

*Jardé*

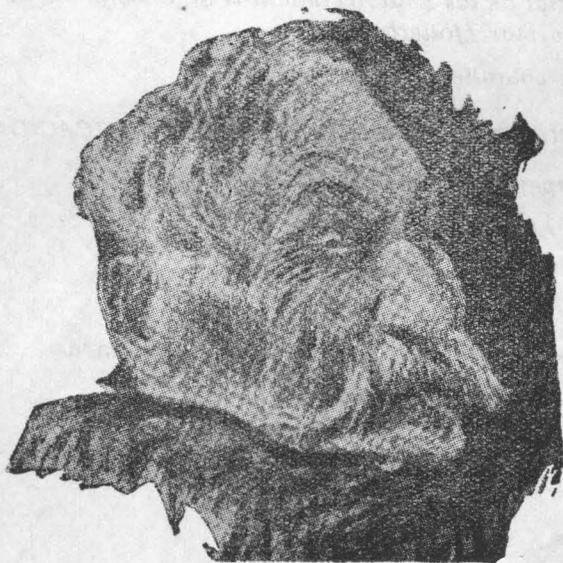
GALDOS Y EL TEATRO  
CONTEMPORANEO



1943

Jardé

GALDOS Y EL TEATRO  
CONTEMPORANEO



1943

---

---

# Obras de Jordé

## PUBLICADAS

*Al margen de la vida y de los libros.*

*Burla burlando.*

*Historial de los Establecimientos de Enseñanza de Las Palmas (folleto).*

*Labor volandera.*

## ESCRITAS Y PENDIENTES DE PUBLICACION

*Un espejo de la ciudad.*

*Anales de un periodista.*

*—Retablo local.—*

*Dos dramas españoles.*

*—Don Juan Tenorio y El alcalde de Zalamea—*

*Impresiones de lecturas.*

---

---



a' D. Yre' Suarez Falcon (1904)  
in paisano y amigo  
B. Ben Solle'

---

Es propiedad del Autor.

## *Breve historial del teatro Pérez Galdós*

Existía y funcionaba el antiguo teatro de Cairasco, desaparecido con las reformas del edificio del Gabinete Literario, cuando se lanzó la iniciativa de construir un nuevo coliseo en la segunda mitad del siglo XIX.

El primitivo teatro Pérez Galdós levantóse gracias a la terca voluntad, a la perseverancia patriótica de varias generaciones de hombres, entusiastas del progreso y la cultura local, que se propusieron construirlo a toda costa, en diez años, en veinte o en treinta. Se hizo el verdadero milagro de reunir los recursos económicos necesarios para empresa de tal magnitud en aquella época de románticas decisiones, por múltiples medios: acciones, postulaciones públicas, etc.

Era alcalde de esta ciudad en 1866 D. Antonio López Botas, que tan importantes mejoras acometió, y presidió la reunión celebrada para constituir una sociedad por acciones, de 60 escudos cada una, que tenía por único fin edificar el teatro nuevo.

La zona urbana de ubicación del coliseo discutióse bastante, indicándose diversos lugares, que hoy se llamarían sectores, en los barrios de Triana y Vegueta, a saber: en la plaza de San Francisco, dando frente a la calle de Malteses; en la plazuela, que se llamaba a la sazón del Príncipe Alfonso, más tarde de la Democracia y al presente de Hurtado de Mendoza, en memoria del alcalde que la embelleció; en el Terrero, en diferentes parajes de Triana—tapiando la callejuela del Clavel, uno, entre las calles de la Arena y Constantino, otro, y el tercero en el callejón de la Vica, el de los medrosos fantasmas, que arrancaba de la actual vía de Domingo J. Navarro—; en

la calle de San Francisco y sitio próximo a la plaza de San Bernardo; en el llamado Corral del Concejo, esquina a la calle de los Balcones (Juan M.<sup>a</sup> León Joven); en la antigua Audiencia, inmueble que ocupaba en aquellos días la cárcel, etc.

“Unos por su excesivo precio y otros por carecer de espacio necesario—se lee en la Memoria—y no hallarse en el centro de la ciudad”, fueron desechados por la Junta, eligiéndose definitivamente el emplazamiento del teatro en **Boca-barranco**.

¿Que razones exponía la Junta para la elección de ese lugar? Veámoslas:

“Asqueroso y sucio el punto de **Boca-barranco** y a la vista del navegante, desde el preciso momento en que se distingue la población, la construcción del teatro en él traerá a la misma una mejora de inmensa transcendencia, convirtiéndolo en el más bello y limpio de esta ciudad y dando importancia a la misma. Viene, en suma, a embellecer lo que en Las Palmas antes de todo, antes de nada, debe embellecerse”.

Pintoresca previsión es la que sigue. Ante el temor de que el Oceano en sus crecidas causase daño al edificio en proyecto, se dice en la Memoria, sin duda para tranquilidad del vecindario, que es “punto hoy ajeno a toda discusión y colocado como axioma entre las ciencias naturales, que el mar se retira cada día más, para ensancharse en otros lugares, del sitio donde desemboca un barranco, riachuelo o río, efecto del empuje de éstos y de los cuerpos extraños que arrastran”.

Tal vez los cándidos vecinos de Las Palmas, en aquellos ya lejanos días, verían en su imaginación retirarse el Atlántico de estas playas ante el empuje impetuoso de las avenidas del Guiniguada, que por cierto pasaron a la historia como otras tantas cosas del país canario.

El notable arquitecto D. Francisco Jareño, trazó el plano y ofreció venir a esta ciudad para terminar el **arreglo del frontis de la Catedral** y la cimentación del teatro; pero no vino...

Las obras se subastaron en 1867, produciéndose, durante el premioso curso de ejecución de las mismas, distintas interrupciones y tardándose largos años en concluir las.

En la última etapa de la construcción del coliseo hasta su terminación, estuvo encargado de dirigir los trabajos

D. Julián Cirilo Moreno, el ingenioso autor de los hilarantes cuadros isleños de la Gloriosa.

El tenor Stagno fué el primero que cantó en el teatro nuevo, aun sin terminar, en días luctuosos para la población por las víctimas del hundimiento del vapor italiano *Sub-América*, abordado, en aguas del puerto de La Luz, por *La France* al amanecer del 13 de Septiembre de 1888.

El memorable concierto benéfico celebróse en la tarde del 18 de dicho mes, tomando parte en él Stagno, la Bellincione, la Fabbri, Menotti, Carobbi y Cardinali, que cantaron la serenata del *Barbero*, romanzas de *Mefistofeles*, *Fausto* y *Gioconda*, el brindis de *Lucrecia*, el duo de *Aida* y *La Fuerza del Destino*, el racconto de *Hugonotes* y, al final del selecto programa, el cuarteto de *Rigoletto*.

Los artistas fueron aclamados en el teatro y festejados en el hotel inglés de la plaza de San Bernardo, invadida por curiosa multitud.

Como recuerdo de aquel resonante acontecimiento local quedó la abandonada plaza en la cual, en lápida de mármol, se lee el nombre del célebre tenor.

Años más tardes, en 1890, inauguróse oficialmente el coliseo con una brillante temporada de ópera, de cuya compañía eran figuras destacadas la Drog, hermosa tiple, que aquí tuvo su aventura amorosa con un galante caballero de aquella época, y el barítono Scaramella.

Por el escenario del teatro, reducido a escombros en 1918, desfilaron actores y actrices de la categoría de Novelli, Tamayo, la Guerrero, la Pino, Borrás, Thuiller, Morano, Tallaví y otros. Consternada vió la ciudad desaparecer, devorado por el fuego, no del cielo, sino de la tierra, el hermoso edificio que tantos y prolongados esfuerzos costó levantar.

Dato curioso en este historial lo ofrece el propio don Benito Pérez Galdós, con unos versos esdrújulos de su musa juvenil, burlándose de la tan discutida situación... marítima del coliseo. La olvidada composición principia así:

**¿Quién fué el patriota estúpido,  
quién fué el patriota vándalo  
que imaginó las bóvedas  
de ese teatro acuático?**

Hasta 1901 el teatro nuevo se llamó de Tirso de Molina, y entonces se rebautizó con el nombre de Pérez Gal-

dós, con ocasión del clamoroso estreno de *Electra*, no el mejor de sus dramas; pero sí el que más sufragios populares obtuvo en las tablas. De esa misma fecha data la idea de erigir una estatua al gran escritor, y muchos años después, en 1930, se inauguró el magnífico monumento que se alza en el muelle, ya desgastado por la acción corrosiva de las sales marítimas, obra del escultor Vitorio Macho.

Si peripecias y contrariedades, largas de contar y algunas más para callarlas que para darles aire público, se experimentaron durante el periodo de construcción del primer coliseo, no faltaron ciertamente en el plazo no corto de su reedificación, hasta que ésta tuvo feliz término bajo la dirección del arquitecto Martín de la Torre y de su hermano Néstor, el inolvidable pintor del decorado.

Aprovechándose el ennegrecido esqueleto que en pie se mantuvo después del incendio, reconstruyose el bello coliseo actual, inaugurado, con la ópera *Aida*, en 1928 por una compañía, pronto disuelta, en cuyo elenco descollaba la *Turner*, celebrada cantante.

## Origen del teatro y el Siglo de Oro

Como es harto sabido, Grecia fué la cuna de las representaciones teatrales, que llegaron a su más alta cima con Sófocles, Esquilo, y Eurípides. En Grecia nacieron las máscaras—Melpómene, con la careta de la tragedia, y Talía con la de la comedia—. Mezclados y confundidos a veces, luchaban dioses y hombres contra el destino, bajo el signo inexorable de la fatalidad que decidía las acciones humanas.

Las máscaras helénicas pasaron a Roma con sus musas mitológicas.

He aquí un breve esquema del teatro clásico, desde su origen, desenvolvimiento, esplendor y decadencia.

Soterrado había desaparecido el teatro greco-latino, hasta la restauración de los principios clásicos en la hora magnífica del Renacimiento, por considerarlo inmoral el cristianismo triunfante. Los Santos Padres condenaban la mitología, juzgándola incompatible y contraria al dogma cristiano. Al levantarse el trono omnipotente del Dios único, cayeron los altares de los dioses mitológicos.

Desterrados de la escena las inmortales tragedias y comedias del genio griego, surgió otro teatro y las primitivas funciones celebrábanse en las iglesias. Del seno de la liturgia sagrada nació el arte dramático con representaciones de misterios y autos por Navidad y Reyes.

Religiosos franceses introdujeron en España los misterios en tiempos de Alfonso VI, según se cree. Intérpretes de los autos eran sacerdotes y seglares que representaban los pastores en la Edad Media. Después de la adoración al Niño, los pastores solían entretener al público con sus toscas expresiones. Un erudito dice que los pas-

tores fueron los "progenitores de los rústicos y graciosos de nuestro teatro clásico".

Los misterios dejaron de representarse en los templos y pasaron al escenario de los claustros de las catedrales, adquiriendo más ambiente popular.

Juan de la Encina se considera el padre del teatro español, porque fué el primero que representó los autos, fuera de los claustros y pórticos de las catedrales, en los palacios de los nobles. Nació en 1469; era poeta y músico y compuso autos, farsas, églogas y poemas alegóricos. Encina estuvo en Italia, donde se representaron comedias suyas en tiempos de Alejandro VI, el Papa Borgia, su protector. Escribió piezas teatrales de carácter religioso y profano. Son los primeros balbuceos de la literatura dramática española.

Encina tuvo muchos imitadores y entre otros figura el célebre Gil Vicente, portugués, que le superó perfeccionando el arte dramático, frente a Torres Naharro que también dejó sentir su influencia en el desarrollo del naciente teatro y fué imitado por los autores contemporáneos.

Siguiendo la evolución del arte escénico, Lope de Rueda ostenta el mérito de haber sido el creador del teatro como espectáculo popular, organizando compañías para las representaciones. Con sus cómicos recorría los pueblos dando funciones en corrales y los espectadores pagaban la entrada.

Cervantes dice de Lope de Rueda que "fué el primero que en España las sacó de mantillas (las comedias) y las puso toldo y vistió de gala y apariencia". Y añade que se "acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varon insigne en la representación y en el entendimiento".

"En el tiempo de este célebre español—escribe también Cervantes—todos los aparatos de un autor de comedias se encerraba en un costal, y se cifraba en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamesi dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora. Aderezábanla y dilatábanla con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufian, ya de bobo, o ya de vizcaino; que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacia el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristia-

nos a pié ni a caballo. No había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componía cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos, ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás del cual estaban los músicos cantando sin guitarra algun romance antiguo”.

Así describe el soberano de los ingenios el primitivo y pobre teatro español, y a Lope de Rueda corresponde la prioridad de sacarlo de los claústros y pórticos de las iglesias y de los castillos de la nobleza al sol, al aire, al bullicio y a la animación de la plaza pública, poniéndolo en contacto directo con el pueblo que más tarde brindaba asuntos y ambiente para las grandes creaciones de los dramaturgos del Siglo de Oro.

La afición al teatro fué extendiéndose a despecho de prohibiciones y limitaciones de las autoridades influenciadas por rigidos moralistas. Estaba prohibido que representase las mujeres.

A Lope de Rueda siguieron otros autores de más o menos ingenio, entre los que se cuenta **Juan de la Cueva**, que llevó a la escena asuntos históricos, leyendas como la de Don Juan Tenorio y tradiciones épicas.

Al regresar de su cautiverio, Cervantes se dedicó a escribir dramas y comedias. “Se vieron—dice—en los teatros de Madrid representar los **Tratos de Argel**, que yo com- puse; **La destrucción de Numancia** y la **Batalla Naval**, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro; con general y gustoso aplauso de los oyentes compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron, sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silbos, gritos, ni baraundas. Tuve otra cosa de que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzose con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las ha visto

representar u oído decir, por lo menos, que se han representado”.

Con Lope de Vega resplandece en el firmamento del teatro español la gran constelación de poetas y dramaturgos, gloria inmarcesible de la literatura, y con la muerte de Calderón, en el último tercio del siglo XVII, se apaga el postrer astro refulgente de la escena.

Lope de Vega, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcon, Moreto, Rojas y Calderón, sin olvidar a Guillén de Castro, forman esa incomparable pléyade de dramaturgos del Siglo de Oro.

La influencia de la poesía dramática española en el teatro francés se hizo bastante ostensible con las “Moceidades del Cid”, en que se inspiró Corneille, el Don Juan de Molière y otras obras imitadas, adaptadas y plagiadas por escritores transpirenáticos.

## *La decadencia del teatro*

La gloria deslumbrante de la dramática del siglo XVII se eclipsa en el XVIII. El teatro español cae en lamentable decadencia y es el arte francés el que priva y se remeda en España, ejerciendo poderoso y largo influjo.

A medida que se extiende la hegemonía política de Francia, decrece el poderío español. Francia exporta ideas, escuelas y modas literarias que son adoptadas por otros países de inferior cultura.

Al predominio político correspondió el florecimiento del teatro, la filosofía, las letras y las ciencias en general. Corneille, Moliere y Racine reinan y se imponen en la escena y otra ilustre falange de poetas, literatos y pensadores reclaman la admiración universal para el pensamiento francés.

Es el período clásico de la literatura francesa. En el teatro se restablece las tres famosas unidades: de tiempo, de lugar y de acción, las dos primeras ya **derogadas** por los dramaturgos españoles del siglo XVII. Boileau dicta normas rígidas que se acatan, cohibiendo y ahogando la libertad del pensamiento y el vuelo sin trabas de la imaginación creadora. En España, Hermosilla impone su rigidez clasicista.

Los autores dramáticos españoles del siglo XVIII, lejos de seguir las huellas de la tradición nacional, escribían sus obras con arreglo al patrón francés, respetando las tres unidades de los antiguos preceptistas. El público volviales, indiferente o desdeñoso, la espalda y no acudía al teatro sencillamente porque no le interesaban los engendros de los llamados **clasicistas**. A trochemoche traducíanse en España comedias de lengua francesa.

En las postrimerías del siglo XVIII y albores del XIX el sainete castizo, de tipo y ambiente popular de Don

Ramón de la Cruz y las comedias de Moratín, inician un nuevo período; es como un oasis en el páramo del teatro español, con la excepción de alguna obra estimable de Zamora.

Galdós escribe del siglo decimooctavo lo que sigue:

“La confusión, la heterogeneidad, el carácter indeterminado con que se manifiestan sus principales hechos, la pequeñez relativa de sus hombres, son causa de que no se muestre accesible a la investigación, ni se preste a una síntesis clara. Siglo de transición en política, en artes, en literatura, en costumbre, ya se nos presenta como un período de marasmo y debilidad, que sólo inspira lástima o menosprecio, ya como época de elaboración latente, de oculta fuerza impulsiva, digna de admiración y agradecimiento.

“El culteranismo fué una verdadera desdicha para la poesía en la cual predomina el artificio y el mal gusto. La poesía pastoril empalagaba, aunque a la verdad la cultivaron algunos ingenios privilegiados”.

Reconoce Galdós que en los “primeros años del siglo XVIII aun existía un resto del gran teatro nacional, representado en Cañizares y Zamora, que poseían algunas buenas cualidades, aunque obscurecidas por el vicio de la forma conceptuosa y disparatada”.

Dice Galdós que Don Ramón de la Cruz “aparece en un período literario inficionado por lo conceptuoso y lo convencional. Pero él se conserva puro; y si no supo más, si no tuvo la educación que a su privilegiado entendimiento correspondía, en cambio no cayó en los errores de que no se libraron otros de más saber y experiencia. A fines del pasado siglo, influido por los petulantes detractores de nuestro teatro nacional, y al mismo tiempo recibiendo su inspiración directamente del pueblo, sin otra regla que la observación, encariñado siempre por unos mismos modelos, fué un notable pintor de costumbres”.

## *El Romanticismo*

La corriente arrolladora del romanticismo en lucha abierta con el clasicismo pedante, también viene del exterior, principalmente de Francia por razón de vecindad y de influencia política y literaria.

Representa el romanticismo una gran revolución literaria con sus errores y aciertos; rompe con los preceptos clásicos y abre ancho campo y dilatadas perspectivas a la inspiración espontánea, libre y sin entorpecimientos.

Iniclose el movimiento romántico en Alemania, figurando en primera línea el genio de Goethe, que triunfa y se impone en la novela, en el teatro y en la poesía, y el talento del gran poeta Schiller que dá a la escena bellas obras, algunas, como el Don Carlos, de historia o leyenda española.

En Inglaterra sobresale Lord Byron y Walter Scott, poeta y novelador insignes que tuvieron influencia en vates y novelistas españoles de la época romántica. Lord Byron, que también escribe para el teatro, se inspira en la leyenda española del burlador de Sevilla para un poema del cual es protagonista Don Juan Tenorio, por el propio autor calificado de enigma poético.

Madame Stael y Chateaubriand levantan la bandera del romanticismo en Francia con sus novelas y sigue la pléyade ilustre de Lamartine, Victor Hugo, Musset, etc., que también ejercen influencia en las letras españolas. En pugna con los neoclásicos, el romanticismo obtiene una ruidosa victoria con el estreno en París de **Hernani**, el drama famoso de Victor Hugo, decidiéndose la batalla entre los dos bandos adversarios.

Desplegada a todos los vientos la enseña del romanticismo francés, no tardan en introducirse en España los principios de la flamante escuela. Martínez de la Rosa y

el Duque de Rivas, emigrados en Francia, importan la semilla, abandonan el clasicismo y se declaran románticos. Al regresar a España el Duque de Rivas estrena, con gran éxito—1834—su drama **Don Alvaro o la fuerza del sino**. Con este acontecimiento llega el romanticismo al mayor grado de apogeo. El público llena los teatros interesándose y aplaudiendo la nueva tendencia y los dramas románticos, interpretados por eminentes artistas, obtienen incondicional aprobación y aplausos frenéticos.

Los clasicistas derrotados, en su despecho dirigían diatribas contra los románticos y en el Ateneo de Madrid y en la prensa sosteníanse ardorosas polémicas. Mas el romanticismo continuaba adelante por su camino, haciendo adictos y las melenas eran el signo exterior más visible de su escuela. Los partidarios del romanticismo se multiplicaban.

Espronceda, poeta de ardiente inspiración, imita a Byron, de fantasía desbordada; Larra escribe **Macias**, obra romántica; Zorrilla asciende al cenit de su fama con sus dramas históricos, poemas y leyendas, y **Traidor, inconfeso y mártir**, **El zapatero y el rey**, **Don Juan Tenorio** y otros son acogidos con entusiasmo y aplauso; García Gutiérrez, en una noche, adquiere celebridad con **El Trovador** y Hartzenbusch triunfa plenamente con **La Jura de Santa Gadea** y **Los Amantes de Teruel**.

## *Después del Romanticismo*

En otra zona literaria, no romántica, Breton de los Herreros escribe ingeniosas comedias de costumbres y Rodríguez Rubi produce algunas obras apreciables.

Extinguida ya la fulgurante llamarada del romanticismo, se destaca en el teatro Ventura de la Vega, también con sus comedias de costumbres.

A mitad del siglo decimonono ya había pasado la moda del romanticismo a ultranza, como género predominante, aunque el ideal romántico sigue siendo eterno en el arte. ¿Cómo desconocer el noble y humano romanticismo que late en los dramas de Shakespeare? Imposible despojar, sin desvirtuarlo, el teatro de Lope y Calderón del sentimiento romántico que alienta en él.

Obsérvase en el siglo XIX y parte del XX un rico renacimiento de la literatura, la poesía y las artes en general en España: novela, teatro, lírica, crítica, investigaciones históricas, música, pintura, escultura.

Desde la segunda mitad de la decimonona centuria adquiere auge extraordinario la zarzuela, género híbrido español de poesía y música, muy popular, enriquecido con la inspiración de compositores y poetas de privilegiadas cualidades. La zarzuela grande, y también la chica, han dado al teatro verdaderas joyas.

En su proceso evolutivo hacia nuevas formas: verdad en las pasiones humanas, sátira social, manifestaciones ideológicas, pintura de costumbres y análisis psicológico de caracteres, el teatro español sigue su curso ascendente.

Tamayo y Baus ensaya distintos géneros y conquista definitivamente el éxito con el drama histórico **Locura de amor** y sobre todo con **Un drama nuevo**; López de Ayala también cultiva el género histórico y escribe comedias de costumbres y sátira social y alcanza aplausos con **Un hom-**

bre de Estado, **El tanto por ciento** y **Consuelo**, su última obra; Eguilaz compone comedias con fines moralizadores; Narciso Serra luce su fácil gracejo en comedias de costumbres; Eulogio Florentino Sanz ve consagrado su talento con el drama **Don Francisco de Quevedo**, y el Camprodon pedestre y cursi de **Flor de un día**, **Espinas de una flor** y otros adefesios es aplaudido en su época y merecidamente olvidado ya; Fernández y González, exuberante fantasía, estrena con éxito, entre otras producciones, **El Cid Rodrigo de Vivar**, en que acierta a pintar el carácter del caudillo castellano en aquellos versos

**se va ensanchando Castilla  
delante de mi caballo.**

Don Luis María de Larra, hijo de **Figaro**, escribe obras sensibleras; Eusebio Blasco derrocha ingenio en algunas comedias; Ramos Carrión, Frontaura, Vital Aza, Echegaray (D. Miguel) y otros surten de piezas cómicas el teatro, derramando a granel las sales de su gracia netamente española.

En 1874 surge en el tablado la poderosa personalidad de un ingeniero convertido en dramaturgo: Don José Echegaray, cuyas obras han sido y son muy discutidas.

Echegaray llena y preside todo un periodo de transición de la escena española, del romanticismo al moderno teatro de ideas, obteniendo mayores éxitos de público que de crítica con sus dramas efectistas.

Un brote retrasado del árbol del romanticismo fué el teatro neoromántico de Echegaray, que con sus situaciones violentas y sus personajes declamatorios sugestionaba al público. Tuvo también actores adecuados a la índole especial del efectismo teatral que excitaba los nervios de los espectadores arrebatándoles de entusiasmo. Para esos artistas, algunos realmente ilustres como Antonio Vico, María Guerrero y Díaz de Mendoza, escribió Echegaray papeles de lucimiento personal.

En su primera época Echegaray es francamente romántico algo trasnochado, con sus tragedias **La esposa del vengador**, **En el puño de la espada** y **El seno de la muerte**. Cultivó también el drama de tendencia social y la comedia y creó escuela y tuvo discípulos e imitadores el autor insigne del **Gran Galeoto**, que con todos sus defectos poseía talento dramático y se apoderaba del ánimo del público por la sugestión de su efectismo, que tan bruscas impresiones producía.

Eugenio Sellés, sigue las normas de Echegaray y triunfa con **El nudo gordiano** y Leopoldo Cano se hace aplaudir en **La Pasionaria**, y pronto cae en el olvido.

Joaquín Dicenta evoluciona abandonando el procedimiento empleado en **El suicidio de Werter**, y recibe consagración definitiva con su drama **Juan José**, de sentido realista, ambiente popular y acción intensa, llevando al teatro la blusa obrera con singular acierto. Feliú y Codina ensaya el regionalismo en la escena y con **La Dolores** obtiene una resonante victoria frente al teatro de Echegaray en boga.

En este ligero cuadro de autores dramáticos sería una injusticia omitir el teatro catalán con poetas de vigorosa personalidad como Guimerá, nacido en Tenerife, autor de **Tierra Baja**, **Iglesias** y **Rusñol**.

Ocupan asimismo, por propios méritos, envidiable lugar en el desarrollo del teatro popular, de castizo abolengo, saineteros del ingenio y la aguda observación de Ricardo de la Vega, Arniches, López Silva, etc.

Gómez de Baquero (Andrenio), crítico habitualmente sagaz, escribe:

“En el siglo XIX se podrían señalar tres periodos en la historia del teatro: el de los primeros románticos, el de Echegaray, el de Benavente; pero es de advertir que estas épocas no fueron exclusivas, sino que aparecen en ellas cierta dualidad que corresponde a las dos máscaras: trágica y cómica. La época de los primeros románticos es también la de la comedia de costumbres de Bretón de los Herreros y sus continuadores; la de Echegaray es, a la vez, la del género chico, llamado así por componerse de breves piezas cómicas, y la de Benavente es, asimismo, la de los Quinteros que ponen en la comedia de costumbres el sello de su andalucismo. Hubo, además de estos dramaturgos que dominan con su personalidad y su manera la escena durante periodos más o menos largos, otros como Ayala, Tamayo, Galdós, Feliú y Codina, Dicenta, Sellés, que, por obras celebradas y famosas o por innovar en los estilos y perspectivas del teatro se destacaron sin llegar a representar una época o una escuela dramática. Alguno de ellos, como Galdós, fué el más hondo dramaturgo español de su tiempo; pero, con todo, su influencia en este género no puede compararse con la de Benavente, pues la dramática galdosiana era poco popular”.

## *Aparece Galdós en la escena*

En este primer centenario del nacimiento de Don Benito Pérez Galdós—1843—1920— en la ciudad donde escribimos, queremos rendir a su memoria el modesto tributo de unas glosas sobre su teatro, discutido por unos y alabado por otros, sin faltar críticos que, menos comprensivos o más miopes, le han mirado con fría cuando no desdenosa indiferencia, por prejuicios ideológicos y hostilidad a sus tendencias sociales y reformistas, novedad dramática en los procedimientos y transcendencia de los problemas que plantea.

Siguiendo las normas clásicas de la *Celestina*, Galdós renueva la novela dialogada—*Realidad*, *El abuelo*, *Cassandra*—, la novela-teatro y de ella extrae dramas. La potencia creadora de Galdós pasa, pues, sin debilitarse del vasto campo de la fábula novelesca al círculo sintético de la escena. De la propia fuente de la realidad, de rico e inagotable caudal, observada, analizada e idealizada, crea primero la moderna novela española y más tarde reforma la dramática, ensanchando los horizontes del teatro con nuevas orientaciones.

El teatro de Galdós, esencialmente renovador, sorprende a las gentes cultas e incultas y marca un período distinto, diferente a los anteriormente conocidos; señala la transición de una modalidad gastada a las modernas normas.

Detrás del romanticismo de la primera época, alternando, en sus horas postreras, con la comedia de costumbres, irrumpe en el teatro la brillante, deslumbradora pirotecnia retórica de Echegaray, hábil fabricante de pasiones humanas, de explosiones efectistas y de autómatas,

cuyos resortes manejaba diestramente para arrancar aplausos frenéticos, siguiéndole de reata los autores que remedaban su manera y estilo. De pronto se presenta Galdós desconcertándolos a todos, espectadores, críticos y dramaturgos, por que no seguía sendas trilladas, ni repetía tópicos y lugares comunes. Era una fuerza nueva que venía a elevar el decoro literario del teatro con la novedad de sus conflictos y procedimientos artísticos.

Galdós que procedía de la novela, reconocido como maestro del género, émulo afortunado de Dickens y Balzac, sus modelos, conquista en la escena una individualidad descollante, bien definida, que le diferencia evidentemente de todos los autores en apogeo, anteriores y posteriores a él. Su talento infunde fuerte aliento al teatro, abriéndole originales puntos de vista en la esfera del pensamiento y de la psicología. Lleva a las tablas audazmente, rompiendo la rutina de temas gastados, hondos problemas sociales y psicológicos, traza vigorosos caracteres, rompe moldes viejos y ennoblece y dignifica con su arte sano y robusto el teatro, cuyo nivel descendía languideciendo entre truculencias melodramáticas, deformidades de la realidad, excesos de la fantasía, abusos del mal gusto y ñoñeces soñolientas.

Galdós comunicó, con espíritu valiente e innovador, nueva savia al árbol glorioso del teatro español, no amañando formas tradicionales, sino estableciendo modernos cánones, y sus producciones forman época por las cuestiones que expone a la luz de las candilejas, agitando las aguas estancadas de una moral acomodaticia e introduciendo, entre bastidores y bambalinas, entre público y artistas aires nuevos, ideas de nuestro tiempo, nobles sentimientos en pugna con la corriente de los convencionalismos al uso.

Los personajes de Galdós, que luego examinaremos con más detenimiento, se mueven impulsados por vital soplo de verdad y la vida real se reproduce en sus obras con artístico relieve y no falseada y contrahecha como en los engendros inverosímiles que responden exclusivamente a fines de convencionales ficciones.

El pensamiento de Galdós en el teatro se remonta a eminente altura, vuela como un águila de aguda mirada y recias alas sobre las más elevadas cumbres y aun en sus obras más endebles se descubre su superior espíritu de idealidad, sin caer jamás en triviales frivolidades. Realismo e idealismo se funden, como en un crisol, en los dra-

mas y comedias galdosianas y la creación de robustos caracteres morales y el análisis de pasiones, ideas y sentimientos humanos elevan su arte a excelsas regiones.

Es la vida en sus múltiples manifestaciones la que Galdós observa y reproduce, fiel a la verdad y sin desfigurarla. Su lema es *Ars, Veritas, Natura*, como el de otro gran novelista ibero, el lusitano Eça de Queiroz era "Sobre la vigorosa desnudez de la verdad, el diáfano manto de la fantasía".

Galdós vé el arte, la verdad y la naturaleza con temperamento equilibrado y sereno, espíritu de aguda comprensión, ojos escrutadores, sagacidad analítica, profundo sentido humano, mente lúcida y sensibilidad despierta ante el panorama del mundo para saber interpretar sus fenómenos morales. Observa el mundo exterior de los seres y las cosas y el mundo interior que le sugiere su imaginación fertilísima y su inagotable inventiva, para trasladar a sus obras toda una humanidad de criaturas vivientes.

De mozo tuvo Galdós vocación por el teatro, según él mismo declara, y antes de escribir novelas compuso obras escénicas que no llegaron a estrenarse, cuando todavía era estudiante. Su temprana producción dramática se perdió.

Ya novelista de renombre universal, algunos lustros después, renació en él su afición a las máscaras, y se lanzó decididamente al teatro; pero antes hizo ejercicios con sus novelas dialogadas, de las cuales se derivan los dramas *Realidad*, *El Abuelo* y *Casandra*. De *Doña Perfecta* sacó el drama del mismo título y a *Angel Guerra* pertenece la idea capital, en opinión de *Clarín*, *La loca de la casa*. *Gerona* y *Zaragoza* son arreglos de los respectivos Episodios Nacionales.

Otros autores—Benavente, los hermanos Quintero, Acebal, etc.—adaptaron al teatro las novelas *El Audaz*, *Marianela*, *El amigo Manso*, *Fortunata* y *Jacinta* y *Miau*. Esto demuestra que, tanto Galdós como otros literatos, han explotado la rica cantera novelística del maestro para arreglar dramas y comedias.

Menéndez Pelayo, *Clarín*, *Cejador*, *Pérez de Ayala*, *Andrenio*, *Zeda*, *Gutiérrez Gamero* y otros han analizado certeramente la obra dramática de Galdós, calificándola en primera categoría. Con su irrecusable autoridad Menéndez Pelayo dice que Galdós irrumpió en las tablas "rompiendo con una porción de convenciones escénicas, trasplantando al teatro el diálogo franco y vivo de la novela, y pro-

curando más de una vez encarnar en sus obras algún pensamiento de reforma social, revestido de formas simbólicas, al modo de Ibsen y otros dramaturgos del Norte”.

Clarín opina: “**Realidad**, su primer ensayo y el mejor hasta ahora, presenta una saludable innovación, es una batalla ganada al convecionalismo y una puerta abierta a la realidad, a la idea profunda, a la psicología representable. El quinto acto de **Realidad**, donde sigue el drama que se había acabado (según receta antigua) en el acto cuarto, ese final es de un vigor, de una intensidad estética, de un patos realista y noble, que no tiene semejanza en la escena española”.

En efecto, con **Realidad**, su primer drama, empieza Galdós su carrera teatral con la maestría con que otros ingenios privilegiados la acabaron.

Cejador escribe: “Hay en el teatro de Galdós las partes substanciales del verdadero drama. Arranca de fuertes caracteres que simbolizan las virtudes varoniles y los principios naturales de la vida humana. Los choques con el medio en que se mueven son lógicos y forzosos. Los efectos despertados, patéticos y caros al humano corazón”.

Pérez de Ayala observa: “Las similitudes entre Cervantes y Galdós son manifiestas... Cervantes predicó una manera de teatro llana, simple y coherente. Galdós, elevándose sobre el gusto reinante, mucho más depravado y corrompido que el de tres siglos ha, se adelanta al tablado histriónico a imponer una dramaturgia llana, simple y realista, con la ventaja, a favor de Galdós, de que Cervantes no llegó a ser el primer autor dramático de su época, y Galdós lo es, sin disputa, de la nuestra, y uno de los primeros entre los de cualquier época y comarca”.

No se crea que los perspicaces juicios de Menéndez Pelayo, Clarín, Cejador y Pérez de Ayala son panegíricos incondicionales, pues del mismo modo que ponen de resalto bellezas y elogian méritos señalan defectos, como corresponde a una verdadera crítica.

En los prólogos de sus obras—ya llegará el momento de comentarlos—expone Galdós sus teorías sobre la novela y el teatro. “El teatro—dice—no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la novela moderna constituye acciones y caracteres”.

“Al cuidado de sus hermanas mayores, **Realidad** y **El abuelo**—discurre también—sale ahora **Casandra**, como aquellas **Novelas intensas** o **Drama extenso**, que ambas notas pueden aplicársele. No debo ocultar que he tomado

cariño a este subgénero, producto del cruzamiento de la Novela y el Teatro, dos hermanos que han recorrido el campo literario y social buscando y acometiendo sus respectivas aventuras y ahora, fatigados de andar solos en esquivada independencia, parece que quieren entrar en relaciones más íntimas y fecundas que las fraternales. Los tiempos piden al Teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la Novela que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que se presentan los hechos humanos al arte escénico”.

## Realidad

Un panorama de la realidad social, como trasunto fiel de la vida interpretada por su genio, nos ofrece Galdós en el teatro.

Con **Realidad**—1892—hace su primera y victoriosa salida al tablado de la farsa, produciendo sorpresa, casi diríamos estupefacción general en el público y la crítica. Su triunfo fué completo, señaladísimo.

Se explica el asombro: el drama era distinto a los que conocía la gente que concurría a los teatros de Madrid. Los aires renovadores de la moderna dramaturgia europea apenas habían penetrado moviendo las bambalinas con la representación de obras extranjeras por artistas también extraños. Dramas o melodramas estridentes, efectistas y folletinescos y comedias artificiosas y ñoñas se servían al público, alternando con el género chico que le regocijaba, en los últimos lustros del siglo XIX.

**Realidad** produjo justificadamente una honda conmoción; hizo pensar y sentir a los espectadores y meditar a los críticos. Desde las primeras escenas van dibujándose los rasgos morales de los personajes con firmes trazos, esbozándose la acción con gradual y creciente interés que no decae hasta el final de la obra. De paso se hacen intencionadas alusiones al **plato colonial** del día: las irregularidades administrativas en Cuba. Un personaje dice: ...“de la remesa de empleados que mandaron allá hace tres meses, ¿que otra cosa podía esperarse?”. Pocos años después España fué expulsada de las Antillas.

En boca del mismo personaje que después de todo no hacía otra cosa que recoger las quejas y protestas que flotaban en el ambiente nacional, pone Galdós lo siguiente: “Yo sostengo que ni esto es país, ni esto es patria, ni esto es Gobierno, ni aquí hay vergüenza ya. Pues digo: lo mis-

mo que ese otro gatuperio, el crimencito de la calle del Pez; la curia, vendida, y dos personajes de cuenta amparando los asesinos”.

A la corrupción política y administrativa se añade el desprestigio de la justicia. Con tales pormenores accesorios, Galdós pone el dedo en la llaga nacional, en la podredumbre española.

Del Congreso comenta otro personaje: “Nada, una tarde aburridísima. El consabido chaparrón de preguntas rurales hasta las cinco, y a la orden del día la interesantísima y palpitante discusión sobre los derechos de... la hojalata. Y en los pasillos inmoralidad y nada más que inmoralidad”.

Galdós esmalta de ironías estos cuadros de la descomposición de la vida política, administrativa y parlamentaria nacional.

Augusta dice escéptica: “¡Moralidad! ¡moralidad! Se habla mucho durante una temporada, y después seguimos tan pillos como antes. La humanidad siempre, siempre igual a sí misma. Cuando más varía un poco la forma o el estilo de la maldad. Pero lo de dentro, crean ustedes que poco o nada varía”.

Inteligente y bella, Augusta es el centro de atracción de los enamorados que la galantean.

Los propios personajes que intervienen en la trama con sus actos y frases van delineando sus respectivos perfiles, sus sentimientos, ideas y pasiones en un plano de irreprochable impersonalidad del autor. Se respira un ambiente de farsa social elegante o bien vestida, de hipocresía disimulada en la casa de Orozco y la sátira es sutil. Orozco rico, caritativo y adulado dice que “hay que desconfiar siempre de la opinión pública cuando vitupera, así como cuando alaba excesivamente, por que la muy loca rara vez sabe fijarse en el punto medio que constituye nuestra vulgaridad”.

Augusta, la mujer de Orozco, desdeña a otros adoradores; está enamorada de Federico Viera y lo disimula cuanto puede. Augusta tiene a su marido por un alma fuerte, una voluntad poderosa, un espíritu superior, que se afana por corregir a los criminales precoces, se interesa por las niñas abandonadas, protege ingratos y salva de la miseria a los tramposos que se arruinan.

Orozco es un idealista que cumple sus deberes a conciencia, por el imperativo moral de hacer el bien, remediendo males humanos. En la soledad examina sus ideas,

pesa sus acciones. Su figura adquiere progresivamente extraordinario relieve en la escena.

Augusta siente inquietudes. "Los remordimientos—dice—se confunden en mí con el temor de no ser amada. Más que el delito me espanta la idea de una rivalidad humillante. ¡Conciencia extraña la mía! No conozco el remordimiento sino cuando me lo traen los celos, y solo cuando éstos me abrasan reconozco y declaro que no soy buena. Lo que yo quisiera sería poder confiar a alguien este secreto que me abrumba. Sí, aunque absurdo parezca, siento impulsos de abrir mi corazón delante de este hombre sin par, y contarle... confesar, sí, por consuelo y alivio del alma, no por renegar de mi error y prometer la enmienda. No; sé que no tendré fuerzas para enmendarme de verdad, ni hipocresía para parecerlo. No quiero, no, estafar la absolución".

Estas frases revelan desnuda el alma de la mujer de Orozco, cuya superioridad y grandeza moral reconoce y admira; pero hay una fuerza poderosísima, irrefrenable que la arrastra a los brazos de Viera; la pasión amorosa que siente por él. Augusta hace un auto retrato de su carácter.

El primer acto es un modelo de exposición clara, metódica, sobria y el hermoso diálogo de la escena final de los dos esposos sin hijos tiene profunda emoción.

Federico Viera, individualidad frívola, hombre desordenado, vicioso, tenoriesco, insolvente; pero celoso de su orgullo para evitar humillaciones y vejámenes. Siéntese aristócrata de sangre, abomina de la democracia y desprecia al hortera enamorado de su hermana Leonor.

Aparece en el segundo acto la silueta de la **Peri**, pecadora desinteresada, con donaire popular, sin dinero, pero con alhajas, regalos de ricos, que empeña para que salga de apuros Federico Viera, que había sido su amante favoreciéndola en otros tiempos, y ahora no tiene escrúpulos en aceptar sus auxilios pecuniarios.

Se establece el contraste entre Orozco y Viera; éste, siendo amigo, le traiciona con su mujer, mientras aquél piensa generosamente, ignorando el engaño de que es víctima, en salvarle de las garras de sus acreedores. Esta doble psicología del marido, burlado por la esposa y el amigo, y del amante orgulloso con los de sus clase social y de moral elástica y acomodaticia con la **Pari**, tiene en **Rea-**lidad un vivo interés.

Del fondo de su turbia moral sale a los labios de Fe-

derico Viera estas nobles palabras dirigidas a Augusta: "No puedo considerar tal cosa: querida mía, si me amas, impide los favores de ese hombre, a quien yo debería reverenciar, de un hombre cuya noble confianza pago con el mayor, con el más villano ultraje".

Augusta siente remordimiento y exclama con gravedad: "Habíamos convenido en no hablar de eso. Quien le ultraja... no eres tú. Al acusarte, parece que me acusas a mí".

Augusta confiesa que venera a Tomás Orozco; pero que ama a Federico Viera. ¡Que drama real y patético, profundamente humano, fuera de las reglas de la virtud y la moral que las leyes imponen, las costumbres respetan y los instintos naturales, los impulsos indomables de la pasión escarnecen y pisotean!

Viera se eleva sobre sí mismo cuando sinceramente le dice a su amante que se cree el más abyecto de los hombres cuando entra en su casa y estrecha la mano de Orozco, el varón de corazón grande y puro y le ruega que se aparte de él, de Federico, porque no puede darle la felicidad y la arrastra a la perdición y el escándalo. Augusta le replica llorando: "¡Huir de ti! No puedo".

Augusta ama a Federico con pasión ardiente y su amante no le corresponde con igual intensidad. Ella en sus manos es una mujer más, juguete de placer y adorno de su historia amorosa. Federico domina a Augusta porque de los dos, él es el que menos ama y la pasión no le clega como a ella.

Según se desarrolla la ficción dramática aumenta el interés. La acción central se diversifica en episodios lógicos, coherentes y las partes se ve que armonizan con el ritmo del conjunto, contribuyendo todo, lo principal y lo secundario, a la plasticidad y belleza del drama.

Está planteado el conflicto dramático de manera natural y sencilla, sin confusas complicaciones. Augusta engaña a su marido y disimula; Federico traiciona al amigo y por intervalos siente remordimientos por su felonía. Así resulta en los juegos de amor. Un hogar feliz se ensombrece. La esposa no es dichosa con su marido noble y bueno, y se entrega a las veleidades de un perdulario, sin medios para vivir decentemente. En la vida ocurre lo mismo: se abandona el camino recto para marchar por la senda torcida.

Tiene significativo relieve, aunque es un simple accidente, la fuga de Clotildita, que ama a un humilde em-

pleado de comercio, siendo ella “descendiente de los Vieras de Acuña”. La aristocracia arruinada desciende al pueblo y con él se enlaza, pase al quijotismo orgulloso de Federico Viera.

Gusta Galdós de los entronques de la nobleza con blasones y sin talegas con la plebe laboriosa, con el pueblo que trabaja, y la verdad es que amor cuando se enciende de veras no entiende de linajes y suele hacer travesuras igualitarias.

Clotilde tiene sentido práctico despierto en la pobreza en que vive, guarda los ahorros de su novio y éste es trabajador y con ambiciones de enriquecerse. “Ahí tenéis—dice Infante—la generación que nos ha de barrer...” Aquí se inicia el simbolismo tan del agrado de Galdós: la inútil, holgazana y viciosa aristocracia barrida por el pueblo sano, vigoroso y activo.

En el carácter de Augusta se descubre distintas fases. A veces reflexiva y en ocasiones impulsiva; discurre serena y comprensiva cuando examina su situación y juzga los hechos de los demás y se ciega por la pasión cuando acude a las citas con Federico Viera.

El tipo del cínico aventurero Joaquín Viera, está certeramente observado, adquiriendo mayor realce frente al puritanismo algo cándido de Tomás Orozco.

Ya en el cuarto acto se divulga el secreto de los amores culpables de Augusta con Federico; en la casa de la Peri, Malibrán, despechado, lo pregona y la cortesana pone en antecedentes a su antiguo amante por lo que pudiera suceder.

Federico y Orozco hablan y la escena tiene gran intensidad; éste ignora la infidelidad de su esposa y a aquél le atormenta la presencia de su amigo. Orozco le brinda protección y Viera la rechaza orgulloso. Federico en sus turbaciones morales vé a Orozco por todas partes, de noche y de día, y no puede soportar tal suplicio.

Sorprenden los escrúpulos morales de Federico, sus pujos de honor, al rechazar el dinero que Orozco le ofrece y aceptar el que requiere de la Peri. Viera no quiere recibir favor de la gente de su clase porque lo considera humillante. El amparo de Orozco le abruma como una acusación, le pesa como un remordimiento y lo rehusa.

¡Que profunda emoción tiene el monólogo de Federico Viera cuando se marcha Orozco y se queda sólo!

Teme que Orozco se entere de su afrenta y le exija una reparación que él le dará con la “estúpida forma del

duelo". La grandeza moral de Orozco le anonada, le aterra, le dá espanto y por eso se resiste a verse frente a él.

Es interesantísima la escena en que Infante declara a Federico que Malibrán quiere empañar la limpia fama de Augusta, su prima, y está resuelto a exigirle una retractación o a abofetearle. Mas para desvanecer toda sombra de duda pregunta si **cuanto ha dicho ese infame... es mentira**. Federico contesta: "Cuanto ha dicho ese miserable... es verdad".

Viera quiere que Orozco sepa la terrible verdad, por que lejos de temer la muerte la apetece, la necesita. Sus frases exteriorizan la tragedia de un alma que se siente culpable y arrepentido del daño irreparable causado desea sucumbir.

La escena final del cuarto acto, entre Federico y Augusta, que termina con el suicidio de Viera, quien delirando ve por todas partes la presencia acusadora de Orozco, sacude con el estremecimiento de las hondas emociones.

Al descubrirse el secreto de sus amores con Augusta, Federico no reacciona mintiendo, negándolo como vulgarmente ocurre en casos análogos, sino por el contrario declara la verdad que tortura su espíritu y por ésta afronta todos los riesgos de su conducta desleal.

El suicidio de Federico Viera no es un efecto teatral buscado; es una consecuencia natural y lógica de sus actos anteriores y de la severa acusación de su conciencia. No puede vivir tranquilo; le persigue, no la iracundia, sino la bondad del hombre cuyo honor ha mancillado, y la sombra de Orozco le acosa, le atormenta, perturba su razón y no ve otra solución que desertar de la vida.

Severa, dura, terrible es la sanción que Federico Viera se impone a sí mismo con voluntad inflexible. Con el sacrificio de la vida liquida definitivamente su culpa. Con la muerte que le redime, hasta cierto punto tiene su desenlace el drama del amante; pero aún queda que resolver el drama de la esposa desleal y desenlazar el drama del marido agraviado. Cada uno de estos tres personajes principales de **Realidad** tiene su drama interior.

Detalle conmovedor: la dolorida fidelidad de la Peri velando el cadáver del suicida.

Se aproxima el fin. Augusta recuerda doliente las angustias que pasó después del suicidio de su amante, encurrada, para que no se pudiera delatar su presencia, en la casa de Federico, en los primeros momentos invadida por vecinos y policías. Infante la salva de aquella situa-

ción tranquilizándola; pero al mismo tiempo le advierte que a oídos de Orozco han llegado rumores de la tragedia.

Su conciencia está en suplicio. Infante le aconseja que se entregue sin condiciones a su marido, que le diga toda la verdad, que es su salvación. Augusta le replica que quizás tenga razón y que anoche tuvo una pesadilla horrible: soñó que había caído de rodillas ante Orozco, confesándole todo. Este es un momento psicológico que impresiona profundamente. Crece el interés y se intensifica la emoción que despierta el drama.

Augusta y Orozco se encuentran ahora solos, la una con la conciencia turbada y el otro con la conciencia tranquila; Augusta quiere confesar y Orozco, con sus insinuaciones, le dá valor para que confiese, y ambos se observan.

Augusta exclama: "¿Por qué me miras así? ¿Es que quieres decirme algo y no te atreves?"

Orozco imperturbable, dueño de la situación replica: "Te observo temerosa, y esperaré a que te tranquilices".

Augusta: "¡Temerosa yo!"

Orozco pronuncia entonces estas bellas frases que encierran el concepto elevado que tiene de la vida y de la verdad: "Yo se que eres valiente. No necesitas demostrármelo con palabras. Yo también lo soy, más que tú, mucho más, pues tengo ánimo suficiente para decir la verdad sobre todas las cosas, para reducir a la insignificancia los afectos mas hondos cuando contradicen el sentimiento puro de la humanidad y de la vida".

Augusta en contacto con aquel espíritu superior también se eleva y dice: "Ya se que eres un hombre... único. Has cultivado la vida interior; has conseguido lo que imposible parece en la flaqueza humana: esclavizar las pasiones, subirte a las alturas de tu conciencia eminente y mirar desde allí los actos de tus semejantes como el ir y venir de las hormigas; aislarte y no permitir que te afecte ninguna maldad por muy cerca que la tengas".

Orozco invítala a que se confíe a él, a que le revele todo lo que siente, a que descubra su interior.

Aún no se decide a confesar, duda, vacila, quiere y teme al propio tiempo declarar la verdad.

Orozco despeja la situación diciéndole que son "inútiles y ridículos los circunloquios", que desde que apareció muerto Federico Viera su nombre anda en lenguas de las gentes; que le manifieste lo que hay de verdad.

Momento culminante; Orozco ansia conocer la verdad

por confesión de la propia culpable, y Augusta no se decide, titubea, le aterra decírla.

Orozco se mantiene firme en su posición; ni cree ni deja de creer y espera que hable su mujer. Augusta adopta el débil refugio de la negativa cuando ya no puede vencer a su marido.

Orozco: "Luego es falso lo que se dice".

Augusta: "¿Y lo dudas?"

Orozco severo, inflexible, implacable quiere ser juez de su mujer y de sí mismo, y contesta sin alterarse, friamente: "No afirmo ni niego... ¿Por qué tiembas? Tu cara es como la de un muerto". Augusta dice que está enferma.

Ya no caben evasivas; Augusta se halla convencida de que Orozco lo sabe todo y es inútil negarlo; teme que la mate y siente un "escalofrío mortal".

El monólogo de Orozco mientras Augusta reflexiona lo que debe hacer, es sencillamente sublime. Su alma siente en lo más vivo el engaño por que ama a su mujer y era feliz y no se resigna a perderla. De pronto le alumbrá la luz de una esperanza consoladora y exclama: "¡Si con un acto de hermosa contrición se eleva hasta mí!" Se ve que es capaz de perdonar.

Augusta continúa encerrada en la negativa. ¿Confesará al fin? ¿Orozco absolverá o condenará? Por instantes sube el interés dramático a cada movimiento, a cada mirada, a cada frase. Ante la persistente negativa de ella, él dice: "Me he quedado solo, solo, como el que vive en un desierto". Augusta también se siente "divorciada, sola, como si en un páramo viviera".

Orozco teme perder la serenidad, que le flaquee el ánimo y sus pasiones le arrastren a la violencia de un ejemplar castigo; pero se domina y recobra su grave actitud.

Augusta no sabe lo que siente y el alma se le desgaja. "Si fuera posible decir toda la verdad... toda..." exclama. Se confiesa a sí misma y declara aparte que "toda la verdad es imposible decir". Diría que me siento menos arrepentida que culpable y que ningún afecto, ninguno, borraré de mi corazón la imagen del pobre muerto. Diría que entre su santidad que admiro, y mi debilidad, de que me acuso a Dios, hay un abismo que humanamente no puedo salvar... ¡Contradicciones, pena horrible, sin recurso de poder aliviarla confesándola!... ¿Cómo decirle que me infunde veneración, ternura fraternal, pero que el amor, la flor de la confianza humana, no puede nacer en esta

unión árida y glacial?" ¿Se recuerda que el matrimonio no tiene hijos?

Y llegamos a la escena última. El monólogo de Tomás Orozco es shakisperiano; nos descubre el mundo interior del protagonista, sus ideas, sus sentimientos, su ética, su ideal.

"Los celos ¡qué estupidez! Las veleidades, antojos o pasiones de una mujer, que miseria!"

"Quiero salir... me ahogo, necesito respirar el aire libre, contemplar el cielo, las estrellas sin fin... ¡Ah!, ¡que diría esa inmensidad de mundos, si fueran a contarles que aquí, en el nuestro, un gusanillo insignificante llamado mujer amó a un hombre en vez de amar a otro".

Es escalofriante el momento en que aparece la imagen de Federico Viera y Orozco dice:

"Eras mi idea fija, como yo fui la tuya, eres mi propio pensamiento, la luz que alumbraba mi razón, revelándome el sentido de tu lastimosa tragedia y los móviles de tu muerte... Se que moriste por estímulos de honor y de la conciencia; por que la vida se te hizo imposible entre mi generosidad y el mal que me hiciste. Si en tu vida hay no pocas ignominias, tu muerte es un signo de grandeza moral".

A las tragedias de Shakespeare hay que ir para encontrar caracteres, situaciones dramáticas, concepción, ideas y frases como las de **Realidad**.

"Nada hay tan ingenioso como la realidad, la gran artista", dice un personaje. **Realidad** es una obra maestra por la arquitectura teatral, la pintura del medio, los personajes centrales y secundarios. Exposición, nudo y desenlace resultan proporcionados. Verosimilitud, lógica artística, emoción estética hay en el gran drama de Galdós.

Dice Pérez de Ayala sagazmente:

"En D. Benito Pérez Galdós, como en Shakespeare, se ve claramente que el autor ha concebido la obra dramática como un todo en el cual se coordina en cada momento la acción con el lugar en que se desarrolla, el carácter con el pergenio físico del personaje, el diálogo con la actitud y la composición, la frase con el ademán, la voz con el gesto; en suma el elemento espiritual con el elemento plástico".

Orozco quiere ser a su manera el **médico de su honra**, levantando, elevando hasta su grandeza moral a la mujer caída, sin corresponder al **secreto agravio con la secreta**

venganza del teatro clásico y del teatro de Echegaray. Lo que le interesa es oír la verdad de los propios labios de la culpable y como no lo consigue, sabe dominar sus instintos pasionales, siente desden y piedad por las flaquezas humanas y se queda solo, con su pensamiento mirando la inmensidad del cielo estrellado.

¿Es Orozco una abstracción filosófica, la encarnación de un ideal de perfección, un símbolo o sencillamente un espíritu superior, un ser de excepcional contextura moral, que domina y disciplina sus pasiones con férrea voluntad para que no se desboquen, y sigue su camino sin desviarse del fin que se ha propuesto? Un hombre de inaudita grandeza, raro ejemplar de la fauna humana, que desprecia olímpicamente las farsas sociales, la hipocresía y los convencionalismos que lo mismo sirven para cubrir y encubrir las debilidades y depravaciones que para descubrirlas, delatarlas y castigarlas.

Aun con el corazón desgarrado por la traición de la mujer amada, aun ante el vilipendio del adulterio de su esposa, Orozco busca, persigue y acepta la verdad, por cruel y dolorosa que sea, la verdad del engaño, del arrepentimiento y de la enmienda, preferible a la mentira que todo lo embrolla, enturbia y envilece.

## *La loca de la casa*

El éxito de **Realidad**, que abre un período esencialmente reformista en la escena española, anima a Galdós a seguir en tratos con las máscaras y ofrece al público un año más tarde —1893— **La loca de la casa**, con fecundidad de novelista y dramaturgo que pasma y admira. La pluma galdosiana no puede permanecer ociosa nunca y su actividad es un caso insólito en la literatura nacional de su tiempo.

Escrita **Realidad** es difícil que el autor pueda superar-se, porque con este drama asciende a la cima y se le proclama justamente el primer dramaturgo español de su época.

Galdós alterna el drama con la comedia. Con la naturalidad y sencillez característica de su arte, se esboza en el primer acto de **La loca de la casa** el argumento con la sucesiva presentación de personajes que dice cada uno lo que observa, piensa y siente separadamente y en relación con los demás. A un personaje le parece José María Cruz un “gorila, una transición entre el bruto y el homo sapiens”.

Hijo de un carretero de la casa de Moncada, emigra a América, regresando rico y poderoso, y se enamora de la Srta. Gabriela, que se asusta solo de verle.

El viejo Moncada sufre con entereza los golpes de la adversidad, desgracias de familia y reveses de fortuna y siente en lo íntimo de su corazón de padre que su hija Victoria le abandone para profesar en un convento.

Moncada vese forzado por su situación económica a hipotecar, a vender inmuebles y Cruz está dispuesto a prestar dinero y comprar terrenos y fábricas.

Se presenta en escena José María Cruz, a quien enseñan la finca y fábrica, que acusan descuido. Cruz mira

como cosa propia el parque donde de niño se crió en la indigencia y no reniega ni se avergüenza de su humilde origen.

Era de carácter rebelde, indómito y su padre le embarcó para América muy joven. En su lenguaje es rudo y sincero: no dice mentiras ni calla verdades, por amargas que sean. Su doctrina social es no "proteger la mendicidad, que es lo mismo que fomentar la vagancia y los vicios, no dar nada a nadie graciosamente". "El que no puede o no sabe ganarlo, que se muera y deje el puesto a quién sepa trabajar. No debe evitarse la muerte del que no puede vivir".

Tal es la despiadada filosofía de este hombre enriquecido, metalizado, insensible a los dolores ajenos.

De su infancia solo conserva con ternura el recuerdo de las niñas de Moncada, Gabriela y Victoria, que las miraba como seres **de una raza superior**.

Quiere casarse con Gabriela, pues ambiciona ser señor donde fué criado. Esta es su ilusión desde América. Al manifestar su sentimiento amoroso a Gabriela, ésta, sorprendida, le rechaza con desabrimiento.

La tía Eulalia, zurcidora de voluntades, insinúa que por determinadas circunstancias sería grata a su hermano la unión de Gabriela con Pepet, y la joven se indigna y dice que no admite la imposición de sacrificios. Pepet, como una fiera herida al verse despreciado, ruge su despecho. Quien ha triunfado en ruda lucha con la naturaleza no soporta que le humille, que le pisotee... **una muñeca sin reflexión**.

En un desplante brutal profiere colérico: "Me voy de esta casa. Que lo pierdan todo, que se arruinen, que se mueran, que se deshonren!"

Llega con hábito de monja Victoria y la escena es breve y emocionante. Moncada declara su ruina a la marquesa que solicita prórroga a una hipoteca; Victoria, de viva imaginación y temperamento vehemente, elogia la paz y dulzura de la vida conventual; dice que le gustan las cosas difíciles, vencer grandes dificultades. "Quiero—añade—padecer y humillarme".

Victoria es el reverso del carácter de su hermana; Gabriela, reflexiva y metódica y la novicia de "ideas brillantes, actos atrevidos que parecían obras de la inspiración o el capricho".

Moncada, hombre intachable, celoso de su honradez comercial, se aterra ante la idea de anunciar él mismo

su descrédito e insolvencia, creyendo imposible sobrevivir al desastre. Victoria trata de calmar la irritación de su padre; éste le dice que le deje, que no entiende su lenguaje, ni ella el de él, que hizo bien en ponerse a salvo, en abandonar la familia antes de la catástrofe, que ya no le afecta ni puede afectarle. Los reproches de su padre hieren en el alma a Victoria, y le replica que le dejó en la opulencia, que pobre no le hubiese abandonado nunca, que le quiere tanto que daría su vida por aliviar sus penas; le aconseja que tenga fé y promete salvarle la soñadora que él llamaba la loca de la casa.

Moncada duda; Victoria le alienta y confía en Dios.

Con las incidencias de la comedia, habilmente tramadas, crece el interés. El agente Huguet dice que Pepet, tan fiero y de tan ruda forma, parecía un niño contándole su ilusión de entroncar con los Moncadas, de juntar las dos razas, las dos firmas. Opina que es grande su plan de crear una Sociedad comanditaria, aportando Cruz sus millones y Moncada la fábrica para pagar todas las deudas pendientes.

Está en las manos de Pepet, pues, el hundimiento definitivo o la salvación de la casa Moncada. Es deliciosa la escena en que las dos hermanas, la "divina y la humana", hablan de las travesuras de sus sobrinos, los niños huérfanos.

Gabriela y Victoria lamentan la situación de su padre y expresan su pena por no poderla remediar ellas, "infelices mujeres". Asoma la preocupación de Gabriela por si su padre está quejoso de ella. Es interesantísima la escena en que Gabriela no está dispuesta a sacrificarse casándose con Pepet y Victoria, sin inculparla, pronuncia estas frases: "El sacrificio, la querencia de las dificultades, el desprecio de la felicidad para buscar en la desdicha una dicha mayor, ese homenaje del alma a Dios, que gusta de verlo llegar hasta El por los caminos mas estrechos, no es, no, para todos los caracteres".

El encuentro entre Cruz y Victoria produce expectación y aviva el interés. Evocan la niñez. Victoria se desenvuelve con gracia en el diálogo y Pepet recuerda ingenuamente sus años de miseria, cuando hacía de caballo tirando del carrito de las niñas del amo.

Victoria, sola, medita. ¡Que hermoso momento psicológico! Pásale por la mente la idea del sacrificio para salvar a su padre, cuyas penas conmueven su corazón.

Pero Pepet le produce aversión por su facha, por su



pet, recargando las groseras líneas de su fisonomía moral y física. Asimismo tal vez pueda observarse artificios teatrales evitables; pero no de mala ley, en el desarrollo de la acción, en que los personajes adquieren a ratos cierto sentido representativo de ideas.

Pepet no siente al principio amor por las niñas de Moncada, sino simpatías; se enternece su corazón recordando su infancia desvalida junto a ellas como un **animado doméstico**. No pretende tampoco humillarles con su riqueza, y a lo que aspira únicamente es a entroncar con esa familia, a formar una sociedad mercantil el pobre enriquecido con el rico arruinado.

Encarna Pepet el pueblo, vigoroso y trabajador que sabe luchar y vencer y su ilusión y su egoísmo consiste en casarse con una de las niñas de Moncada, primero con Gabriela, que le repudia y después con Victoria, que acepta el sacrificio, y convertirse en el amo de la casa en que sirvió de criado. Para vencer en esta batalla cuenta con la fuerza formidable de los millones que posee y le allanan el camino de sus aspiraciones, derribando obstáculos, destruyendo prejuicios de casta social, extinguiendo escrúpulos morales y hasta repugnancias físicas. El monstruo que triunfa con su dinero quiere formar una familia con nueva savia plebeya, porque se siente fuerte y capacitado para realizar la empresa que se propone.

Estamos en el tercer acto, ya casado Pepet y dueño de la fábrica de Santa Madrona, desplegando sus actividades. Los pedigüeños tratan de sacarle dinero.

Los sentimientos de Victoria van cambiando; Pepet es "afectuoso a su manera" y ya no le inspira aversión y le mira **casi como a un niño** y no le gusta que le pase nada malo. Confía en domesticar a la fiera.

Victoria encuentra distracción en la administración de la casa y los talleres. Al lado de Pepet el autor no quiere colocar gente ociosa ni inútil. El primer obrero es él, y da el ejemplo a todos. Gabriela sigue aborreciendo a Cruz, ya casada con Jáime, dos figuras episódicas de poco relieve. Daniel es otra silueta secundaria que pasa por la escena, entra y sale a los efectos del papel que desempeña en el desenvolvimiento de la trama.

El detalle del talón que Pepet entrega a su mujer con determinado destino y ella le dá otro distinto para favorecer a la marquesa empobrecida, despertando sospechas a Cruz, parece un recurso falso y amañado, preparatorio de sucesivas situaciones. En sus mútuos reproches por el

dichoso talón que Pepet reclama y Victoria se niega a obedecer, nada gana el carácter del uno ni del otro. Es una disputa sin interés que suprimiéndola nada perdería la comedia.

Los celos de Pepet son extemporáneos, sin motivo ni fundamento, exclusivamente para dar lugar a los bramidos de la fiera y a las disculpas de Victoria, sin aumentar el interés escénico. De tono melodramático es asimismo la escena en que Daniel devuelve el talón enviado por Victoria a su madre, rechazando el auxilio. Cruz se burla de tanta dignidad y recoge el talón; Victoria enérgica le dice que respete lo hecho por ella. Si acepta la devolución, Victoria amenaza a su marido con separarse de él. Cruz, que ya se ha guardado el dinero, increpa colérico a Daniel, acusándole de introducir en su hogar la discordia y el escándalo. En sus latiguillos Pepet llama a la familia de la marquesa "Raza famélica, carcoma de la sociedad". Daniel rechaza las injurias, se produce una situación violenta entre los dos rivales y la obra decae lamentablemente con desplantes efectistas. Victoria abandona la casa; pero es de suponer que por poco tiempo, porque Pepet se siente hechizado por ella y jura recobrarla.

Preparémonos para conocer el desenlace, falseada ya la acción con ciertos efectismos, impropios del arte del creador de **Realidad**.

Llegamos ya al cuarto y último acto. El amor que sentía Daniel por Victoria renace y con la retirada de ésta del hogar, piensa ilusoriamente que puede corresponderle.

Con la discordia conyugal, Jordana nos entera de que Pepet ama a su esposa, está con un humor del diablo, enfurecido y brutal, y por la cuenta que le tiene propónese reconciliar a los esposos. Diríase que el león no es tan fiero como lo pintan sus enemigos.

En el Hospital y Casa de Maternidad de Santa Madrona celébrase la fiesta organizada por Jordana y acuden numerosos convidados: Victoria con su familia y Pepet que no podía faltar. Moncada muestra también interés por la reconciliación de su hija con Cruz. Victoria piensa en el "pataleo del pobre animal al encontrarse solo" y le confiesa a su padre que se siente atraída por su marido.

Viene otra escena supérflua: la del encuentro de Pepet y Daniel.

Los aristócratas miran con rencor y desprecio a Cruz, quien al ver a su mujer exclama que está guapa. Victoria

dice que el monstruo trae mal ceño, pero que la loca de la casa le amansará.

Moncada conversa con Pepet. Trata de la separación de su mujer y del reconocimiento de una renta decorosa y al mismo tiempo desliza que podría suceder que dentro de unos meses Victoria le diera un nietecillo.

Cruz impaciente grita: "Victoria... que venga". En el hombre salvaje el sentimiento o el instinto de paternidad surge patente y se manifiesta fogoso. Este momento de la comedia tiene honda emoción. Pepet dice: ¡Un hijo, tener un hijo! Pues para qué me he casado yo? ¿Por qué trabajo, por qué soy como soy...? El hijo antes de nacer gana la batalla; el hijo por venir unirá nuevamente a los esposos separados. Eterna ley del amor y la sangre.

Pepet ya no piensa en otra cosa que en reconciliarse con Victoria y en perpetuar su nombre y tener sucesión, muchos hijos y aumentar para ellos su riqueza. Su anhelo no puede ser más real y humano.

Pepet acaba por sentirse domado por el amor de Victoria y del hijo que aún no ha nacido y hace el milagro de domesticarlo. Victoria y Pepet se convencen de que no pueden vivir el uno sin el otro, esperando el tercero; abre la bolsa el avaro ante las peticiones de su mujer, sometiéndose sin condiciones a su voluntad generosa. La loca de la casa ha domado a la fiera.

Adviértese en esta comedia un lento y lánguido desarrollo del argumento, con notoria inferioridad los dos últimos actos con respecto a los primeros. Para las cuatro jornadas de que se compone **La loca de la casa** ha tenido que dilatarse innecesariamente el asunto con incidentes y peripecias que no contribuyen a dar interés, emoción y belleza a la obra. Con una acertada poda de escenas, condensándose más la acción que resulta difusa, ganaría bastante la comedia.

No obstante estos defectos que afectan a la estructura general, descúbrese en **La loca de la casa** indiscutibles méritos en la pintura de caracteres, en el análisis psicológico, en las ideas, en el diálogo matizado de ingenio e ironías y en algunas situaciones fundamentales plenas de emoción. Obsérvanse también concesiones al público partidario de ciertos efectismos.

## Gerona

Este drama—1893—es un arreglo del Episodio Nacional del mismo título. Bien conocida es la heroica defensa de Gerona, contra las tropas invasoras de Napoleón I, diezmada y hambrienta por el sitio. El indomable general Alvarez de Castro amenazaba con fusilar al que hablara de capitulación frente al enemigo. Un gesto épico de la raza de las aventuras quijotescas, las acciones abnegadas y los sacrificios estériles.

Hombres y mujeres rivalizan en valor en lucha contra los franceses. Toda Gerona en pié para rechazar al invasor. Los personajes del drama describen el cuadro trágico del cerco; sangre, hambre, llanto, espíritu de sacrificio, muerte.

Dentro del marco dramático del sitio de Gerona, atacada furiosamente por los franceses y defendida con singular tesón por el ejército y el pueblo, se desenvuelve la trama. El Dr. Nondedeu, que expone su vida curando heridos, tiene una hija enferma, a quien a todo trance quiere ocultar los horrores de la guerra. El corazón de Josefina está lacerado por el desvío del capitán Montagut, que la ha olvidado y cumple con sus deberes militares luchando por la patria.

Para olvidar penalidades se inventan burlas y farsas como pasatiempo.

El capitán Montagut, displicente y descontentadizo, de todo murmura y hasta su novia, la frívola Paquita, hija del intendente, le hastía.

Gerona sitiada se consume. Entre los defensores se halla la figura "imposible y estóica" de Don Mariano Alvarez que no concibe la rendición. Sombras de hastío y melancolía envuelven a los militares cercados. Montagut confiesa al capitán Castillo que hasta el amor que era su flaco,

se le ha hecho repulsivo. Castillo siente simpatías por Paquita, a quien su novio califica de inconstante y vanidosa.

De pronto por... aburrimiento, mezclado con celos de Montagut, los dos capitanes se odian y se desafían.

Por las veleidades amorosas de Montagut, Josefina desvaría y habla de la fiesta de su boda con el capitán ingrato, quien la mira ya con piedad por haber perdido la razón.

La ficción del duelo entre los dos capitanes se desvanece felizmente, abrazándose y renunciando a batirse.

Josefina desaparece. El banquete figurado da lugar a una escena pueril entre Paquita y el Dr. Nondedeu.

Buscan a la loca desaparecida su atribulado padre y Montagut, ignorándose su paradero. El médico recela que el capitán pueda esconder a su hija. Montagut siente ahora una ilusión de amor por Josefina y su imaginación exaltada la idealiza como una imagen errante entre ruinas.

El médico no está conforme con el sacrificio inútil y llama "bárbaro heroísmo" la defensa que hace de la plaza el gobernador Alvarez de Castro. Protesta Nondedeu frenéticamente contra la resistencia, mientras el pueblo y el ejército aclaman al bravo general que se niega a capitular.

El pensamiento es claro: odio a la barbarie de la guerra que martiriza a la humanidad, personificado en un hombre de ciencia que cumple sus deberes profesionales y humanitarios en medio de los horrores de la contienda bélica.

Reaparece Josefina, que se había refugiado en un convento, y Montagut da órdenes para que la conduzcan a su casa para casarse con ella, mientras él defiende a Girona. El padre sigue sin saber el paradero de Josefina y persiste en la sospecha de que el capitán la oculta. Nondedeu, atormentado por la pérdida de su hija y las torturas de la guerra, delira. El capitán declara que tiene secuestrada a Josefina; el padre le expresa su deseo vehemente de verla y Montagut dice que no "merece recobrar su hija el hombre que ha escarnecido públicamente el heroísmo de esta ciudad, el pregonero de la infame rendición, el que ha hecho mofa del sentimiento patrio y del honor militar".

Aparece nuevamente la infeliz loca que había vagado

por el pueblo, soñando desvarios, sujetándola para que no se escape. Hay tumulto de combate.

El gobernador militar Alvarez de Castro está grave; se encarga del mando el general Bolivar y propone la capitulación; muere Montagut. Se encuentran padre e hija: Josefina contempla el cadáver del capitán y exclama: "Dormido..., dormido, sí... ¡Esposo mío!... don Juan!" Llorra... Recobra el juicio perdido. "¡Ah, don Juan—dice—, vivo fuiste mi locura; muerto eres mi razón".

El cuadro final representa la rendición de la ciudad mártir.

El drama cansa la atención. No de la sensación de la tragedia de Gerona sitiada por los franceses—1809—. Figuras sin relieve ni vigor dramático; acción negligente: diálogo lánguido, situaciones artificiosas, sin calor ni emoción, no atraen ni retienen el interés. En resumen: una equivocación de Galdós.

## *La de San Quintín*

La espina del fracaso del drama *Gerona* se la sacó airosamente Galdós con el éxito de la hermosa comedia *La de San Quintín*, estrenada a principios de 1894.

Empieza la obra con un animado y alegre cuadro, celebrándose el cumpleaños del longevo terrateniente, fabricante y naviero D. José Manuel de Buendía. Se perfilan las siluetas de Don César de Buendía, hijo del patriarca y del marqués de Falfar de los Godos, cargado de deudas.

Se descubre que Don César tiene un hijo natural, Víctor, fruto de una aventura amorosa con cierta extranjera, y que está dispuesto a reconocerlo. Es un joven de ideas socialistas, disolventes y demoleedoras, dice el notario Canseco, íntimo de la familia de Buendía. Víctor trabaja como mecánico en la fábrica de su abuelo, sometido a dura disciplina para domarlo.

Resulta que el marqués ha tenido una herencia cuando Don César teme que solicite nueva prórroga del préstamo que le hizo, prórroga que no está dispuesto a conceder, y le sorprende la noticia de que han quedado cancelados los pagarés.

En una interesante escena, en la cual se pone al descubierto el rencor mutuo que se tienen Don César y el marqués, éste habla reticente de agravios, de "ciertos actos que no tuvieron correctivo... debiendo tenerlo".

Se da a conocer el ambiente doméstico con el orden y método que emplea Don José en la minuciosa administración de su casa. Con su abuelo lleva la nieta Rufina la cuenta de los gastos caseros. Rufina siente vocación religiosa.

Don César es viudo, padre de Rufina, y Don José quiere casarlo con otra viuda rica, Rosita Moreno, llamada

la **Pescadora**. Espérase la visita de Rosario de Trastámara, duquesa de San Quintín, que al decir del viejo Buendía viene a pedirle consejo y su hijo cree que a solicitar dinero.

Don José evoca sus tiempos de pobreza cuando era opulento el duque de San Quintín y Rosario cuenta sus angustias, pues la ruina de su casa no le permite vivir, como antes, en Madrid y París. Dice que sorprende en ella "aptitudes de mujer práctica, encerradita en un modesto hogar".

En tanto se decide que la duquesa entre en un convento, Don José le ofrece asilo en su morada. Rosario se sorprende al saber que Don César vive con su padre, por creer que residía en Madrid, y no acepta la hospitalidad que se le brinda. "Ese hombre y yo—exclama por Don César—no podemos estar bajo un mismo techo". Don José insiste en su ofrecimiento y la duquesa acepta.

La presencia de la aristócrata anima más la acción de la comedia, creciendo gradualmente el interés. El ardid de la cerradura del baul que no puede abrirse, sirve para la primera entrevista de Rosario con Víctor, en traje de obrero. Ambos se conocían ya; él la reconoce en seguida; pero ella duda, deseando recordar quien es. Víctor precisa cómo, cuándo, donde y de qué manera conoció a la duquesa, disfrazado de príncipe ruso.

La escena, sin perder ciertamente verosimilitud, parece un tanto convencional; pero sin convencionalismo no hay arte teatral y solo el artificio burdo es repudiable.

Víctor cuenta a Rosario sus andanzas de estudiante en Bélgica, sus aventuras de propagandista del socialismo, que le conduce a la prisión, y el regreso a España, traído por su padre. En Madrid declara Víctor que hacía vida de señorito, veía a la duquesa frecuentemente en paseos, iglesias, teatros, fascinándole su belleza y explica con calor su romántica pasión.

La exposición de la comedia es admirable; los personajes bien dibujados; la acción natural, el diálogo fluido, salpicado de gracia e ironía y las situaciones muy interesantes.

La duquesa se dedica a las faenas domésticas: plancha, amasa rosquillas... No quiere estar ociosa y trabaja. Con gracejo bromea con Víctor y con Rufina. Don César, se enamora de la duquesa y le propone casarse, y ésta dice que antes se casaría con un presidiario. El marqués desprecia a los "pasteleros enriquecidos". Ambos aristócrata-

tas odian a Don César por agravios de familia. Para vengarse de Don César, el marqués posee un secreto que le revela a la duquesa: Víctor no es hijo de él, sino de un coronel amante de la italiana Sarah que engañaba a los dos, explotando al usurero.

Rosario de pronto aconseja a su primo que no descubra el secreto, porque arrancaría a Víctor su nombre, privándole de su herencia; después, duda y se muestra partidaria de la venganza, y, por último, le pide las cartas de Sarah que el coronel moribundo entregó al marqués. Tutto convencional.

Son muy donosas las escenas de la elaboración de las rosquillas con su claro simbolismo, mezclándose las clases sociales. "Las yemas y el azúcar; alegoría de la aristocracia de sangre unida a la del dinero", dice Víctor. "Luego cojo yo las aristocracias y... las mezclo, las amalgamo con el pueblo, vulgo harina, que es la gran liga"... exclama la duquesa ya enamorada de Víctor. El diálogo entre los dos, la aristócrata y el bastardo, es vivo, ingenioso y cautiva la atención.

Rosario se confiesa a sí misma: "Las ideas de este hombre me seducen, me enamoran... No, no son las ideas: es la persona".

Don César ofrece a la duquesa darle una **gran posición**, casándose con él. Ella le replica: "¿Sabe usted que he tomado asco a las grandes posiciones?" Don César no pierde la esperanza de ser duque consorte. Por último rompen con frases agrias y Rosario se venga entregándole las cartas de Sarah.

Bien pronto, en presencia de Víctor, la duquesa se arrepiente de la entrega de las cartas y sin aclarar el misterio le dice que la perdone, que lo que más estima en el mundo es su cariño y está condenada a que la aborrezca. El momento es realmente conmovedor.

Va complicándose el conflicto. Víctor, loco de amor por Rosario, abjura ante su abuelo de sus ideas y se identifica con la familia. Seguidamente el notario entrega a Don José el acta de reconocimiento del espurio, documento que pasa a manos de Don César y que éste rompe cólerico, pues ya conocía el texto de las misteriosas cartas.

Víctor, sin saber lo que pasa, se acerca a Don César, y es rechazado. Víctor anonadado le pregunta: "...¿de qué me acusa?" Don César no quiere hablar, le responde que de nada y abraza a su hija, "mi única verdad".

Víctor ignora lo que ocurre y Rosario le revela el mis-

terio: Don César no es su padre. La revelación la recibe con espanto; anhelaba “nombre y fortuna para aspirar...” La duquesa le consuela y fortalece en su abatimiento, recordándole sus protestas contra las jerarquías sociales, la propiedad y los nombres.

“Pues bien—dice—; ya has realizado tu ideal, ya no tienes propiedad, ya no tienes nombre, ya no eres nadie”. Víctor se yergue con entereza y prorrumpe: “Pasó la tremenda conmoción de la calda. Aún vivo: soy quien soy”. Acepta su cruel destino y agrega: “¿Que soy... nadie? Bien... soy un hombre, y me basta”.

“Entre el padre apócrifo y el hijo postizo—dice la duquesa—he abierto un abismo infranqueable”. Luego añade encendida de amor: “Nieto de Adán, desheredado de la fortuna, huérfano... del mundo entero, pobrecito mío... te quiero...”

Termina el segundo acto y comienzo el tercero y último con la celebración de la romería de Nuestra Señora del Mar, en la cual todo es alegría y bullicio. Entre el remolino del gentío, desaparece la duquesa de la vista de Rufina que le acompañaba.

Víctor abandona la casa para no volver más; no salió cabizbajo, sino altivo. Nadie sabe donde se encuentra. Don José está dispuesto a regalarle a Víctor un barco viejo y el cargamento con la condición de partir inmediatamente para los Estados Unidos.

La duquesa regresa a la casa inquieta; hace días que no vé a Víctor, ni sabe nada de él. Teme que huya de ella, que le haya olvidado y aborrecido, y se siente apenada. En la feria popular, donde todo el mundo se divertía, entre tantas caras no vió la que buscaba, la de Víctor.

Don José espera al notario para saber si Víctor acepta el regalo de la fragata; Don César opina que lo admitirá. En el pueblo se habla del casamiento de Don César con la duquesa. El notario transmite el deseo de Víctor de ver a Don José y a Don César. Este no acepta la entrevista en su casa.

Rosario, al saber que Víctor espera la audiencia solicitada, intercede por él y dice que deben recibirlo y enterarse de lo que pretende, lográndolo. Aparece Víctor, manifiesta que no necesita ni acepta socorro. “Un error nos unió. La verdad—exclama—o una apariencia de verdad nos ha separado para siempre”.

La visita de Víctor tiene por único objeto que Don César desmienta o confirme el rumor que circula por el pue-

blo de que ha propuesto a la duquesa casarse con ella, porque de ser cierto él se opone. Confiesa que ama a Rosario; Don César enfurecido le manda callar y le dice a la duquesa que le confunda con su desprecio.

La duquesa permanece inmóvil y silenciosa hasta que Víctor le suplica que hable. La espectación es enorme. Se expresa en términos hermosos. Recuerda que nació noble y en las más altas esferas sociales y que de niña la enseñaron a pronunciar nombres de magnates, de príncipes, de reyes, que ilustraron con virtudes heroicas la historia de su raza... Y añade: "Pues bien; mi nobleza, la nobleza heredada, ese lazo espiritual que une mi humildad presente con las grandezas de mis antepasados, me obliga a proceder en todas las ocasiones de la vida conforme a la ley eterna del honor, de la justicia, de la conciencia. Yo privé a este hombre de todos los bienes de la tierra. El cree que mi mano es la única compensación de su infortunio, y yo se la doy, y con ella el alma y la vida".

La escena es de profundo efecto dramático, conociéndose el desenlace de la comedia: la unión de la nobleza caída con el pueblo pujante.

Don José reza asombrado; Don César cree que el mundo se desquicia y Rosario, acusada de perturbadora en la casa, dice: "Sí, mi señor patriarca. Víctor y yo somos dos locos que nos lanzamos a la increíble aventura de buscar la vida y la felicidad en nosotros mismos".

Concluye con el simbolismo de que la duquesa y Víctor se van a un mundo nuevo, volviendo la espalda a las ruinas del viejo.

"Es un mundo que muere—murmura Don César—que ve muerta su esperanza de casarse con la duquesa de San Quintín, y su padre le replica:

"No, hijos míos, es un mundo que nace".

**La de San Quintín** es sin disputa una bella comedia tendenciosa, simbólica. Obsérvanse en ella visibles progresos en la técnica del autor, sintetizando el argumento. Adviértese asimismo concisión, brevedad en las escenas, rapidez y movimiento en la acción, buscando el efecto directo y vivo en el público, sin detenerse demasiado en el análisis del carácter de los personajes, evitándose con ello que, al prolongarse las situaciones más de lo debido, disminuya el interés y la emoción se malogre.

**La de San Quintín** tiene los tres actos de la conocida regla o receta para componer obras dramáticas con prin-

cipio, medio y fin, que equivale: el primero para la exposición, el segundo para el nudo y el tercero para el desenlace.

## Los condenados

El estreno de este drama—1894—es un fracaso ruidoso que forma época en el teatro; Galdós no se resigna a aceptar en silencio el veredicto del público y de la prensa, protesta, discute y defiende su obra. Y se defiende acusando a los críticos de incomprensión y de emitir juicios precipitados, que es grave pecado literario.

El famoso prólogo de **Los condenados** promueve acaloradas disputas. Galdós declara su “confusión y tristeza” ante el fracaso, porque compuso el “drama con la franca ilusión de que sería bien acogido”, pues creyó que “lograba expresar ideas y sentimientos muy gratos a la sociedad de los tiempos que corren”.

La derrota sufrida le duele sensiblemente y no se conforma con el fallo severo del auditorio y mucho menos se somete al de la crítica, de una “severidad enfática y ridículamente sentenciosa”. Protesta contra la sentencia y recusa a los jueces, reconociendo con sinceridad errores, artificios, imperfecciones y faltas reales o aparentes de lógica.

Galdós, pues, defendió su drama briosamente, censurando con acritud a los críticos.

Examinemos ahora, brevemente, **Los condenados**.

Paternoy, pasada su juventud, pero hombre fuerte ha regresado de Francia con dinero y está enamorado de su sobrina Salomé, a quien conoce desde niña, y le dobla la edad. Barbués, su amigo, de genio áspero y lengua expedita, pone en antecedentes a Paternoy. Le dice que “revolotea por aquí un gavilán que ha hecho presa en la chica”, circulando rumores de deshonra.

El gavilán es José León, hombre de historia misteriosa, de noble cuna y bien educado que por querellas de familia, por un duelo o por otras causas desconocidas huye de

la justicia y se refugia en la montaña, ocultando su verdadero nombre.

Barbués también sopla al oído de Paternoy la sospecha de que León tuvo parte en el crimen de que fué víctima su hermano y en el incendio de las casas de su amigo. Barbués está dispuesto a castigar un crimen con otro, vengando a su hermano, porque no cree en la justicia.

Paternoy, dolorido y desengañado por la revelación de Barbués cuando soñaba con casarse con Salomé, confiesa que experimenta hastío del trabajo, asco de la riqueza y de las vanidades del mundo y renace en él la vocación a la vida religiosa que anteriormente había sentido.

Describe el ambiente y las costumbres atávicas del pueblo de Ansó, alejado de la civilización, perdido entre montañas, con bandidos y santa y pasiones primitivas, para que tenga más carácter medieval.

Hay fiesta en el pueblo y se baila en la plaza; pero Salomé no quiere salir, llora y reza. Espera... Huye de la gente sobresaltada y a solas con Santamona, la viejecita buena, la santita del pueblo, confiesa que está locamente enamorada de José León, a quien conoció en el monte y su **habla le pareció la más bonita que había oído en su vida.**

Dueño León de la voluntad de la moza, Salomé se cita en todas partes con él y a cualquier hora, furtivamente para que no se entere nadie de sus amores.

Después de oír la confesión—escena hermosa por cierto—Santamona aconséjale que tenga juicio y le dice que está condenada. Salomé invoca a la Virgen para que la ampare y le pide a Mónica que no la abandone en su tribulación, cosa que le promete la santa para enseñarle el camino del bien, indicándole que no vuelva a ver a ese hombre.

Crece el interés cuando Salomé manifiesta a su confidente que piensa verle pronto en su casa aunque la maten, aprovechando la ocasión de que todos están en la plaza; Santamona le dice que no le reciba.

José León propone a Salomé huir; ella duda, vacila, quiere pensarlo; él no puede ni quiere vivir en aquel pueblo donde todo le es hostil. Declara que disfrazando nombres y persona buscó refugio en el rincón del Pirineo.

Insiste en la fuga inmediata León, imponiéndose y dominando a Salomé; y ésta accede con la condición de casarse pronto, que él acepta.

El tema de la mentira y la verdad en perpétua pugna,

tan del agrado de Galdós, sirve en la conversación de León con Salomé para expresar hermosas frases y pensamientos elevados.

¡Con cuanta ternura habla Salomé de la pena que le produce abandonar la casa, la familia, los árboles, las montañas, los animalitos, el chorrillo de agua de la fuente que le decía: **Salomé, no te vayas!**

Pero Salomé está resuelta a irse con su amante más allá del fin del mundo; él por su parte le ofrece un paraíso de amor.

La situación se complica y adquiere actividad dramática con la irrupción de Barbués, Paternoy, Gastón y otros personajes. Barbués le dice a todos que ha sorprendido solos a Salomé y a José León y que sin duda concertaban la escapatoria.

José León con firmeza replica que busca el bien de su vida; Gastón, padre de Salomé, le llama ladrón de su honra, otros mozos canalla y salteador, y Barbués bandido, acometiéndole. José León manifiesta a Gastón que no es noble que le ultrajen en su casa; Paternoy los contiene a todos enérgicamente en su furia agresiva, porque hay que oír los descargos y él, al efecto, le interrogará.

León acepta la razonable autoridad de Paternoy para interrogarle y juzgarle como hombre respetable y dignísimo y rechaza las voces de la ignorancia y la rudeza.

Empieza el interrogatorio. Al preguntarle como se llama, responde que José León; Barbués dice que es falso y Paternoy afirma que ese no es su verdadero nombre. Luego declara el interrogado que se llama Fernando de Azlor, que pertenece a una ilustre familia aragonesa, por cuyas discordias tuvo que huir.

Esta declaración produce estupefacción. Se le exige que pruebe su nobleza y Feliciano, que le conocía desde Zaragoza, la confirma. Paternoy replica que su conducta no es tan noble como su apellido y le requiere para que demuestre que no tuvo parte en el asesinato de Alonso Barbués y en el incendio de las casas de Santiago Paternoy. Valientemente José León contesta que no sabe nada de tales delitos y que los que le acusan son los obligados a demostrar su culpa... y si no lo hacen, él les enseñará el respeto que se debe a la verdad y a la inocencia.

José León declara que está dispuesto a que Salomé sea su esposa; Gastón replica: "Antes la vea yo muerta que en poder tuyo". Paternoy apacigua los ánimos; dice

que sigue la razón y la verdad y pregunta: "¿Mi opinión, amigos míos, vale algo en esta casa y en este pueblo?" Todos responden que sí, y entonces decide interrogar a Salomé porque sin conocer sus sentimientos no puede resolver nada.

A Barbués le dá esto olor a curia y Gastón confía en que la resolución sea justa. Salomé declara que no quiere casarse con Paternoy y que ama a José León, con quien pensaba huir. Su padre la increpa y ella llora.

Paternoy, pariente espiritual del Orozco de **Realidad**, que busca la verdad por encima de todo, aunque le duela en el corazón, dice a Salomé que en vista de la oposición de su padre y del pueblo a que se case con su novio, tiene dos caminos a elegir libremente: el del convento y el del hombre a quien ama. Salomé elige el camino del cariño. Paternoy sentencia que se cumpla la ley del amor.

Esta escena, después del **juicio oral**, nos parece artificiosa, alargándose excesivamente la situación que por su índole reclamaba más rapidez a fin de no debilitar el efecto. Paternoy como juez dicta su fallo en estos términos: "Criminales de amor, les condeno a la vida, al amor mismo, y a las consecuencias de sus errores".

El primer acto es largo y el asunto se desarrolla lánguidamente, mientras van conociéndose el carácter de los personajes y el ambiente del lugar de la acción. Se recibe la impresión de que durante la exposición se precipita el conflicto, adelantándose los acontecimientos.

Se inicia el acto segundo, tegiendo Salomé en una humilde habitación y lamentándose de que un hombre como José León, con "crianza de caballero y estudios de persona fina, se vea obligado a cortar leña, a hacer carbón". Para que él descanse ella promete trabajar. Ginesillo, pícaro vagabundo que sirve a José León, está en el secreto de algún asunto que oculta a Salomé, ingénuo y sencilla. Viven en la miseria; pero queriéndose mucho y... sin casarse todavía.

¿Cómo, se nos ocurre preguntar, Gastón y Paternoy, permitieron que Salomé abandonara su casa con José León sin antes casarse, como era la consecuencia lógica de lo ocurrido?

Sigue adelante la impostura, porque José León mintió al decir que su verdadero nombre era Fernando de Azlor; León continúa prometiendo casarse, y espera mejorar de suerte, con el molino y la huerta que solicita de Feliciano, la viuda, quien le contesta a la carta

que le escribió que se vea con ella. León se resiste a esta entrevista; teme despertar recelos y celos en Salomé. Se sabe que en los tiempos de sus aventuras—juego, embriaguez y pendencias—León conquistó el corazón de Feliciano. Declara que después que conoció y está al lado de la angelical Salomé todo aquel pasado escandaloso le inspira **vergüenza, repugnancia**.

Ocultándose para no ser visto, José León acaba por decidirse a entrevistarse con la viuda.

Se presenta Paternoy y pregunta por José León; Ginés le responde que ha ido al río a pescar. Pregunta también si ha visto a Barbués, a Gastón y a otros amigos, a lo que contesta Ginés que no; pero luego los ve venir.

Paternoy y Salomé hablan del matrimonio no efectuado con León por la casualidad de morirle el cura la misma tarde que pensaban casarse. El tío le dice a su sobrina: "La ejemplaridad y tu castigo han venido demasiado pronto, mucho más pronto de lo que yo creía". Estas palabras asustan a Salomé. Paternoy le pregunta si todavía quiere a ese hombre, y ella responde que sí. "Pues disponte—exclama Paternoy—para un atroz martirio".

La justicia busca a José León. Paternoy, cansado de tanta **pequeñez y vanidad**, empieza a repartir su fortuna entre los pobres para ponerse al servicio de Dios, y declara que ha venido a arreglar el casamiento de Salomé con José León y a salvarles.

Barbués insidioso manifiesta que mientras Paternoy y Salomé discurren la salvación de León, éste cae en las redes de la viuda. Salomé grita que es una calumnia y Barbués le propone subir a la torre para ver a "tu **condenado** cogiendo cerezas, y a la otra **condenada** comiéndoselas".

Salomé quiere verlo y trastornada dice que no le engañó quien le afirmó que León fué amante de Feliciano.

Santamona le suplica a Paternoy que no permita que acosen a León como a las fieras del monte y que, criminal o inocente, le ampare. Para ello Paternoy solicita su ayuda y propone separar a Salomé del hombre a quien ama.

Salomé y Barbués regresan de ver a José León abrazando a Feliciano, y costernada invoca a la Virgen y le llama traidor. Su padre la consuela, invitándola a dejar aquel infierno.

Por un retrato de Feliciano que Barbués encuentra en una maleta perdida en el camino, dedicado a su amante

Martín Bravo, se descubrió el verdadero nombre de José León.

El recurso se nos antoja pueril y de robuscado efectismo la actitud que celosa adopta Salomé, quien tiene y no tiene lástima de su amante y en rápida transición de sentimientos clama venganza y justicia y luego dice que morirá con él. ¿Es la locura de los celos la que determina tales vaivenes y cambios en el espíritu de Salomé?

Gastón quiere llevarse a su hija a su casa y Paternoy propone el convento.

Continúa el artificio teatral desarrollándose en ausencia del... acusado, a quien todos condenan sin oírle. Salomé accede a ir al convento y en las fluctuaciones de su ánimo perturbado maldice la casa en que creyó encontrar la felicidad y al propio tiempo lamenta haber vendido a José León, y antes de partir quiere pedirle perdón.

Barbués, pérfido, sigue envenenando con malévolas insinuaciones el alma de Salomé para que odie a José León. Prosigue la amañada escena sin despertar interés. La actitud de Salomé es melodramática. En las reacciones entre los celos y el amor que sintió por León, aún no extinguido del todo, le insulta por una parte y por otra quiere verle.

Cuando todos salen con Salomé, se queda Paternoy, que les dice autoritario que no vuelvan, que él solo desea encontrarse con José León, y que después irá al convento con Salomé.

Ya están frente a frente los dos hombres; José León se extraña de no ver a Salomé y pregunta por ella, expresando que se defenderá de la justicia o de la venganza. Paternoy le dice que con qué nombre, de los tres que ha usado. José León afirma que desconoce el nombre de Martín Bravo. Paternoy replica que arroje la máscara y se entregue a él, sin acordarse de que le ha agraviado.

Altanero León contesta que quien es para pedirle la verdad; que si es juez o sacerdote. Paternoy responde que se haga cuenta que lo es y que se entregue a él confiado y sin miedo, a lo que el otro se niega rotundamente. Paternoy manifiesta que emplea la piedad y no el rencor; pero León ve en él el vengador; invítale a que descargue su conciencia del peso que sobre ella gravita, asegurándole que de antemano le perdonará todo el mal que le ha hecho. "Habla... por Dios", le suplica. León duda, vacila, va creyendo en la sinceridad del que considera su enemigo y siente "ganas horribles de sumergirse en la verdad, aun-

que en ella se ahogue". Pide que venga Salomé y Paternoy le contesta que no puede venir, porque se la llevó su padre.

José León se enfurece y dice que se la roban, que es una iniquidad. Paternoy le declara que Salomé se fué convencida de su deslealtad, porque le vió con la viuda. Esta revelación inesperada aterra a José León y exclama que solamente a Salomé dará explicaciones. Increpa a Paternoy, creyendo que todo es obra suya por despecho y venganza, le amenaza con matarle y le dice que se defienda.

Paternoy sereno y desdeñoso replicale que no quiere reñir con él. José León le ruega entonces que le devuelva su mujer o le lleve a donde está. Paternoy le pide que le abra su conciencia, confesándole sus delitos y que él le salvará de la justicia humana.

¿Esto es un hombre o la "perfección humana"—frase de León—encarnada en Santiago Paternoy, personificación del bien en lucha con el mal, de la verdad en guerra con la mentira?

Si no recobra a Salomé, León dice que ha de ser peor que lo que fué y que para nada quiere los consuelos, ni la paz del alma con que le brinda Paternoy.

En busca de José León, que se oculta, se presenta Barbués con otros hombres y Paternoy le dice que huyó. La gente viene a vengarse del matador de Alonso Barbués, del incendiario de las casas de Paternoy y del burlador de Salomé.

Paternoy indignado les dice: "Fuera de aquí gente rencorosa, corazones sedientos de venganza". Los mozos que persiguen a León se niegan a retirarse, pues creen que León no se ha escapado. Para retirarse exige Barbués que Santamona y Paternoy juren, y ambos juran, que el delincuente a quien buscan huyó.

Después del juramento en falso, besando la señal de la cruz, con arrogancia amenazadora dice que de no haberlos convencido el santo los hubiese convencido el hombre.

Este desplante del hombre, después del perjurio del santo resulta de un falso convencionalismo.

La gente se marcha. Sale José León; y al preguntarle Paternoy si ahora cree en él, contesta afirmativamente.

Paternoy sigue empeñado en que José León le entregue su conciencia. "Mi conciencia—exclama el acusado—es mi esposa". Y persiste en que se la devuelvan. Imposible, sentencian Paternoy y Santamona. José León se desespera y

ellos le piden que entregue en sus manos su alma para admirarla.

En este tercer acto parece que el autor se ha cuidado más de la expresión de ideas, encarnadas en personajes como Paternoy y Santamona, que de sentimientos humanos; más que del juego lógico de la acción y la naturalidad y verosimilitud de las situaciones diríase preocupado en descubrir la verdad en las conciencias. A veces no parecen personajes de carne y hueso los que se mueven y hablan sino que son abstracciones filosóficas o ideales de perfección los que se manifiestan.

Adviértese falseamiento en los caracteres y violencia en las situaciones, persiguiéndose efectos dramáticos evidentemente no logrados y reacciones psicológicas de dudosa realidad. La lección, la enseñanza moral si están patentes en la lucha entre el mal y el bien.

Ginés, después de andar errante por el mundo, vuelve al convento donde se crió a visitar a la madre superiora. Feliciano, protectora de la santa casa, también acude a ver a la monja y pregunta por Salomé, que se encuentra arrepentida. Asimismo la viuda pregunta por José León, a quien desea salvar de los peligros que le acechan, facilitándole la huida a Francia.

Pero José León no quiere salvarse sólo, sino llevándose a Salomé. Feliciano añade más: Que José León proyecta la locura de asaltar el convento para apoderarse de su amada. Ginés le tiene escondido. José León quiere hablar con Salomé ya preparado el plan de fuga; Santamona accede a su súplica para la entrevista. En el diálogo que ambos sostienen, Santamona sutiliza, para justificar su conducta de guardiana de Salomé, y cuenta una fábula milagrosa.

Entrevista de José León con Salomé; ella al principio inmóvil, callada; él suplicante y dolorido. Cuando habla Salomé es para decirle que se vaya, que le dá miedo, que no la atormente, que está muerta. Salomé desvaría. "A los dos—exclama—. ¿No lo sabes? Nos condenó el Señor por nuestras culpas atroces". Continúa delirando y habla de sus crímenes, de su expiación, de sus celos, de su intento de matar a Feliciano. Al oír el coro de las novicias dice: ¡Ah! ¡Silencio! Son las almas, prisioneras... me llaman... voy".

De nuevo se enfrentan Paternoy y José León. El primero inquiera a que ha venido al convento si a ver a Salomé o a llevársela, y el segundo contesta arrogantemente

que a robarla. José León acaba por entregar su conciencia a Paternoy, diciendo que no se rindió a los reveses de su existencia, ni al remordimiento, ni a su inaudita piedad y que ahora se rinde ante una voz que suena en sus oídos como venida de otro mundo, removiendo toda su alma y ante una razón perturbada que ilumina su vida.

Para creer que dice verdad, Paternoy le replica que necesita hechos y no palabras y que se someta a una dura prueba, cual es la declaración pública de sus delitos. José León la acepta, y con entereza ante sus enemigos, ante la gente del pueblo confiesa sus desafueros, sus crímenes y se entrega indefenso a la justicia humana y a la misericordia divina.

\*\*\*

Sabido es que muchos años después del fracaso de la noche del estreno, el drama **Los condenados** fué aplaudido al ser representado en el Teatro Español en 1914, revisión que Galdós deseaba.

Se explican las discusiones apasionadas en torno de la obra y aún los extravíos que Galdós atribuye a los críticos al examinar **Los condenados**. A nosotros nos parece que Galdós, dominado por lo que podría llamarse sentimiento de paternidad literaria lastimado, defendió con vehemencia su drama, que realmente no puede catalogarse ni entre las mejores ni entre las peores producciones del maestro. Obras superiores e inferiores a **Los condenados** dió al teatro.

Tiene razón Galdós cuando rechaza críticas ligeras y sentencias con aire de petulante infalibilidad. Hay que dársela también cuando dice que la prensa no dedica la atención que por fueros de justicia y cultura reclaman los frutos del entendimiento, dedicando más espacio a los deportes que al exámen de la producción literaria.

En **Los condenados** asegura Galdós que no hay nada de simbolismo, "porque eso de que las figuras de una obra dramática sean personificaciones de ideas abstractas", no le **ha gustado nunca**. "Reniego de tal sistema—añade—que deshumaniza los caracteres".

Preténdalo o no Galdós, la verdad es que a nuestro entender en sus obras dramáticas figuran personajes que parecen personificar ideas y tendencias sociales. Y en algunos pasajes de **Los condenados** ¿no resultan **deshumanizados** los caracteres a los efectos del pensamiento que inspira la obra?

Galdós condena los convencionalismos, el engaño, la

impostura, los errores y proclama en alto la ley de la sinceridad para que la verdad prevalezca sobre la mentira. Paternoy y Santamona afirma que no son "abstracciones filosóficas, sino personas (al menos intenté hacerlas tales), y en la vida real existe seguramente el modelo, aunque no puede decirse que abunda". Como criaturas excepcionales, raros ejemplares de humanidad vemos nosotros esas dos figuras que a veces parecen personificaciones de ideas, en las cuales declara el autor que puso el "fundamento del drama".

Noblemente reconoce Galdós que el drama ofrece puntos débiles a una crítica perspicaz. Es indudable que se observan pasajes oscuros y sutilezas psicológicas que no llegan fácilmente al auditorio.

## Voluntad

Al drama **Los condenados** sigue en el orden cronológico la comedia **Voluntad**—1895—. Se repite en esta obra el tipo del rico arruinado, burgués o aristócrata, conocido en la producción teatral de Galdós, en contraste plástico con avarientos y usureros.

El medio y los personajes están certeramente enfocados en las primeras escenas. Donoso y matizado de ironías es el pasaje de las niñas que preparan el programa del concierto y del "sabio en leche", lombrosista y pedante, y otros chicos que disertan sobre la solidaridad de las funciones sociales, la antropología criminal y otros temas.

Tienen ingenio y gracia las bromas y socarronerías de Don Santos.

Isidora, después de su aventura amorosa, regresa desengañada a su casa; tuvo fuerza de voluntad suficiente para abandonar a su amante. Cuando se fugó soñaba y luego la realidad la despertó. Se propone salvar la situación económica de su padre. Su voluntad es fuerte y decidida.

El acto primero se alarga innecesariamente a nuestro juicio con escenas episódicas, de interés secundario al desenvolvimiento de la acción principal, escenas que a su vez se prolongan también con exceso. Achaques son estos de novelista analítico que se detiene en detalles y pormenores, olvidándose de momento de las exigencias del molde sintético en que ha de vaciarse la obra teatral.

La actividad, inteligencia y energía de Isidora hacen prosperar los negocios, en contraste con su amante Alejandro, que derrocha una fortuna heredada, tipo soñador y fastuoso. Otro rasgo moral de Isidora es que impone el trabajo a sus frívolos hermanos.

El encuentro de los dos amantes, después de la separa-

ción, da lugar a interesantes situaciones y hermosos diálogos. El continúa habitando el mundo de los sueños y las quimeras; ella vive en la realidad rehabilitando el crédito del comercio de su progenitor. Alejandro la había arrancado de la realidad para remontarla a las regiones de la fantasía; pero vuelve a recobrar su voluntad, momentáneamente eclipsada.

Son deliciosas las escenas en que interviene Luengo, hipócrita y ladino, Don Nicomedes, soberbio y ambicioso, y Don Santos con su ingenioso desenfado.

Es hermoso el parlamento en que Alejandro rechaza la miseria en que ha caído, revelándose contra la pavorosa realidad y diciendo que le dejen en poder de su destino. Isidora le consuela en tan amargo trance. "Morir es ley; —exclama—matarse es un crimen". En su desesperación, Alejandro no vé mas que el mal inmenso de la vida que le abrumba y aplasta, obsesionándole la idea de la muerte. Isidora le atrae a la vida, diciéndole que ésta no le pertenece, porque es de Dios y de ella también.

Son bellas y de conmovedora ternura las frases de Isidora para salvar al hombre amado de la crisis de su egoísmo. La misteriosa energía de ella a él le vence, subyuga y fascina y ya no quiere morir, porque no vé un medio de adorarla fuera de la vida.

Isidora exclama: "Eres mío. Vives. Te he ganado". Triunfa la voluntad encarnada en Isidora, fuerza irresistible y misteriosa que allana montañas. La victoria es también del amor que salva de la muerte a Alejandro.

## Doña Perfecta

Alternando el drama con la comedia, Galdós dá a la escena—1896—**Doña Perfecta**, obteniendo un memorable éxito.

Comienza la obra con una bien observada murmuración lugareña en la casa de la protagonista, acerca de la venida del ingeniero y de sus posibles amores con Rosarito, a quien pretende cierto abogado del pueblo.

Rosarito muéstrase contenta con la llegada de su primo y su madre, Doña Perfecta, acoge al principio con simpatía a su sobrino, Pepe Rey, y ambas recelan que acostumbrado a las etiquetas de la Corte no pueda **soportar la sencillez rancia** en que viven. Pepe Rey aborrece los artificios de lo que llaman alta sociedad y le deleita el sosiego del campo, la familia, el estudio, la naturaleza, la ciencia.

El canónigo y humanista Don Inocencio toma por su cuenta al forastero y le habla de la historia de Orbajosa, "gloriosa ciudad episcopal". El socarrón del tío Licurgo le marea con su pleito. Este tipo astuto e hipócrita del villano picapleitos está admirablemente perfilado.

Doña Perfecta interviene en todo y a todo alcanza la omnipotencia de su carácter.

A Pepe Rey la región le ofrece un panorama de pobreza y atraso, y esta sincera declaración produce disgustos, "Riqueza, bambolla—replica Doña Perfecta—no tenemos... pero hay caridad". Y aún añade, poniendo de realce los rasgos morales de su carácter, que son pobres, rústicos y zafios; pero que, conservan las "virtudes de la raza, los sentimientos nobles, el santo temor de Dios".

El canónigo exterioriza su contrariedad diciendo que los personajes de la Corte que visitan Orbajosa hablan enfáticamente de "nuestra rudeza y atraso material..."

Pepe Rey confuso trata de sincerarse y Doña Perfecta replica con ironías, imponiendo silencio, con gesto autoritario, a su hija cuando intenta intervenir a favor de su primo.

Empiezan a soplar vientos de discordia. Pepe Rey ha herido vidriosas susceptibilidades, poniendo el dedo en la llaga del atraso de Orbajosa.

La visita del ingeniero a la catedral es también motivo de disgusto. Doña Perfecta se adelanta a decir que no consentirá que se hable mal de la iglesia; Don Inocencio, con irónica lisonja, lastima a Pepe Rey. El ingeniero choca con el ambiente en que respiran muy a gusto Doña Perfecta y el canónigo, sintiéndose ofendido con los ataques ladinos de que es objeto, expresando Don Inocencio el concepto que le merece la ciencia que propagan los modernismos, que es la muerte del sentimiento. Doña Perfecta también ataca a la ciencia y Pepe Rey, sin poderse contener ya, la defiende con calor, porque es su madre, porque la debe lo que es, porque ha "venido a derribar tanto ídolo vano, la superstición, el sofisma, las mil mentiras del pasado, bellas las más, ridículas las otras".

El canónigo le llama hombre sin Dios y Doña Perfecta le echa en cara que enseña la "oreja materialista".

Pepe Rey y Rosario se aman y se dan citas. Se organiza la conjura contra el ingeniero. Llega el guapo de Orbajosa, Caballuco, cabecilla de la guerra civil, que de nuevo se prepara, porque hay gentes belicosas que quieren lanzarse al campo.

La atmósfera de odio que rodea a Pepe Rey se oscurece. Le molestan, le ofenden, le acusan, haciéndole imposible la vida en el pueblo. Sus enemigos son Doña Perfecta, el canónigo y otros secuaces de la conveniencia y el fanatismo. Pepe Rey estalla en cólera y dice que para que nombra la ciencia en la madriguera de la superstición, del fanatismo y de la barbarie.

Doña Perfecta no quiere oírle ni que le oiga su hija. Están rotas las hostilidades. El drama ofrece creciente interés, y aunque la exposición es larga como en otras obras de Galdós, es indiscutible el acierto en la pintura del ambiente y los caracteres. El diálogo recrea con frases hermosas y destellos de ideas con luz clarísima. Tienen profunda emoción las escenas fundamentales.

Los tipos, con personalidad propia y bien definida, independiente; cada cual habla su lenguaje y expresa sus sentimientos en armonía con su idiosincracia, con su ma-

nera de pensar y de vivir. Entre todos los personajes que componen el cuadro, ocioso es decir que se destaca el recio carácter autoritario y dominador de Doña Perfecta tallado en alto relieve por el arte galdosiano.

Pepe Rey se siente abatido; el tedio le consume, no puede ver a Rosarito, porque la esconden de él. Odia a Orbajosa "ciudad tenebrosa de pleitos, de antiguallas, caciquismo y envidia solapada". El Ministro le releva de la misión que se le había confiado; quieren que se marche del pueblo. Sombras hostiles le amenazan y le parece ver una mano misteriosa en la persecución de que es blanco.

El canónigo humanista es figura de notable resalto en el drama, aliado con Doña Perfecta contra su sobrino, a quien mira como peligroso intruso que perturba las costumbres y la paz moral del pueblo con sus ideas.

Llegan tropas a Orbajosa a perseguir partidas de guerrilleros carlistas. Doña Perfecta los califica de "plagas de Faraón". El abogado dice que es una provocación del Gobierno y Pepe Rey le replica que el Poder central no provoca sino que se previene contra las provocaciones. Doña Perfecta finge hipocritamente cariño a Pepe Rey, que concibe la idea de huir con Rosarito, y le observa y vigila lo que hace.

Es conmovedora la escena de amor en que Rosario dá a su novio el crucifijo para que lo bese como si dudase de su fé, y él lo besa. Juran estar unidos siempre, en vida y en muerte. Doña Perfecta sorprende a los novios. La situación es emocionante. El diálogo entre Doña Perfecta y Pepe Rey tiene gran intensidad dramática.

Frente a Pepe Rey, el carácter sombrío de Doña Perfecta adquiere imponente grandeza, reconociendo los hechos de que se le acusa y explicando su conducta para evitar males irreparables. Al oír los clarines de la caballería, Pepe Rey dice que es la ley que viene en su ayuda. "La brutal soldadesca", exclama rabiosa Doña Perfecta.

Es la patria armada que viene a sofocar la rebelión, dice Pepe Rey. "Esa loca no cuenta con nuestra valiente raza", replica Doña Perfecta.

A la lucha solapada sucede la guerra descubierta entre tía y sobrino con magníficos efectos dramáticos. Pepe Rey invoca un sentimiento común para vivir; el amor a Rosario. "Dios me ha hecho inflexible", es la contestación de Doña Perfecta, y le pide que renuncie a su hija.

Las tropas se hallan alojadas en el pueblo; Doña Perfecta llama a Caballuco y a otros cabecillas a su servicio.

La dureza fanática, la inflexibilidad hipócrita del carácter de Doña Perfecta adquiere mayor plasticidad a medida que se desarrolla la acción y culmina en la escena con los guerrilleros instigándoles a empuñar las armas.

En todo el acto tercero no decae un instante el interés, sostenido y creciente con el movimiento escénico, el juego de la trama, la emoción de las situaciones y el diálogo vivo y hermoso.

Nos vamos acercando al desenlace del magnífico drama.

Doña Perfecta vigila el sueño de su hija y recela si está de veras dormida. Rosario finge el sueño, disponiéndose a huir con su novio. Acaba el fingimiento cuando Doña Perfecta sorprende a su hija de rodillas ante la imagen de la virgen y quiere apartarla del pueblo, porque va a estallar el movimiento. Rosario se niega a obedecerla. Pepe Rey penetra en la casa en busca de Rosario, Caballuco espía, y Doña Perfecta le grita que la defienda. Suena un disparo; Pepe Rey aparece herido.

La patética escena última pone digno remate al bello drama.

El pasado—atraso, superstición, fanatismo—lo encarna Doña Perfecta y sus satélites; el canónigo intransigente, el abogado pedante, el fanfarrón Caballuco. El porvenir lo personifica Pepe Rey, el hombre de ciencia, que acomete empresas creadoras de riqueza y bienestar, perseguido por la tradición. Rosario y Pepe Rey simbolizan el amor en lucha con las sombras del fanatismo. Las tropas que acuden a sofocar la intentona, representan la libertad en pugna sangrienta con la causa tradicionalista.

## La fiera

Este drama se estrenó a fines del año de 1896.

“**La fiera**—escribe el propio Galdós—“asunto referente a la nefanda época de los Apostólicos, precursora de la guerra civil”. “Gustó bastante la obra—añade—y hoy creo que gustaría más. No renuncio a que en los días presentes se hiciera en cualquiera de los principales teatros de Madrid una revisión de aquella olvidada **Fiera**”.

Como la revisión de **Los condenados** fué lisonjera para el autor, deseaba repetir la suerte con **La fiera**. “Los tiempos ruedan—ha dicho el mismo Galdós—, los públicos cambian y las obras de teatro mueren o resucitan... cuando Dios quiere”.

Galdós no aceptaba, con carácter irrevocable, el juicio del público, ni de la crítica y por ello aspiraba a la revisión de sus obras malogradas u olvidadas.

Se inicia el drama en la mansión aristocrática del Regente marqués de Tremp, padre del general realista gobernador de la plaza. Se habla de éxitos de las guerrillas, defensores del trono y el altar. Está en lucha el absolutismo y la libertad. La baronesa de Celis, gentil sobrina del marqués de Tremp, educada en Francia, encuentra cosas raras en España, y dice que es de la escuela de Talleyrand, que ofreció flores a Napoleón cuando regresó de la isla de Elba y a Luis XVIII cuando se sentó en el trono. Es partidaria del vencedor y proclama los hechos consumados.

De Francia ha venido gente a defender el absolutismo contra el cual se baten los liberales españoles. Los guerrilleros reciben recursos del extranjero para la lucha contra las tropas del general Mina. **La fiera** de la contienda fratricida está suelta. La baronesa abomina de los horrores de la guerra; el recuerdo de las crueldades de su propio

padre obscurecen su espíritu y no corresponde al amor de su primo, el jefe realista.

Disfrazados de absolutistas ofrecen sus servicios al general representantes de la masonería que vienen de Francia con su plan en favor de la causa popular. A los conjurados les es simpática la figura de la aristócrata, sobre todo a Berenguer, que quiere vengar la destrucción de su familia. La baronesa le incita al perdón y está donosamente coqueta en la escena con su enamorado, que a ella no le es indiferente. La baronesa no siente odios, detesta el fanatismo y quiere que se humanice el sectario.

La lucha es feroz; los hospitales están llenos de heridos; hay sospechas de traidores en la plaza. El general realista siente celos por las entrevistas de Berenguer con la baronesa. Se vive en pleno terror; España es una jaula de locos; las ideas no son ya ideas, sino furros; se combate no para vencer al contrario, ni aún para someterlo, sino para destruirlo. Estas frases son del general realista.

La baronesa que también es vigilada, advierte a Berenguer que sospechan de él y que si le descubren será fusilado sin compasión. La baronesa ama a Berenguer. "Si fueses traidor—exclama—, yo sería traidora, y los dos correríamos la misma suerte". Berenguer le declara entonces la verdad, y la baronesa le oye aterrada.

Los otros conjurados temen la traición de Berenguer por sus relaciones con la baronesa, y el Regente y el general con sus séquitos los sorprenden y ordena su detención. A los presos les alumbraba la esperanza de que los liberales avanzan y las tropas se aproximan. En la salvaje lucha española el Monarca francés recomienda clemencia. Los compañeros de Berenguer le acusan y éste se defiende, declarando que ama a Susana, la baronesa, y que ella despertó en su alma sentimientos humanitarios y de perdón.

El marqués le dice a Berenguer si cree que el bando realista es una fiera y el bando contrario otra, y recibe esta contestación: "Creo que es una sola fiera, señor: una sola con dos cabezas. La idea exaltada y el orgullo despótico la engendraron".

Los liberales se acercan a la plaza sin poder ser contenidos por los realistas, y éstos se preparan para huir, menos el general, que ordena la libertad de los presos y quiere batirse con Berenguer. Este mata a un conjurado que le ataca y luego se bate con el general, que cae herido y sin vida.

Susana entra y abraza a Berenguer, quien exclama:  
"Sí, he matado a la fiera. Muertos los dos".

Susana.—¡Huyamos a regiones de paz!

Berenguer.—(Con desvarío). Huyamos, sí; que estos...  
estos resucitan.

Así termina el hermoso drama, feliz acierto de Galdós en la descripción del ambiente de la discordia ancestral entre las ideas liberales y los principios absolutistas, en la exaltación de pasiones, odios y rencores, fanatismos y sectarismos, en la crueldad de la lucha fratricida...

En un abrazo de amor y paz se unen la baronesa y Berenguer.

## *Electra*

Galdós está algunos años sin estrenar obras y en 1901 estrena **Electra**, que siendo inferior en mérito a otras producciones suyas, anteriores y posteriores, alcanzó un triunfo apoteósico. Circunstancias propicias, ambiente y propaganda tendenciosa contribuyeron de consuno a que **Electra** se convirtiera en bandera política que recorrió ruidosamente los teatros de España.

Bosquejemos **grosso modo** el asunto que ha servido a Galdós para el efectista aparato teatral.

Electra, joven de genio vivo inclinado a las travesuras, se educó en un colegio francés y sus tíos la trajeron a España, residiendo con ellos. También vive en el palacio de los Sres. García Yuste su sobrino Máximo, dedicado a los estudios y prácticas de su laboratorio. Es viudo y con dos hijos. Electra es hija de una mujer de historia escandalosa, prima de la mujer de don Urbano García Yuste, y de padre desconocido. Sus tíos tantean el carácter de la niña a ver si obtienen de ella una buena mujer. La madre de Electra, oprobio de la familia, murió arrepentida después de una vida de aventuras.

Los resultados de la observación a que tienen sometida a Electra, son contradictorios; unas veces revela excelentes cualidades y otras parece que es loca, viva como la misma electricidad, en opinión de don Urbano.

D. Salvador Pantoja, es un espíritu ascético que padece en esta vida para ser digno de la otra; le agrada el dolor y el sufrimiento le regocija. Pantoja aparece preocupado con una idea fija... La tía de Electra, doña Evarista, es dama caritativa, no tiene hijos y dedica su riqueza a obras de piedad. Las esposas del marqués y de don Urbano son las que mandan en materia de beneficencia, obedidas por sus respectivos maridos.

Electra y Máximo, el **mágico prodigioso** por sus conocimientos y aplicaciones de la electricidad, bromean alegremente, y la joven se mete en el laboratorio a curiosear y revolverlo todo. Pantoja impone formalidad, juicio. El derecho de éste a intervenir en la educación de Electra lo vé claro su tía después de cierta confianza. Declara Pantoja que con la fuerza de su voluntad ha sabido enmendar sus errores, **historia por cierto que ennegrece los mejores años de la vida** del sombrío personaje. Doña Evarista le replica que como hombre ha estado sujeto a las debilidades humanas, regenerándose el pecador con las mortificaciones del arrepentimiento y la práctica de la virtud.

La tristeza, el amor a la soledad, el desprecio de las vanidades dice Pantoja que fueron su salvación y que quiere completar la propia anmienda dirigiendo a Electra para apartarla del peligro. Doña Evarista le aconseja que hable a solas con Electra y de una manera delicada le haga comprender la autoridad que tiene sobre ella. A Pantoja le desagrada francamente la familiaridad de Electra con Máximo.

El agente de Bolsa, Cuesta, viejo y enfermo, conoció a la madre de Electra, y a la niña la tuvo en sus brazos. Confiesa que siente por ella un **dulce afecto, el más puro de los afectos mezclados con alaridos de la conciencia**, y antes de morir quiere asegurarle lo suficiente para que viva con independencia y decoro.

Las insinuaciones de Cuesta dejan meditabunda a Electra. Sus medias palabras dicen más que si fuesen enteras, exclama.

En conversación con Electra el marqués lamenta la soledad en que vive Máximo, dedicado a sus estudios y sin poder atender a sus hijos sin madre. Electra dice que adora a los niños.

Pantoja se convierte en la sombra vigilante de Electra, y habla con ella indicándole las normas que debe seguir. Le explica el cariño que le profesa, que equivale a la revelación de un secreto. La llama hija y le dice que ha sido muy malo en el pasado y que cuando se envileció ella no había nacido.

Electra pregunta: "Pero, nació..." Pantoja responde: "Cierto"... ofreciéndole amparo para toda la vida. La protección que le brinda es obra de su conciencia.

Es grande la confusión de Electra por los dos protec-

tores que le salen, queriendo uno, Pantoja, oprimirle, y cuya autoridad no reconoce.

Electra pronuncia esta hermosa frase: "Deje usted que aligere mi corazón. Pesan horribilmente sobre él las conciencias ajenas". Le dice a Máximo que quieren esclavizarla y éste le aconseja que se defienda, recomendándole la emancipación, la insubordinación.

Pantoja coge de la mano imperiosamente a Electra para llevársela. ¡Conmigo!, dice. Electra y Máximo se miran y el mágico prodigioso replica: "¿Contigo...? Ya se verá con quién".

Electra declara a su tía que tiene una duda, un problema y que trata de que se lo resuelva una persona que no está en el mundo: su madre, a quien veía cuando niña, no en sueños, sino muy despierta, consolándola en sus tristezas.

Para curar a Electra de sus extravagancias, sus tíos piensan someterla al régimen de un convento. Cuesta se opone al encierro, del cual es partidario Pantoja para preservar a la niña del peligro del hombre.

Electra consulta el caso con Máximo, quien habla de dos paternidades platónicas sin ningún efecto legal... por ahora.

Obsesiona a Electra el deseo de ver, como cuando era niña, la imagen de su madre. Cuida a los hijos de Máximo y dice que le espera la soledad del convento. Máximo promete salvarla.

Se entabla la lucha entre Pantoja y Máximo, éste para hacerla su esposa y aquél para recluirla en un convento. Pantoja insidiosamente asocia a la historia de la madre de Electra el nombre del padre de Máximo, su primer corruptor. Afirma que Máximo nació del oprobio de su madre y para ocultar la afrenta se lo llevó a Francia. Electra dice que nombran a su madre para deshonrarla y la denigran los mismos que la envilecieron y que la madre de Máximo fué una francesa, Josefina Parret. Su madre adoptiva, le contesta Pantoja. Electra se horroriza e invoca a su madre para que le diga la verdad. La muerte o la verdad. Enloquecida huye al jardín, donde le rodean los niños. Pantoja y las monjas que ha llamado conducen a Electra al convento. Sor Dorotea dice que su juicio ha recobrado la claridad, aunque conserva la idea fija de ver a su madre y hablarle para que le resuelva la duda.

Otra sorpresa: Cuesta ha fallecido y en su testamento

instituye heredera a Electra, con la condición expresa de abandonar la vida religiosa.

Sigue la lucha entre Pantoja y Máximo; aquél por retenerla en el convento y éste por sacarla de grado o por fuerza.

Sor Dorotea facilita, de acuerdo con el marqués, la entrada de Máximo en el convento y la entrevista con Electra. La monja con su terciaria resulta un improvisado adversario de Pantoja.

Está ya próximo el desenlace. Electra pide a Dios la muerte o la verdad. Pantoja le indica que la voz dulce de su madre le contestará. En la iglesia canta el coro de novicias. Pantoja dice a Electra que son voces de ángeles que la llaman. Creyendo oír la voz de los niños que cantan jugando al corro, Electra exclama: "Son los hijos del hombre que alegran la vida". Sor Dorotea le dice que se disponga para salir juntas de aquella sepultura. Electra cree ver en la obscuridad a Máximo. Llama: "Madre, madre". Aparece la sombra de Eleuteria en el fondo vestida de monja; viene a calmar las ansias de su corazón. "Mi voz—exclama—devolverá la paz a tu conciencia. Ningún vínculo de naturaleza te une al hombre que te eligió por esposa. Lo que oistes fué una ficción dictada por el cariño para traerte a nuestra compañía y al sosiego de esta santa casa".

En la última escena Máximo llama a Electra y esta corre hacia él.

Pantoja: ¿Huyes de mí?

Máximo: No huye, no... resucita.

\*\*\*

Sin discusión *Electra* es el drama más efectista de Galdós, por el choque de ideas y caracteres representativos de las propias opiniones que caldeaban en aquellos días los ánimos. Contribuye también al efectismo la atmósfera moral en que se desenvuelve el drama, por las situaciones un tanto violentas en que abunda, algunas falsas y sin lógica motivación y hasta por la viveza de lenguaje en los momentos sobresalientes.

El tipo de joven románticamente enamorado, de espíritu rebelde a los convencionalismos sociales, hostil al pasado, amante del progreso y defensor de las ideas de los tiempos modernos, se repite en la obra galdosiana, como personificación tendenciosa de la sociedad reformada o en vías de renovación.

El acto primero es largo; tiene escenas interesantes y pasajes de verdadera emoción. Los caracteres descolantes están pintados con vigor; el diálogo es fácil, natural, hermoso. Crece la expectación ante la actitud resuelta de los dos adversarios irreductibles, dos temperamentos, dos ideas en abierta contradicción: Pantoja y Máximo, que son, como si dijéramos en términos castrenses, las dos "fuerzas de choque", entre las cuales se mueve la figura frágil de Electra, de imaginación exaltada, de vivos afectos, fluctuante, alegre o triste, cuerda o loca, frívola o reflexiva, a compás del desarrollo de la ficción.

Nótase artificio teatral en el tipo de Electra al servicio de los fines de la obra. Convencional resulta la psicología de la protagonista con sus intermitencias de juegos alegres, su miedo a la gente, su amor a la soledad, su cariño a los niños y su melancolía cuando precisamente está enamorada de Máximo y los hijos de éste despiertan en su corazón sentimientos de maternidad.

Se ve a Electra como un personaje mixtura de realidad y fantasía, con ingredientes ideológicos algo detonantes y cierto simbolismo de poética vaguedad.

Electra es para Máximo la luz y la alegría de la vida, es decir el amor y hace un paraíso del escondrijo de la ciencia, como llama a su fábrica de electricidad. Máximo expresa su pensar y su sentir diciendo: "No se vive solo de verdades. Saturado de ellas, el alma apetece el ensueño". El hombre de estudio, esclavo de la tiranía de la exactitud, mira a su ideal, Electra.

La fusión de los metales y la fusión de las almas por amor es una ingeniosa alegoría.

En cuanto a la acción parécenos que no marcha, con normal regularidad, derecha al fin, y se tuerce, se bifurca, se diversifica a veces en episodios pegadizos, en escenas superfluas y en diálogos que aunque sean de admirable estilo, lejos de robustecer y concentrar la atención, la distrae del pensamiento esencial del drama.

Surgen en el curso de la obra situaciones de emoción dramática y seguro efecto sobre todo en el público que de antemano ha comprendido la tendencia.

Pantoja es un recio carácter, una voluntad rectilínea que camina con inquebrantable decisión al fin que se propone; las creencias y principios que encarna los defiende con tenacidad y energía, como si fuese un bloque frío, macizo, de mármol que no se ablanda por nada. Pantoja pertenece sin duda a la familia de Doña Perfecta.

El carácter de Máximo, que personifica la idea contraria, aunque lucha también con enérgica voluntad frente a su contrincante, no lo encontramos tan sólidamente forjado como el de Pantoja. Como éste se parece a Doña Perfecta, aquel tiene semejanza con Pepe Rey. En las representaciones del drama las clases populares manifestaban con más calor y vehemencia su odio a Pantoja que su simpatía a Máximo. Este hecho, nacido del instinto popular en la apreciación de la obra, revela en cierto modo que el público veía la figura de Pantoja más poderosa que la de su rival.

Pantoja es la individualidad más destacada de **Electra** y un singular acierto de Galdós para lograr el efecto que se propuso.

Volviendo a la figura de **Electra**, se nos antoja una linda muñeca con distintos y no muy complicados resortes, que hace el juego entre la rigidez fanática de la conciencia de Pantoja turbada por su pasado y el amor y el espíritu de hombre moderno de Máximo.

En general el drama ganaría en interés si la acción se hubiese condensado más, reduciendo sus dimensiones, aunque no puede negarse que, a pesar de la lentitud del desarrollo, las escenas resultan bastante animadas.

En los encuentros de **Electra** con Máximo vibra el amor en el diálogo, matizado de bellas frases y pensamientos. En el fondo él es un romántico con lastre científico, cuya imaginación eleva el vuelo a regiones ideales. En el crisol del amor se funde la ciencia de Máximo y el afecto de **Electra** para formar un alma sola apasionada.

En cuanto a Pantoja y a su obsesión de la bienaventuranza eterna, muy lógico en su carácter fanático; diríase que ofrece a Dios y a su conciencia para tranquilizarla, el holocausto de **Electra** como fruto del pecado para la expiación y consiguiente redención de los tres culpables: él, Eleuteria y su hija.

Es de violento efectismo la escena entre Pantoja y Máximo, cuando éste le exige que le diga la verdad y acaba acometiéndole furioso y chocan dos fuerzas, la fuerza física—Máximo—y la fuerza espiritual—Pantoja—, según la expresión del taciturno personaje.

El delirio de **Electra**, justificado por las revelaciones de Pantoja, es otro efecto teatral. Y cuando **Electra** en su desvarío llama a su madre para saber la verdad, el autor prepara otro efecto escénico, más o menos artificioso. En la aceptación o repudio de la herencia del otro padre pu-

tativo también se hace visible un amañado resorte que da olor a concesión al auditorio popular.

El drama, sin disputa de circunstancias, produce la impresión de que se recargan las tintas, tal vez con abuso de recursos declamatorios. Después de tanta intransigencia resulta innecesaria y convencional la prueba a que Pantoja somete a Electra, aunque tenga confianza en que Dios la ilumine—es la justificación—, permitiendo al marqués y a Máximo que hablen con ella para que decida si quiere continuar o salir del convento. Otro efecto con vista a la galería es la repentina resolución de la monja que quiere abandonar el convento casi con más prisa que Electra.

La sombra de la madre, recurso admitido en el teatro y utilizado por insignes poetas como medio artístico lícito—recuérdese **Edipo**, **Hamlet** y otros dramas—viene a declarar la verdad, uniendo a Electra y a Máximo con vínculos de amor contra el poder tenebroso de Pantoja.

## *Alma y vida*

Tras el éxito clamoroso de **Electra**, realmente desproporcionado a su bondad estética, sobre todo si se compara este drama con otros de Galdós, viene **Alma y vida—1902—** que solamente mereció benévola acogida, dando motivo a su autor para escribir un substancioso prólogo.

Para la más acertada interpretación y comprensión del nuevo drama, juzgamos oportuno y conveniente extractar la teoría de Galdós acerca del teatro.

Desea el maestro salvar los fueros gloriosos del teatro, arte "tan castizo—dice—, alma, rostro y acento de esta raza", de su **precaria existencia, de la forma viciosa de los estrenos y del arcaísmo de la Prensa**, que aún no acaba de dar a la **literatura dramática el vital ambiente que a otros asuntos prodiga...**

Galdós quiere conversar con sus críticos, empleando "fórmulas de cordial polémica".

A los críticos desorientados o rezongones les recomienda que se "habitúen a la variedad de las formas de arte, que no sean desabridos y regañones con el que se proponga **cambiar la tocata**, aunque en ello no resulte totalmente afortunado; que no vayan al teatro con la esperanza y el deseo de ver la repetición de lo que antes vieron, y el paso continuo por los caminos ya deshechos de puro rodados".

"En cuanto a la forma de simbolismo tendencioso—añade—que a muchos se les antoja extravagante, diré que nace como espontánea y peregrina flor en los días de mayor desaliento y confusión de los pueblos, y es producto de la tristeza, del desmayo de los espíritus ante el tremendo enigma del porvenir cerrado por tenebrosos horizontes. Y el simbolismo no sería bello si fuese claro, con solución descifrable mecánicamente como la de las charadas. Dé-

jenie, pues, su vaguedad de ensueño y no le busquen la derivación lógica ni la moraleja de cuento de niños. Si tal tuviera y se nos presentaran sus figuras y accidentes ajustados a clave, perdería todo su encanto, privando a los que lo escuchan o contemplan del íntimo goce de la interpretación personal”.

Con todo el respeto que nos inspira la admiración que sentimos por el maestro, al llegar a este punto de las formas simbólicas en algo discrepamos. Parece bien que el simbolismo de la obra de teatro ofrezca campo y brinde motivo a sugerencias e interpretaciones; pero si la interpretación personal no responde al pensamiento del poeta ni se aproxima siquiera a la idea o sentimiento que quiso expresar, surge la confusión como consecuencia natural. Si no conviene que el simbolismo sea claro y fácilmente descifrado, tampoco es admisible que se presente de manera opaca, nebulosa, impenetrable y que solamente el autor que lo concibió y dió forma tenga el secreto de la clave y pueda descifrarlo. Tiene en efecto atrayente encanto la vaguedad del simbolismo; pero siempre que no sea una enigma y no dé lugar a múltiples y extraviadas interpretaciones, sino que se transparente por lo menos el pensamiento del poeta para poder conocerlo y apreciarlo. Varios y contradictorios símbolos interpretados en una obra en nada la favorecería estéticamente.

“Movióme una ambición desmedida—sigue exponiendo Galdós—no exenta de desconfianza, a poner mano en empresa de tan notoria dificultad: vaciar en los moldes dramáticos una abstracción, más bien vago sentimiento que idea precisa, la melancolía que invade el alma española de algún tiempo acá, posada sobre ella como una opaca pesadumbre. Pensando en esto y antes que se me revelara el artificio que había de servirme de armadura, veía yo como capital signo para expresar tal sentimiento el solemne acabar de la España heráldica, llevándose su gloriosa leyenda y el histórico brillo de sus luces declinantes. Veía también el pueblo, vivo aún y con resistencia bastante para perpetuarse, por conservar fuerza y virtudes macizas; pero le veía desconcertado y vacilante, sin conocimiento de los fines de su existencia ulterior. Sobre esta visión, fundamento de cuya solidez no respondo, tracé y construí la ideal arquitectura de **Alma y vida**, siguiendo, por espiritual atracción, el plan y módulos de la composición beethoviana, y no se tome esto a desvarío, que el más grande de los músicos es quien mejor nos

revela la esencia y aun el desarrollo del sentimiento dramático”.

Hermosas palabras de Galdós que nos abre la puerta para entrar en el drama **Alma y vida**, del cual dice: “Debo añadir que nunca pensé ganar en este drama el aplauso popular, y que más bien he tratado de esquivarlo, indispensable previsión después de **Electra**. Buscaba, sí, el sufragio de las clases superiores, de ese público selecto que aquí tenemos, compuesto de personas extrañas a la profesión literaria, pero de notoria cultura, sin prejuicios, con el cerebro limpio de las estratificaciones de escuela que a tantos incapacita para el libre goce de las dulzuras del arte”.

Las opiniones contradictorias de los periódicos, las explicaciones múltiples y enrevesadas del símbolo de que se queja Galdós, ¿no tendrá su origen—preguntamos nosotros tímidamente—en la falta de claridad o excesiva vaguedad del simbolismo?

Como en el célebre prólogo de **Los condenados**, en este de **Alma y vida** se lamenta Galdós de la misión de los críticos que en “pocas horas han de apurar todo el conocimiento, y dar no ya juicio, sino sentencia, sobre composiciones que son fruto de largas vigias y de intensas fatigas del entendimiento”. En esto toda la razón está de parte de Galdós dolorido y lastimado por pedantes injusticias de la crítica.

\*\*\*

Desarróllase la acción de **Alma y vida** en el “castillo de Ruydiaz, centro y solar de los estados del mismo nombre, que ocupa considerable extensión de terreno en una de las más feraces regiones de Castilla”. Epoca la de Carlos III.

### Acto primero

#### El juicio

Juan Pablo Cienfuegos, de origen hidalgo, asalta con su gente la morada aristocrática por impulsos de amor y fracasa en su aventura, siendo sorprendido; sus compañeros logran escapar y él cae preso.

Monegro, el administrador de los estados señoriales, sospecha que Cienfuegos ha venido a robarle a su hija.

Se refieren hechos de Juan Pablo que han perturbado la paz de aquellos pueblos, tales como la excitación a la rebelión de los pastores, asalto a un convento para raptar una monja y varias muertes.

Se recela que Cienfuegos ha tenido intención más alta que enamorar a las doncellas de la duquesa de Ruydiaz, de naturaleza desmedrada, "vida infeliz que más bien parece muerte disimulada".

Empieza a desenrredarse la madeja y Juan Pablo declara que Irene, la hija de Monegro, es la paloma y él el gavilan... aparente, pues el real es otro. En efecto, Irene tiene amores con Raimundo, que invitó a Juan Pablo para robarla, aceptando tomar parte en la aventura por odio al administrador de la duquesa, aborrecido por todos los vecinos del señorío por su tiranía y crueldad.

Don Guillén es tío de la duquesa, que le tiene acogido en su palacio. Monegro humilla y escarnece su nobleza satisfaciendo sus rencores plebeyos, como dice el prócer arruinado.

Doña Teresa de Argote es una poetisa, aya de la duquesa, aliada de los que odian a Monegro.

La marquesa de Clavijo, "mujer muy vaporosa de cascos", frecuentaba en París las reuniones de los filósofos. El corregidor de Ruydiaz, con escribano y alguaciles se dispone a empezar la indagatoria en el castillo.

Contra el parecer de Monegro, que aconseja a la duquesa que se retire a sus aposentos a ensayar la pastorela compuesta por la poetisa, ella quiere asistir al juicio para juzgar a Juan Pablo.

Traen al reo, a quien acusan de atropellos y crímenes. La duquesa le manda que hable y manifieste la verdad, y Cienfuegos le pide perdón humildemente por "todo acto que sin intención haya podido ofenderla".

Monegro interviene airadamente para que diga la parte que tuvo en la sedición de los pastores. El interrogado responde que no cree sedicioso hacerles comprender que la casa ducal, al despedirlos, procedió contra fuero, y contra el uso inmemorial. Añade que les predicó que no se resignaran a ser tratados como bestias. La duquesa pregunta: ¿Por mí? Juan Pablo contesta: Por el señor Monegro.

Cienfuegos disculpa a los pastores que apedrearon la casa del corregimiento, porque tenían hambre, añadiendo que si la señora hubiese estado presente les habría dado de comer. Cierto, exclama la duquesa.

Pues el administrador mandó... darlos azote, dice Juan Pablo, y entonces los pastores, y él a la cabeza, apalearon a los criados de Monegro.

A la acusación de que se apoderó de lo ajeno, contestó

que solamente recobró lo suyo, lo que Monegro le había quitado.

La duquesa arguye que en sus estados hay jueces para administrar justicia, y Juan Pablo replica que son instrumentos dóciles del déspota Monegro. "Dios nos ha puesto en el mundo—añade—para que no nos dejemos sacrificar estúpidamente. Perezamos defendiendo nuestro derecho, siendo jueces donde no los hay".

Las damas oyen con agrado la gallardía con que habla el pueblo, por boca del acusado, mientras el tirano y los representantes de la justicia exteriorizan su asombro.

También es acusado Juan Pablo del sacrilegio de penetrar en un convento a la fuerza y robar una novicia. El reo explica el hecho. Leonor había sido recluida contra su voluntad, prohibiéndole los amores con Luciano, quien carecía de energía para enmendar el desafuero, y Juan Pablo sacó a la moza de su encierro, se la entregó al novio, se casaron y son felices.

La duquesa califica el caso de *locura caballeresca*, y no ve en el preso tanta maldad como suponen.

Asimismo explica los crímenes de que se le acusan. Retó y dió muerte a Lope de Acuña porque, desairado por Celedonia Cienfuegos, se vengó de ella ultrajando su nombre. A Bonifacio Cortés le quitó la vida como consecuencia de un altercado por cosas de bebida, juego y mujeres.

Se llega al asunto mas grave: el asalto al castillo ducal. Explica que en el delito es cómplice aliado al novio de Irene. La duquesa insinúa la sospecha de que Juan Pablo perseguía otro fin, y él dice que además del sentimiento de la amistad le impulsó el odio a Monegro.

La duquesa se inclina por el castigo y dada la inseguridad de la cárcel, indica que se le encierre en la torre del castillo. La justicia saluda a la duquesa y el reo también y ésta corresponde diciendo: "Justicia y reo... buenas noches".

En la exposición del drama, clara y de creciente interés, quedan firmemente dibujados los caracteres principales y se transparenta el ambiente feudal en que se desenvuelve la fábula.

"Perezamos defendiendo nuestro derecho, siendo jueces donde no los hay". Este subversivo concepto ha sido el motor de las revoluciones, y él resume el carácter rebelde y civil de Juan Pablo, defensor intrépido de gentes vejadas y oprimidas. Es el mismo espíritu de justicia que

se alza grave y audaz en **Fuenteovejuna** y **El Alcalde de Zalamea**.

### **Acto segundo**

#### **La Pastorela**

Monegro sospecha deslealtades y traiciones arriba y abajo, resuelve siempre exigir a nobles y plebeyos disciplina y obediencia y quiere casar a Irene con un mayoralzuito, contra la voluntad de ella.

La duquesa y su doncella hablan de Juan Pablo; Irene dice a su señora que es ambicioso en amores a juzgar por la fama de sus conquistas, que sabe que es muy entendido en églogas y pastorelas y que para que se convenza ordene su libertad para que represente con ella, y así lo dispone.

Es de galante discreteo el diálogo entre la duquesa y Cienfuegos.

Empieza la pastorela. La duquesa declama unas rimas lamentando la desventura de un corazón enamorado.

La marquesa disfrazada de ninfa dice:

¿Porque afán o desconuelo,  
de amor entristece y llora  
la más gallarda pastora  
que vió la Arcadia en su suelo?

La duquesa impaciente en su papel desea saltar pasajes y la marquesa adivina que quiere llegar pronto a la salida de Tesindro (Juan Pablo). Este recita su declaración a la pastora. La duquesa escucha embelesada y repite el último verso: "Amor que todo es alma, será eterno".

Siéntese ruido tumultuoso: son los pastores—ardid tramado por Cienfuegos—que llegan al castillo a ver a la señora. Esta se asusta y los criados se alarman. Juan Pablo dice que nada tema, pues son los infelices pastores despedidos por Monegro que vienen a implorar su misericordia.

Invaden la escena los vasallos, asombrando a las damas su aspecto cerril y su indumentaria y los rústicos ven con espanto las personas principales y sus vestidos.

Son como animales, dice un personaje. "Son, señora,—exclama Juan Pablo—los pastores de verdad, que ante los figurados vienen a pedir piedad y justicia". Luego expone las quejas y agravios de los vasallos, despedidos bru-

talmente por el administrador, que desean volver a apa-  
centar los ganados de Ruydiaz.

La duquesa conmovida accede y ordena que les den de  
comer.

Monegro censura la presencia de los vasallos y la li-  
bertad de Cienfuegos, añadiendo que cuanto la duquesa  
ha dispuesto en su ausencia es contrario a la dignidad de  
la casa. La señora le replica que cuanto dispuso ha sido fa-  
vorable a su salud, y a Juan Pablo le dice que la "ideal  
belleza", como él la llama, se ve precisada a volver a en-  
cerrarle.

Se teme cualquier infamia de Monegro, que indica la  
libertad de Juan Pablo por no aparecer probados sus de-  
litos. Don Guillén cree que le suelta para cazarle. La du-  
quesa deja a la voluntad de Juan Pablo optar por la li-  
bertad o la prisión. Este declara que no tiene más voluntad  
que la de la duquesa, que le pone en libertad.

Monegro se persuade de que la señora está enamorada  
del rebelde. Cuando Cienfuegos parte y se pierde en la le-  
janía, con el corazón triste y dolorido exclama: "Nada,  
nada; sueño... sombra que pasa".

### Acto tercero

#### La cacería

Monegro organiza el espionaje para saber por donde  
anda y lo que hace Juan Pablo y cuantos con él simpatiz-  
zan. Se le dice que en diferentes lugares del señorío se  
prepara una rebelión, y ordena la detención de sospecho-  
sos y la instrucción de causa a la madre de Cienfuegos  
para prenderla por haber consentido en su casa una reu-  
nión de conspiradores. Al escribano le parece esta una  
brutalidad y el corregidor es partidario de la captura y  
muerte de Juan Pablo, por los medios naturales de la ley,  
de la guerra o de la caza; dejando en paz a su madre, que  
es una santa mujer.

Se anuncia la llegada de las brujas de Ruydiaz, y la  
marquesa, con supersticiosa curiosidad, quiere preguntar-  
les cosas. A la duquesa le aterra la idea de que Monegro  
persiga a Juan Pablo para matarle, y le entrega en se-  
creto a la que fué su nodriza una carta para que las bru-  
jas se la lleven, llamándole.

Aparecen las brujas. Juan Pablo es rey, dice una sibi-  
líticamente: rey de un reino tan grande—exclama la otra  
—que no se le ven las fronteras.

Las brujas agregan que conjuran a los enemigos y los hacen salir retorciéndose de los cuerpos cristianos y que la duquesa tiene un divino arcángel que se llama amor, y le vaticinan que será dichosa. Don Guillén presagia graves acontecimientos. La duquesa abatida dice: "Voy a mi reino. Morirá él, moriré yo..."

La nodriza dá a las brujas la carta de la duquesa para Juan Pablo, significándoles con señas la urgencia de entregarla. Se sospecha que las brujas están al servicio de Monegro, pues se niegan a decir donde se encuentra Cienfuegos. Se ven hombres que se ocultan y acechan, reconociéndose que son los criados del tirano. Se oyen disparos; es la cacería.

Entra rendido de cansancio Juan Pablo que acaba de sostener una sangrienta lucha con su enemigo. Ya le falta fe y confianza en la contienda con Monegro. "La duquesa—dice—no es una mujer; es un alma". En ella se ve la ideal señora, la ideal belleza, la ideal justicia. Ve a las brujas y las llama sabuesos de su cazador.

El lobo de Monegro se presenta con hombres armados; Juan Pablo se enfrenta con él y Don Guillén tiene gente preparada para cazar al cazador. Son desarmados los servidores de Monegro y éste detenido y encerrado en la torre. Juan Pablo y Don Guillén marchan al castillo.

#### Acto cuarto

##### El ocaso

La duquesa muy enferma cuenta que soñó que Dios había dispuesto una transformación en sus estados; que sus vasallos vivían contentos, que tenían paz, bienestar, justicia y ella salud.

Llega Juan Pablo y dice: ¡Cabaña de Alcimna, venturoso rincón del cielo!

La duquesa.—(Recordando la pastorela). Habla, pastor, que suspensos—de tus razones estamos—y ni alientan nuestros pechos—ni pacen nuestros ganados".

La duquesa dice a Cienfuegos por qué cautivó su atención: por la impetuosidad de su vida, por sus empresas amorosas, por su desprecio del peligro, por su pasión de la justicia y añade: "Lo mismo haría yo si pudiera: burlar graciosamente las corrompidas autoridades, las estúpidas reglas y ficciones que nos encadenan".

La duquesa siente disnea; recuerda el presagio de las brujas, quiere estar sola con Juan Pablo y dicta su vo-

luntad para que él la cumpla, distribuyendo sus tierras entre parientes pobres y vasallos que las labran.

Se siente rumor de tumulto lejano que avanza. Suenan campanadas. Es el pueblo con antorchas. El clamor popular crece. Juan Pablo tranquiliza a la duquesa, alarmada, porque teme que los vasallos se subleven contra ella, y le dice la verdad: que en los estados de Ruydiaz se ha consumado una renovación, obra del pueblo y que en su poder cayó Monegro.

La duquesa le pregunta si mató a su enemigo y Cien-fuegos le responde que no, que para el triunfo del bien no es necesario sacrificar vidas.

La victoria ha sido completa. La duquesa quiere festejar el gran suceso luciendo todas sus joyas. La multitud se acerca a rendirle homenaje. Monegro herido pide perdón. La duquesa se extingue dulcemente diciendo a Juan Pablo: "Tu, conmigo... Reino grande... paz, justicia".

\*\*\*

Es indiscutible que como mejor se aprecian los aciertos y errores de la obra dramática es viéndola representar, por la plasticidad que adquiere en las tablas, encarmando los artistas las figuras imaginadas por el poeta, aparte la decoración, caracterización, indumentaria, muebles, juegos de luz etc., de las artes auxiliares del teatro.

Tiene el teatro doble naturaleza, ofrece dos aspectos de imprescindible armonía para el éxito: es obra literaria y espectáculo a la vez y para llenar cumplidamente sus fines propios forzoso es que se completan esos dos aspectos en ambas máscaras, en la tragedia y en la comedia.

En el teatro se hace más patente y desde luego es más directa la colaboración del autor con el público y de éste con aquel, que en otros géneros literarios, donde también existe la colaboración y la influencia; pero de modo indirecto o menos directo si se quiere. Cada escritor tiene su público, el que mejor le comprende y con él se identifica; comprensión e identificación a la que corresponde el literato, en la novela y en el teatro, muchas veces sacrificando el arte al gusto de las gentes.

Los dramas y comedias de Galdós diríase que se han compuesto para ambas cosas, para la representación primero y para la lectura después, y leyéndolas es como de modo más certero puede juzgarse su mérito y hasta parece que los defectos teatrales se disimulan más y ofrecen menos bulto al juicio crítico. Obra literaria es siempre el

drama de Galdós y en sus resonantes triunfos ha logrado completarla con el otro aspecto, con el espectáculo, como por ejemplo en *Realidad*, *La de San Quintín*, *El abuelo*, etc. Son muchísimas las obras de teatro que leídas apenas interesan, porque por encima de la literatura está el espectáculo como elemento dominante, atrayente y sugestivo, que impresiona el ánimo, capta y se apodera de la atención del auditorio, imperando los sentidos sobre el espíritu. Huelga decir que las producciones maestras del teatro participan de los dos aspectos—obra literaria y espectáculo—perfectamente hermanados e igualmente deleitan y conmueven su representación y su lectura, verdadero privilegio de los grandes dramaturgos. Es asimismo una verdad que cada literatura tiene su época, cuyas costumbres, gustos, carácter y espíritu refleja. Joyas del teatro clásico seguramente aburrirían al público de nuestros días. Por ello las literaturas modelos y de perenne belleza tienen algo de museo como las maravillas de la pintura y escultura exclusivamente al alcance de la sensibilidad y la admiración de la gente culta.

Obras que viéndolas desenvolverse en el tablado resultan de pasajes largos, perezosa acción y situaciones prolongadas, leídas se saborean y saben a poco por su pensamiento y su forma literaria. En el caso concreto de Galdós, el novelista nunca está del todo ausente de la escena por su inclinación congénita al análisis psicológico que en él es cualidad excelsa.

*Alma y vida*, drama simbólico en el cual lucha el pueblo, personificado en Juan Pablo, contra el poder feudal que encarna el administrador de los estados de Ruydiaz con sus esbirros, es un gran acierto de su autor. Es cautivadora, y Galdós ha trazado admirablemente los rasgos morales de su carácter, la figura doliente, de ideal virtud, dulzura y bondad de la duquesa que contempla el ocaso de un mundo caduco que muere con ella y sobre cuyas ruinas ha de levantarse un mundo nuevo que Juan Pablo, no obstante ayudar con sus actos a su nacimiento, al final ve con escéptico pesimismo, ardentemente enamorado de la mujer cuya pérdida llora.

Tienen honda emoción las situaciones culminantes de la obra y arte aquilatado se admira en distintos pasajes de exquisita poesía y gracia. Es deliciosa la escena del ensayo de la pastorela: cuadro animado, diálogo ingenioso, ambiente encantador de égloga.

Es de gran efecto la interrupción de la fiesta pastoril

por la invasión de los hambrientos pastores, despedidos por el tirano, que reclaman pan y piedad. Ofrece acentuado relieve y ha sido logrado el contraste entre la farsa poética de los pastores fingidos, al estilo francés en visperas de la Revolución, y la cruda realidad de los pastores verdaderos.

La escena de las brujas, con su aire sibilico de superstición y exorcismo, está saturada de misterio. Es de intensa emoción dramática el final del acto tercero: un poder que se extingue, el de la tiranía, y otro que surge, el de justicia popular.

Cuando Monegro, vencido dice con desesperación, invocando al cielo: "Un rayo, Señor, un rayo que a todos nos aniquile! Juan Pablo responde: "No llaméis al rayo, que ya vendrá... Y no temáis a los del cielo; temed a los de la tierra, a los que forja el hombre, cansado de la esclavitud, de la miseria, de tanta y tanta iniquidad".

En *Alma y vida* los acontecimientos van desarrollándose con lógica y verosimilitud, dentro del marco del drama, sin efectismos artificiosamente preparados. Es la natural lucha entre Monegro y Juan Pablo, en la cual el cazador resulta cazado. Cada personaje habla su lenguaje, tiene su radio de acción propio y claro es que en relación con los demás de la trama.

## Mariucha

Esta comedia se representó por primera vez en 1903. La acción se desarrolla en la época contemporánea en una villa.

El marqués de Alto-Rey es un noble tronado; vive en la mayor pobreza con su mujer y su hija María, Mariucha. Don Faustino del Corral es un plebeyo enriquecido que hace ostentación de brillantes gordos. Mariucha curiosa en la vecindad, habla con todo el mundo y se entera de todo. El marqués escribe cartas pidiendo dinero y a su hija le desagrada semejante humillación. Teodolina, millonaria americana, viuda, adquiere grandes propiedades en la comarca; da fiestas en su casa e invita a los marqueses. Corral enamora a María, que no le hace caso, y Cesáreo, hijo del marqués, aspira a tener posición política y a casarse con la millonaria. León, comerciante en carbones, trabaja con suerte; María siente simpatías por él. Bajo el tizne del carbón, Cesáreo cree descubrir en León una cara conocida, la de Antonio Sanfelices, un aristócrata perdulario. En una entrevista con Mariucha, León le narra su historia; su verdadero nombre es Antonio Sanfelices; se crió en la holganza, heredó y derrochó la fortuna en vicios; cometió una estafa y cayó en manos de la justicia. Su tío, el marqués de Tarfe, para salvar la honra de la familia, arregló el asunto y dispuso se embarcara para América; cayó enfermo y sin dinero no pudo emigrar. Entró en relaciones con su conciencia y decidió regenerarse por el trabajo. Conmueve el corazón sensible de Mariucha el *via crucis* de León. Desenmascarado el vecino negro después de algunas dudas y vacilaciones, María se decide a pedirle dinero por encargo de su padre y habla de la terrible miseria de su casa, avergonzada y llorosa, porque teme rebajarse a los ojos de aquel hombre.

León rehusa auxiliarla, pretextando el cumplimiento inaplazable de obligaciones contraídas en su negocio, y estima un mérito en María ver la realidad de la situación de su familia y mirarla cara a cara.

La lección que recibe de León es dura y la aprovecha; vende a la alcaldesa un lujoso traje, irrisorio en el estado de miseria en que se encuentra, y renuncia a asistir a la fiesta de la millonaria. Aleccionada por León, la firme voluntad de Mariucha se dispone a luchar, se dedica al comercio y obtiene ganancias con las novedades que trae al pueblo. El vecindario se extraña y murmura al ver a la aristócrata dedicada a menesteros de compra y venta. María se propone levantar del suelo una familia y sostenerla. Las gentes no comprenden que una mujer gane dinero honradamente; a María no le inquietan ni preocupan las murmuraciones y sigue recta su camino. "Todo es pura espuma—exclama—, y yo soy roca". Esta frase pinta gráficamente su carácter.

María y León, además de mútuas simpatías, tienen relaciones mercantiles. Los marqueses, aún en la miseria, quieren sostener su rango social, y no pueden habituarse al trabajo de su hija.

Los marqueses reciben complacidos la noticia de que su hijo se casa con la millonaria en Madrid, que es lo que desean para abandonar el destierro de la villa. León declara su amor a María y espera la contestación; ésta se resiste a trasladarse a Madrid con sus padres. Celebranse fiestas en el pueblo y Mariucha, acompañada del cura, acude a la ermita del Cristo a ver a León. Este confiesa al buen sacerdote sus sentimientos, sus pasadas aberraciones, la enmienda de sus errores, la ayuda que presta a María, resuelto a hacerla su esposa. El cura lo sabía todo por ella. Mariucha a su vez declara que quiere a León por su inteligencia, por el esfuerzo moral que significa su regeneración, por gratitud... El sacerdote ampara el amor de María y León.

El despechado Corral intriga para que María no se case con León, llamando a Cesáreo a fin de que impida lo que considera un aprobio. Cesáreo, en efecto, viene al pueblo dispuesto a imponer su voluntad. Al bondadoso cura le inquieta que todas las autoridades del pueblo sirvan de instrumento a los fines que persigue Cesáreo. León comprende el ardid de guerra: perseguirle a él por las

locuras cometidas en Madrid, y está resuelto a luchar junto a Mariucha contra los enemigos de su dicha.

Irónicos y burlones se presentan, primero Corral y el juez municipal, diciendo que los marqueses creían que su hija se había perdido en el monte, y luego el alcalde y su mujer, conjurados contra León y María. Avisados los padres de María donde se hallaba llegan alarmados, porque el alcalde les ha dicho que ama a León. Mariucha lo confirma e invitada a partir con sus padres se niega resueltamente, presentándoles el siguiente dilema: con Cesáreo o con ella, y pregunta: ...“¿porqué preferís ahora correr hácia un mundo de vanidades, donde no seréis más que un reflejo desconsolador de grandezas ajenas?” “A la sombra de la posición de nuestro hijo podemos restablecer nuestra posición”, responde el marqués.

María le replica: “A la sombra del poderoso los nobles empobrecidos se llaman **parásitos**, y yo no quiero para tí este nombre”.

Los padres reclaman la obediencia de su hija; ella se niega manifestando con entereza que no comerá jamás el pan de la millonaria americana, cuya fortuna tiene su origen en la trata de negros esclavos. El cura pide tolerancia al marqués y éste exige obediencia; Mariucha se proclama libre ante la intransigencia y amenazas de sus padres. Aparece Cesáreo, prometiendo someterla. Mariucha se refugia en la casa del párroco, y se mantiene irreducible. Para que desista de unirse con Mariucha, Cesáreo amenaza a León con desenterrar un proceso, que éste creía sobseído. León rechaza y afronta todos los peligros. Visto lo inútil de sus amenazas, Cesáreo decide dar por muerta a su hermana y partir para Madrid con sus padres. Y el cura, firme en su puesto y aconsejado por su recta conciencia, lo tiene todo prevenido para casar a los que se aman y no quieren separarse.

Los marqueses se alejan camino de Madrid; Mariucha contempla con tristeza la separación de sus padres, y León exclama: “Consolémonos pensando en la eficacia de nuestro destino. Si una generación nos vuelve la espalda y desaparece, abramos nuestros brazos esperando a la que ha de venir”.

Con esta frase se realza más la tesis de la obra: el pasado de la nobleza que se hunde; el porvenir que se abre al amor y al trabajo.

La vida del pueblo y sus costumbres, con sus figuras y figurones; sus intrigas, murmuraciones, vanidades y

servilismo de las autoridades rurales, están bien observadas retratadas y satirizadas con irreprochable verismo.

La regeneración por medio del trabajo, la victoria de la voluntad y el triunfo del amor son temas gratos a Galdós, y en sus obras se encuentran personajes representativos de esa cualidad moral y que sirven de ejemplo a aristócratas ociosos y arruinados. Agrada asimismo a tan experto conocedor de la naturaleza humana, con sus grandezas y miserias, exponer el cuadro de plebeyos enriquecidos frente al noble en la indigencia, buscando efectos en las reacciones sentimentales o ideológicas o bien dejando entrever cierto simbolismo de las transformaciones sociales, esto es, los de arriba abajo y los de abajo arriba con las vueltas que dá el globo.

León es un enamorado romántico, como otros análogos tipos del teatro de Galdós, que ama con exaltación y expresa con vehemencia sus ideas y sentimientos. Con su arte y experiencia psicológica el maestro sabe hacer una hábil aleación con las ideas y los sentimientos de los personajes que crea.

Apunta también Galdós la sátira al Gobierno que concede títulos nobiliarios a advenedizos enriquecidos y fomenta el feudalismo moderno—caciquismo político—en los pueblos. La viuda millonaria y el noble empobrecido al casarse se convierten en duques de Agramante, y en sus manos tienen la propiedad rústica y minera y también la influencia y los resortes del poder, al decir del párroco que por imperativo moral rompe las redes en que pretenden aprisionarle.

La persecución a Mariucha y a León, sin respetar la dignidad eclesiástica del cura que protege sus honestos amores, por autoridades serviles, es reproducción de una deplorable realidad, de un estado social envilecido y de un régimen político corrompido y corruptor.

Mariucha representa la voluntad de elevarse por su propio esfuerzo, libre y sin trabas tradicionales de linaje social, aleccionada por León, regenerado por el trabajo. Mariucha, sin desdorar el orgullo de su casta dedicándose al comercio, brinda un ejemplo a los nobles parásitos incapaces de vivir de su trabajo.

La inclinación, recta y firme de Galdós, es combatir mentiras sociales, sofismas y convencionalismos y proclamar la verdad por encima de todo género de farsas, disfraces y fariseísmos aceptados por leyes y costumbres.

Se exagera algo quizás el odioso origen de la fortuna

de la millonaria americana, amasada con la esclavitud y las corrupciones coloniales, con objeto de dar más plasticidad al contraste con el humilde pan santificado por el trabajo en el suelo patrio. Es de auténtico efecto el final del cuarto acto cuando Mariucha proclama su libertad, separándose de su familia que la quiere sojuzgar.

Los personajes de la comedia muévense en ocasiones, más que por impulsos de sentimientos, por resortes de ideas que les quita calor de humanidad al comunicarles vigor de principios. De aquí los hombres—ideas y las mujeres—ideas del teatro galdosiano, de cualidades superiores en la moderna dramática española por su originalidad.

**Mariucha**, en conclusión, es una vigorosa figura de la extensa y variada galería de tipos femeninos nacidos de la imaginación de Galdós. La obra estimamos que ganaría, si no en belleza de composición tanto en la forma como en el fondo, en **interés teatral** reduciendo sus dimensiones. La técnica de la brevedad es de rigor en el círculo limitado del teatro y no puede ni debe olvidarse a fin de concentrar y retener la atención del público sin distracción ni cansancio.

El desarrollo del argumento de **Mariucha**, sino estamos equivocados, cabe en menos jornadas de las cinco que integran la comedia. La escena y el diálogo dilatado de **Cesáreo** y **León** nos parece artificioso una vez conocido el carácter de los dos y sus respectivas posiciones.

## El Abuelo

Con esta grandiosa obra culmina la fama de Galdós como dramaturgo. Su estreno—1904—fué una apoteosis. Es una adaptación de la novela del mismo título. Su acción pasa—siglo XIX—en una villa marítima del norte de España, bautizada con el nombre convencional de Jerusa.

Principia el drama comentándose la próxima llegada de la condesa de Lain. Si llega también el conde, su suegro, como se espera, se juntarán el agua y el fuego, comenta un personaje.

Las niñas Dorotea—Dolly—y Leonor—Nell—hijas de la condesa y nietas del conde, residen en la casa de Venancio, antiguo colono de Albrit y más tarde propietario de la granja de La Pardina.

El conde de Albrit se halla arruinado, viejo, enfermo y casi ciego. La muerte de su hijo entristece sus postreros años. El altivo señor viene a ver a sus nietas y se hospeda en la casa de sus criados de antaño.

Senen, sirviente que fué de Lain, es funcionario público protegido por la condesa, de la cual es correveidile.

El Ayuntamiento prepara festejos para recibir a la condesa, en agradecimiento por las mejoras que con su influencia ha recabado para la villa.

Entran en escena las dos niñas; Nell se siente cansada de corretear; Dolly quiere seguir saltando. Nell es más juiciosa que su traviesa hermana y desea repasar la lección; Dolly esquivo el estudio.

Se presenta solemnemente en el proscenio la noble figura del conde de Albrit. (Entre paréntesis es de advertir que Galdós, maestro en todo, en las acotaciones traza los rasgos físicos y morales de los personajes y sus reacciones anímicas y describe plásticamente las situaciones y hasta los pormenores de indumentaria).

El conde de Albrit habla con sus nietas; examina con emocionante ternura sus rostros y no puede verlos bien por su falta de vista. Conmueve la evocación que hace de sus tiempos pasados de grandeza. El cuadro es enternecedor. Cada niña coge de un brazo al abuelo que exclama melancólico: "¡Ah! ya estoy en La Pardina... ¡Oh infinita tristeza, llanto amarguísimo de las cosas!" Completa Gaidós el pasaje con esta expresiva acotación: "Queda estático, como en oración mental".

A la manifestación de Senen que de haber sabido antes la llegada del conde el pueblo le hubiese dispensado un buen recibimiento, contesta desdenoso que conoce tales homenajes que en otros tiempos estaba en disposición de recibirlos; pero que ahora le hacían el efecto de una burla cruel. Recuerda la ingratitud de los que fueron sus colonos nacidos de sus cocineras o engendrados por sus mozos de cuadra que hace veinte años le recibieron con frío desden.

Se prepara un entusiasta recibimiento a la condesa de Lain con música y cohetes.

A medida que avanza el desarrollo del drama crece, se agiganta la figura del león de Albrit. Su noble lenguaje, cuando pide albergue en la que fué su morada señorial, retrata un alma grande en medio de su infortunio.

Bien pronto se hacen visibles las ingratitudes de los antiguos servidores; el conde se irrita, olvidándose de que es **huesped de sus inferiores**, y dice que quiere someterse a su destino.

Es interesante la visita del cura, antiguo protegido del conde, que trata de sonsacarle el motivo de su viaje; le habla de sus hechiceras nietas y de cuestiones pendientes con la condesa. Se exteriorizan los celos y dudas del señor de Albrit cuando le relata al cura sus primeras impresiones al ver y oír a las nietas. "Como no veo bien sus rostros—dice—, me han parecido dos reproducciones exactas de un mismo tipo. ¿Serán, por ventura, iguales también sus caracteres, sus almas?"

El cura responde que no son iguales sus voces, ni sus caras, ni menos sus caracteres. El conde replica que siendo distintas, la una será forzosamente mejor que la otra, y pregunta cuál de las dos es más inteligente y de corazón más generoso. El sacerdote le informa que ambas son buenas, inteligentes y de corazón noble.

El conde insiste en su idea, y dice que todo eso es lo que hay de común en ellas, y pregunta qué las diferen-

cia. El conde de Albrit insinúa ya el problema que le inquieta y llena de zozobra su espíritu, el conflicto que se plantea a su conciencia.

El cura da nuevos informes: Dolly es de imaginación viva y voluntad impetuosa; Nell más reflexiva. Añade que cuando las trate ha de conocerlas y diferenciarlas mejor, y el conde le contesta que a eso ha venido, a estudiarlas, a intentar un análisis de sus caracteres.

Se oyen música y rumor popular; la villa recibe alborozada a la condesa. El león de Albrit, sin poderse contener, exaltado, furioso ruge estos apóstrofes al pueblo: "¡Ah!, ya llega, ya entra en Jerusa Lucrecia Richomond... Ya está aquí... ¡Cuánto deseaba yo esta ocasión! Tú y yo solos, frente a frente!... No sé quien es peor: si tu, que paseas impune por el mundo tu desvergüenza, o el pueblo servil y degradado, que te festeja y te adula. (Oyéense campanas). Repican por tí... y luego tocarán a oración. ¡Pueblo imbécil: esa que a tí llega es un monstruo de liviandad, una infame falsaria! No la vitorees, no la agasajes, apedréala, escúpela..."

La lección de Dolly y Nell con D. Pío Coronado, es un encanto de travesura infantil por parte de las herederas de los condados de Albrit y Lain y de simple ingenuidad en lo que afecta al paciente y bondadoso preceptor, a quien preguntan si en su juventud tuvo novias y él responde que son muy malas las mujeres.

La condesa de Lain aparece en escena con sus hijas; viene a entrevistarse con su suegro.

Se presenta el conde de Albrit, que regresa de su paseo, y saluda a su nuera con fría reverencia. Están ya solos, frente a frente como él descaba y ella temía. El conde le agradece que accediera a la entrevista y la condesa replica que era una obligación, porque durante algún tiempo la llamó su hija. El señor de Albrit contesta que fué una hija eventual, extranjera, que jamás se identificó con su familia ni con el carácter español y que él se opuso al matrimonio. La acusa de la infelicidad de su hijo y de haberle acelerado la muerte con el bochorno de los escándalos de su esposa. Altanera rechaza los cargos la condesa, calificándolos de viles calumnias.

El caballero de Albrit pretende que la condesa le confiese la verdad sobre un grave asunto, diciéndole que quien habla es el marido de la que escucha, su hijo, que resucita en él. La condesa le pide piedad porque la está martirizando; pero su suegro no retrocede, avanza acu-

sándola. Habla conmovido de la carta que recibió de su hijo enfermo y abandonado, devorando el dolor y la vergüenza de ver ultrajado su nombre.

Se experimenta el escalofrío de las grandes impresiones cuando el León de Albrit relata su inmensa pena ante el cadáver de su hijo, que todo se lo llevó al abismo del silencio, la muerte.

El conde requiere que le declare que su conducta no fué buena con su marido; ella dice que eran antiguas sus desavenencias. El primer hijo murió siendo niño y al poco tiempo acusa el conde a Lucrecia de lanzarse por mal camino, revelándole que posee una carta de su hijo, que empezó a escribir cuando le sorprendió la muerte, dirigida a su esposa. La condesa reclama esa carta y su suegro se niega a entregársela, repitiéndole estos conceptos de su contenido: "Te anuncio que si no me envías pronto a mi hija, la reclamaré. Quiero tenerla a mi lado... La otra niña..., la que no es mía, según declaración tuya en la carta que escribiste a tu amante el pintor Carlos Eraul, muerto hace un año, esa te la dejo, te la entrego, te la arrojo a la cara".

La condesa duda y se agarra a la idea de que la carta puede ser falsa, escrita por un enemigo suyo para vilipendiarla. El conde sostiene que la escribió su hijo, y quiere que le diga cuál de las dos hijas es la que usurpa su nombre. "Infame idea. No es verdad", exclama la condesa. El conde con severa autoridad insiste en que le diga pronto cuál es la falsa y cuál la verdadera, porque tiene derecho a saberlo como jefe de la casa de Albrit.

Lucrecia consternada llora. El conde hace una transición, depone su actitud altanera, sin poder vencer la fiereza de su carácter, no manda, no acusa, no es el juez, es el padre que suplica que le saque de la horrible duda. "La verdad, Lucrecia, la verdad es la que salva", dice. La condesa reacciona colérica replicando: "¡Nunca! Antes morir".

El León de Albrit contesta que si ella no quiere decirle la verdad, él la averiguará.

La dramática situación termina con recíprocas y violentas recriminaciones.

Entran las niñas; la madre las besa; el conde las abraza. La condesa que partirá pronto, encarga que vigilen a su suegro y al médico recomienda que le observe. El conde persigue tenazmente, con inquebrantable decisión la verdad que busca. Las nietas muéstranse cariño-

sas con el abuelo. Don Pio dice que no se han sabido la lección. Las niñas desaplicadas filosofan a su modo sobre la educación de la voluntad y el conocimiento de las cosas.

Solos los tres: el conde y las dos niñas forman un grupo interesantísimo por lo que dicen y por lo que se adivina. El abuelo inquiera, examina, escruta. En los semblantes que no vé bien porque está casi ciego, en las inclinaciones, en la voz, en el color, en los ojos, en las palabras trata de averiguar la verdad que le obsesiona.

El conde cae en profunda meditación y exclama: "Las facciones nada me dicen. Hablarán los caracteres".

Las dos hermanas disputan y el abuelo escucha y observa. Dolly desmiente a su hermana; Nell replica que dice la verdad. Dolly la llama orgullosa; Nell no toiera que la desmienta. Nell llora; Dolly ríe. Nell manifiesta que su dignidad por la menor cosa se ofende. El conde dice a Nell que no llore y a Dolly que no ría, exclamando para sí: "Nell tiene dignidad. Esta es la buena". Luego las invita a hacer las paces y las dos se niegan. El conde dice a Dolly que su risita es ordinaria, y la niña se enoja, retirándose del grupo. A Nell también le duele el reproche y defiende a su hermana que es buena y la quiere con toda el alma y que si riñen en seguida hacen las paces.

Se exteriorizan otros detalles; las aficiones y aptitudes de las niñas. Dolly pinta; Nell es torpe para el dibujo. El abuelo agitado dice: "Es ella, sí..., la falsa. ¡Maldita pintura!... arte infame. Déjame... Infeliz ¿para qué naciste?" A Dolly le aflige la frase. "¿Si no me quieres—dice—para qué vive la pobre Dolly?"

Le pregunta el conde si cree que vive para el viejo y desgraciado Albrit; ella le responde que sí, que le dé la ocasión de probárselo. El abuelo le replica que espera la prueba e interroga si le amará más que su hermana.

Dolly.—No, más no. La ofendería, ¡pobre Nell! si dijera que te quiere menos que yo. Las dos somos tus nietas, y te queremos lo mismo."

El conde.—(Aparte, meditabundo). Pues esto es nobleza... y nobleza de ley. De nuevo surge la duda. ¿Resultará esta la legítima y Nell la intrusa? Dios mío luz, luz, clama el abuelo.

Suenan truenos; la lluvia azota los cristales; fulguran relámpagos; las niñas se asustan y Albrit desvaría torturado por la tempestad interior de su alma.

Cumpliendo el encargo recibido el cura y el médico

vigilan y observan al conde, quien agraviado se queja de las economías que se han introducido en sus servicios personales. Dolly promete cuidarle. Con severa dignidad el conde increpa a sus antiguos criados, enriquecidos, por su ingratitud y grosería. El médico, aliado del cura, y Venancio le indican que se proponen llevarle a un alojamiento más cómodo, y el conde colérico sospecha que quieren encerrarle en un asilo o una casa de orates, para que no descubra la verdad ignominiosa. El médico replica que se trata de asegurarle el descanso físico y moral. El conde apostrofa virilmente a los que intentan privarle de su libertad por servir a Lucrecia, cómplices de una villanía.

El león de Albrit pide altivo y con acento furioso paso libre a los que pretenden interceptárselo, y sale erguido como un rey destronado que se siente con fuerzas para confundir y azotar a los vasallos ingratos.

Llega Senen con estas noticias: la condesa vuelve; un fraile se propone catequizarla para traerla al buen camino; el prior consiente en admitir en el monasterio al conde; la conversión de Lucrecia se debe a una reyerta con su amante el marqués de Pescara; la señora se lleva a las niñas y Nell se casará con el marqués de Breda.

El conde ha advertido en su servicio personal una completa transformación, y el milagro lo atribuye a Nell, y ésta le dice que es obra de Dolly, que juega al gobierno de la casa. Nell va a vestirse para salir y su hermana prefiere quedarse con el abuelo. El conde acaricia y besa con ternura a Dolly, que le atiende en las comidas y le arregla la ropa, porque es su deber, aunque no la quiera, aunque le pegue, porque es su nieta y no puede ver con calma que gentes groseras abandonen en su desgracia a un caballero poderoso en otro tiempo y dueño de toda la comarca.

El conde la besa emocionado y dice: "¡Y lo haces por mí, por mí!"

Dolly.—Sabiendo que me quieres menos que a Nell... Reconozco que Nell merece tu cariño más que yo... Es más fina... y además tan buena.

La hermosa escena llega a lo sublime cuando el conde expresa su turbación, su confusión, su duda, el hondo problema que agita su espíritu y tortura su mente, el misterio que quiere esclarecer, el secreto que desea averiguar, el drama interior que martiriza su corazón. El león de Albrit dice a Dolly que también la quiere, que ha creído no-

tar en su hermana cierto egoísmo, cierta sequedad de alma... "No; Nell no puede ser... Si fueras tu!", exclama acercando su rostro al de Dolly. Esta confusa no comprende lo que dice y piensa el abuelo. Indica a Dony que le abraze y confía en que Dios le dirá la verdad.

Momento psicológico este que conmueve profundamente.

El conde llama a Senen, que estuvo al servicio del pintor Eraul y conoce los secretos de Lucrecia, para que le confiese la verdad. Senen le ruega que no le pregunte; el conde insiste y le facilita algunos datos acerca del artista que fué el amante de la condesa y de las relaciones de ambos. Ante el silencio de Senen que se niega a declararle toda la verdad, le lanza estas terribles imprecaciones: "¡Que la luz que me niegas a ti te falte! Que enmudezca tu voz, que cieguen tus ojos!"

Es magnífica la escena en que Albrit con Don Pio repasa la historia, en cuyo diálogo adquiere extraordinario realce el carácter del tímido, apocado, ingenuo y bondadoso preceptor de las niñas.

Destila amargo humorismo las frases del conde.

Don Pio confiesa que nunca hizo mal a nadie y que su papel en la comedia humana es sufrir siempre. El preceptor también tiene su humorismo. Cuando el conde le dice que es el ser más infeliz que Dios ha puesto en el mundo, le replica: "El lo sabrá. Lo que yo sé es que no me puso para simiente". El conde arguye que la simiente de la bondad es invisible y fructifica donde menos se piensa... ¡Pobre Coronado! La gente se ríe de tu bondad, añade.

Don Pio.—Yo también... porque soy tan bueno, tan bueno, que he llegado a despreciarme a mi mismo... y a reirme.

El conde.—Y tuya es una frase que se ha hecho proverbial en Jerusa: "¡Que malo es ser bueno!"

El diálogo sigue desplegándose con una serenidad y elevación admirables, nutrido de substanciosos conceptos, salpicado de ironías, henchido de experiencia de la vida y conocimiento de seres y cosas.

Al preguntarle el conde si al fin murió su mujer, Don Pio toca las castañuelas y responde que hace dos años que el infierno la reclamó. El conde sentencia que no hay en la sociedad vicio más desorganizador, ni de peores consecuencias que la infidelidad conyugal.

La mujer de Don Pio le dejó un mediano surtido de

hijas que él llama furias infernales. El conde le dice: "Tus hijas... no son tuyas". "Ello es tal como vucencia lo dice...", contesta Coronado.

Pregunta el conde: "Y si de ello estás seguro, ¿cómo las tienes contigo?" La respuesta de Don Pío le retrata de cuerpo entero, revelando su complacencia conyugal, su bondad ingénita y también su filosofía conformista.

Por ley de costumbre que es la gran encubridora; porque desde que nacieron las tiene a su lado y se quita el pan de la boca para dárselo a ellas; porque las ha visto crecer; porque las niñas le quieren; porque él las ha querido, casi las quiere sin poderlo remediar. "No tengo vergüenza. ¿Verdad, señor Conde?, dice Coronado. Aún añade más, refiriéndose a su mujer que le dominaba: "Me traían los hijos... nacían en casa... ¿Que había yo de hacer con las pobres criaturas, ni que culpa tenían ellas? No era cosa de tirarlas a la calle!"

Con gravedad triste el conde dice que calle ya. "Como se anlaza—agrega—la historia bufonesca, y la historia grave! La tragedia y el sainete son más amigos de lo que parece; amigos sí, como tu y yo".

Todo es según el cristal con que se mira. El conde ve un sainete en el deshonor de Don Pío y una tragedia en la propia deshonra. El león de Albrit ruge contra la causante de su aprobio y busca ansioso la verdad de cuál de sus dos nietas es la legítima. A Don Pío no le preocupa su villipendio, se resigna, acepta las hijas de su mujer y hasta las quiere.

El conde desea que Don Pío, que tan bien conoce a sus nietas, le manifieste cuál de las dos le parece más noble, más moralmente bella, más digna de ser amada. Coronado medita, no es fácil determinar; el conde le aprieta presentándole el dilema de tomar una y sacrificar a la otra; Don Pío vacila, titubea y declara que con toda su inquietud diabólica prefiere a Dolly.

Aparecen los conjurados para recluir al conde. El pasaje es interesantísimo, por la actitud decidida de Dolly, apoyada por su hermana, en defensa de su abuelo. El alcalde hace saber al señor de Albrit que se le ha designado por morada el monasterio de Zaratay. Pregunta el conde si tratan de encerrarle a la fuerza y todos responden que no. Pero el cura le indica que se haga cargo del bien que le ofrecen y el médico le invita a decidirse. El conde resuelve enérgico que no le recluirán y el alcalde impone su

autoridad. El león de Albrit dice que los conoce a todos. "El aliento de la ingratitud me dá en la cara", agrega.

En este momento culminante Dolly estalla en ira y dice que es una iniquidad lo que quieren hacer con su abuelo, faltando al respeto que merece el noble desvalido.

Al oír a Dolly el conde eleva sus manos al cielo: "Señor, Señor, ella es! Es la mía... Su fiereza la descubre!"

Por el pueblo buscan al conde que se echó fuera de la casa. Lucrecia después del rompimiento con su amante anda metida en la iglesia. Senen la llama ahora serpiente, porque no ha querido apoyarle en sus ambiciones. La condesa ha dispuesto llevarse a sus hijas, y en vista de la negativa de Dolly la requiere a la obediencia por conducto del alcalde.

Senen se pasa al partido del conde. Don Pio encuentra a Albrit indignado, porque a la fuerza le quitaron la compañía de Dolly y busca a su nuera. Aparece en escena la **majestad triste** de Albrit que no encontró en el templo a la condesa, con quien quiere entrevistarse de nuevo. Senen le dice que más cuenta le tiene hablar con él; añade que la diablesa, repudiada por su diablo, hace ahora, delante del mismo Dios, la farsa del arrepentimiento, y le ofrece la verdad que busca. "La hija falsa—declara—, la espuria... es Dolly". El conde se aterra y le replica que miente y furioso se arroja sobre él. Senen le entrega las pruebas.

Aparece Nell, a quien el conde habla con inefable ternura, convencido de que tiene a su lado la legítima heredera de su nombre. Nell atribuye a desconcierto mental las frases de su abuelo, y le dice que se retire a La Pardina y que ella y su hermana irán a verle antes de partir. El hidalgo de Albrit le contesta que no vayan porque no le encontrarán. Nell le pregunta si huye de ellas y el abuelo le replica que siga su camino lleno de luz y que le deje a él en el suyo tenebroso. Nell le aconseja que acepte el recogimiento del monasterio.

El conde.—(Lastimado en lo más vivo). Adios Nell. Vete con tu madre. Luego se aparta de ella y le repite: Adios.

Pesa sobre el conde, abrumándole, la tragedia de su infortunio, de su dolor, de su abandono, de su cruel desengaño ante la conducta de Nell.

El conde.—(Angustiado). ¡Horrible, horrible! No anhela vivir en mi compañía... Como su madre y mis des-

leales amigos quiere encerrarme. No, no es esta la legítima: no puede serlo... Todos me engañan.

Se presenta la duquesa y su suegro le suplica que le confiese la verdad. La situación es emocionante, profundamente dramática y el diálogo de serena y sobria belleza, como de dos conciencias que se encuentran ante la verdad.

Lucrecia emocionada declara que acaba de autorizar a su confesor para que le revele la verdad que busca. El conde agradecido le da las gracias, le besa la mano y corre presuroso hacia la iglesia a ver al cura. Luego sale vacilante, descompuesto, trastornado y exclama: "¿No hay un rayo del cielo que me haga ceniza? Nell es la verdadera; la falsa es Dolly, la que me ama... Vanidades del mundo, grandezas del honor, con que mueca tan horrible me miráis".

Vuelven a encontrarse el conde y Don Pío. Coronado le dice que en casa del alcalde vió a la nieta y el león de Albrit le contesta que no nombre a las niñas, que son repugnantes gusanos venenosos. "La legítima—dice—no me quiere... me manda al manicomio. Dolly me ama, no es mi nieta. Dime donde está el hoyo mas hondo de basura y lodo para meterme y hacer en él mi cama eterna".

Es hermoso el diálogo del conde y Coronado que le consuela en su amargura, llevándole al pié de la cruz.

El conde.—Soy todo tribulación, amargura...; ya no tengo nietas, ya no tengo amor.

Don Pío.—Ame vucencia a la humanidad; sea como Dios, que ama por igual a todas las criaturas.

El Conde.—Por eso es tan grande. El crea, El ama, El no distingue de jerarquías.

Discurren luego sobre el concepto del honor; Coronado con ironía y amargo humorismo.

En el silencio grave de la noche—dice la acotación—suena lejana la voz de Dolly gritando: ¡Abuelo! Y aparece la nieta que se escapó y que busca al conde.

La escena es de sorprendente efecto. El conde exc'ama con estupor terrorífico que ve la ignominia, que ve la sublimidad... que no sabe lo que ve. Se hunde el cielo... se acaba el mundo.

Dolly acongojada le pregunta si ya no la quiere.

El conde desconcertado le responde: ¿Eres mi oprobio? ¿Porqué me amas? Crecen el interés y la emoción dramática hasta el soberbio final de la obra.

Dolly le dice que no se separará nunca del abuelo; que

deja a su madre y a su hermana para compartir con él su pobreza.

El conde.—(Alelado). Cuando todos me desprecian, tu eres conmigo. El mundo entero pisotea el trono de Albrit, y Dolly hace de él su nido. Al final exclama: "Ven a mis brazos... Dios te ha traído a mí... (Con gran efusión). Niña mía... ¡amor!, la verdad eterna".

\*\*\*

Por la concepción, los caracteres, el estudio psicológico, la estructura teatral, la magnitud de la figura del conde de Albrit, la emoción que despiertan las situaciones dramáticas, la agilidad, interés y naturalidad del diálogo y la belleza de alto valor que encierra toda la obra, **El Abuelo** es una creación genial.

Se ha comparado **El Abuelo** con el **Rey Lear** de Shakespeare, y este es su mayor elogio. Es distinto el argumento; pero la tempestad del alma del rey sin corona, **sombra de rey**, la lucha con sus hijas, la buena y abnegada Cordelia y las otras ambiciosas y perversas, no tiene **analogía exterior**, aunque sí parecido psicológico con la tormenta interior del conde de Albrit, estrujándose el entendimiento y martirizándose el corazón para discernir, por los rasgos físicos y morales, cual de las niñas es la legítima y cual la farsa.

En la ingratitud humana de que es víctima, y en el abandono en que se encuentra al caer de su pasada grandeza, también tiene afinidad Albrit con Lear, y desde luego en la altivez y soberbia de su carácter. En sus furias e imprecaciones terribles y en otros rasgos morales el león de Albrit recuerda al monarca infeliz del drama inmortal del poeta inglés. Y Dolly, la nieta que acepta el sacrificio de la pobreza, que para ella no es sacrificio sino acto natural de su innata bondad, por permanecer al lado del desvalido abuelo, Dolly es semejante a la desheredada Cordelia y de su contextura ética, sincera y generosa.

Con poder irresistible de sugestión impónese a la admiración la grandeza de alma del conde de Albrit, su carácter esculpido en bronce, la elevación de sus sentimientos e ideas y la poderosa fuerza de su voluntad indomable que afronta sus desdichas sin rendirse ni humillarse, orgulloso en medio de tristezas y desengaños, gran señor con firme entereza en todos los momentos, frente a la

adversidad y a las vilezas de sus enemigos, como un árbol centenario que solo desafía, en pie y sin doblegarse, la violencia de los vientos tempestuosos.

El tipo de Senen, criado al principio de la condesa de Lain y después empleado público, pertenece a la fauna burocrática que trepa por el escalafón arriba por la influencia ajena y el servilismo propio y es, por turno, siguiendo el compás de sus conveniencias, leal y traidor a su protectora.

Lógicamente, con natural sencillez, sin esparcimientos arbitrarios de la acción, va esbozándose el drama en los primeros actos, dándose a conocer los personajes en cuerpo y alma. Esto hace que dé la sensación de vida real, de personas de carne y hueso, no de maniquies movidos por muelles y de modo elástico y convencional.

Es encantadora la escena sobre los reyes godos y los chismes y enredos de la historia, en el donoso diálogo que sostienen Nell y Dolly, acusándose los perfiles del carácter de cada una. Está impregnado de emoción el pasaje del encuentro del abuelo con sus nietas.

Conmovido contempla el hidalgo de Albrit todo cuanto le rodea en su antigua posesión señorial, y sangra su corazón y lloran sus ojos al recordar lo que fué y ver lo que es, la pobreza, el ovido en que ha caído, la ingratitud que le amarga y enfurece. Con orgullo herido y sarcástico habla del frío desden con que le recibieron los señoritos nacidos de sus cocineras o engendrados por sus mozos de cuadra.

El soberbio león que se considera agraviado levanta la cabeza, sacude la melena, vieja pero no mancellada, y sus frases son trallazos restallantes que flagelan la ingratitud de los descendientes de sus criados. El remate del primer acto es de formidable efecto dramático, lógicamente preparado y respondiéndolo a los sentimientos que agitan el alma del procer de Albrit.

¡Que viriles apóstrofes los que dirige al pueblo!  
¡Que valiente reto el que lanza a la poderosa y adulada condesa cuando desea, con impaciencia, verse frente a frente con la madre odiada de Nell Dolly, las niñas inocentes y seductoras, cuyos caracteres estudia para sacar la verdad que inquiere! ¡Que aguda ironía cuando al oír las campanas que festejan la llegada de Lucrecia, "monstruo de liviandad", exclama: ¡Repican por tí... y luego tocan a la oración!

Los tipos de Dolly y Nell están firmemente trazados

con el arte, la ternura y el realismo con que Galdós pinta los niños y la vida infantil. Sus dichos, sus travesuras, sus sentimientos hállanse observados y reproducidos con sutileza. Las dos niñas son como dos estrellas refulgentes que iluminan la escena tanto en los pasajes plácidos y alegres como en las situaciones triste y patéticas.

Don Pío Coronado, Piito como Dolly y Neil le llaman con graciosa confianza, es un tipo de excepcional relieve en su aparente insignificancia y real filosofía de la vida. Hasta el nombre—Pío Coronado—es un acierto irónico. Simple, ingénuo, bueno hasta la exageración, hasta lo inverosímil, hasta el martirio moral, objeto de burlas que soporta con resignada mansedumbre de su propia mujer y de sus hijas, de las cuales no puede decir que son igualmente propias por que se dá el caso—otra burla del destino—de que son todas ajenas.

El alcalde, adula a la condesa, preparándole festejos y diciéndole que la villa entera la recibe con regocijo, satisfacción y gratitud por los favores que le ha dispensado. Este ejemplar pintoresco de autoridad rural, que derrocha lisonjas serviles adherido a los influyentes y se muestra altanero con los que tiene o cree tener por debajo, es un vivo retrato sacado del retablo político español.

La escena del león de Albrit y la condesa produce honda impresión. Es digna de Shakespeare. La amargura y el dolor del conde por la muerte de su hijo abandonado por la esposa infiel, la duda que le traspasa de angustia el alma y trastorna su mente por cual de las dos nietas es la auténtica, están expresados en forma conmovedora, insuperable. Frente a la demanda imperiosa del conde que busca la verdad, la conciencia de Lucrecia se turba, su ánimo vacilante reacciona unas veces altanero y otras abatido, y titubea y llora sin saber qué disculpa dar.

El problema que se plantea a los fines de la ficción teatral, de cual de las dos niñas es la legítima nieta del conde, parece que lo resolvería fácilmente la partida de nacimiento. Se ha dicho que racionalmente pensando la falsa es la niña de menos años—en el drama no se habla de edades—, la que nació después de las discordias conyugales. Pero Galdós sagazmente se previene contra este argumento con el antecedente de que el primer hijo de los condes de Lain murió y la duda queda subsistente, porque se ignora cuando empezó a pecar Lucrecia. Además, no olvidemos aquello de los hijos de mis hijas... Ahora bien, es incuestionable que en la clave del drama—la duda de

cual es la nieta legítima y cual la falsa—está el artificio teatral, bellamente concebido y desarrollado el pensamiento central por medios reales, verosímiles y lógicamente artísticos.

Los sarcasmos de Lucrecia son crueles, hieren sensiblemente el orgullo del conde; y su ofrecimiento de protección a su acusador implacable, tiene algo de remordimiento de una conciencia intranquila, porque no parece que sea irónica ni se ve la intención de vejarse y, si acaso, se vislumbra el propósito de desarmar su cólera contra ella. No traiciona su carácter fiero y la nobleza de su alcurnia, antes por el contrario les hace honor, el desdén olímpico del conde.

Con acento severo y dolorido el señor de Albrit lamenta los agravios de sus antiguos servidores que le quitan el muchacho que tenía a su servicio y en vez de café bueno le dan un brebaje asqueroso. Ante la sórdida tacañería y la ingratitud de los plebeyos enriquecidos, la figura del conde se engrandece con su desprecio.

Obsérvanse en algunos actos de **El Abuelo** escenas cortas y diálogos rápidos que, comparados con otros más largos, acusan un notorio adelanto en la técnica escénica de Galdós, por cuanto facilita el movimiento y favorece la animación de la acción. Es evidente que con situaciones innecesariamente prolongadas el desenvolvimiento de la fábula se hace lento, perezoso, dándose pábulo a la impaciencia del público o motivo a su cansancio.

El desenlace imprevisto no cabe duda que despierta más interés que el previsto, y racionalmente debe ser resultante y consecuencia de los antecedentes establecidos durante el desarrollo del asunto.

Mientras Nell apenas se ocupa de su abuelo, Dolly le atiende, le cuida y prefiere permanecer a su lado antes que pasear con su hermana, desaprobando el proceder de sus antiguos ingratos criados. Vánse diferenciando los rasgos morales de las dos nietas por sus inclinaciones, sus gustos y sus sentimientos, no por sus rostros, ni por el color de los ojos, la piel y el cabello.

En el conjunto armónico del cuadro dramático y en su mecanismo escénico, hasta los personajes secundarios tienen en **El Abuelo** adecuado realce y dentro de la órbita episódica cada uno desempeña su papel y actúa lógicamente en el desenvolvimiento de la fábula. Queremos indicar que no son muñecos automáticos que se mueven caprichosamente, viéndose los resortes en manos del autor,

sino elementos vivos que realizan actos racionales con arreglo a su manera natural de ser.

Es de extraordinario interés la escena de la confesión de Senen, declarando que la nieta espúria es Dolly, la más querida del conde. Es un momento de conmovedor efecto aquel en que el león de Albrit arrebató los papeles que Senen guarda con la revelación de la verdad. La contradicción aparente de que no quiera inmediatamente enterarse de la verdad quien con tanta perseverancia la busca, tiene natural fundamento, responde a un sentimiento humano. El conde considera con razón falsario a Senen y duda y desconfía de él; y por otra parte teme la verdad, le aterra conocerla y pensar en que pueda resultar Dolly la nieta bastarda, la que más le ama y por la que él siente más tierno afecto.

El conde que rechaza indignado el encierro que se le propone, porque quiere conservar su libertad, experimenta agudo dolor cuando su nieta legítima—¡cruel desengaño de la vida!—le aconseja que acepte el recogimiento del monasterio. Herido en su angustiado corazón le dice: "Adios, Nell. Vete con tu madre".

En esta frase lacónica, que sale de sus labios desde el fondo de su alma atribulada, palpita toda la tragedia del pobre, triste y solitario señor de Albrit, el inmenso dolor que siente al ver que la nieta legítima se aleja de su lado, le abandona y quiere recluirle igual que su madre y sus desleales amigos. La duda vuelve a torturarlo; de nuevo piensa que le engañan y se resiste a creer que Nell pueda ser la nieta verdadera.

Pasaje de profunda psicología es aquel otro en que el conde, al conocer la verdad, quiere que le engañen, desea retornar a la duda, porque la duda le hacía vivir y la verdad le hiere mortalmente. Discurren con elevados conceptos y frases irónicas, desdenosas y agrias el conde y Don Pío Coronado sobre el honor de las familias, las jerarquías sociales, la pureza de la raza, el lustre de los nombres.

Si, al pié de la cruz que abre sus brazos misericordiosos, se sientan el conde y Coronado a buscar paz para el alma, despreciando las miserias terrenales y elevando el espíritu hácia lo infinito.

Galdós escudriña hasta lo más recóndito los estados de conciencia y haciendo lo que pudiera llamarse **anatomía de almas**, ve lo grande y lo pequeño, la luz y la sombra, el vasto panorama humano y el mínimo pormenor in-

dividual. Nada se esconde a su sagaz observación, nada se escapa a su penetrante análisis en el mundo exterior de las cosas y en el misterio interior de los seres que se agitan y luchan, caen y se levantan, nacen y mueren en el ancho campo del Universo.

En **El Abuelo** triunfa en definitiva el amor, la eterna verdad sobre prejuicios de castas y convencionalismos sociales.

## Más consideraciones

Nos hemos detenido a examinar las once primeras producciones que cimentaron el renombre de Galdós como autor dramático. Ardua y larga sería la labor del análisis de todo su teatro: veintidós obras estrenadas y un par que dejó inéditas al morir viejo, pobre, ciego, entristecido y agotado por una fecunda e ininterrumpida vida de trabajo.

Por ello hemos jaloneado nuestro trabajo desde **Realidad** hasta **El Abuelo**, los dos mejores dramas de Galdós, que le han dado perdurable nombradía como autor dramático de encumbrada categoría intelectual. En sus andanzas teatrales ya se sabe que el maestro experimentó la alegría de los éxitos y devoró la amargura de los fracasos. Gustó mieles y apuró hieles.

Hacemos, pues, punto final por ahora en **En Abuelo**, completando nuestras apostillas con algunas consideraciones generales acerca del arte dramático de Galdós, aún teniendo que repetir conceptos anteriormente emitidos para realzar más lo que pudiéramos llamar el ciclo galdosiano en el teatro, sin olvidar de pasada otros autores contemporáneos que han dado esplendor a la escena española en las postrimerías del siglo XIX y en los años transcurridos de la actual centuria.

La fértil inventiva, el ideario, el ingenio, la emoción, el contenido humano y la poesía que Galdós trasplanta de la novela al teatro, vivificando personajes y animando escenas, es un raro prodigio de su talento creador, cuya fuente de inspiración es siempre la realidad. Tras una copiosísima producción literaria llega Galdós a su triste ocaso dando todavía hermosos frutos su imaginación. Dos años antes de morir entregó a la escena **Santa Juana**

de Castilla, que obtuvo merecido éxito, a los 75 años de una dilatada existencia de ejemplar laboriosidad.

La alta, altísima calidad estética de la dramaturgia galdosiana y los singulares méritos de su arte, le colocan entre los autores de primera categoría.

¿Influencia de Ibsen en el teatro de ideas de Galdós? No son visibles, aunque nuestro insigne literato se incline a las elegorías y símbolos que caracterizan la modalidad del gran dramaturgo noruego. Galdós persigue la originalidad, ateniéndose a la propia y directa visión de la realidad, idealizada en el laboratorio experimental de su arte y a través de su fantasía. Es original, tanto en la concepción y planteamiento de los problemas, cuanto en su desarrollo y resolución.

Quizás en el prurito de independencia y emancipación, rompiendo mallas de la red social y de las costumbres admitidas y tradicionalmente sancionadas, algunas mujeres del teatro galdosiano pueden ofrecer parecido moral con la altiva rebeldía de las vigorosas hembras de Ibsen: pero las figuras femeninas de Galdós se diferencian de las modeladas por el genial dramaturgo del Norte por su temperamento y carácter, esencialmente español, sin que por ello falte en el fondo la levadura de verdad humana que dá a sus creaciones vida real y permanente.

Las complejas cuestiones morales, espirituales, sociales que Galdós aborda en el teatro representan en España una desconcertante novedad, habituado el público a obras frívolas, insubstanciales o melodramáticas. Este ciclópeo creador de individualidades, este forjador gigante de caracteres asciende a las cumbres, a pocos accesibles, de los grandes dramaturgos, no solamente de nuestro tiempo, sino de todas las épocas como con justicia se ha dicho.

Galdós transforma el teatro español, en su esencia ideológica y en sus formas arcáicas y rutinarias, presentando problemas fundamentales españoles y humanos relacionados con la intolerancia y el fanatismo religioso, el régimen social, la moral, las costumbres, la libertad de espíritu, los principios democráticos, etc. Colocando el arte por encima de todo, no lo subordina a la tendencia, ni lo sacrifica a la tesis de la obra por lo general, salvo el caso de *Electra* en que hizo flagrantes concesiones a la galería. Permanente preocupación en el espíritu de Galdós parece ser la idea religiosa que se exterioriza con frecuencia en sus obras, interviniendo en ellas elementos eclesiásticos y descubriéndose enseñanzas de amor cristiano.

Dentro de admirables formas estéticas, los dramas y comedias de Galdós, de muchos quilates literarios y psicológicos en sus grandes aciertos y también en sus parciales equivocaciones, transpiran calor humano, alteza de pensamiento, realismo sano y vigoroso, elevación espiritual, vuelo mayestático de la imaginación, facultad cardinal en el literato, en busca del bien, de la verdad, del amor, y en fin de los supremos ideales que al hombre hacen olvidar mezquinas quereillas, deleznales pasiones y ruines impulsos, despojándose de escorias perecederas para hacerse más digno de Dios.

Insistimos en que a través de la inmensa obra literaria de Galdós—novelas, dramas, comedias—se ve como su pensamiento sigue una recta trayectoria, sembrando ideas, despertando conciencias, sacudiendo sensibilidades, enseñando historia, enalteciendo virtudes, combatiendo la moral gazmoña, los gatuperios al uso, las diferencias y divisiones de clases y exaltando los nobles sentimientos con justa orientación hacia un mundo mejor.

Galdós en el teatro huye de la vulgaridad, esquivando caminos trillados; hace pensar y sentir a la vez, cautiva el interés y despierta la emoción, aunque en ocasiones el afán analítico le detenga en detalles minuciosos. Sin complicaciones tortuosas en el procedimiento, siempre dentro de sencillos moldes y claras normas, Galdós desenvuelve la ficción con jugosa sobriedad de lenguaje y elegante arquitectura teatral. El enlace de episodios y situaciones, la comunicación vital del ramaje con el tronco y de la fronda de la forma exterior con la corriente interna de la savia del pensamiento, la ensambladura de lances y accidentes y la relación entre los personajes que pueblan la obra, resultan armónicos y todo el andamiaje escénico lo monta y mueve Galdós encaminado hacia la unidad de la acción. Como arquitecto literario concibe y traza el plano y luego construye la obra con solidez, gallardía y belleza.

Ahora bien, en la armazón general del drama o comedia en relación con la particular división y distribución de los actos en escenas y en la diversificación de los episodios trabados con la acción principal, suele observarse cierta desproporción entre las partes y el conjunto. En la mayoría de las obras galdosianas, los primeros actos se alargan, las escenas se estiran y el diálogo se extiende y los últimos se acortan, singularmente con la precipitación del desenlace.

De aquí la conveniencia de las mutilaciones que el

mismo Galdós declara haber consentido en algunas de sus piezas teatrales, antes de representarse, por indicación de artistas inteligentes y prácticos en el conocimiento del gusto y hábitos del público y también de su capacidad de atención y resistencia. Refiriéndose a **La loca de la casa**, cuya extensión tuvo que reducir, dice Galdós sinceramente: "La experiencia de **Realidad** no me enseñó a calcular las dimensiones de la obra dramática". Y en obras posteriores incurrió en el mismo pecado de exceso.

En efecto, es deficiencia técnica de Galdós no guardar la debida proporción la exposición, el nudo y el desenlace. Esta imperfección es achacable en gran parte a que Galdós en el teatro se detiene, a veces demasiado tiempo, en análisis prolijos, disculpable en quien, habituado a moverse con desembarazo en el vastísimo campo de la novela, suele olvidarse y rebasa el estrecho círculo del teatro, que interesa tener presente para la más viva compenetración del público con la obra y que la buena impresión que ésta pueda producir no se debilite.

Mas poco importa errar en lo accesorio cuando se acierta en lo principal en materia estética. Puede admitirse que la exposición sea premiosa, como resabio de novelista que no se dá ni tiene porqué darse prisa, pues el público ausente no le apremia; y admisible es asimismo que, en la estructura de la obra, sea el desenlace precipitado si el conflicto está bien tramado y desenvuelto, el diálogo es bello, las observaciones agudas, las ideas originales, las figuras vigorosas y con aliento humano y las situaciones culminantes producen honda emoción.

En fin, no sabemos si estamos o no equivocados—el lector discernirá—; pero en el humorismo peculiar de Galdós, tanto en la novela como en el teatro, ya que del novelista nació el dramaturgo, en su suave ironía y en su ingeniosa malicia, sin aceda acrimonia nunca, queremos descubrir algo de espíritu insular, de substancia de la tierra atlántica y del carácter y manera de ser y ver las cosas de los canarios. Y, en el fondo de la totalidad de la obra galdosiana, resplandecen y palpitan puros sentimientos de piedad y bondad que se traducen en la exaltación del bien y condenación del mal que en el planeta que habitamos, cómodo para los menos e incómodo para los más, andan mezclados y a ratos confundidos en perpétua lucha Dios y el diablo.

## Otros autores

Cuando Galdós triunfaba en el teatro o sufría lo que los hermanos Quintero han llamado, con frase justa, "gloriosas derrotas", otros autores ilustres eran aplaudidos en el tablado. Sobresale por sus grandes méritos Benavente, innovador afortunado, que ha dado días de gloria a la escena con obras de alto valor. Es desigual la producción de este esclarecido ingenio y al lado de dramas de intensa emoción y comedias de fina sátira, se encuentran verdaderos adefesios indignos de su talento.

Benavente señala un nuevo y brillante periodo en la evolución del teatro español. En un plano inferior, aunque con algunos aciertos, figuran los discípulos de su escuela de comedias de costumbres, Linares Rivas y Martínez Sierra.

El teatro histórico en verso, de historia contrahecha o arbitrariamente interpretada, ha sido cultivado con varia suerte, por Marquina, a la cabeza, Villaespesa, López Alarcón y Fernández Ardavin, que se distinguen más por su brillante estilo y rico venero lírico que por la composición y la pintura de caracteres. Sin embargo, justo es reconocer que Marquina ha escrito hermosas obras representadas con éxito. Valle Inclán dá a gustar primores de gracia lírica como **Cuento de Abril** y la farsa sentimental de **La marquesa Rosalinda** y también admira la sátira ingeniosa y cáustica de la Reina castiza.

A Unamuno le tienta el teatro y maestro en otros géneros literarios como el ensayo, no llega a destacarse su personalidad de autor dramático. Grau, con impulso innovador, escribe interesantes dramas; Azorín prueba suerte llevando a las tablas la sutileza de su ingenio; Araquistain, Marcelino Domingo y otros hacen también ensayos teatrales que pronto se olvidan.

En el sainete popular descuella el ingenio de Arniches, y Muñoz Seca obtiene más provecho que gloria con sus numerosas piezas cómicas en las cuales, como otros muchos autores de su cuerda, derrocha más sal gruesa que fina; pero que el público ríe. Los hermanos Machado, ilustres poetas, también pasan por la escena luciendo las galas de su inspiración; pero sin ganar nada en la fama que ya habían conquistado como líricos. Honorio Maura y Luca de Tena escriben mediocres comedias, algunas aplaudidas, y otros muchos autores, cuya enumeración sería larga, surten el teatro de género más o menos averiado, sin influir en la dramática española.

Presiden un lucido periodo teatral los hermanos Quintero, de donoso ingenio y chispeante gracia, incomparables creadores de la comedia de ambiente andaluz. La obra de los ilustres comediógrafos tiene un sello especial en el moderno teatro español y su personalidad es destacadísima. Han fundado escuela. Entre su abundante producción de comedias y sainetes populares hay obras de superior calidad. En su género los hermanos Quintero son únicos y han tenido imitadores buenos, regulares, malos y... peores.

Galdós ha llamado a los hermanos Quintero "gloriosos mantenedores de un teatro resplandeciente de inefable gracia y alegría, arte bienhechor que endulza las amarguras de la existencia humana".

## CONCLUSION

¿Que móvil principal nos guía, aparte del modesto tributo de admiración a Galdós, al escribir el presente volumen? Despertar la atención de las gentes distraídas o indiferentes para que las obras del preclaro maestro sean representadas y leídas, que para ambas cosas fueron compuestas. Estimulemos la lectura de Galdós para que conociéndole se le comprenda y ame por su luminoso espíritu, sereno y equilibrado, devoto ferviente de todas las grandes cosas que ennoblecen la vida, endulzando sus sinsabores.

Si lográsemos, aunque fuese en parte, nuestro objeto primordial quedaremos muy satisfechos.

# INDICE

Páginas

---

Breve historial del teatro Pérez Galdós .....	5
Origen del teatro y el Siglo de Oro .....	9
La decadencia del teatro .....	13
El Romanticismo .....	15
Después del Romanticismo .....	17
Aparece Galdós en la escena .....	21
Realidad .....	27
La loca de la casa .....	37
Gerona .....	45
La de San Quintín .....	49
Los condenados .....	55
Voluntad .....	65
Doña Perfecta .....	67
La fiera .....	71
Electra .....	75
Alma y vida .....	83
Mariucha .....	95
El abuelo .....	101
Más consideraciones .....	117
Otros autores .....	121

Se acabó de imprimir  
este libro  
en la imprenta T. E. M.  
Pilarillo seco n.º 1  
en Mayo de  
1943  
Las Palmas de Gran Canaria.