclusiones que esperamos puedan ayudar a un mejor conocimiento de la génesis de la obra dramática galdosiana.

LA ACCIÓN

Veamos, en primer lugar, la acción de la obra narrativa y paralelamente la de la obra teatral. El acto primero de esta última desarrolla, con las diferencias que más tarde señalaremos, los capítulos I al IX de la novela:

NOVELA	DRAMA
Cap. I.—Llegada de Pepe Rey a la estación de Villahorrenda.	Esc. I.—María Remedios y Licurgo comentan la llegada de Pepe Rey a Orbajosa.
— II.—Viaje de Villahorrenda a Orbajosa.	— II.—Rosarito declara a María Remedios su satisfacción.
— III.—Quién es Pepe Rey y las razones que le llevan a Orbajosa.	— III.— <i>Pepe Rey declara estar contento en el pueblo. Licurgo anuncia que ha entablado pleito contra Pepe Rey a causa de unas aguas que dañan las tierras.</i>
— IV.—Llegada a Orbajosa. Conocimiento de Doña Perfecta, Rosarito, Don Inocencio y Don Cayetano.	— IV.— <i>Enfrentamiento de Pepe Rey y Don Inocencio. Doña Perfecta, al lado de Don Inocencio.</i>
— V.— <i>Primeros enfrentamientos de Pepe Rey y Don Inocencio.</i>	— V.—María Remedios pide a Don Inocencio que intervenga para que Rosarito se case con Jacinto y no con Pepe Rey.
— VI.— <i>Las desavenencias entre ambos continúan. Don Inocencio se refugia en una humildad fingida.</i>	— VI.—Rosarito dice a María Remedios que traiga a Jacinto para que conozca a Pepe Rey.
— VII.— <i>Enfrentamiento abierto de los dos hombres. Doña Perfecta, al lado de Don Inocencio.</i>	— VII.— <i>Primera entrevista a solas de Pepe Rey y Rosarito.</i>
— VIII.— <i>Primera entrevista a solas de Rosarito y Pepe Rey.</i>	— VIII.— <i>Llegada de Jacintito.</i>
— IX.— <i>Llegada de Jacinto. Nuevos enfrentamientos.</i>	— IX.—Llegada de Caballuco. Llegada de Juan Tafetán. <i>Continúan los enfrentamientos.</i>
— X.— <i>Pleito contra Pepe Rey a causa de unas aguas que dañan las tierras.</i>	
— XI.—Pepe Rey en el Casino. Llega una carta con su destitución. Doña Perfecta, enojada.	

(2) Seguimos la edición de las *Obras completas*, publicadas por la Editorial Aguilar, con un valioso estudio preliminar de F. C. Sáinz de Robles. La novela está en el volumen IV, pp. 407-501 (4.ª edición, 1960) y el drama en el volumen VI, páginas 778-813 (2.ª edición, 1951).

De la novela, Galdós ha llevado a la obra teatral, por una parte, los capítulos V, VI VII, IX y X, que corresponden, con algunas pequeñas diferencias, a las escenas III, IV, VIII y IX del drama, y por otra, el capítulo VIII, que corresponde a la escena VII (3). Estos capítulos eran, sin duda alguna, los *centros de interés* de los once primeros de la narración, y Galdós no prescindirá de ellos; condensará los diálogos, pero hará también de las situaciones desarrolladas en esos capítulos los centros de interés fundamentales de su drama; si la obra es el enfrentamiento de dos maneras de pensar y de dos maneras de vivir, es en esos capítulos y en esas escenas donde los personajes se ofrecen directamente al lector o espectador para que los escuche, los entienda y los juzgue.

Pero nuestro autor, obligado por las leyes internas inherentes a toda obra dramática, tiene que prescindir de diferentes capítulos de la novela; a causa de ello, los cuatro primeros están resumidos parcialmente en la primera escena y el XI desaparece casi totalmente, reduciéndose a leves alusiones, hechas por diferentes personajes, con el fin de continuar o cerrar una acción secundaria, iniciada anteriormente, o contando sucesos de mayor o menor importancia que favorecen o perjudican la actitud de alguno de los personajes.

Efectivamente, al comenzar la acción teatral, Pepe Rey lleva ya dos días en Orbajosa, y Galdós ha sacrificado cuatro hermosos capítulos, casi totalmente descriptivos o en los que el monólogo tenía una especial importancia. A través de estos cuatro capítulos habíamos sabido en la novela quién era Pepe Rey, por qué iba a Orbajosa y lo que pensaba de la región que atraviesa y de los hombres que la habitan. Estos capítulos quedan reducidos en el drama al diálogo mantenido entre María Remedios y Licurgo y por medio del cual nos introducen en la obra y en los tres motivos esenciales que en ella se van a desarrollar, produciendo el conflicto de la misma: a) Sabemos que Pepe Rey, sobrino de doña Perfecta, ha llegado a Orbajosa para casarse con Rosarito, pero también que Pepe Rey es para el pueblo un «fantasmón de ingeniero que nos han traído de los Madriles, hombre sin fe, repodrido en las matemáticas y harto de impiedades y malefecios», según palabras de María Remedios; b) sabemos que esta mujer odia particularmente a Pepe Rey sin conocerlo porque se casará con Rosario, cuando ella había pensado siempre que la hija de doña Perfecta sería para su hijo Jacinto, y c) sabemos, por último, que Licurgo y «los Farrucos» han entablado pleito contra Pepe Rey porque unas «aguas malélicas,

(3) Dice P.-A. TOUCHARD: «L'unité dramatique au théâtre est la scène, dans le roman le chapitre...». *Dionysos. Apologie pour le théâtre. L'amateur de théâtre ou la règle du jeu*. Paris, Editions du Seuil, 1952, p. 125.

escrifulosas y mutativas», que nacen en las tierras de Pepe Rey, se estancan en las heredades de dichos personajes.

El primero y tercer punto están en la novela y desarrollados por Galdós incluso más detenidamente, lo cual no quiere decir que pierdan importancia en el drama; únicamente Galdós ha aprovechado el ritmo reflexivo, propio de la obra narrativa, dejando hablar a sus personajes en largas intervenciones o describiendo el mismo autor los deseos y las reflexiones íntimas de dichos personajes y que por respeto, por «caridad» o por humildad hipócrita no realizan o declaran abiertamente. El segundo, sin embargo, está en el drama expuesto más abiertamente y desde el comienzo de la acción; en la novela, María Remedios ha dejado a su tío don Inocencio que lleve a la práctica el descrédito de Pepe Rey, descrédito que traerá como consecuencia la desaparición de las relaciones entre los dos primos; en el drama, María Remedios cobra, desde la primera escena, una importancia que en la novela no tenía hasta los capítulos XXVI y XXVII; sus intervenciones son directas y persiguiendo ciegamente un fin concreto—el fin de su vida—, que es el de ver casados a Rosarito y Jacinto. Pepe Rey tendrá que enfrentarse, desde el principio mismo de la obra teatral, a un enemigo más, un enemigo peligroso, que atiza el fuego continuamente con sus chismosas historias, sus exageraciones y sus mentiras, nacidas de la envidia y del odio.

El segundo acto del drama comprende los capítulos XII al XIX de la novela, pero fundamentalmente sólo dos capítulos están recogidos en la obra teatral, formando ambos dos escenas, que son, sin duda, las dos principales de este acto, y una de ellas, la que marca el *climax* de la versión teatral, como el capítulo correspondiente lo había marcado en la narrativa. Galdós ha confeccionado en torno a ellas el resto del acto, como el resto de los capítulos no hacía más que preparar y completar los diálogos de las situaciones allí desarrolladas. Veamos de nuevo paralelamente el desarrollo de ambas obras:

NOVELA

- Cap. XII.—Pepe Rey en el Casino. Conoce a Juan Tafetán. Visita a casa de las Troyas.
- XIII.—Pepe Rey y Jacinto, en casa de las Troyas. Pepe Rey es expulsado de la Catedral.
- XIV.—Cena en casa de Doña Perfecta. Reproches por haber estado en casa de las Troyas. Pepe Rey decide marcharse.

DRAMA

- Esc. I.—Pepe Rey y Don Cayetano. Pepe confiesa su tedio y su desesperación por no ver a Rosarito.
- II.—Jacinto, abogado de Licurgo, aconseja a Pepe Rey que ceda ante las exigencias de los que contra él han entablado pleito.
- III.—Pepe Rey recibe una carta del Ministerio comunicándole

- XV.—*Caballuco, novio de una de las Troyas, amenaza a Pepe Rey. Pepe recibe una carta de Rosario. Decide quedarse.*
- XVI.—Diálogo de Pepe Rey y de Don Cayetano sobre libros y sobre Orbajosa.
- XVII.—*Pepe Rey y Rosarito se ven en la Capilla de la casa.*
- XVIII.—Llegada del Ejército a Orbajosa. Pizón, que manda las tropas, promete ayudar a Pepe Rey.
- XIX.—*Doña Perfecta y Pepe Rey se enfrentan abiertamente.*
- IV.—Llegada de Juan Tafetán.
- V.—Juan Tafetán comunica a Pepe Rey que Librada, criada de la casa, le ayudará a entrevistarse con Rosarito.
- VI.—María Remedios lleva a Doña Perfecta los últimos comentarios que se hacen en el pueblo sobre Pepe Rey.
- VII.—Doña Perfecta, María Remedios y Don Inocencio comentan la expulsión de Pepe Rey de la Catedral.
- VIII.—*Caballuco, novio de una de las Troyas, amenaza a Pepe Rey.*
- IX.—*Librada trae una carta de Rosarito a Pepe Rey.*
- X.—Anuncio de la llegada esa misma noche de tropas a Orbajosa.
- XI.—Pepe Rey y Doña Perfecta se dan las «buenas noches».
- XII.—Pepe lee la carta de Rosarito.
- XIII.—Monólogo de Pepe Rey acusando de todo a Doña Perfecta.
- XIV.—*Entrevista de Pepe Rey y Rosarito.*
- XV.—Doña Perfecta los descubre.
- XVI.—*Doña Perfecta y Pepe Rey se enfrentan abiertamente.*

Como se puede observar, al capítulo XV corresponden parcialmente las escenas VIII y IX; pero son los capítulos XVII y XIX los que están totalmente trasladados al drama en las escenas XIV y XVI. En el capítulo XVII, Rosarito y Pepe Rey se ven en la capilla de la casa de doña Perfecta; Pepe Rey, a instancias de Rosario, besará los pies del Cristo que está sobre ellos, y después de confesar a su prima que no es ateo, Rosario prometerá ante la imagen que preside la entrevista de ser su esposa. En el drama esto se desarrolla en la escena XIV, aunque con algunas diferencias importantes, que es necesario señalar: primera, la acción no tiene lugar en la capilla, sino en una sala de la casa; segunda, y consecuencia de lo anterior, Pepe Rey no besará los pies de Cristo, sino un pequeño crucifijo que lleva guardado en su pecho Rosarito, y tercera, las largas intervenciones de los personajes

en la novela se reducen a un inquieto pero denso diálogo en la obra teatral. Galdós no podía en el drama llevar a sus personajes a la capilla y los dejará en el mismo lugar en que se habían desarrollado las escenas anteriores; cambiar el escenario hubiera exigido un corte en la acción, que el autor sabe muy bien habría roto el equilibrio de la obra. Y más aún: la entrevista en la capilla cabe narrativamente, pero repetir en escena las situaciones que en ella se desarrollan hubiera sido caer en el melodramatismo tenebroso más romántico. Galdós intensifica, condensando el diálogo; equilibra la acción, evitando hacer excesivas alusiones a la debilidad y a los desmayos de Rosarito, y, por último, simplifica adecuadamente el decorado, cambiando el majestuoso Cristo por un pequeño crucifijo y haciendo desaparecer las losas de tumbas que parecen moverse y luces que se apagan y se encienden.

La segunda escena, tomada casi por completo de la novela, es la XVI, que corresponde al capítulo XIX, con una pequeña diferencia, pues mientras en la novela doña Perfecta ignora la entrevista de los dos amantes hasta que Pepe se la confiesa, en el drama los descubre antes de que puedan separarse, y a ello consagra Galdós la escena XVII, puente entre la furtiva entrevista y el diálogo mantenido a continuación entre doña Perfecta y Pepe Rey.

Este diálogo es, como decíamos, el centro de interés de ambas versiones. Tía y sobrino, frente a frente; la intolerancia y el fanatismo espiritualista, frente a la tolerancia y a «un tantico de escepticismo» (4); el pueblo, frente a la ciudad; el tradicionalismo egoísta, frente, al cientifismo y tecnicismo moderno; la hipocresía intrigante, frente a «las cartas boca arriba»; el viejo arado, frente a la máquina... En este capítulo y en esta escena las compuertas se han abierto y las aguas han

(4) F. C. SÁINZ DE ROBLES: *Obras completas de don Benito Pérez Galdós*, 4.^a edición, 1960, IV, p. 406. Palabras más duras que éstas, y que nosotros también hubiéramos escrito, dedica Montesinos a Pepe Rey: «La crítica hostil a Galdós no ha dejado de burlar, a veces donosamente, de estos "hombres de ciencia" que quieren renovar todo; si el contrario no los entiende, tampoco ellos se toman gran trabajo por entender al contrario, con lo que el conflicto resulta insoluble». Y más adelante: «La formación intelectual de Pepe Rey no explica el evidente despego con que contempla a todo y a todos. Hay siempre algo de despiadado en sus reacciones y en sus juicios». JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós*. Madrid, Castalia, tomo I, 1968, pp. 179 y 180. Efectivamente, le falta a Pepe Rey ese halo de humanidad y humildad que tendrán otros personajes de Galdós, aun siendo tan «científicos y positivistas» como Rey. Véase, por ejemplo, *Electra*, y en ella Máximo, tan preocupado por sus inventos eléctricos, pero que no tiene inconveniente en cerrar la escena V del acto III con estas palabras: «...Allí está la imaginación, allí el ideal, allí la divina muñeca, entre pucheros... (*Vuelve al proscenio.*) ¡Oh! Electra, tú, juguetona y risueña, ¡cuán llena de vida y de esperanzas, y la ciencia qué yerta, qué solitaria, qué vacía!» Y no olvidemos que el mismo Galdós, en el retrato que hace de Pepe Rey en el capítulo III de su novela, dice: «Fuerza es decirlo, aunque su prestigio se amengüe: Rey no conocía la dulce tolerancia del descendiente siglo que ha inventado singulares velos de lenguaje y de hechos para cubrir lo que a los vulgares ojos pudiera ser desagradable».

saltado todas las barreras de prejuicios, respetos fingidos e hipócritas afectos. Son dos fuerzas poderosas las que se van a oponer, defendiendo ciegamente lo que creen les pertenece y apoyándose en la conciencia, en la sociedad y en Dios mismo para la batalla que comienza.

Galdós, en este segundo acto de su comedia, prescindirá de todo aquello que se aleje demasiado de la acción principal; nuestro escritor no quiere que el espectador «abandone» a sus personajes, como había sucedido en el estreno de *Los condenados*, y por eso, cuando imagina *Doña Perfecta* en escena se da cuenta de que el Casino, las Troyas y la llegada del ejército a Orbajosa lo único que pueden conseguir es alejar al espectador de la acción dramática linealmente desarrollada y que exige especial atención por la densidad y trascendencia de algunos de los diálogos. Galdós, pues, dejará a las Troyas reducidas a alusiones de diferentes personajes, se olvidará del Casino, y del ejército sólo se oirán los clarines anunciando su llegada a Orbajosa y cerrando el diálogo entre doña Perfecta y Pepe Rey. Clarines de un ejército que hacen nacer la esperanza en Pepe Rey y acentúan el odio y la ira en doña Perfecta.

El acto tercero comprende los capítulos XX al XXVII de la novela, pero Galdós se ha apartado mucho más que en los dos actos anteriores de la acción de la obra narrativa, y ello por tres razones fundamentales: primera, el desarrollo de ciertas acciones secundarias de la novela, abandonadas total o parcialmente en los dos primeros actos del drama y que en la obra narrativa continuarán, algunas intensificándose, a partir del capítulo XX; segunda, la necesidad de simplificar la intriga de la novela, simplificación exigida por las características propias de toda obra dramática, y tercera, al desarrollarse el tercer acto de la obra teatral en casa de don Inocencio, Galdós tiene que olvidar todas aquellas situaciones que necesariamente se habían desarrollado en casa de doña Perfecta; en la novela el autor lleva a sus personajes de una casa a la otra, mientras que en la obra teatral las nueve escenas del tercer acto transcurren todas en casa del Penitenciario.

Veamos el desarrollo de los capítulos citados y del tercer acto del drama.

NOVELA

Cap. XX.—Escándalo por lo ocurrido en el capítulo anterior. Temor de Doña Perfecta al saber que Pepe Rey es amigo del brigadier que manda las tropas.

DRAMA

Esc. I.—El Teniente Coronel Vargas, amigo de Pepe Rey, está albergado en casa de Don Inocencio.
— II.—María Remedios declara su odio a los militares y a Juan Tafetán.

- XXI.—*Caballuco promete a Doña Perfecta obedecerle en todo lo que le mande.*
- XXII.—*Doña Perfecta y Don Inocencio convencen a Caballuco que deben rebelarse contra los soldados.*
- XXIII.—Se descubre que Rosarito se ha entrevistado con un hombre. Librada confiesa que ese hombre era Pinzón, pero Doña Perfecta y Don Inocencio desconfían que haya sido Pepe Rey.
- XXIV.—Rosarito confiesa en una oración que ama a Pepe Rey y aborrece a su madre.
- XXV.—*Los soldados cogen prisioneros a los sospechosos de Orbajosa. Caballuco consigue huir del pueblo.*
- XXVI.—María Remedios reprocha a Don Inocencio no hacer nada por conseguir a Rosarito para Jacinto.
- XXVII.—Continúan los reproches de María Remedios. *Caballuco promete acompañar esa noche a María Remedios a una «visita» que debe hacer.*
- III.—Vargas, Pinzón y Tafetán proponen un ardid para sacar a Rosarito de casa de Doña Perfecta.
- IV.—Pepe Rey recibe carta de su padre aconsejándole que todo lo que haga sea dentro de la legalidad.
- V.—Pepe Rey pide perdón a Doña Perfecta y que le entregue su hija. Doña Perfecta se niega a ambas cosas.
- VI.—*Doña Perfecta manda llamar a Caballuco, Licurgo y dos facciosos más.*
- VII.—*María Remedios propone a Doña Perfecta que Caballuco y sus amigos «den un susto» a Pepe Rey.*
- VIII.—*Jacinto anuncia la llegada de Licurgo y dos facciosos que fue a buscar.*
- IX.—*Doña Perfecta acusa de cobardes a Caballuco y sus amigos. Este promete rebelarse contra los soldados.*

Galdós, como podrá apreciarse, toma únicamente los capítulos XXI, XXII y parte del XXV y del XXVII, que se convierten, abreviando los diálogos y lógicamente olvidando las descripciones, en las escenas VI, VII, VIII y IX del tercer acto del drama. Se trata de una parte fundamental de la historia galdosiana, es decir, las consecuencias del enfrentamiento producido al final del acto segundo entre doña Perfecta y Pepe Rey; la primera preparará su venganza, tomando como instrumento a los facciosos de Orbajosa y su comarca, y Pepe Rey preparará, por su parte, la huida de Rosarito de casa de doña Perfecta con la ayuda de los jefes militares, amigos suyos, que están en el pueblo mandando las tropas.

Las cinco primeras escenas de este tercer acto son, por otra parte, originales; Galdós dedica parte de ellas a preparar venganza y huida, y la quinta de ellas, que es precisamente la quinta del drama, la dedica Galdós a un último enfrentamiento de doña Perfecta y Pepe Rey; importante y decisiva escena, que sirve al autor para mostrar más cla-

ramente al espectador aquello que el lector había conocido no muy sobradamente en los amplios diálogos de la novela: la tolerancia, paciencia y comprensión de Pepe Rey y el fanatismo y la intolerancia de doña Perfecta.

Pero Galdós, una vez más, ha tenido que sacrificar varios capítulos que estimamos de importancia; en primer lugar, el capítulo XXIV, en que Rosarito, sola y triste, reza a Dios y pide perdón por amar tanto a Pepe Rey y aborrecer tanto a su madre; en segundo lugar, el capítulo XXVI y gran parte del XXVII, en los cuales María Remedios, escondida tras don Inocencio hasta entonces, se rebela contra su tío, recordándole su origen, reprochándole la falta de preocupación por el porvenir de Jacinto y la cobardía que muestra en los momentos difíciles, y calificándolo de «mandria» y de inservil, preocupado sólo por sus «gori gori» en la Catedral y sus latines en el Instituto... Capítulos extraordinarios y en los cuales María Remedios va a debilitar por completo la voluntad de su tío y conseguir que convenza a Caballuco para que la acompañe esa noche con el fin de «dar un susto», un susto trágico, a Pepe Rey. Al lado de estos capítulos, Galdós olvida también el XX, suplido parcialmente en la escena I del drama, y el XXIII, el descubrimiento de la entrevista de Rosario con «un hombre», que poco hubiera añadido a la intriga de la obra teatral.

Veamos, por fin, el acto cuarto, que comprende los capítulos XXVIII, XXIX, XXX y XXXI de la novela. Galdós ha llevado a sus personajes en el drama al mismo fin que en la obra narrativa; pero, y como ocurría en los actos anteriores, ha tenido que abandonar mucho y crear de nuevo, aunque sea muy poco lo creado. Es un acto excesivamente breve, cuyas escenas pudieron muy bien haber sido las finales del acto tercero; sin embargo, Pepe Rey debe morir en casa de doña Perfecta y en brazos de Rosarito, con lo cual el cambio de lugar obliga a Galdós a estructurar la obra en cuatro actos, en lugar de hacerlo en tres.

El desarrollo de ambas versiones paralelamente es el siguiente:

NOVELA	DRAMA
Cap. XXVIII.—Cartas de Pepe Rey a su padre explicándole lo que ocurre en Orbajosa. Promete obrar dentro de la ley.	Esc. I.—Doña Perfecta vela el sueño de Rosarito.
— XXIX.—Carta a Rosario preparando una entrevista.	— II.—Rosarito pide ayuda a Dios para huir esa noche con Pepe Rey.
— XXX.—María Remedios y Caballuco siguen a Pepe Rey	— III.—Rosario confiesa a su madre que esa noche huirá con su primo.
	— IV.—Caballuco hiere a Pepe Rey, que muere en brazos de Rosarito.

hasta que éste entra en la huerta de Doña Perfecta.

- XXXI.—*Rosarito confiesa a Doña Perfecta que esa noche huirá con Pepe Rey. Caballuco mata a Pepe Rey en la huerta.*
- XXXII.—Cartas de Don Cayetano a un amigo de Madrid.
- XXXIII.—Palabras finales, a modo de «moraleja», de Galdós.

El capítulo XXVIII, compuesto por las cartas que Pepe Rey escribe a su padre, lógicamente. Galdós lo ha abandonado, como asimismo el XXIX, muy breve, y el XXX, aunque este último podía haber sido aprovechado. Es el capítulo XXXI el más importante de los seis últimos de la novela y será también el fundamental del tercer acto de la obra dramática, convirtiéndose en las escenas III y IV: la confesión de la huida con Pepe Rey por parte de Rosario y la muerte del joven ingeniero a manos de Caballuco y siguiendo las indicaciones de doña Perfecta y María Remedios. En la novela, Rosario no presenciaba la muerte de su amante, ya que se había desmayado al entrar María Remedios en casa y descubrir la entrada de Pepe Rey en la huerta; pero en el drama Pepe Rey llegará herido a los brazos de su prima, mientras doña Perfecta pide misericordia para todos...

La novela se completaba con dos capítulos más, el XXXII y XXXIII, de los cuales ha prescindido Galdós, pues dramáticamente el final de *Doña Perfecta* estaba en la muerte de Pepe Rey. El capítulo XXXII comprende las cartas que don Cayetano escribe a un amigo de Madrid pidiéndole un libro importante para sus estudios y anunciándole la próxima aparición de su obra *Linajes de Orbajosa*; pero lo verdaderamente importante de estas cartas es lo que don Cayetano cuenta que ha sucedido a raíz de la muerte de Pepe Rey; sabemos así que nuestro protagonista no fue enterrado en lugar sagrado porque, según se creyó en un principio, la causa de su muerte había sido el suicidio; sabemos también que Rosario enfermó de locura y hubo que recluirla; sabemos que doña Perfecta vive triste y retirada, pero que ha encontrado consuelo en la religión, habiendo recobrado el culto en Orbajosa, gracias a ella, el esplendor de otros días; sabemos que don Inocencio, «acongojado, melacólico y taciturno», ha reñido con su sobrina y vive en «una casucha del arrabal de Baldejos», y sabemos, por último, que María Remedios y Jacinto, recomendados por don Cayetano, irán a

Madrid, ya que Jacinto trabajará en el bufete de un abogado porque su madre quiere que sea ministro (5).

En fin, el capítulo XXXIII se compone de tres líneas, irónica y tristemente galdosianas, que, no por muy conocidas, dejo de transcribir: «Esto se acabó. Es cuanto podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son».

Resumiendo, Galdós ha simplificado, por una parte, la acción de su novela, seleccionando los capítulos V, VI, VII, VIII, IX y X, que se convierten en las escenas III, IV, VI, VIII y IX del primer acto del drama; los capítulos XVII y XIX, que darán las escenas XIV y XVI del segundo; los capítulos XXI y XXII y parte del XXV y XXVII, que se convierten en las escenas VI, VII, VIII y IX del tercero, y el capítulo XXXI, que dará las escenas III y IV del último y breve acto. Esta simplificación lleva consigo una selección en los diálogos y una codensación en las ideas expresadas por las intervenciones de los personajes. Galdós, por último, olvida situaciones secundarias de la obra o alude a ellas como realizadas fuera del escenario, bien al mismo tiempo que los personajes dialogan en escena, bien realizadas en el tiempo, vacío físicamente para el espectador, transcurrido entre el final de un acto y el comienzo del siguiente.

(5) Montesinos, en su último estudio sobre Galdós, señala que la primera redacción de *Doña Perfecta* se publicó en la *Revista de España*, en abril de 1876, números 194-198 y con un final un tanto diferente a la versión definitiva, que hoy leemos. Montesinos, muy acertadamente, califica este final de «espantoso anticlímax» y advierte en él muy poco de galdosiano. Efectivamente, en aquella primera redacción, don Cayetano comunicará en una de sus cartas, al final de la novela, que doña Perfecta se casará con Jacinto, para rematar la «feliz» noticia en una segunda, contando a su madrileño amigo lo siguiente: «Era cierto el proyecto de casamiento de Jacinto con mi cuñada. Esta mañana estaban todos en casa. Se había matado el cerdo para las Pascuas. Las mujeres se ocupaban en las alegres faenas de estos días, y viera V. allí a Perfecta con media docena de sus amigas y criadas, ocupándose en limpiar la carne para el adobo, en picarla para los chorizos, en preparar todo lo concerniente al interesante tratado de las morcillas. Entró Jacinto, acercóse al grupo, resbaló en una piltrafa y cayó... ¡Horrible suceso que por lo monstruoso no parece verdad!... El infeliz muchacho cayó violentamente sobre su madre María Remedios, que tenía un gran cuchillo en la mano. Por un mecanismo fatal, el arma se envasó en el pecho del joven, atravesándole el corazón. Estoy consternado... ¡Esto es espantoso!...». De todas maneras la existencia de estas dos versiones, ya había sido señalada por C. A. Jones en *Galdós's Second Thoughts on Doña Perfecta*, en *Modern Language Review*, LIV, 1959, pp. 570-573. Montesinos, en el estudio citado dedica una página a *Doña Perfecta* con un juicio global negativo, aunque advierta en esta novela grandes aciertos. Galdós, según Montesinos, debería haber escrito su obra en primera persona, con lo cual su parcialidad manifiesta hacia Pepe Rey y lo que representa convertiría a *Doña Perfecta* en una novela quizá más comprensible, según palabras del citado crítico. Más adelante, y continuando con el estudio de la novela que nos ocupa, resume las novelas de la primera época diciendo que «su crítica podrá ser ideológicamente justa, pero artísticamente insatisfactoria». JOSÉ F. MONTESINOS: *Galdós*. Madrid, Castalia, 1968, I, pp. 171-192.

El valor del mundo novelesco galdosiano tiene, en gran parte, como causa esencial el haber sido creado a base de una serie de personajes, muchos de ellos apareciendo en novelas diferentes y habiendo permanecido algunos como grandes símbolos y a la altura de las más grandes creaciones literarias. Pero no son sólo estas grandes creaciones las que han conseguido ese mundo; a su alrededor, Galdós ha colocado cientos de criaturas que, completando a las primeras, dan al universo galdosiano una riqueza y variedad inigualables.

En las novelas de nuestro autor hay un ambiente, y este ambiente está creado en todas sus obras por decenas de personajes, cuya fisonomía, aun apareciendo en sólo un capítulo, queda completamente definida para el lector, como definido queda el papel que cada uno de ellos juega en la acción; bastará la intervención del propio personaje con una sola frase o la de Galdós con una descripción, no acumulativa en detalles, sino eficazmente sintética, para que la identificación se realice plenamente.

En *Doña Perfecta* el ambiente donde la acción se desarrolla es fundamental, ya que Orbajosa y doña Perfecta son inseparables; Galdós, sin embargo, no se queda en el puro análisis de esta mujer por mucho que doña Perfecta represente el pueblo donde vive; ella es, efectivamente, el símbolo de Orbajosa, pero sus siete mil habitantes están también representados en la novela por más de medio centenar, que, interviniendo directa o indirectamente en la narración, contribuyen de una forma activa a que tampoco Orbajosa sea únicamente la casa de doña Perfecta, sino también la de don Inocencio, la de las Troyas, el Casino, las calles y las tierras que rodean la vieja ciudad provinciana. Galdós ha identificado una parte de España, la que más le dolía, en esta *Urbs Augusta*, y en su novela, doña Perfecta, más que un personaje, es, como decíamos, el símbolo a través del cual el pueblo se refleja. No ocurre igual en la obra de teatro, y esto como consecuencia de haber dado Galdós en ella más importancia a las pasiones individuales, prescindiendo en buena parte para ello del plano de oposición religioso, político y social, que caracterizaba la novela. Ya hemos visto cómo el autor olvida en el drama capítulos enteros, en los cuales los personajes discutían acerca de esos temas, y también hemos observado cómo el dramaturgo ha condensado en breves escenas aquellos otros que eligió para llevarlos al drama; la obra teatral de Galdós queda así estructurada sobre dos temas esenciales y dependientes uno del otro: por una parte, los amores de Pepe Rey y Rosarito; por otra, la imposibilidad del matrimonio a causa de la

oposición de doña Perfecta, ayudada por la influencia de don Inocencio y María Remedios, que quieren a Rosario para Jacinto. Los motivos en que se basarán estos personajes para oponerse son los mismos que existían en la novela; la diferencia, sin embargo, entre ambas obras viene de la importancia dada por Galdós, desde la primera escena, a María Remedios, a la cual le interesa más el matrimonio de su hijo que las ideas de Pepe Rey, aunque éstas le hayan favorecido, y de la desaparición de don Inocencio en la obra teatral a partir del segundo acto, interviniendo en los dos primeros mucho menos intensamente que lo había hecho en la novela. María Remedios juega un papel primordial en el drama, y con ella la balanza se desequilibra hacia el conflicto íntimo y de pasiones humanas de los personajes, dando menor importancia Galdós a las «desavenencias» ideológicas del trío compuesto por doña Perfecta, don Inocencio y Pepe Rey. Orbajosa sigue presente, como presente sigue la intolerancia, el fanatismo y la hipocresía, pero ya no al nivel que lo estaba en la novela. El espectador siente perfectamente la oposición de dos mundos antagónicos, pero también siente que ahora el centro fundamental es Rosario y que la lucha en torno a ella y a lo que ella representa se centra.

Si Galdós sacrificó capítulos de su novela, también, y como consecuencia, sacrificará personajes en su drama; pero si los centros de interés de aquélla estaban en la obra teatral, también los personajes de verdadera importancia se encuentran en la versión dramática: unos, como María Remedios o el Teniente Coronel Vargas, han adquirido mayor relieve; otros, como don Inocencio, lo han perdido, y hay otros, por último, que han tenido que desaparecer, como las Troyas. (No sabemos si Galdós sintió tener que prescindir en su drama de las Troyas, pero quien ha leído la novela advierte en el drama la ausencia de esas niñas traviesas, que habían traído a la redacción primitiva de *Doña Perfecta* la primera brisa de aire fresco para Pepe Rey y para el mismo lector.)

El resto de los personajes poco o nada han cambiado al pasar de la novela al drama: doña Perfecta es la misma de la novela y Pepe Rey seguirá siendo el ingeniero un tanto deshumanizado en el drama. Don Cayetano colaborará pasivamente en la tragedia, refugiándose en sus linajes en ambas obras. Jacinto seguirá siendo en la obra teatral el mismo «figurín»—como su madre lo califica cariñosamente—de la obra narrativa (6), y Juan Tafetán, que con las Troyas es la vergüenza de Orbajosa, continuará siendo el amigo sincero de Pepe Rey de la novela; la diferencia es que cuando Tafetán aparece en la obra teatral ya

(6) Jacinto tuvo la suerte de contar como actor, para representar su antipática participación en la obra, al gran Antonio Vico.

es amigo de Pepe Rey, mientras que en la novela asistíamos a su primer encuentro en el Casino, contado por Galdós en uno de los mejores capítulos de aquélla.

ESPACIO Y TIEMPO

Charles Du Bos, en su introducción a la traducción francesa de *La princesse Blanche*, de Maurice Baring, afirmaba: «La longueur est la nécessité primordiale du roman qui se propose de nous mettre en possession d'un monde. Parce que, de par sa nature même, tout livre appartient à la fois à l'espace et au temps, qu'il entretient avec le lecteur une relation analogue à celle, pour l'auditeur, de la partition par rapport à la symphonie; espace et temps son ici solidaires, et c'est d'espace que le temps du romancier a besoin pour nous associer aux durées concrètes des personnages et pour qu'à la faveur de leur entrecroisement, le monde lui-même se compose» (7).

Efectivamente, espacio y tiempo, con tema y personajes, conformarán, cuando hay adecuación entre ellos, el equilibrio de toda buena novela, como conformarán el de todo buen drama. El autor crea un mundo haciendo vivir a los personajes, y ese mundo está concretizado en una serie de lugares, como los personajes, al vivir, al hacerse, van elaborando también un pasado. La novela, como el drama, son realidades en movimiento, y ésta es la más elemental característica que los diferencia de las artes plásticas. Realidades en movimiento, pero con una serie de diferencias: mientras la novela puede crear un mundo por la multiplicación casi ilimitada de lugares, el universo creado por el drama nace de un número generalmente mucho más restringido; mientras la novela puede «jugar» con el tiempo, saltando del presente al pasado, del pasado al futuro, etc., y mientras estos saltos pueden darse en la obra narrativa en el interior de un mismo capítulo o incluso en una misma página, la obra teatral debe contentarse con un desarrollo temporal mucho más rígido.

Doña Perfecta, la novela de Galdós, comienza en la estación de Villahorrenda con la llegada de Pepe Rey, continúa teniendo como marco el paisaje castellano, que separa dicho pueblo de Orbajosa, y es en esta pequeña ciudad donde se desarrollará toda la acción hasta la muerte del protagonista. Pero Orbajosa será algo más que la casa de doña Perfecta; Galdós va a llevar a sus personajes por casi toda la ciudad, llegando a conocer el lector primeramente dos lugares que, en

(7) Citado por NELLY CORMEAU en *Physiologie du roman*. Bruselas, La Renaissance du livre, 1947, p. 92.

gran parte, simbolizan la vida de los habitantes de Orbajosa; el casino y la catedral; en segundo lugar, la casa de las Troyas y la de don Inocencio, y, por último, las calles de la vieja ciudad provinciana; donde María Remedios y el resto de las admiradoras de doña Perfecta espían los más mínimos movimientos de Pepe Rey.

En el drama, Galdós ya no va a *llevar* a los personajes a los diferentes lugares, sino que los va a *traer* a uno, la casa de doña Perfecta, haciendo el autor un paréntesis en casa de don Inocencio (acto tercero), para preparar allí el rapto de Rosarito, y volviendo de nuevo a traerlos a casa de la joven enamorada para que en su huerta muera Pepe Rey. De la multiplicación de escenarios en la novela, el espacio concreto y limitado de dos casas—de parte de dos casas—en el drama. Todo lo demás quedará sugerido u olvidado. A lo más que Galdós llega es a resumirlo en labios de sus personajes, y así la actitud de Pepe Rey, que es la de Galdós mismo, ante el paisaje castellano quedará reducida a unas frases pronunciadas por el ingeniero en casa de doña Perfecta nada más llegar y que van a ser su primera demostración de sinceridad crítica, pero también la primera demostración de incompatibilidad ideológica con los habitantes de Orbajosa:

PEPE.—...*Pues en la región no veo más que pobreza, un atraso que decorazona, ejército de mendigos; la agricultura, como en los tiempos de Adán; la industria, rutinaria, grosera, infantil.*

(Acto 1.º, escena IV.)

También Pepe Rey había llegado en la novela a esta conclusión; pero ante las descripciones y los diálogos que mantiene con Licurgo y «Caballuco» nos habían mostrado el desolado cuadro de una tierra y de unos hombres que enmarcan la acción presente como van a enmarcar la acción futura. Es un anticipo, una serie de impresiones, que Galdós lleva hasta el lector para definir a un hombre cuyo destino próximo va a ser precisamente, primero, defenderse pasivamente de esa tierra y de esos hombres, y más tarde, luchar contra ella y contra ellos a partir del segundo acto.

No pensemos, sin embargo, que Galdós, al mover a sus personajes en prácticamente sólo dos lugares, hace una excepción con *Doña Perfecta* dentro de su obra dramática. Nuestro autor sabe que en el teatro lo que cuenta son los personajes, unos hombres y unas mujeres que deben *vivir* en escena, que tienen una hora y media para mostrarse al espectador y ser aceptados por él; Galdós no intentará con su teatro hacer un espectáculo visual ni tampoco los temas que desarrolla y sus personajes se prestaban a un teatro dinámico; por eso Galdós encierra a esos personajes entre cuatro paredes y los hace hablar y actuar—más

lo primero que lo segundo—, evitando las mutaciones escénicas. Si analizamos su producción dramática, encontramos dos obras con un solo lugar de desarrollo (*Voluntad* y *El tacaño Salomón*), otras en que la mayor parte de la acción transcurre también en uno solo (*Amor y ciencia*) y bastantes otras en que la acción se reparte en dos lugares. Podríamos decir incluso que con *Doña Perfecta* Galdós ha ido más lejos que con muchas de sus obras, pues aunque en la casa de esta mujer transcurra la mayor parte de la acción, son tres lugares diferentes de la misma los que aparecen, tres lugares que, sin embargo, podrían reducirse a uno sin que la obra sufriera el más mínimo cambio temáticamente.

En fin, una vez más Galdós ha tenido que limitar al convertir una de sus novelas en drama. Orbajosa y sus alrededores son únicamente dos casas, pero sus personajes continúan siendo los mismos. No aparece Villahorrenda ni el casino ni tampoco la catedral, pero Pepe Rey y Orbajosa están en el escenario y a través de ellos y de los muros de la casa de doña Perfecta, el espectador adivina el pueblo como adivina sus gentes. Y es que Galdós no necesitaba elementos plásticos ni «escenarios a la italiana», como el teatro español de finales del XIX no necesitaba muñecos en escena, sino seres de carne y hueso que pudieran mostrar su alma (8).

La obra literaria está situada bajo el signo del tiempo; su realización viene dada por la sucesión de situaciones, y toda sucesión lleva consigo un tiempo que transcurre. Exposición, nudo y desenlace o, como Donatus decía, prótasis, epítasis y catástrofe, además de prólogo, no son más que divisiones en partes de la obra literaria, más concretamente de la obra teatral, basadas en la acción, pero una acción que tiene al tiempo como base primera de su existencia.

Tanto en la novela como en el drama hay fundamentalmente dos

(8) Se preocupó, sin embargo, Galdós de la belleza plástica que puede llevar consigo la puesta en escena de una obra teatral, aunque para él esto fuera un arte auxiliar al teatro. En el prólogo a *Alma y vida*, afirma: «Y ya que hablo de artes auxiliares del teatro, déjenme contar a mis lectores la fatiga de mis investigaciones para dar a la escena de *Alma y vida* todo el brillo de belleza plástica y todo el ambiente de verdad que su asunto requería...» (*Obras*, IV, p. 908). Ahora bien, no olvidemos que *Alma y vida* se desarrolla en el siglo XVIII y que Galdós se preocupa de la puesta en escena, porque, como él dice, la obra «requiere un ambiente de verdad». El autor no se ha preocupado en otros dramas de esto e incluso del prólogo que precede a la edición de *Los condenados* podemos extraer unas frases que explicarían lo que Galdós entiende por obra teatral y en las cuales no hace alusión a la puesta en escena, preocupándole sólo, como se puede observar, *asunto* y *caracteres*: «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 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» (*Obras*, IV, p. 696).

tiempos: el tiempo real o geográfico, es decir, las cuatro o cinco horas que se tarda en leer una novela o la hora y media o dos horas que dura la representación del drama, y el tiempo en que la acción transcurre y que pueden ser cuatro, cinco, dos horas o toda una vida; y tanto la novela como la obra teatral podrán servirse del primero de esos tiempos, ya que nunca habrá exacta adecuación entre el tiempo real y el tiempo de la acción (9). Este «servirse» del tiempo real puede darse en extensión, llegando a conocer el lector o espectador en pocas horas acontecimientos transcurridos durante muchos años e incluso durante toda la vida de un personaje; pero también el escritor puede, como hemos dicho antes, servirse del tiempo «jugando» con él, y así son numerosas las novelas, muchas menos las obras de teatro (10), en que el autor salta fácilmente del presente al pasado o al futuro con una técnica que el cine, a causa de la libertad técnica que intrínsecamente lleva consigo, ha explotado adecuadamente.

Ni en la novela ni el drama de Galdós que estudiamos hay adecuación entre el tiempo real y el tiempo de la acción. Y, por supuesto, que tampoco el tiempo real de la novela coincide con el tiempo real del drama. ¿Durante cuántos días Galdós ha enfrentado a Pepe Rey y Orbajosa? La lucha mantenida, y que el lector en la novela ha seguido «de un tirón» durante cuatro o cinco horas, ¿cuánto tiempo ha durado verdaderamente?... Galdós no precisa con exactitud en ninguna de las dos versiones de *Doña Perfecta* y tampoco es que la exactitud temporal fuera imprescindible; diez días como mínimo (sin las cartas finales de don Cayetano, que aparecen en la novela), bastantes meses con ellas, como máximo, podríamos aventurar, y aun abusando de este amplio margen, no pecaríamos contra la verosimilitud de ambas obras. Hay alusiones temporales en la novela, como las hay en el drama, y así sabemos que han pasado cinco días desde el final del primer acto hasta que el segundo comienza, pero que la muerte de Pepe Rey suceda dos semanas después de su llegada a Orbajosa o que la lucha se mantenga durante cuatro no tiene gran importancia. Verdadera exactitud sólo hay en las últimas páginas de la novela, donde Galdós, como ya mencionábamos, va a completar la acción por medio de las cartas de don Cayetano; estas cartas están fechadas y la estructura temporal adquiere así una rigidez semejante a la existente en *Pepita Jiménez*, de Varela, y en todas las narraciones que tienen como base la correspondencia epistolar o los diarios íntimos. Pero si en Varela esta elección es acertada, en la novela de Galdós las cartas de don Cayetano no dejan de ser

(9) No olvidemos que en una conversación hay silencio, repeticiones, etc. Nunca habrá verdadera adecuación entre ambos tiempos.

(10) HENRI GOUHIER cita algunos ejemplos, que podrían multiplicarse. Cf. H. GOUHIER: *L'oeuvre théâtrale*. París, Flammarion, 1958, pp. 158-161.

un recurso tomado por el autor para completar a unos personajes que han tenido en la acción tanta participación como Pepe Rey. De todas maneras, y sin esta especie de epílogo, ya el lector podía lógicamente imaginar que Rosarito no se casaría con Jacinto, que doña Perfecta se refugiaría en la oración, que María Remedios continuaría intentando hacer de Jacinto un hombre importante y que don Cayetano mandaría el original de su famoso libro a Madrid...

Galdós prescindirá de esto en su drama, y no es la única diferencia que, en cuanto al tiempo, encontramos en las dos versiones de *Doña Perfecta*. Nuestro autor saltará en el tiempo en su novela, cambiando únicamente de capítulo (o mejor, la estructura en capítulos nacerá de estos saltos en el tiempo) e incluso estos saltos se producirán en el interior de un mismo capítulo, aunque esto, por supuesto, mucho menos frecuentemente. Ahora bien, si más o menos, temáticamente, capítulo y escena se adecuaban, los saltos temporales dados en la obra de teatro no se adecuarán con las escenas, sino con los actos. Es una constante en la producción teatral de nuestro autor que los saltos en el tiempo den como consecuencia división en actos mucho más que la mutación de lugar (11). Dos diferencias fundamentales encontramos entre la novela y el drama temporalmente: la primera es el salto atrás dado por Pepe Rey en el capítulo III; allí Pepe Rey se nos muestra haciendo un breve recuento de su vida para, finalmente, confesar las razones que le llevan a Orbajosa; poner en escena esto hubiera sido romper el ritmo de la acción dramática sin ninguna necesidad; la segunda diferencia viene de condensar Galdós algunos capítulos de la novela en actos teatrales; estos actos están adecuados lo más posible al tiempo real, con lo cual Galdós, al prescindir de situaciones de la novela, no hará más que aludir en el drama a lo que en ellas ocurrió. De esta manera, el autor «ayuda» al espectador a cubrir los vacíos existentes entre un acto y otro.

Galdós, pues, concentra la acción en cuatro tiempos dramáticos, que están adecuados, más o menos, al tiempo real; prescinde de los saltos en el tiempo en el interior de un mismo acto y olvida también las cartas de don Cayetano, acabando su obra con la muerte de Pepe Rey. La acción transcurrida en los paréntesis temporales existentes entre los actos se encuentra en unas ocasiones parcialmente aludida en ciertas situaciones del drama (sobre todo al comenzar la acción dramática en la primera escena de los actos respectivos) y en otras olvidada, por tratarse de acontecimientos de importancia secundaria o porque el

(11) En *Realidad*, *Electra*, *Zaragoza*, *Alcestes* y *Sor Simona* hay cambio dentro de un mismo acto, pero Galdós no hace división de actos sino en cuadros o los denomina «mutación escénica».

espectador, al levantarse de nuevo el telón y al observar las reacciones de los diferentes personajes, puede perfectamente llenar esos huecos, imaginando él mismo las situaciones. De todas maneras, y a pesar de estas diferencias, es en cuanto al tiempo de la acción, entre las características que estudiamos, donde mayores similitudes se encuentran al comparar ambas versiones de *Doña Perfecta*.

LENGUA

Vaya por delante que no pretendemos hacer aquí un análisis de la prosa galdosiana. Otros lo han intentado con mejor o peor fortuna, aunque un estudio completo y sistemático sobre la lengua y el estilo de nuestro escritor esté todavía por hacer (12). Nos interesa en este trabajo únicamente mostrar algunas diferencias existentes entre la lengua y el estilo de dos obras concretas de Galdós para llegar también a algunas conclusiones que puedan marcar diferencias entre la novela y el drama. Es un aspecto, pues, a nivel comparativo y sin pretender generalizaciones. El mismo Gullón, en su obra citada, y a pesar de las páginas que dedica a la lengua y al estilo en las novelas galdosianas (no toca para nada el teatro), afirma prudentemente: «Diversas razones aconsejan estudiar su obra en bloque, y por eso, al analizar los problemas de técnica y lenguaje, incurriré a la fuerza en generalizaciones que, aplicadas a casos particulares distintos de los examinados por mí, pudieran resultar aventuradas...» (13).

1) En primer lugar, Galdós, como es natural, prescinde de las descripciones en su drama. Podemos incluso afirmar que no es Galdós un autor que aproveche demasiado las acotaciones para describir lugares y personas. Ya decíamos antes que todo un capítulo, el III, estaba

(12) Sobre este aspecto, véase, especialmente: RICARDO GULLÓN: «Lenguaje y técnica en Galdós», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 80, 1956, pp. 38-61, y *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Gredos, 1966, pp. 235-281; J. MARÍA GUIMERÁ: «Galdós o la sencillez», en *El Museo Canario* (Las Palmas), VII, núm. 18, 1946, páginas 1-17; JOSÉ DE ONÍS: «La lengua popular madrileña en la obra de Pérez Galdós», en *Revista Hispánica Moderna*. XV, 1949, pp. 353-363; JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS: Introducción a *Misericordia*, en *Novelas Españolas Contemporáneas*. Barcelona, Planeta, 1957, vol. I, pp. 751-768; STEPHEN M. GILMAN: «La palabra hablada en *Fortunata y Jacinta*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, pp. 542-560; DENAH LIDA: «De *Almudena* y su lengua», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, pp. 297-308; GRACIELA ANDRADE ALFIERI y J. J. ALFIERI: «El lenguaje familiar en Pérez Galdós», en *Hispanófila*, VIII, núm. 22, 1964, páginas 27-73; S. BACARISSE: «The Realism of Galdós: Some Reflections on Language and the Perception of Reality», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 1965, pp. 239-250; GONZALO SOBEJANO: «Galdós y el vocabulario de los amantes», en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 85-99; DOUGLASS ROGERS: «Lenguaje y personaje en Galdós», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCVI, 1967, pp. 243-273.

(13) R. GULLÓN: *Galdós, novelista moderno...*, p. 234.

resumido en una sola frase en la obra teatral y en labios de Pepe Rey; podíamos añadir ahora que en el drama, Orbajosa y sus alrededores son identificados e imaginados por el espectador mucho más por los personajes que por el espacio materializado en escena. Con unas pocas líneas están descritas las casas de doña Perfecta y de don Inocencio, y son los personajes los que, con leves alusiones (por ejemplo, en la entrevista entre Pepe Rey y Rosario en el salón de la casa), completarán los diferentes cuadros.

Al desaparecer las descripciones de la novela, Galdós deja a un lado algo fundamental y que, según Montesinos (14), está intensificado en *Doña Perfecta*: los retratos de los personajes. Son retratos completísimos, físicamente sobre todo, pero también deteniéndose Galdós en sus características intelectuales—espirituales incluso—, su comportamiento social, etc. Por medio de estos retratos sabemos ya de antemano hacia qué personajes Galdós siente simpatía y cuál o cuáles van a sufrir la crítica de nuestro autor. Véanse comparativamente una vez más dos retratos de la novela, donde se puede apreciar esto claramente:

PEPE REY

Frisaba la edad de este excelente joven en los treinta y cuatro años. Era de complexión fuerte y un tanto hercúlea, con rara perfección formado, y tan arrogante, que si llevara uniforme militar ofrecería el más guerrero aspecto y talle que puede imaginarse. Rubios el cabello y la barba, no tenía en su rostro la flemática imperturbabilidad de los sajones, sino, por el contrario, una viveza tal, que sus ojos parecían negros sin serlo. Su persona bien podía pasar por un hermoso acabado símbolo, y si fuera estatua, el escultor habría grabado en el pedestal estas palabras: *inteligencia, fuerza*. Si no en caracteres visibles, llevábalas él expresadas vagamente en la luz de su mirar, en el poderoso atrac-

JACINTO

Era uno de esos chiquillos precoces, a quienes la indulgente Universidad lanza antes de tiempo a las arduas luchas del mundo, haciéndoles creer que son hombres porque son doctores. Tenía Jacintito semblante agraciado y carilleno, con mejillas de rosa como una muchacha, y era rechoncho de cuerpo, de estatura pequeña, tirando un poco a pequeñísima, y sin más pelo de barba que el suave bozo que lo anunciaba. Su edad excedía poco de los veinte años. Habíase educado desde la niñez bajo la dirección de su excelente y discreto tío, con lo cual dicho se está que el tierno arbolito no se torció al crecer. Una moral severa le mantenía constantemente derecho, y en el cumplimiento de sus deberes es-

(14) «Hasta en ciertos aspectos de la técnica literaria supone *Doña Perfecta* un retroceso sobre cosas mucho mejores que ya hemos visto. No recuerdo ninguna novela, entre las de Galdós, anteriores o contemporáneas de ésta, en que sean tan abundantes los retratos. A la mención de cada personaje sigue indefectiblemente su pormenorizado retrato: técnica de vieja novela que en ocasiones, por la entonación e intención de la frase, presume de abolengo cervantino, falso abolengo, pues Cervantes no solía proceder así». JOSÉ F. MONTESINOS: *Galdós*, tomo I, Madrid, Castalia, 1968, p. 191.

tivo que eran don propio de su persona y en las simpatías a que su trato cariñosamente convidaba.

(Cap. III)

colásticos apenas flaqueaba. Concluidos los estudios universitarios con aprovechamiento asombroso, pues no hubo clase en que no ganase las más eminentes notas, empezó a trabajar, prometiendo, con su aplicación y buen tino para la abogacía, perpetuar en el foro el lozano verdor de los laureles del aula.

(Cap. IX)

El retrato de Jacinto finaliza ahí, pero no el de Pepe Rey. Galdós le dedica otro párrafo aún más largo que el citado, donde los adjetivos «insigne», «elocuente», «comedido», etc., continúan la apología del protagonista de *Doña Perfecta*.

En otras ocasiones, Galdós retrata a sus personajes apoyándose en diversos recursos y sobre todo en uno: la comparación. Rosario es «una muchacha delicada y débil, que anunciaba inclinaciones a lo que los portugueses llaman saudades», y la figura de Juan Tafetán es, según Galdós dice irónicamente, «bastante diferente de Antinoo»... Pero es sobre todo la descripción de Licurgo el mejor ejemplo de este recurso comparativo: «Esto pensaba [Pepe Rey] cuando sintió que una sutil y respetuosa mano le tiraba suavemente del abrigo. Volvióse y vió una oscura masa de paño pardo sobre sí misma revuelta, y por cuyo principal pliegue asomaba el avellanado rostro de un labriego castellano. Fijóse en la desgarbada estatura, que recordaba el chopo entre los vegetales; vio los sagaces ojos que bajo el ala del ancho sombrero de terciopelo raído resplandecían; vio la mano morena y acerada, que empuñaba una vara verde, y el ancho pie que, al moverse, hacía sonajear el hierro de la espuela» (cap. I).

De todo esto, poquísimo queda en el drama. Nada dice Galdós en él de Pepe Rey, doña Perfecta, don Inocencio, Rosarito y María Remedios. Jacintito entra en escena «vestido con elegancia de pueblo, sin llegar a lo ridículo» y de Licurgo, «Caballuco» y dos facciosos más dice Galdós en una acotación: «... Visten de paño pardo o pana; calzan borcegués con espuela. Su aspecto es rudo, fiero, sin carecer de nobleza y dignidad» (acto III, escena IX).

2) Si Galdós había condensado y simplificado la acción de la novela en su drama, esta condensación y simplificación vendrá como consecuencia del mismo sistema realizado con la lengua; largas intervenciones de la obra narrativa, que en la teatral, una veces diciendo lo mismo (condensación) y otras olvidando ideas enteras (simpli-

ficación), se reducirán considerablemente (15). Pondremos sólo un ejemplo. La cita es larga pero explícita:

NOVELA

—Cierto es todo lo que el señor penitenciario ha dicho en tono de broma. Pero no es culpa nuestra que la Ciencia esté derribando a martillazos un día y otro, tanto ídolo vano, la superstición, el sofisma, las mil mentiras de lo pasado, bellas las unas, ridículas las otras, pues de todo hay en la viña del Señor. El mundo de las ilusiones, que es, como si dijéramos, un segundo mundo, se viene abajo con estrépito. El misticismo en Religión, la rutina en la Ciencia, el amaneramiento en las artes, caen como cayeron los dioses paganos: entre burlas. Adiós sueños torpes; el género humano despierta, y sus ojos ven la claridad. El sentimentalismo vano, el misticismo, la fiebre, la alucinación, el delirio, desaparecen, y el que antes era enfermo hoy está sano, y se goza con placer indecible en la justa apreciación de las cosas. La fantasía, la terrible loca, que era el ama de la casa, pasa a ser criada... Dirija usted la vista a todos lados, señor penitenciario, y verá el admirable conjunto de realidad que ha sustituido a la fábula. El cielo no es una bóveda, las estrellas no son farolillos, la Luna no es una cazadora traviesa, sino un pedrusco opaco; el Sol no es cochero emperejilado y vagabundo, sino un incendio fijo. Las sirtes no son ninfas, sino dos escollos; las sirenas son focas; y en el orden de las personas, Mercurio es Manzanedo; Marte es un viejo barbilampiño, el Conde de Moltke; Néstor puede ser un señor de gabán que se llama Monsieur Thiers; Orfeo es Verdi; Vulcano es Krupp; Apolo es cualquier

DRAMA

PEPE (*En el centro de la escena, en pie*).—Que sí..., que sí, que yo defiendo la ciencia. (*Con brío.*) La defiendo porque es mi madre, porque le debo lo poco que soy. Y diré al señor don Inocencio, el nuestro insigne humanista, gloria de Orbajosa, que la ciencia, por ley ineludible, ha venido a derribar tanto ídolo vano, la superstición, el sofisma, las mil mentiras del pasado, bellas las unas, ridículas las otras. Adiós, sueños torpes, embriagueces dulces de la imaginación. El género humano ya no es niño, es hombre, y os ha trocado por la verdad. La ciencia ha realizado este prodigio; la ciencia, hija de Dios también, señor Don Inocencio, aunque usted no quiera; la ciencia, que, como un astro espléndido, ilumina y calienta el mundo, pues no sólo disipa las tinieblas, sino que destruye las corrupciones producidas por la obscuridad.

(Acto I, escena IV)

(15) La destreza en la utilización de las conjunciones, del punto y coma, de las comas; la habilidad artesana absolutamente exigible a quien escribe, Galdós la poseyó. Recuérdese su manera de equilibrar las oraciones dentro de cada párrafo para conseguir, mediante hábiles compensaciones, que los períodos sean armónicos sin solemnidad; fluidos y a la vez densos. Pues éste es otro problema bien resuelto: fluidez y densidad...» R. GULLÓN: *Opus cit.*, p. 243.

poeta. ¿Quiere usted más? Pues Júpiter un dios digno de ir a presidio si viviera aún, no descarga el rayo, sino que el rayo cae cuando a la electricidad le da la gana. No hay Parnaso, no hay Olimpo, no hay laguna Estigia, ni otros Campos Elíseos que los de París. No hay ya más bajada al Infierno que las de la Geología, y este viajero, siempre que vuelve, dice que no hay condenados en el centro de la Tierra. No hay más subidas al Cielo que las de la Astronomía, y ésta, a su regreso, asegura no haber visto los seis o siete pisos de que hablan Dante y los místicos y soñadores de la Edad Media. No encuentra sino astros y distancias, líneas, enormidades de espacio, y nada más. Ya no hay falsos cálculos de la edad del mundo, porque la Paleontología y la Prehistoria han contado los dientes de esta calavera en que vivimos y averiguado su verdadera edad. La fábula, llámese paganismo o idealismo cristiano, ya no existe, y la imaginación está de cuerpo presente. Todos los milagros posibles se reducen a los que yo hago en mi gabinete, cuando se me antoja, con una pila de Bunsen, un hilo inductor y una aguja imantada. Ya no hay más multiplicaciones de panes y peces que las que hace la industria con sus moldes y máquinas, y las de la Imprenta, que imita a la Naturaleza sacando de un solo tipo millones de ejemplares. En suma, señor Cánónigo del alma, se han corrido las órdenes para dejar cesantes a todos los absurdos, falsedades, ilusiones, ensueños, sensiblerías y preocupaciones que ofuscan el entendimiento del hombre. Celebremos el suceso.

(Cap. VI)

Otro recurso empleado por Galdós para evitar los largos discursos de un personaje, discursos existentes casi todos en la novela, es el de interrumpir éstos con preguntas o pequeñas intervenciones de otros personajes, consiguiendo, aunque no siempre, una agilidad que está más cerca del diálogo dramático que del diálogo novelístico:

—En tantos años que llevo de residencia en Orbajosa—dijo el clérigo, frunciendo el ceño— he visto llegar aquí innumerables personajes de la Corte, traídos unos por la gresca electoral, otros por visitar algún abandonado terruño o ver las antigüedades de la Catedral y todos entran hablándonos de arados ingleses, de trilladoras mecánicas, de saltos de agua, de Bancos y qué sé yo de cuántas majaderías. El estribillo es que esto es muy malo y que podía ser mejor. Váyanse con mil demonios, que aquí estamos muy bien sin que los señores de la Corte nos visiten, mucho mejor sin oír ese continuo clamoreo de nuestra pobreza y de las grandezas y maravillas de otras partes. Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena, ¿no es verdad, señor don José? Por supuesto, no se crea ni remotamente que lo digo por usted. De ninguna manera. Pues no faltaba más. Ya sé que tenemos delante a uno de los jóvenes más eminentes de la España moderna, a un hombre que sería capaz de transformar en riquísimas comarcas nuestras áridas estepas... Ni me incomodo porque usted me cante la vieja canción de los arados ingleses y la arboricultura y la servicultura... Nada de eso: a hombres de tanto, de tantísimo talento, se les puede dispensar el desprecio que muestran hacia nuestra humildad. Nada, amigo mío; nada, señor don José: está usted autorizado para todo, incluso para decirnos que somos poco menos que cafres.

(Cap. V)

INOCENCIO (*Nervioso, sin poderse contener*)—La cantinela de siempre. En mi larga vida he visto llegar a Orbaneja multitud de personajes de la Corte, traídos unos por la gresca electoral, otros por gusto a ver nuestra soberbia basilica, «pulchra augustana», que dijeron los antiguos. Pues todos han de hablarlos enfáticamente de nuestra rudeza, de nuestro atraso material... ¿Y qué nos traen ellos?, pregunto yo. Por supuesto (*Mirándole por encima de las gafas.*), ni remotamente se crea que lo digo por usted. Me guardaría yo muy bien... Ya sé que tenemos delante a uno de los hombres más eminentes de la España moderna.

PEPE (*Rechazando el elogio*).—¡Oh!...

INOCENCIO.—A un hombre que sería capaz de transformar estos páramos en comarcas fertilísimas, sólo tocando en ellos con la varita maravillosa de la ciencia...

PEPE (*Confuso*).—Pero, ¡don Inocencio, si no he dicho!... Tía, ¿verdad que...?

PERFECTA.—Nada, no me incomodo. A hombre de tanto, de tantísimo entendimiento, se le puede dispensar el desprecio de nuestra vulgaridad.

PEPE.—¡Yo!...

INOCENCIO.—Y le autorizamos para todo.

PERFECTA.—Incluso para decir que somos... poco menos que cafres.

(Acto I, escena IV)

Sintácticamente, también hay diferencias entre las dos versiones de *Doña Perfecta*, como consecuencia de tener que dar Galdós a su drama esa agilidad que acabamos de citar. En la novela, los diálogos están formados por frases largas, compuestas por una o varias oraciones principales y oraciones subordinadas, que completan a aquéllas (16).

(16) Cfr. para esto WOLFGANG KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 4.^a edición, 1968, pp. 187 y ss.

En el drama, y exigido por las leyes inherentes que éste lleva consigo, el diálogo es mucho más recortado, las intervenciones son más breves y se olvidan las oraciones subordinadas. Abundan los diálogos a base de pequeñas frases, muchas de ellas interrumpidas por la intervención de otros personajes, sin dar tiempo al «sosiego» ni a los personajes ni a los espectadores, y abundan también los fluidos diálogos a base de preguntas y respuestas, pudiéndose encontrar esto con muchísima frecuencia en la obra de Galdós. La escena V del acto III puede ser un buen ejemplo y a ella remitimos.

Hay también en el drama numerosas exclamaciones (¡Ah!, ¡ya!, ¡por Dios, señora!, ¡imposible!, etc.) que no abundaban en la novela. Y hay también, al intentar Galdós reproducir la lengua coloquial, vacilaciones y repeticiones que no existían en absoluto en la obra narrativa. Vacilaciones encontramos, sobre todo y precisamente, en aquellos personajes más incultos que intervienen en el drama:

CABALLUCO.—Salvo el respeto, digo... (*Premioso.*), digo que el que ha dicho eso miente como un... Es que han dado en hablar de mí, en traerme y llevarme... Saben mi genio... Tiene uno su historia, pues... Nada, que quieren tomarme por monigote para revolver el país... Bien está Pedro en su casa, señora y caballeros. ¡Que ha venido la tropa!... Malo es; pero ¡qué remedio!... ¡Que han quitado al Alcalde, y al Secretario, y al Juez, y viene mañana otro Juez!... Malo, malo. Para mí, que se los trague la tierra. Pero di mi palabra y la palabra de un hombre... (*Rascándose.*), la palabra dada... es el honor en prenda..., y esto no se desempeña con dinero, sino con la... ¡Ea!, que yo soy bruto, no sé expresarme; pero a caballero no me gana ni el que inventó la Caballería.

(Acto III, escena IX.)

Y repeticiones encontramos en numerosas ocasiones, en boca de todos los personajes y, sobre todo, cuando la inseguridad de sus argumentos, la emoción o el miedo, les impide ser precisos:

ROSARITO.—Te lo diría, sí; te lo diría... Pero no tan pronto; tan pronto no te lo puedo decir, Pepe, ten formalidad.

(Acto I, escena VIII.)

4) Por último, si atendemos al aspecto semántico, la obra, tanto como la novela, podía haberse desarrollado en Orbajosa o en cualquier

otro lugar de España (17). Los personajes principales de ambas versiones hablan una lengua culta, literaria, y sólo Licurgo, «Caballuco» y los facciosos nos introducen léxicamente en el ambiente casi, por no decir totalmente, rural de Orbajosa. Licurgo, incluso, continúa en el drama con sus refranes y su lógica muy concreta, mientras Don Inocencio, Pepe Rey, Jacintito y Doña Perfecta, sobre todo los tres primeros, podían «dialogar» en cualquier tertulia intelectualoide de capital o provincias. Y es que *Doña Perfecta*, novela y drama, está lejos de *Misericordia* en todo, incluso lingüísticamente.

LUCIANO E. GARCÍA LORENZO
Calle Portugalete, chalet 34
POZUELO DE ALARCÓN. MADRID

(17) «Con el lenguaje de cada día describe, sin pretender dar explicación alguna, emociones entrañables; analiza, sin finura de análisis que en otros exigiría un vocabulario casi profesional, movimientos espirituales difíciles de captar. Conviene subrayar esta conquista, porque, comparándole con los escritores coetáneos mejor dotados para la utilización del lenguaje conversacional—Pereda, por ejemplo—, se advertirá que en ellos el empleo de un idioma tomado del campo o de la calle tiene al costumbrismo, a mostrar lo pintoresco de un habla, la riqueza imaginística y expresiva del idioma aldeano o ciudadano, sin acometer mayores aventuras, tales como la captación de esas emociones de gran calado que Galdós analiza». R. GULLÓN: *Opus. cit.*, p. 240.