

GALDÓS EN SU OBRA. RELACIÓN AUTOR-PERSONAJE

Paciencia Ontañón

“El poeta precede al historiador y anticipa al mundo las grandes verdades. Heme aquí convertido en vate, descubriendo lo escondido y guipando desde muy arriba las cosas, lo mismito que un águila” (Pérez G., 1963: 243-244), dice Manuel Infante en *La incógnita*.

La crítica literaria tradicional francesa había tendido siempre a considerar “el personaje como la encarnación misma del autor y la síntesis de todos sus yo” (La Galliot, 1977: 106).

La crítica psicológica coincide en eso con la tradicional: concibe al personaje novelesco como un portavoz de su autor, pero con dos posibles variantes: una, será el portador directo; otra, se convertirá en una entidad autónoma, liberada de su creador (La Galliot, 1977: 107).

La circunstancia de que Galdós como ser humano se refleje en sus personajes había sido señalada ya por la crítica, y el propio escritor lo había afirmado: “Y es que la vida del hombre y el trabajo del artista van tan íntimamente ligados, y se complementan de tal modo que no hay manera de que por separado se produzcan, sin afectarse mutuamente” (Pérez G., 1949: 1).

Diferentes galdosistas han trabajado ya sobre esto. Hace muchos años se empezó a advertir las semejanzas de Máximo Manso con su autor: “... del cual (*El amigo Manso*) dicen los críticos que algo se parece a Galdós” (Millares, 1919: 333).

Walter Pattison estudió cuidadosamente los elementos autobiográficos galdosianos en la misma novela. Y, además de ellos, la relación de otros personajes con seres de carne y hueso, como la de José María Manso, hermano del protagonista, con José María de Galdós, tío del escritor, el cual regresa de Cuba el mismo año que la figura de la novela, y otra serie de coincidencias interesantes (Pattison, 1967: 135-153).

Algunos escritores, como Gregorio Marañón consideran, sin entrar en detalles, que en realidad toda la obra galdosiana es un reflejo de la realidad. “Apenas hay criaturas de las forjadas por el gran novelista que no sean retrato disimulado o exacto de un hombre o de una mujer de carne y hueso” (Marañón, 1968: 249-353).

Las similitudes entre ciertos personajes de *Tristana* y el propio Don Benito han sido estudiadas también.¹ Unas veces como simples autorretratos; otras, como una especie de autocritica irónica: “One might argue that while not portraying himself in Don Lope Garrido was caricaturing his own behavior and attitudes” (Lambert, 1973: 43).

Aunque mucho tiempo se tuvo a Galdós por un solterón aislado y su atracción por las mujeres fue descubierta bastantes años después de su muerte, parece que en su época ya habían surgido algunas sospechas. Su amigo Navarro Ledesma había asegurado: “Le gustan las mujeres... lo que nadie puede imaginarse, pero todo se lo calla y de estas cosas, ni Dios le saca una palabra” (Pérez G., 1983: 11).

Las semejanzas entre Horacio, otro de los personajes de *Tristana* y su autor han sido observadas también, sobre todo las que se relacionan con las cuestiones sentimentales, nunca duraderas, parecidas al amor pasajero del escritor por Concha-Ruth Morell.²

En su artículo *Las escrituras del yo. El caso de Pérez Galdós*, Yolanda Arencibia enlista una serie de personajes salidos del yo galdosiano: Don Lope, naturalmente, Máximo Manso, Feijoo, diferentes héroes de los *Episodios*, como José García Fajardo y Tito Liviano (Arencibia, 2001: 59).

También Casaldüero se había fijado en uno de estos personajes: “José Fajardo —personaje de la cuarta serie de *Episodios* representa al escritor. Con Fajardo ha expresado Galdós sus angustias, sus tormentos” (Casaldüero, 1961: 154).

La imagen de su autor en varias de las figuras de diferentes *Episodios* la había observado Hinterhäuser hace tiempo: “Galdós, introduciéndose alternativamente en varios de sus protagonistas (...) ha dotado Galdós a algunos de sus personajes novelescos (por lo menos parcialmente) de sus propios rasgos” (Hinterhäuser, 1963: 71).

Y más tarde insiste en algo semejante:

Todos los protagonistas son, sucesivamente, favoritos declarados del autor y ‘portavoces’ de sus propias ideas y reflexiones sobre los acontecimientos históricos; Galdós encarna en ellos, como problema vital, su ideología liberaldemocrática. (Hinterhäuser, 1963: 73).

La figura de Galdós en el personaje Ángel Guerra la ha tratado Rodolfo Cardona pormenorizadamente. “Como Galdós había hecho en otras novelas —como *El doctor Centeno*, por ejemplo— en el primer tomo de *Ángel Guerra* desarrolla la trama a partir de vivencias personales” (Cardona, 1993: 587)

Cuando Don Benito está por terminar su relación con Emilia Pardo Bazán conoce a Lorenza Cobián, que habría de ser madre de su hija María, nacida en 1891. Lorenza, “eco de la Lorenza que cambiaría el curso de la vida de Ángel Guerra”, es una mezcla de dos personajes: Leré y Dulce. Las desavenencias con ésta parecen basadas en las reales de su autor. El nombre de Leré procede, sin duda, del de Lorenza “pero además del nombre debió haber mucho en la Leré de Ángel Guerra”. Tuvo que ser ésta, insiste Cardona, una época de la vida de Galdós llena de experiencias impresionantes. En una copia del *Código civil*, edición especial para senadores y diputados (como lo era Don Benito), éste marca dos pasajes del Capítulo IV, cuyo título es *De los hijos ilegítimos*, donde habla de las acciones para reconocer a los hijos naturales. En un margen, con letra del propio Galdós se lee ‘Nació María 1891’. Si se relaciona todo esto con *Ángel Guerra* “tendríamos a la realidad copiando la literatura” (Cardona, 1993: 585-591).

Un hecho que marcó a Galdós agudamente, el haber presenciado el preámbulo de la ejecución de los sargentos de San Gil, en 1886, se repite en la vida de Ángel Guerra, produciéndole sueños angustiosos y pesadillas recurrentes. El propio Don Benito recuerda los hechos, todavía con horror, en sus *Memorias*: “Como espectáculo tristísimo, el más trágico y siniestro que he visto en mi vida, mencionaré el paso de los sargentos de Artillería, llevados al patíbulo en coche por la calle de Alcalá arriba” (Pérez G., 1977: 1431).

La influencia de Augusto Comte en Galdós será otro elemento que lo relacionará con la personalidad de Ángel Guerra, en la que “se elevan las ideas comteanas al nivel del dominismo, una concepción religiosa de un altruismo avanzado” (Cardona, 1993: 589).

También Rodolfo Cardona ha observado la figura de Don Beltrán de Urdaneta, quien aparece en varios *Episodios* de la tercera serie y cuya “autodescripción podría tomarse como otra prefiguración del Galdós viejo” (Cardona, 1995: 548).

Existe en las novelas galdosianas un tipo de personalidad masculina que, con ciertos rasgos comunes, aparece desde los principios. Se trata de un hombre joven, sin padres, que llega a Madrid, donde tiene ciertos amigos o parientes, procedente de alguna provincia, que se adapta con más o menos facilidad a la sociedad capitalina; algunos intervienen en la política, mientras que otros se hacen parásitos sociales.

Lázaro es probablemente el primero, que llega a Madrid procedente de Zaragoza, con inquietudes democráticas, e interviene en las sesiones de *La Fontana de oro* (Pérez G., 1966: 51, 52, 54).

En línea semejante estaría Alejandro Miquis, del cual hablaré después.

De José María Bueno de Guzmán, protagonista de *Lo prohibido* (una de las pocas novelas galdosianas narradas en primera persona), proporciona Galdós muchos detalles biográficos. Algunos tendrían cierta relación con él. Otros tendrían más que ver con su tío materno, José María de Galdós (con el mismo nombre), al que no menciona casi nunca, pero con el que parece tener una relación ambivalente. El tío José María fue procurador, teniente de alcalde y otros cargos en Trinidad, Cuba. Una descendiente suya, Josefa María, conocida en la familia como Sisita, parece que fue producto de sus amores con Adriana Tate. Ambas se fueron a vivir a Canarias y de Sisita se enamoró Benito, a disgusto de la señora Galdós, a causa de lo cual fue enviado a Madrid a estudiar Leyes, (como su tío), en 1862, mientras que Sisita fue devuelta a Cuba para casarse con un hacendado.³ Hay que precisar que José María de Galdós tenía antecedentes donjuanescos (lo mismo que José María Bueno de Guzmán) ¿y como el propio Don Benito?⁴

En la historia del protagonista de *Lo prohibido* ha existido una novia idealizada, Kitty, muerta prematuramente (desaparecida para Galdós) (Terry, 1970: 62-89), que recuerda a Sisita. José María Bueno de Guzmán llega a Madrid, procedente del sur y vive cerca de sus tíos y de tres primas, de las cuales se enamora sucesivamente. Tiene alrededor de treinta años y es rico por herencia de sus padres, una madre inglesa, rígidamente católica e intachable y un padre don Juan, de costumbres disolutas.

José María Bueno de Guzmán termina sus días trágicamente. Es, posiblemente el personaje galdosiano más duramente tratado. Tras cortejar violentamente a su prima menor, felizmente casada, rueda por las escaleras y queda en malas condiciones físicas y mentales: ha perdido su dinero, es olvidado por casi todos, ha quedado como castrado, con voz de tiple (voz de cantante de capilla) y con actitudes seniles (los peores castigos para un don Juan).

Otro personaje que responde a tipificación semejante es Manuel Infante, protagonista de *La incógnita*, una de las tres novelas narradas en primera persona (junto con la anterior y *El amigo Manso*), algunos de cuyos rasgos personales coinciden con los de Galdós.

Su yo queda un poco desvaído, ya que se dedica a describir a la sociedad que lo rodea; sin embargo en muchas ocasiones es un monólogo interno que permite conocer algunos de sus rasgos. Llega a Madrid, procedente de provincias y se relaciona enseguida con su tío y padrino. Le cuesta un tanto adaptarse a los convencionalismos sociales y al lenguaje imperante. Se relaciona con la política y es diputado, con ilusiones democráticas. Su prima Augusta (inspirada en Emilia Pardo Bazán) asiste a las sesiones del Congreso (como ella solía hacer). El hecho de tener que hablar en público le produce verdadera inquietud (como a Don Benito). Se enamora y se desilusiona sucesivamente de su prima (Pérez G., 1963: 71, 89, 113, 115).

Cuando se publican las dos novelas en las que Augusta es un personaje central (*La incógnita* y *Realidad*), Pardo Bazán se reconoce en ellas: “me he reconocido en aquella señora, más amada por infiel y por trapacera”.⁵

Como otros héroes galdosianos, Manuel Infante tiene ciertos parecidos con su autor, aunque no sea exactamente él. “La novela psicológica debe, en general, su peculiaridad a la tendencia del poeta moderno a disociar su yo por medio de la autoobservación en yoes parciales y personificar en consecuencia en varios héroes las corrientes contradictorias de su vida anímica” (Freíd, 1972: 16).

Algo semejante sucede con otra figura de las mismas novelas, Federico Viera, personaje importante en *La incógnita* y *Realidad*. Lo que lo acercaría inmediatamente a Galdós sería su relación amorosa con Augusta, reflejo de la relación adúltera que el escritor tuvo con Emilia Pardo Bazán. Pero Augusta es, como otras creaciones de nuestro escritor, no exactamente ella, sino más bien una idealización del ser real, aunque ambas tengan muchas cosas comunes. El

tipo de amores que sostienen las figuras novelescas, que no satisfacen plenamente a Viera, parece que evoca los reales, en los que Don Benito mostraba un cierto cansancio.⁶

Sin embargo, en Federico Viera podrían encontrarse algunas coincidencias más con su autor. Él es, como otros héroes galdosianos, joven, soltero, donjuanesco. Pero no ha llegado de provincias, ni es rico. Las figuras paternas se asemejan a las de otros personajes: madre rígida, refinada, intransigente, severa. Padre de malas costumbres y envilecido. Lo que más lo acerca a Galdós es su condición erótica. Aunque es amante de Augusta siente que se trata de un sentimiento insatisfactorio. Por un lado hay una cuestión de honor, ya que es amigo del marido. Pero por otro, existe otra mujer en su vida, la Peri, una prostituta que ha sido también amante suya, pero que en ese momento es solamente su amiga, gran amiga, hacia la cual siente la mayor confianza, sentimiento que Augusta no le produce. Por otra parte la sexualidad extremada de Augusta parece disgustarle. Cuando ella le pregunta: “¿Me tienes a mí por una de esas que se adora a media noche?” Federico responde para sus adentros: “Si le dijera que sí, concluiríamos mal”. Es evidente, hasta para él mismo, que su amor está disociado, ya que se pregunta angustiado: “¿Quién me salvará a mí? ¿Dónde encontraré la compañera de mi vida, la que reúna en un solo sentimiento el amor y la confianza, la ilusión y la amistad?” (Pérez G., 1962: 335, 319-320).

La personalidad de Augusta responde a una tipificación femenina que aparece algunas veces en la obra galdosiana, la mujer excesivamente ardiente. Una de ellas es María Sudre, la esposa de León Roch, una “beata ardiente”, que siente “más ardor que ternura” (Pérez G., 1966: 786, 801). Como Montesinos ha afirmado, “Galdós acusa el ardor casual de ésta, su sensualidad extrema” (Montesinos, 1968: 273).

Otra sería Donata, una de las amas del Arcipreste Juan Ruiz, de Ulldecona (del *Episodio Carlos VI en la Rápita*), profundamente beata también, a la que, Santiuste, el amante que la roba, se refiere a ella como “odalisca” (Pérez G., 1945: 396).

Tomás Orozco, el marido de Augusta, ha sido considerado por algunos críticos, como Bravo Villasante, una imagen más del propio Galdós,⁷ en lo cual yo no coincido en absoluto. Como marido de Augusta estaría reproduciendo al marido de Pardo Bazán, José Quiroga, con el cual sí tiene ciertos detalles comunes y de él se estaba separando doña Emilia en la época de sus amores con nuestro escritor. Además, sus deseos de perfección, que algunos autores han visto como ideas krausistas (Casalduero, 1963: 137 y 141), responden más bien a una patología bastante definida. Su necesidad de que el mundo, la sociedad, reconozca esa perfección parece obsesiva en él. Su rigidez es absoluta y total. Sabe del adulterio de su mujer, pero no le importa. Lo único que le obsesiona es que ella declare su culpabilidad: “Si me confiesa la verdad, toda la verdad, la perdono y procuraré regenerarla” (Pérez G., 1962: 385). No me parece este estilo vital como una forma krausista, ni fácil que Galdós se pueda identificar con un marido tan insatisfactorio para su mujer como es Orozco.

Un personaje más, que responde al esquema que se ha venido viendo es, al menos parcialmente, Horacio Díaz, el personaje de *Tristana*. Como joven pintor (no escritor) llega a Madrid de la provincia, entusiasta de su propio arte, huyendo hasta cierto punto de un abuelo tiránico.⁸ Su comportamiento es donjuanesco, como el de otras figuras, y su amor carece de estabilidad. Una vez que Tristana llega a amarlo, él se desinteresa de la relación con ella.

Un esquema vital semejante al de estas figuras lo ofrece la personalidad de Carlos de Tarsis, el protagonista de *El caballero encantado*. Es uno de tantos “señoritos” ricos, ociosos, frívolos, de cerca de treinta años, educado con rigidez religiosa, en posesión de una buena fortuna heredada de padres laboriosos o hábilmente mercantiles, de los cuales es huérfano al iniciarse la novela. Casi nada podría en este hombre representar a Galdós, si no es su llegada a Madrid procedente de fuera. Sí coincide en algunos rasgos con otros predecesores, como José María Bueno de Guzmán o Manuel Infante, lo mismo que todos los que llegan a la capital procedentes de provincias, tras haber recibido una educación católica exacerbada y, si no

ricos, sin problemas económicos (en lo cual hay también puntos comunes con Galdós). Como otros, Carlos de Tarsis es muy aficionado a las mujeres, debido a lo cual pierde casi toda su fortuna.

Pero en *El caballero encantado* hay una diferencia radical con otras obras: este personaje inútil y vacío sufre un cambio total y gracias a su encantamiento toma conciencia de sus errores, conoce a fondo la vida en España y se vuelve un ser diferente. Termina su transcurrir en la novela lleno de éxito, con espíritu progresista y colmado de proyectos para mejorar a la sociedad española. Ha logrado una pareja satisfactoria y tiene un hijo. No se casa, pero es feliz así. Aquí se puede ver otra peculiaridad galdosiana: su rechazo a la institución del matrimonio. La mayoría de los casados en su obra son infelices y casi sólo las parejas que viven en unión libre conservan el amor y el bienestar. Como ejemplos podrían citarse Amparo Sánchez Emperador y Agustín Caballero, en *Tormento*, Santiago Ibero y Teresita Villaescusa en el *Episodio España sin rey*, León Roch y Pepa Fúcar en *La familia de León Roch*.

También al hablar de la nueva concepción del mundo que manifiesta Galdós al comenzar la cuarta serie de los *Episodios*, Hinterhäuser resalta que el escritor inicia una defensa de las relaciones sin lazos institucionales: “ahora el escritor defiende y exalta el ‘amor libre’” (Hinterhäuser, 1963: 335).

Otro cambio interno del escritor se produce en *El caballero encantado*. Allí aparece un símbolo, la *madre*, “el genio de la Tierra, el alma de la raza, su ser íntimo (...) la personificación de la tradición inmutable y revolución continua” (Pérez G., 1966: 1055). Si se recuerda a las figuras maternas que aparecen en la obra galdosiana a partir de *Doña Perfecta* podrá verse que están configuradas de manera semejante a ella: rígidas, intransigentes, religiosas fanáticas. Según el estudio de Donald Brown, siguiendo el modelo de la madre del propio Galdós (Brown, 1977: 403); al crear en su última novela una imagen materna totalmente diferente, el escritor parece haber superado etapas anteriores y ser capaz de sublimar modelos establecidos.

He dejado para último lugar en esta revisión a Alejandro Miquis porque, además de tener algunos puntos comunes con los personajes que se han visto, tiene otros que lo acercan más a su autor. El hecho de que todas estas figuras muestren de alguna u otra manera facetas de la personalidad de Galdós es algo que ya había observado la crítica como una característica literaria tradicional: “Cabe señalar que en la creación de personajes se funden en diversa medida tipos literarios heredados, personas reales observadas y el yo del escritor” (Wellek y Warren, 1959: 270).

La Segunda parte de *El doctor Centeno* comienza con la descripción de una casa de huéspedes, la casa de doña Virginia, narrando hechos sucedidos veinte años antes. La novela se publica en 1883 veinte años después de la fecha, 1863, en que Galdós se fuera a vivir a Madrid. Y a esa pensión, donde pasó dos años. Para que la narración sea más autobiográfica, el capítulo comienza así: “Acuérdate, lectorcillo, de cuando tú y yo y otras personas, vivíamos en casa de doña Virginia” (Pérez G., 1966: 1366).

Galdós dice en su novela que esa casa no existe; posiblemente fue remodelada, porque hoy hay, en la calle de las Fuentes, en el corazón de Madrid, una casa con una placa alusiva a la estancia del escritor allí.

Alejandro Miquis, estudiante de Leyes y natural del Toboso, vive ahí con otros alumnos y diferentes habitantes de la casa. Lo que singulariza a nuestro héroe es que “era autor dramático. Tenía tres dramas ya desechados por su propio criterio y uno flamante y nuevecito, que era su sueño” (Pérez G., 1966: 1376).

La constitución física y mental de Alejandro está descrita cuidadosamente:

[...] era raquíptico y de constitución muy pobre [...] sus nervios se hallaban siempre en grado muy alto de tensión [...] la fiebre era en él fisiológica y el organismo del

cerebro constitucional y normal. Era un enfermo sin dolor, quizá loco, quizá poeta. En otro tiempo se habría dicho que tenía los demonios en el cuerpo. Hoy sería una víctima de la neurosis (Pérez G., 1966: 1377).⁹

Había sido un niño precoz, lector desde los cuatro años y escritor desde los seis. La descripción de su infancia, leyendo constantemente y comenzando a escribir, recuerda a la de su autor. Embebido en su propia imaginación, Miquis detestaba el Derecho. Iba a clases lo menos posible y de mala gana, y de la misma forma seguía la carrera (Pérez G., 1966: 1377). Actitud muy semejante a la que describe el propio Galdós: “Mis padres me mandaron a Madrid a estudiar Derecho, y vine a esta Corte y entré en la Universidad, donde me distinguí por los frecuentes novillos que hacía” (Pérez G., 1977: 1430).

Pero Alejandro Miquis no sólo era creador: pensaba que podía reformar el teatro. Después de que se representara su último drama, (*El grande Osuna*), escribiría más obras y resucitaría el teatro de Calderón (Pérez G., 1966: 1376). Pero el tiempo pasa y esta obra correrá la misma suerte que las otras. Su autor lo rechaza y lo único que desea es “quemar *El grande Osuna* (...) Es feo y repugnante (...), todo lo que contiene resulta vulgar”. Más una nueva obra está ya en proyecto: *El condenado por confiado*. “Es la salud, es el vivir sin dolor...Aquí veo otra figura, otra belleza supremas...” (Pérez G., 1966: 1447). Sólo la muerte le impide a Alejandro seguir escribiendo dramas...y seguir destruyéndolos.

El último capítulo de *El doctor Centeno*, el capítulo VI de la Segunda parte, está concebido como un acto teatral. Comienza con un acotamiento inicial:

La escena representa el interior de un coche de alquiler. En el fondo, Aristóteles [el doctor Centeno] y Don José Ido ocupan el asiento principal; a la izquierda y derecha cerradas portezuelas con ventanillas, cuyas cortinas verdes agita el aire. Veterano corcel tira con trabajo de la escena a la cual preceden otros cinco vehículos [...] (Pérez G., 1966: 1447).

El teatro para Miquis es tan atractivo como lo había sido para Galdós y su desilusión por sus creaciones, semejante, según nos lo relata el propio escritor:

(...) en mi juventud me entusiasmaba la forma dramática, y que esta afición la exterioricé en diferentes tentativas de comedias y dramas, pero desengañado de que Dios no me llamaba por aquel áspero camino, rompí todos mis papeles, y no volví a cuidarme de que había escenarios en el mundo (Pérez G., 1977: 1458).

Algunos críticos habían ya reconocido esta relación Miquis-Galdós, como Casaldueiro, que observa cómo el primero escribe y destruye sus dramas (lo mismo que el escritor real (Casaldueiro, 1974: 113-129), o los aspectos autobiográficos del personaje literario: “Alejandro Miquis contrafigura del joven Galdós” (Ortiz-Armengol, 1996: 151).

Pero Benito es más afortunado que Alejandro. ‘Su ninfa’ (su memoria) recuerda bien su actividad literaria juvenil y le sugiere dar forma teatral a novelas ya publicadas. Hay que recordar lo atractivo que resultaban los diálogos para nuestro escritor, forma que incluye, no sólo en *Realidad*, sino también en *La desheredada* y en algunos *Episodios*, como *España trágica* y *De Cartago a Sagunto* (Campos, 1974: 170). La atracción por el drama es evidente. (Sin embargo, el escritor estaba bien consciente de la decadencia en que se encontraba el teatro, y sus desventajas frente a la novela, entonces en pleno auge).¹⁰

Galdós refiere cómo por instigación del director Emilio Mario convirtió en drama su novela *Realidad*, cuyos personajes estuvieron representados, Augusta, por María Guerrero y Federico Viera por Emilio Thuiller, que después se haría famoso. El estreno fue en 1891.

Desde este estreno se empezó a discutir si el novelista —cualquier novelista— dedicado muchos años a la novela, con un gran éxito, podía pasarse de repente a un género tan opuesto como el teatro. Algunos han afirmado que, precisamente por estar en la cumbre de la novela, este género no podía ofrecerle más sorpresas, más dificultades, más glorias. Había necesidad de rejuvenecerse con algo nuevo (Gil, 1974: 155-162).

Es el propio Galdós el que da respuesta a estos cuestionamientos: el género de la novela no fue elegido por verdadera vocación, sino por ser mucho más fácil de aceptar en aquel tiempo: “Hace más de veinte años, hallándome en los comienzos de la lucha literaria, y viendo cerrados ante mí todos los caminos, creí que podría meterme por el de la novela, que me pareció más expedito y *menos trillado que otros*” (Pérez G., 1974: 115).

Sin embargo es bien sabida la atracción que el teatro ejerció en él desde que era niño. Su primera obra conocida, *Quien mal hace, bien no espere*, fechada en 1861, fue un drama, seguido de un cauteloso subtítulo ‘Ensayo dramático’ (Doménech, 1974: 253-292).

Entre 1861 y 1866 escribió otras obras de teatro, como *La expulsión de los moriscos* y *El hombre fuerte* y una obra más, *Un joven de provecho*, drama en prosa, que no se publicó ni se estrenó, pero que pertenece a la primera etapa dramática de Galdós (Doménech, 1974: 259-260).

En 1897 comenzó con la novela *La Fontana de oro* y a partir de ahí sigue —aparentemente— con la novelística; las obras dramáticas no son visibles hasta el estreno de *Realidad*, a partir de lo cual la producción dramática continuará hasta 1918. Se pusieron en escena, en total, veintidós obras, con estrenos regulares. La representación de los problemas de la sociedad de esa época está llevada a cabo con gran dignidad y para críticos serios se pueden considerar a la altura de Ibsen, Hauptmann y Shaw y lo consideran el más completo escritor de la época (Pérez G., 1974: 14).

¿Cuáles serían las causas por las cuales Don Benito retomara el teatro? Sin duda son varias y una de ellas la expresa el mismo escritor: “Respirando la densa atmósfera revolucionaria de aquellos turbados tiempos, creía yo que mis ensayos dramáticos traerían otra revolución más honda en la esfera literaria” (Pérez G., 1977: 1431).

Seguramente, a causa de la situación de España a fines del siglo XIX, Galdós comienza a cambiar sus ideas políticas. Él había declarado que desde 1880 venía siendo republicano, aunque sin participar en movimiento alguno. Pero, debido a los problemas políticos de su país, comenzó a tomar actitudes más radicales y progresistas. Se había fundado en 1886 el Partido socialista. Comenzaban las huelgas de obreros y de campesinos. Se unen republicanos y socialistas. Galdós se sentía decepcionado con la política republicana: “Este partido está pudriéndose por la inmensa gusanera de caciques y caciquillos. Tiene más que los monárquicos (...). Voy a irme con Pablo Iglesias. Él y su partido son lo único serio, disciplinado, admirable, que hay en la España política” (Rodríguez-Puértolas, 1975: 108).

A partir de las nuevas ideas avanzadas, Galdós va modificando sus convicciones sociales, como puede verse en su obra final y, naturalmente, en el teatro. La religión y el clericalismo españoles le inquietan. La ignorancia de las masas, el analfabetismo y la incultura en general. La convicción de que la tierra es para todos los hombres, no sólo para los ricos que la poseen. En el *Episodio Cánovas* comienza a hablar de la necesidad de una revolución. En el drama *Cassandra*, de 1905, vuelve a mostrarse a favor de los desesperados. Se opone violentamente a que el mundo esté dividido en ricos y pobres, a la injusticia, a la opresión (evocando la primera estrofa de *La Internacional*). Le preocupa el estado de la agricultura, la vida miserable de los campesinos, obligados, en muchas ocasiones a emigrar, a causa de la pobreza y de la ignorancia. El regeneracionismo, con Joaquín Costa a la cabeza, le parece el modelo a seguir. Y es el modelo para casi todas sus obras desde principios del siglo XX. Un tópico regeneracionista, el concepto de una España enferma y hasta muerta, va apareciendo en sus obras. Tópico que produce una sensación de pesimismo, presente desde el desastre del 98.

Pero nuestro escritor nunca pierde el optimismo. Optimismo que se puede percibir en su última novela, *El caballero encantado* donde, a partir de las ideas regeneracionistas, el protagonista se salva y se va a convertir en uno de los forjadores de la España nueva. Ya hemos visto su diferencia con Bueno de Guzmán, en *Lo prohibido*, con un final totalmente diferente: pobre, castrado, abandonado por todos y finalmente, muerto. Galdós ha recobrado (¿o adquirido?) la fe en el ser interno de la nación, fe por la cual trabaja febrilmente en su obra. De ahí la recuperación de la frase calderoniana “soñemos, alma, soñemos”, con la que titula un artículo, incluido en *Memoranda*, según el cual, si cada uno cumple con su trabajo y sus obligaciones con convicción, será posible la redención de todo y de todos (Pérez G., 1977: 1258-1260). Otro ‘sueño’ galdosiano es la salvación por medio de la educación, expresado claramente en *El caballero encantado*: el descendiente del protagonista será maestro de maestros y fundará veinte mil escuelas (Pérez G., 1977: 1131). Ideas semejantes aparecen en varios dramas, como *Casandra*, *Celia en los infiernos*, *La razón de la sinrazón*.

El personaje central de *Electra* sería un ejemplo del optimismo galdosiano, un personaje que se hace moderno, que se levanta contra las ideas de la vieja España y que se va abriendo al trabajo y a la ciencia.

El escritor de las ciudades y del paisaje urbano comienza a asomarse al campo, a Castilla, y a advertir en carne propia los problemas que ahí se multiplican (Rodríguez-Puértolas, 1975: 93-176).

Todas estas ideas de Galdós son otra de las causas que lo llevan al teatro. Ve que este género establece un contacto mucho más directo con la gente, que permite más acercamiento y transmite más directamente las ideas. Con ello busca ayudar a los hombres a romper cadenas y a lograr una libertad espiritual y personal, prueba del compromiso que sentía hacia los seres de su tiempo (Gil, 1974: 155-163).

Los dramas galdosianos reflejan todo esto: la transición social, relacionada con la decadencia de la aristocracia y el nacimiento de una burguesía nueva, dinámica y liberal, en la cual deposita el escritor su confianza. También criticará, en ciertas obras, la moral sexual imperante, a partir del tema tradicional, el honor (Doménech, 1974: 227).

La línea dramática de Galdós experimenta un cambio a partir de *Alma y vida* estrenada en 1902 que, junto con *Los condenados*, significa un hito en su obra teatral aunque sean un fracaso personal para él. Estas obras le producirán una reacción: el teatro no es sólo palabra; hay también un aspecto artístico que no hay que olvidar, como dice un personaje en el Segundo acto de *Alma y vida*: “Juntaremos las dos poesías: el verso sonoro y la elegante ropa” (Pérez G., 1986: 549-564). A partir de ahí, aunque Galdós nunca olvidará el fondo en su obra, se preocupará por la plasticidad como elemento decorativo.

En 1901 nuestro escritor había ido a París, ya con la idea de *Alma y vida* y allí descubre una serie de novedades que llevará a sus dramas. Percibe que la vanguardia no es ya el realismo, sino el simbolismo. Éste mostraba formas artísticas nuevas que reflejaban mejor el espíritu y se oponían a la estética del realismo. Lo cual lo conduce a una serie de innovaciones técnicas, como el uso de sugerencias en lugar de apelaciones directas, préstamos de otros dramaturgos, como Shakespeare o Lope (Rubio, 1974: 173-193). A esta “excursión a París” se refiere en el Prólogo de *Alma y vida*. Donde hay también una respuesta a la falta de éxito de la obra y una insistencia en la necesidad del contacto directo con el público: “(...) en el teatro, arte de persuasión inmediata y directa” (Pérez G., 1986: 526). En el mismo Prólogo incluye ideas interesantes, como las que pueden verse en casi todo el teatro: “El solemne acabar de la España heráldica (...) y el pueblo vivo aún y con resistencia bastante para perpetuarse, por conservar fuerza y virtudes macizas”. Y explica una de las causas de su origen: “Nació *Alma y vida* del pensamiento melancólico de nuestro ocaso nacional, y este es un asunto que dejaría de serlo si fuese claro” (Pérez G., 1986: 527).

También analiza las causas destructoras del teatro: “Mientras disfruta de *exequátur* el género chico, contra el grande, se emplea toda clase de armas, así las más contundentes, como las más sutiles”, una de las cuales sería la moral de las señoras a las que tienen que tener en cuenta los empresarios teatrales porque “examinan si los *libretos* son pecaminosos o no”, y si no asisten pueden arruinar la presentación de las obras. Y con mucha ironía continúa:

No tienen la culpa de esto las buenas señoras, que así proceden para ganar el Cielo, sin reparar en que ya lo tienen bien ganado con sus virtudes, ni los dignos sacerdotes que las aconsejan, que éstos ven en dramas y comedias un vivero de pecados y justo es que miren por la moral, según ellos la entienden (Pérez G., 1986: 529).

Anterior a este drama es *Los condenados*, que se puso en escena a fines de 1894. En su prólogo también insiste Galdós en los valores del drama como forma de acercarse a la gente:

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 imaginación que los actores expresan en la escena. Si este fin se realiza, el público se identificará con la obra. Se la asimilará, acabará por apropiársela, y es al fin el autor mismo recreándose en su obra (Pérez G., 1986: 311).

Algo semejante afirmaría Freud después: es necesario que la obra emocione al público y le produzca una catarsis; el tema y los actores le dan la posibilidad de identificarse con el protagonista, con el autor. De no ser así, la obra carecerá de interés (Freid, 1973: 1272-1276).

Pero el día del estreno, *Los condenados* no produjo en el público el efecto esperado. Y en el Prólogo, Galdós se hace unas preguntas sobre las causas del ‘desacuerdo entre autor y público’. Con profundidad va analizando los motivos posibles del fracaso. Se alegra de que, por lo menos, un crítico inteligente apreciara la obra en los valores que él había tratado de transmitir: “el propósito de dirigir los ojos del público, o más bien de la sociedad, hacia las grandes cuestiones de conciencia, tan olvidadas en medio de la atmósfera positivista que nos envuelve”.

En este análisis que Galdós hace de *Los condenados* llega a darse cuenta de algunas de las causas de la falta de éxito, como podría ser la moral elevada que conduce a los amantes al purgatorio, moral que sin dificultades apreciaría un lector, pero tal vez complicada para un público. “Posiblemente es que éste fuera el punto en que la armazón de la obra comenzó a resquebrajarse” (Pérez G., 1986: 314, 315). Autoobservación muy cuidadosa y honesta, prueba de cómo Galdós era capaz de conocerse y conocer su obra en profundidad.

Hay cuestiones curiosas en la personalidad de nuestro escritor, como sería, por ejemplo, su miedo al fracaso en la escena, que Díez Canedo explica a causa de “su pasión por la obra teatral, por el teatro, mayor quizá que por la novela misma” (Díaz, 1944: 223-225). Al mismo tiempo que se representaban sus dramas escribió varias novelas, y nunca se supo de ninguna preocupación por el éxito de ellas.

En la correspondencia de Galdós con José de Cubas se puede advertir, entre otras cosas, algo que ellos conocían bien: la mediocridad del mundo teatral en ese tiempo y, a la vez lo importante que era el teatro en la vida madrileña. Cuestiones que podrían explicar los fracasos de algunos dramas galdosianos (Pérez G., 1982).

BIBLIOGRAFÍA

- ARENCEBIA, Y.: “Las escrituras del yo. El caso de Pérez Galdós”, en *Anales Galdosianos*, XXXVI, Kingston, Queen’s University Casa Museo Pérez Galdós, 2001. p. 59
- BROWN, D.: “More Light on the Mother of Galdós”, en *Hispania*, vol. XXXIX, no. 4, p. 403.
- CAMPOS, J.: “Notas sobre dos capítulos de ‘La desheredada’”, en *Estudios Escénicos*, Cuadernos de investigación teatral, 18 de septiembre. Diputación provincial de Barcelona, Barcelona, 1974, p. 170.
- CARDONA, R.: “Ángel Guerra, 1890-1891: Los hilos de la trama (Historia y autobiografía)”, en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 585-591, 587.
- “Galdós desde nuestro fin de siglo”, en *Actas del quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, p. 548.
- CASALDUERO, J.: *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Editorial Gredos, 1961, p. 154.
- *Estudios de literatura española*, Madrid, Editorial Gredos, 1963, pp. 137 y 141.
- “Alceste” Volver a la vida”, en *Estudios Escénicos*, Cuadernos de investigación teatral, 18 septiembre, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1974, pp. 113-129.
- DÍAZ CANEDO, Enrique: “Galdós y el teatro”, en *Filosofía y Letras*, no. 10, abril-junio, México, 1944, pp. 223-225.
- DOMÉNECH, R.: “Benito Pérez Galdós, *Quien mal hace, bien no espere*. Ensayo dramático en un acto y en verso”, en *Estudios Escénicos*, Cuadernos de investigación teatral, 18 de septiembre, Diputación Provincial de Barcelona, Barcelona, 1974, pp. 253-292.
- “Ética y política en el teatro de Galdós’. Aproximación a ‘Casandra’ y ‘Sor Simona’”, en *Estudios Escénicos*, p. 227.
- EMILIA PARDO BAZÁN, *cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, Prólogo de Carmen Bravo Villasante, Ediciones Turner, Madrid, 1978, p. 95.
- Excelsior*, México, Domingo 14 de Noviembre de 1971, p. 2B.
- FREUD, S.: *Psicoanálisis aplicado*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 16.
- *Personajes psicopáticos en el teatro*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 1272-1276.
- GIL, A. M.: “Notas e impresiones acerca del teatro de Benito Pérez Galdós”, en *Estudios Escénicos*, Cuadernos de investigación teatral, 18 de septiembre, Diputación Provincial de Barcelona, Barcelona, 1974, pp. 155-162.
- HINTERHÄUSER, H.: *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Editorial Gredos, 1963, pp. 71, 73.
- LA GALLIOT, J.: *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Buenos Aires, Hachette, 1977, p. 106.
- LAMBERT A. F.: “Galdós and Concha-Ruth Morell”, en *Anales Galdosianos*, VIII, Austin, Texas, The University of Texas, 1973, p. 43.
- MARAÑÓN, Gregorio: “Galdós en Toledo”, en *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 249-353.
- MILLARES CUBAS L. y A.: “Don Benito Pérez Galdós (Recuerdo de su infancia en Las Palmas)”. *La Lectura*, XIX, 1919, p. 333.

- MONTESINOS, José F.: *Galdós*, Madrid, Editorial Castalia, 1968, p. 273.
- ORTIZ-ARMENGOL, Pedro: *Vida de Galdós*. Barcelona, Crítica, Grijalvo Mondadori, 1996, p. 151.
- PATTISON, Walter T.: “El amigo Manso and El amigo Galdós”, en *Anales Galdosianos, II*, Pittsburg, Pennsylvania, University of Pittsburg, 1967, pp. 135-153,
- “Los Galdós en Cuba: la primera generación”, en *Anales Galdosianos, XXI*, Homenaje a Rodolfo Cardona, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria-Cornell University, Editorial Castalia, 1986, pp. 15-32.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Carlos VI en la Rápita*, en *Obras completas, Episodios Nacionales, III*. Madrid, Editorial Aguilar, 1945, p. 396.
- *Arte y crítica*, cit. por H. Ch Berkowitz, *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1949, p. 1
- *Realidad*, Madrid, Editorial Aguilar, 1962, pp. 335, 319-320.
- *La incógnita*. Madrid, Editorial Aguilar, 1963, pp. 243-244.
- *La Fontana de Oro*, en *Obras completas, IV*, Novelas, Madrid, Editorial Aguilar, 1966, pp. 51, 52, 54.
- *La familia de León Roch*, en *Obras completas, IV*, Madrid, Editorial Aguilar, 1966, pp. 786, 801
- *El caballero encantado*, en *Obras completas, Novelas y Miscelánea*, Madrid, Editorial Aguilar, 1966.
- *El doctor Centeno*, en *Obras completas, Novelas IV*, Madrid, Editorial Aguilar, 1966.
- *Memorias de un desmemoriado*. “Mi llegada a la Corte”, en *Obras completas. Novelas y miscelánea*, Madrid, Editorial Aguilar, 1977, p. 1431.
- *Memorias de un desmemoriado*, “Autor teatral”, en *Obras completas. Novelas y miscelánea*, Madrid, Editorial Aguilar, 1977, p. 1458.
- *Arte y crítica*, cit. por Joaquín Casaldueiro, “Alceste. Volver a la vida”, en *Estudios Escénicos*, Cuadernos de investigación teatral, 18 de septiembre. Diputación provincial de Barcelona, Barcelona, 1974, p. 115.
- “Soñemos, alma, soñemos”, en *Memoranda*, en *Obras completas. Novelas y miscelánea*, Madrid, Editorial Aguilar, 1977, pp 1258-1260..
- *Alma y vida*, 2º Acto, en *Obras completas*, VI, Madrid, Editorial Aguilar, 1951, pp. 925-940.
- *Los condenados*, Prólogo, en *Obras completas*, VI, Madrid, Editorial Aguilar, 1951, pp. . 695-704.
- *Cartas sobre teatro (1893-1912) Benito Pérez Galdós José de Cubas*. Edición de Carmen de Zulueta, *Anales Galdosianos, Anejo, 1982*, Madrid, Editorial Castalia, 1983, p. 11.
- PÉREZ MINIK, Domingo: “Galdós, ese dramaturgo recobrado”, en *Estudios Escénicos*, Cuadernos de investigación teatral, 18 de septiembre. Diputación provincial de Barcelona, Barcelona, 1974, p. 14.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio: “Galdós y el caballero encantado”, en *Galdós Burguesía y revolución*, Madrid, Ediciones Taurus, 1975, p. 108.
- RUBIO, Isaac: “Alma y vida”, obra fundamental del teatro de Galdós”, en *Estudios Escénicos*, Cuadernos de investigación teatral, 18 de septiembre. Diputación provincial de Barcelona, Barcelona, 1974, pp.173-193.
- SMITH, Gilbert: “Galdós *Tristana*, and letters from Concha-Ruth Morell”, en *Anales Galdosianos, X*. Austin, Texas, The University of Texas, 1975, p. 117.

SÁNCHEZ, Roberto G.: "Galdós' *Tristana* anatomy of a "disappointment". En *Anales Galdosianos*, XII, Austin, Texas, The University of Texas, 1977, p. 125.

TERRY, Arthur: "*Lo prohibido* Unreliable Narrator and Untruthful Narrative", en *Galdós Studies* edited by J. E. Varey, London, Tamesis Books, 1970, pp. 62-89.

WELLEK, Rene y WARREN, Austin: *Teoría literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1959, p. 270.

NOTAS

- ¹ “The character of Tristana and her letters are said to have been inspired by real models and Don Lope and Horacio to reflect Galdós himself”, Roberto G. Sánchez, “Galdós’ *Tristana* anatomy of a “disappointment”. En *Anales Galdosianos*, XII, The University of Texas, Austin, Texas, 1977, p. 125.
- ² “It is possible that Galdós’ own cynical attitudes toward a personal relationship with a woman are much more manifest in the portrayal of Horacio that even Galdós himself realized”, Gilbert Smith, “Galdós *Tristana*, and letters from Concha-Ruth Morell”, en *Anales Galdosianos*, X. The University of Texas, Austin, Texas. 1975, p. 117.
- ³ Todo ello está investigado y escrito pormenorizadamente por Walter T. Pattison, , “Los Galdós en Cuba: la primera generación”, en *Anales Galdosianos*, XXI, Homenaje a Rodolfo Cardona, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria-Cornell University, Editorial Castalia, 1986, pp. 15-32.
- ⁴ Una posibilidad es que él mismo se estuviera caricaturizando en algunos de los personajes donjuanescos: “Galdós was caricaturing his own behavior and attitudes from the viewpoint of a hostile critic”, A.F. Lambert, op. cit. p. 43.
- ⁵ “Tres cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós revelan el amor secreto que existió entre ellos”. en el diario *Excélsior*, México, Domingo 14 de Noviembre de 1971, p. 2B.
- ⁶ “Y te confieso que muchas veces di en creer que a pesar de nuestras similitudes y con toda la estimación que hacías de mí, yo no te llenaba, al menos pasado cierto tiempo”, *Emilia Pardo Bazán, cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, Prólogo de Carmen Bravo Villasante, Ediciones Turner, Madrid, 1978, p. 95.
- ⁷ “Psicológicamente es posible identificar a Galdós con el personaje de Orozco, ya que la Pardo Bazán se ha reconocido en Augusta”, Prólogo a *Emilia Pardo Bazán, cartas a Benito Pérez Galdós*, p. 8.
- ⁸ “Horacio seems more obviously a self-projection of Galdós”, A.F.Lambert, “Galdós and Concha-Ruth Morell”, p. 43.
- ⁹ Resultan de gran interés estas palabras de Galdós, ya que son casi las mismas que Freud menciona cuarenta años después, en 1923: “Los casos de posesión diabólica corresponden a nuestras neurosis”, Sigmund Freud, “Una neurosis demoniaca en el siglo XVII”, en *Psicoanálisis aplicado*, p.59.
- ¹⁰ Benito Pérez Galdós, “El fenómeno más visible de los tiempos actuales en cosas literarias es la decadencia del teatro y el desarrollo de la novela”, en *Arte y crítica*, “Las Letras”, Obras inéditas ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo, vol. II, Renacimiento, Madrid, 1923, p. 37.