

■ GALDÓS EN LAS MÁSCARAS ■

J. Jesús Páez Martín

La gran influencia y el predicamento que la obra galdosiana tiene en el siglo xx no se refieren sólo a su magisterio como novelista, sino que también en el género dramático tuvo sus defensores. a pesar de que es falsa opinión generalizada que la dramaturgia galdosiana no tuvo mayor ascendiente en el s. xx. Pretendemos en el presente trabajo sintetizar y valorar en su justa medida la reivindicación que un intelectual novecentista como Ramón Pérez de Ayala hace del teatro de Don Benito Pérez Galdós a través de su obra *Las Máscaras*¹, donde premonitoriamente ya podemos leer:

«El conocimiento de Galdós, el estudio crítico de Galdós está por hacer. Ciertamente, Galdós ofrece las dimensiones geológicas de un continente terráqueo. Estoy seguro de que la bibliografía galdosiana se podrá parangonar con la dantesca, la shakesperiana o la cervantina, andando el tiempo».

Es curioso y, naturalmente, se ajusta a una relación directamente proporcional, el hecho de que los estudios acerca del teatro de Galdós no hayan tenido la profusión ni el interés que tienen aquellos dedicados a sus novelas. Ya en el Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, Andrés Amorós proclamaba que el teatro de Galdós estaba insuficientemente estudiado, aunque de aquel tiempo a ahora contemos con algunos estudios parciales, referidos más a los temas, personajes, situaciones, o a alguna obra en particular, que a la propia dramaturgia, como pudieran ser los estudios de Carmen Menéndez Onrubia, el libro de Stanley Finkenthal o la Tesis Doctoral leída recientemente por Julián Avila Arellano, a más de todas las ponencias de este Congreso, donde se ha puesto de manifiesto una vez más la necesidad de estudiar la dramaturgia galdosiana que no está, ni mucho menos, agotada. Entre las razones que aduce Amorós, es la primera de ellas la referida al peso de las

¹ «Las Máscaras» en *Obras completas, recogidas y ordenadas por J. GARCÍA MERCADAL*, T. III, Aguilar, Madrid, 1966. Todas las citas se refieren a esta edición.

narraciones que aplastan el resto de su obra². Lo mismo ocurrió en su época con respecto a sus creaciones teatrales y sus creaciones narrativas. Si el público aceptó generalmente con aplauso y reverencia al Galdós novelista, no puede decirse lo mismo del Galdós dramaturgo, autor de una veintena de dramas, de los cuales siete serán adaptaciones de novelas, posible causa más próxima de las acusaciones que frecuentemente se le imputan y son la causa de que, por mor de la adaptación, ha de ajustarse a una arquitectura teatral imperfecta que le obliga en cierta manera a recurrir a menudo a cábalas poco dramáticas. Este fenómeno viene recogido en una de las críticas que realiza Pérez de Ayala, particularmente la de *Sor Simona*, donde tras la patética descripción de la salida a escena de un venerado Galdós viejo y ciego que se adelanta a saludar tras el estreno, el crítico se pregunta y constata:

«El aplauso con que fue recibida Sor Simona, ¿era aplauso de entusiasmo? ¿O era aplauso de amor? Esto es. ¿se aplaudía esta obra concreta, Sor Simona? ¿O tal vez se aplaudía la larga y fecunda historia literaria del autor?...A juzgar por lo que con mayor o menor sutileza, se ha dicho en casi todas las críticas teatrales de los diarios, la obra no gustó gran cosa, y el público no aplaudía Sor Simona precisamente, sino al autor de otras hermanas mayores de esta andariega monjita»³.

Como es sabido, Don Benito Pérez Galdós se inicia como escritor en su protohistoria creadora a través del drama, sus primeras obras son piezas de fuerte contenido romántico y de muy dudosa calidad hasta el punto de que el propio autor condenará y juzgará como dramas «ridículos y dignos de perecer en el fuego». Esta afición de creador teatral que ha justificado con acierto Francisco Ayala⁴, pronto fue abandonada por la de escritor de novela, género en el que alcanzó su indiscutida e indiscutible maestría. Vuelve, sin embargo, al drama al final de su vida, «en una fase avanzada de su carrera literaria, como evolución natural de su talento creador»⁵: en 1892 estrena *Realidad*, «arreglo», como él mismo lo llama, de su novela convertida en obra teatral sobre el echegarayesco tema del adulterio y los efectos de la calumnia en la condenación y con-

² A. AMORÓS, «Tres Casandras: De Galdós a Galdós y a Francisco Nieva», *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Publics. del Excmo. Cabildo Insular de G. Canaria, Las Palmas, 1980, pág. 69.

³ *Op. cit.*, pág. 32.

⁴ «Hacia mediados del S. XIX el impulso creativo de un joven español aficionado al ejercicio de las letras debía llevarlo con toda naturalidad al terreno dramático. Desde el S. XVII la comedia constituía la gran tradición nacional y, por así decirlo, la calle mayor de la actividad poética, pues, no habiendo logrado la ilustración del XVIII vencer el gusto del público por el teatro del Siglo de Oro, el romanticismo lo había reivindicado ahora y producido, con carácter imitativo, una considerable floración de nuevos dramas sobre la escena española. El teatro era el centro de atracción para quien aspirase a seguir una carrera literaria.»

(F. AYALA, *Galdós en su tiempo*, Edics. Excmo. Cabildo Insular de G. Canaria, Las Palmas, 1991, pág. 34)

⁵ A. AMORÓS en art. cit., pág. 71.

ducta de las personas. El tema de la calumnia, casi una constante en el teatro español de todos los tiempos y, en particular, en el drama y la novela finiseculares, ya lo había tratado el propio Galdós en *La Incógnita*. Además, se había plasmado en obras como *Lances de honor*, *El tejado de vidrio*, *El escándalo*, la polémica novela de Alarcón, *El cuarto poder*, de Palacio Valdés, *Pequeñeces* del Padre Coloma o *El gran galeoto* de José de Echegaray.

Por otra parte, el tema adulterino y la profusión de su tratamiento tampoco era nuevo ni innovador, pues puede decirse que era éste uno de los pivotes temáticos fundamentales sobre el que giraba casi todo el teatro de «alta comedia». Por tanto, puede decirse que el primer drama galdosiano cabe en los códigos al uso de la escena española de la época. Sin embargo, la pieza, tal y como la juzga Enrique Díez-Canedo muchos años más tarde cuando lleva a cabo la crítica de su reposición en 1931, «señalaba una tendencia de mayor amplitud, daba entrada a análisis más profundos, negaba las reacciones obligadas de los personajes para manifestarlos en más cabales dimensiones psicológicas, y, a la vez reclamaba para el autor derechos más absolutos. Era un grito de libertad».⁶ Intento de renovación que quiso superar la altisonancia y la garrulería del teatro de su época, cuya atmósfera describe Don Benito con indignación en una carta dirigida a Tolosa-Latour de esta manera:

«...aquí la atmósfera literaria, artística y teatral ha llegado a ser asfixiante, casi, casi, mofítica. Es una vergüenza cómo están los teatros. Y cómo está el público, cada día más imbécil...Francamente no creo estar en el caso de soportar los desdenes y a veces las groseras burlas de los niños góticos que asisten a los estrenos, ni estoy tampoco en el caso de que me juzgue con cuatro líneas un señor Laserna, u otro punto de igual calidad»⁷

La fortuna y la parcial aceptación del teatro de Galdós en su época —pues ciertamente puede hablarse de estrenos gloriosos y éxitos multitudinarios como el de *Electra* en 1910— viene implicada, pues, por la fortuna de su novela, aunque, en la certera opinión de E. Díez Canedo, el novelista «produjo una serie de dramas que pueden situarse entre lo más sólido del teatro español, desde 1892, en que se representó el primero de ellos, *Realidad*, hasta la víspera de su muerte... Galdós, como dramaturgo, no alcanzó un éxito popular correspondiente a su renombre de novelista... porque su teatro, de alta poesía en el concepto, desarrollado por senderos de verdad, pudo ser, y no lo fue, el gran modelo de teatro realista en España».⁸ También podemos comprobar en la obra de Pérez de Ayala muchos textos explícitos de ese rechazo, de esa incompatibilidad entre el novelista-dramaturgo y el público, pero, sobre

⁶ *El teatro español de 1914 a 1936*, Edit. Joaquín Mortiz, México, 1968, pág. 91.

⁷ *Cartas entre dos amigos del teatro*, Edics. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1969.

⁸ *Op. cit.*, pág. 19.

todo, cierta crítica, la plumífera y estéril de su época, mediatizada por prejuicios y totalmente contraria a la agudeza intelectual de Pérez de Ayala. Vayan unos fragmentos de muestra:

«Mi sagacidad, perspicacia, clarividencia, don penetrativo o de segunda vista, no alcanzan a obrar el milagro de sorprender los ocultos designios del público. Pero no me cabe duda que hubo personas a quienes la obra no gustó. Desde luego, la mayor parte de los críticos... Esto es ya una historia vieja que data de las primeras obras de Don Benito Pérez Galdós, y va para largo»⁹.

Hay una especie de constante en la trayectoria del teatro español - género literario que más y mejor se conecta con la sociedad- que es la del rechazo o miedo a las innovaciones de cualquiera índole, sea que afecten a las estructuras dramáticas externas o a las ideas internas que se defiendan en las obras. Ello acontece desde nuestro teatro nacional en el Siglo de Oro, donde todo intento de desviarse o de ir abiertamente contra la fórmula del «arte nuevo» de Lope de Vega se abortaba por parte de empresarios, críticos o, en suma, un público inmovilista que no acepta más presupuestos dramáticos que aquellos a los que, desde el escenario o sus prejuicios se les tiene habituados. Pérez de Ayala señala de pasada esta culpabilidad del público al tiempo que se hace eco de la impopularidad del drama galdosiano en el «introito» de su artículo crítico de la obra benaventina *El collar de estrellas*, cuando escribe:

«La razón de lo menguado de nuestro arte escénico, y la responsabilidad de que lo excelente que tenemos, o sea las obras —sin excepción— de don Benito Pérez Galdós, apenas si se representen, no corresponde tanto al discernimiento del empresario cuanto al abdomen del espectador»¹⁰.

Por todo ello, la mayoría y, en particular, las primeras obras llevadas a la escena por el gran novelista canario, «en su contacto con el público...el juicio de éste le fue adverso, y los críticos acentuaron en general el desvío. Se dijo que no era teatro lo que se apartaba de la común manera teatral, cuya norma daban entonces, preciso es recordarlo, los dramas de Echegaray»¹¹.

Es éste, el creador del drama-ripio, el primer cacique de la escena española contra el que se enfrenta Galdós pretendiendo un drama realista de tesis que no fue tampoco entendido por los noventayochistas, a pesar de que a partir de *Realidad* todo el teatro de Galdós está empecinado en las actitudes reformistas del autor que, en la crisis del sistema canovista, se enfrenta ya a la estética de la Restauración y se une a la generalizada denostación de un Régimen que alcanzará su puntillazo final en la diatriba que Ortega y Gasset tituló «Vieja y nueva política».

⁹ *Op. cit.*, págs. 32-33.

¹⁰ *Op. cit.*, pág. 79.

¹¹ Díez-CANEDO, *op. cit.*, pág. 91

Las adaptaciones dramáticas de sus novelas como la creación de obras teatrales galdosianas remontan el periodo finisecular y se adentran en el S. xx, cuyo año uno ve la consagración del autor tras el estreno de *Electra* que llegó a originar una manifestación. Aunque, como todos sabemos, el éxito de *Electra* ha de atribuirse a circunstancias de índole política y religiosa: en la España de la Restauración el problema planteado era candente: luchas entre el partido reaccionario y los partidos tradicionales y clericalistas. De ahí la inmensa popularidad del estreno, comentado por Baroja en sus *Memorias*; se dice también que Maeztu gritó en medio de la representación: ¡Mueran los jesuitas!. Todas estas razones extraliterarias hicieron que, durante un tiempo, fuese *Electra* una obra clásica «de cartel». Así pues, es cierto que este triunfo es más imputable a la ideología que se desprendía del contenido del drama, a su furibundo anticlericalismo y a la consideración impactante de la culpabilidad del clero a quien se proponía casi abiertamente como el causante del desastre del 98.

Las posteriores obras estrenadas por Don Benito -*Alma y vida* (1902), por ejemplo, de la que se dice en *Las Máscaras* «obra admirable...que no gustó a los críticos»- siguieron sin gozar el favor de crítica y público, a pesar de que entre actores y actrices tuvo el novelista excelentes amigos, desde María Guerrero, que estrenó su primera pieza dramática, a la Xirgu, que triunfó con varias obras, en particular con la adaptación de *Marianela*, que llevaron a cabo los Alvarez Quintero ante la dilación de Valle-Inclán.

Pero desde 1894, tras el estreno de *El nido ajeno*, pieza que era una antípoda dramática de Echegaray y Galdós, se había instaurado otro cacicato en la escena española, el de un autor que la regirá, ocupará y llenará durante más de cincuenta años: Don Jacinto Benavente.

En 1910 tiene lugar el estreno de *Cassandra*. Esta fecha es crucial en la literatura española contemporánea pues, como es sabido, se ha visto el final de la primera década del siglo como el inicio de la generación de intelectuales que llevarán a cabo el relevo del grupo regeneracionista del 98. Recordemos la famosa cita de Azorín que escribe en 1912:

«Otra generación se inicia en 1910...Representa este grupo literario un paso hacia delante sobre el de 1898. Si en el de 1898 hay un espíritu de renovación y de independencia -un espíritu iconoclasta y creador al mismo tiempo-, en el de 1910 este espíritu se plasma y encierra en métodos más científicos, en normas más estudiadas, reflexivas y modernas. Lo que antes era libertad bravía, ahora es libertad sistemática y científica. Han estudiado más estos jóvenes de ahora; han disciplinado su espíritu; han estudiado en el extranjero; han practicado más idiomas y literaturas, se han formulado en suma `el problema de España` en términos más precisos, claros, lógicos e ideales».

Por estos años se halla en Madrid, ejerciendo la crítica teatral uno de esos jóvenes a quienes Azorín se refiere en su artículo, el narrador intelectual ovetense Ramón Pérez de Ayala, a quien se le ha considerado

también como un epigono del 98, y que, según su biógrafo Miguel Pérez Ferrero «gozaba de cierto nombre literario. Había publicado *La paz del sendero*, *Tinieblas en las cumbres*¹² y algunas novelas cortas en *El Cuento Semanal*, entre ellas *La revolución sentimental* y *Artemisa*. Contaba con las colaboraciones...en los diarios y revistas de la capital, así como en *La Nación*, de Buenos Aires...»¹³. Pérez de Ayala se inicia, pues, como crítico teatral con la crónica del estreno de *Casandra* (1909) de Pérez Galdós, tal como lo reconocerá el propio autor en el Preámbulo aparecido en las ediciones I y II de los años 1917 y 1919 de su obra compilatoria *Las Máscaras*:

«El sucinto ensayo sobre *Casandra*, de Galdós, que va el primero en este libro, es también la primera crítica teatral que he escrito en mi vida. *Casandra* se estrenó en la temporada teatral 1909-1910. Mi artículo de crítica apareció en la revista *Europa*, dirigida por don Luis Bello, y fue reproducido en algunos periódicos y revistas. Todas mis ideas y orientaciones sobre la naturaleza del arte dramático se contienen en este primer ensayo»¹⁴.

Transcurren luego cinco años sin que vuelva a escribir ninguna otra, pero la segunda de sus crónicas teatrales estará también dedicada a otro estreno galdosiano, el de *Sor Simona* en 1915. Ya en 1917 publica el primer volumen de *Las máscaras*, libro que en su edición definitiva de 1940 es un volumen de recopilación de artículos y textos de conferencias de crítica literaria, esencialmente teatral, de capital interés para conocer su ideología dramática donde nos ha dejado magistrales y rigurosos análisis de obras del S. de Oro, del teatro europeo de su época (O. Wilde, B. Shaw, etc.) y de los autores fundamentales que ocuparon la escena española desde principios de siglo. Dividida la compilación en tres libros que no fueron expurgados ni cambiados por el autor en su edición definitiva, los artículos conservan la frescura de la actualidad y se hacen un signo palpable del clima teatral de la época con sus filias y sus fobias¹⁵. Es un dato curioso el de que, la obra culmine con unas «Divagaciones inocentes», donde se pronuncia acerca del cinematógrafo, el gran enemi-

¹² Esta novela había sido objeto de críticas elogiosas por parte de Galdós.

¹³ *Las mocedades de Ramón Pérez de Ayala (1880-1908)*, Edics. GEA, Oviedo, 1992, pág. 155.

¹⁴ Op. cit., pág. 24

¹⁵ El mismo autor es consciente de ello y así nos explicita en su primer impagable estudio sobre el genial Don Ramón titulado «Valle-Inclán, dramaturgo», incluido en el Libro I, ed. cit. págs. 160-161:

«Un tiempo, estuve obligado a comentar en una hoja diaria las manifestaciones teatrales de la actualidad; comentarios que más tarde colegí en estos dos libros de *Las Máscaras*. Fue una labor, al día, durante cosa de dos años. En aquel periodo no se me presentó la coyuntura (el tema de actualidad; obligatorio para mí, como dije) de glosar el carácter de dramatismo preponderante con que se desenvuelve la personalidad de Valle-Inclán. Esta es la razón por que en las primeras ediciones de estos libros míos se advierte esa grave deficiencia. Valle-Inclán no figuraba en ellos. Tampoco figura Unamuno: otra deficiencia.»

go avizorado del teatro y que en un artículo final del Libro III, fechado hacia 1927, se refiere al eterno y permanente problema o fenómeno de la «crisis del teatro», en el fondo crisis económica, argumentando en contra de ella la calidad del drama del momento, parangonable al del S. De Oro y profetizando el valor dramático futuro de Valle-Inclán:

«Lo que sostengo es que, tanto por el esmero como por la calidad de los autores actuales, desde el Siglo de Oro no ha habido un momento tan elevado, tan rico y tan vario como el presente...Basta enunciar a los autores culminantes: Galdós, Benavente, los Quintero, Arniches,...y el gran poeta dramático Marquina, el más tradicional, pero no por eso menos moderno e innovador.

Aunque la mayoría de sus obras dramáticas no se hayan representado, quiero mencionar a Valle-Inclán, porque presumo que andando el tiempo ha de reinar en la Talía universal como creador de un género suyo propio, y se le conceptuará como uno de los autores más recios, refinados y progresivos de su tiempo»¹⁶.

En la precedente cita, cuando el crítico enumera las grandes figuras que ocupan y prestigian la escena de su tiempo figura en primer lugar Don Benito Pérez Galdós, a quien profesó una admiración que, al menos en cuanto se refiere a su trascendencia en los escritos, supera a la de su maestro Clarín¹⁷. El dato es revelador si tenemos en cuenta que, como practicante de una novela intelectual, frecuentemente desrealizadora y caricaturesca, tendente a deformar grotescamente y hasta esperpénticamente la realidad y nunca a reflejarla directamente, «el arte narrativo de Pérez de Ayala sigue caminos bastante diferentes»¹⁸, y, aunque no influye demasiado en él como narrador, pueden, sin embargo, rastrearse ciertas influencias, como ha hecho el profesor Monroe Z. Hafter en «Galdó's influence on Pérez de Ayala»¹⁹. Baste como prueba primera de esa admiración el hecho de que su polémica novela *A.M.D.G.* está presidida por una Dedicatoria que incluye frases tan laudatorias y significativas como éstas:

«Venerado maestro: La premura con que hube de realizar esta obra no era muy a propósito para lograrla en cumplida sazón y madurez, de manera que temo mucho adolecer de osadía poniendo tan menguado fruto a la sombra inmortal de tan alto nombre...Considero que si hay algo digno de estimación en mi libro no es sino pretendido reflejo de aquella admirable serenidad, decoro y nobleza con que en obras de linaje semejante al de la presente vistió usted de carne artística y de hermosura inmarcesible el austero principio de la justicia...»²⁰.

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 530.

¹⁷ Como sabemos, Pérez de Ayala fue discípulo de Leopoldo Alas en la Facultad de Derecho de la Universidad de Oviedo.

¹⁸ A. AMORÓS, Introducción a la edición de *A.M.D.G.*, Edics. Cátedra, Madrid, 1983, pág. 17.

¹⁹ En *Galdó's Studies*, II, ed. Robert J. Weber, Tarnesis Book, Londres, 1974.

²⁰ Edic. cit., pág. 113.

Comenta Andrés Amorós que la obra galdosiana referida en la precedente dedicatoria es precisamente *Cassandra*, cuya crítica había firmado el autor con el pseudónimo de «Plotino Cuevas» —el mismo con el que había firmado su narración *Tinieblas en las cumbres*— en *Europa*, n.º 3, 6 de marzo de 1910. Este hecho se literaturiza en la novela clave, pintura de la bohemia madrileña y el mundo autobiográfico de su quehacer literario que el gran novelista novecentista tituló *Troteras y Danzaderas* (1913), donde el personaje de don Sixto Díaz Torcaz encubre al autor canario y lo que se nos dice en la novela de la obra *Hermiona* se refiere en realidad a la *Cassandra* de Don Benito²¹. Con esta obra comienza, como ya apuntamos, la sincera y rigurosa reivindicación que un intelectual novecentista como Ramón Pérez de Ayala hace del teatro de Don Benito Pérez Galdós a través de su obra crítica *Las máscaras*, donde enfrenta abiertamente el teatro del narrador canario con el drama tópico de su época. Ello significa, no sólo una valoración de las obras teatrales del novelista, sino también de sus concepciones dramáticas y, en definitiva, una muestra más del ascendiente de Don Benito Pérez Galdós en la literatura española contemporánea. El novelista canario, considerado fundamentalmente en su dimensión de dramaturgo, ocupa buena parte de la obra, pues a más de los juicios generales y las alusiones que se encuentran diseminadas a lo largo de artículos críticos dedicados a otros autores, en particular Benavente o Arniches, se refiere puntualmente a cinco obras de Galdós (*Cassandra*, *Sor Simona*, *La loca de la casa*, *Santa Juana de Castilla* y *La razón de la sinrazón*). Incluye, además, dos conferencias («El liberalismo y *La loca de la casa*» y «Galdós y la tolerancia») y unos apuntes fragmentarios intitolados «Notas para un estudio sobre el teatro de Galdós».

En general, los elogios a la figura, pero sobre todo, a la labor y calidad dramática de Don Benito son desmedidos, tanto como los vituperios contra Benavente²², a quienes contraponen de continuo desde una vehemencia y, a veces, extrema ligereza que el propio autor reconocerá más tarde como consta en el Prólogo de la Edición de 1940, cuando escribe:

«En este libro de *Las Máscaras* constan no pocos juicios sobre la obra dramática del señor Benavente, de los cuales estoy arrepentido, y que a darme llevar de la inclinación hubiera tachado en la presente

²¹ Vid. A. AMORÓS, *Vida y literatura en «Troteras y Danzaderas»*, Castalia, Madrid, 1973.

²² Júzguense frases tan condenatorias como las siguientes:

«El teatro del señor Benavente es, en el concepto, justamente lo antiteatral, lo opuesto al arte dramático. Es un teatro de términos medios, sin acción y sin pasión, y por ende, sin motivaciones ni caracteres, y lo que es peor, sin realidad verdadera.» (*Las Máscaras*, ed. cit., pág. 107)

«En general, las obras del señor Benavente ostentan peregrino derroche de talento estéril. La acción dramática está eludida, siempre que hay oportunidad de eludiría, y cuando la acción es inaplazable, está soslayada; todo muy hábilmente.» (*Op. cit.*, pág. 114).

edición...cuando por razón de la edad impetuosa y el ejercicio polémico, que es actividad cotidiana en la república de las letras, la pasión, siquiera fuese pasión estética, compartía la soberanía con el discernimiento»²³.

Esta retractación del autor no anula el rigor y las convenientes argumentaciones de sus planteamientos, y hemos de anotar que, aún en el año 1940, cuando la figura de Galdós se había borrado ligeramente desde 1922-23 y sobre todo en 1927, cuando el crítico Antonio Espina, le rechaza abiertamente en un artículo de la *Revista de Occidente*, o cuando ya había sufrido el rechazo de Valle-Inclán y de Gómez de la Serna, Pérez de Ayala no considera que deba retractarse, como lo hace con Benavente, de los elogios que prodigó a Don Benito. Su espíritu acendradamente liberal y progresista, así como su tendencia laicista y anti-clerical le llevaban a admirar en primer lugar, en Galdós, su liberalismo, hasta el punto de que toma *La loca de la casa* como excusa e instrumento para elaborar una exégesis de esta ideología, cuyo espíritu identifica con la facultad creadora y es condición congénita de los novelistas y dramaturgos:

«Si la novela y el drama son las artes que más tienen de creación, el novelista y el dramaturgo serán los que más se asemejen al Creador. Luego para ser propiamente creadores, la levadura de su genio ha de ser un generoso espíritu liberal»²⁴.

Y en una época en que, frecuentemente, se atacaba el liberalismo y la tolerancia galdosiana tachándoles de irreligiosidad, el crítico insiste más de una vez en considerar a Galdós un «espíritu profundamente religioso» cuyas obras nunca hubiera quemado la Inquisición tal como argumenta y demuestra en la sustanciosa conferencia que titula «Galdós y la tolerancia», donde se refiere al hecho de la cremación de las obras galdosianas por parte de un cura y el alcalde de un pueblo de Zamora a quienes cierto periódico otorgaba «el título, o diploma, de dechado de ciudadanía y aventuraba a continuación la especie de que, siglos atrás, habrían sido honrados con el nombramiento de familiares del Santo Oficio».

En este mismo texto considera el teatro de Galdós, como su obra general, una lección y una escuela de vida y no duda en recomendar a la juventud dormir con una obra galdosiana bajo la almohada, sosteniendo antes que:

«El día que las almas tiernas de los jóvenes sean sometidas a la inmersión de la obra galdosiana, como se hace con la lana dentro de la púrpura, España cambiará de fisonomía, y el habitual gesto bronco, cerrado, negativo e intransigente se trocará en sonrisa de comprensión, serenidad amable y simpatía universal»²⁵.

²³ *Op. cit.*, pág. 15.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 54.

²⁵ *Op. cit.*, pág. 590.

La consideración de la obra galdosiana como ejemplo y lección y el descubrimiento de ellos es el objetivo primordial de los comentarios críticos y los ensayos que desde la admiración y la rigurosa exégesis, se propone el autor novecentista, imbuido de regeneracionismo y preocupado por el tema de España, en su acercamiento a Galdós, tal como lo declara explícitamente en el de «La razón de la sinrazón»:

«... acercarme al tuétano así de este admirable drama como de la obra general de don Benito Pérez Galdós y descubrir lo que pudiéramos denominar el sentido de la vida, la sustancia espiritual y, consecuentemente, la norma práctica y estímulo de conducta que en la vasta y multiforme labor galdosiana se nos revelan.»²⁶

No es de extrañar entonces que su postura frente a la obra general o dramática de don Benito sea la de una exaltación entusiasta de los valores intrínsecos que el contenido de la escritura galdosiana comporta y que sus juicios se tiñan a menudo de hipérboles, como podemos observar en los que emite como conclusión del análisis que elabora acerca del drama histórico *Santa Juana de Castilla* al que considera en su verismo y en su enorme acierto prodigado en la pintura de caracteres «la misma quintaesencia dramática» y que culmina con la mención de dos de las grandes características de la literatura de Galdós: religiosidad y españolismo:

«... emoción desnuda, purísima, acendrada, en que se abrazan la emoción singular de cada una de las pasiones, pero ya purgadas de turbulencia y en su máxima serenidad. Y en esta máxima serenidad de firmamento resplandecen dos grandes luminares, dos grandes amores: el amor de Dios y el amor al pueblo, a nuestro pueblo, España, y señaladamente a Castilla. Religiosidad y españolismo son los rasgos familiares de esta, como de todas las obras galdosianas.»²⁷

De entre los abundantes elogios e intentos empecinados de reivindicar y valorar la labor del Galdós autor dramático, merece destacarse el que hace en las palabras iniciales de la mencionada Conferencia «El liberalismo y *La loca de la casa*», leída en la Sociedad El Sitio de Bilbao el 2 de Mayo de 1916, donde compara, inevitablemente, a nuestro narrador y dramaturgo con Cervantes, imputando a ambos el carácter de reformadores, enfrentados con unos presupuestos simples y realistas, del teatro falso de su época en unas consideraciones basadas en paralelos agudamente certeros:

«Enfrentándose con la moda de la hipérbole, el gárrulo discreto y la intriga inextricable que a la sazón dominaban la escena española, Cervantes predicó una manera de teatro llana, simple y coherente. Galdós, elevándose sobre el gusto reinante, mucho más depravado y corrompido que el

²⁶ *Op. cit.*, pág. 408.

²⁷ *Op. cit.*, pág. 73.

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 cualesquiera época y comarca »²⁸.

Porque a lo largo de todas sus páginas enfervorizadas por la dramaturgia galdosiana, subyace el reconocimiento del mérito de haber llevado luz y realidad al inverosímil «antro poblado de sombras y ficciones, desde el universo de realidades vivas que la luz acusa de bulto» que era el teatro español de la época. En uno de los artículos que lleva el revelador título de «La realidad artística» —por cuyas ideas acerca de quiénes eran los valores más dignos de tener en cuenta en la escena de sus días, entre los que no se contaba Benavente, el autor hubo de recibir anónimos y públicos consejos de que abandonase la labor crítica por incapacidad²⁹— afirma con juicios ponderativos y no muy ponderados desde su inicio la hegemonía del teatro galdosiano, no ya frente al benaventino, sino al de los Alvarez Quintero e incluso al de su gran admirado Arniches, estableciendo los parámetros de contenido diferenciadores entre ellos, pronosticándoles, no muy atinadamente, bien es verdad, una permanencia futura:

«Creemos sinceramente que los únicos valores positivos en la literatura dramática española de nuestros días...son don Benito Pérez Galdós y, en un grado más bajo de la jerarquía, los señores Alvarez Quintero y don Carlos Arniches...Así como la obra dramática de don Benito Pérez Galdós es obra íntegra y perfecta, en la cual la diversidad de los elementos sociales, históricos, éticos y estéticos se funden con rara armonía y grandeza, en la obra de los señores Alvarez Quintero y de don Carlos Arniches, bien que no sea de tan alta complejidad como la obra galdosiana, se hallan vitalmente encarnados cuándo unos, cuándo otros, algunos de aquellos elementos, dándole, sin duda, una fuerza de continuidad y permanencia con que presumo que ha de resistir los ultrajes del tiempo»³⁰.

Pérez de Ayala sale al paso de todas las acusaciones que hacen los «criticastros» al código dramático galdosiano, desde la pesadez y gravedad, la falta de seriedad a la Incursión del dramaturgo en elementos sobrenaturales.

Desde su comienzo, en *Las máscaras*, el crítico refuta con agresividad, recurriendo a intelectuales y, a menudo sutiles, argumentos de teoría literaria aristotélico-realistas propios de su gran formación clásica, las acusaciones de gravedad y pesadez que la crítica «plumífera» imputa a la obra galdosiana, aduciendo que «el concepto de pesadez literaria es harto subjetivo, de relatividad suma...La llamada pesadez depende del inte-

²⁸ *Op. cit.*, pág. 47.

²⁹ Vid. en el Libro III el artículo-reseña de la obra de don Jacinto BENAVENTE *El mal que nos hacen*, *op. cit.* pág. 105 y sigs.

³⁰ *Op. cit.*, págs. 186-187.

rés, y este de la comprensibilidad del público. Toda obra literaria será interesante en la medida que encaje dentro de las categorías intelectuales y sentimentales de los espectadores. Lo no comprendido, o no sentido, es lo interesante. ¿Cómo ha de asombrarnos que Casandra parezca pesada a varios críticos?»

En el mismo tono visceral y apasionado construye interesantísimas digresiones intelectuales que sustentan grandes temas de teoría literaria como el de la mediatización de lo literario ficticio que lleva a menudo a confundir la ficción con la verdadera realidad y a ésta tacharla de ficción. Así cuando refuta las acusaciones de falta de seriedad de las obras dramáticas galdosianas, aduciendo dos clarificadores ejemplos, a modo de parábolas: el de un hombre que consiguió imitar a la perfección el rugido del león y, en su pericia, fue capaz de corregir el rugido de un león verdadero en la casa de fieras del Retiro; o el actor griego que, harto de recibir rechiflas y chacotas de un público que acostumbrado a oír imitar los gruñidos del cerdo por otros grandes actores, le negaban su verosímil imitación hasta que, en una representación sacó y les mostró un lechón verdadero que era quien había proferido sus gruñidos, demostrándoles su error de apreciación de la realidad. Tras las certeras argumentaciones concluye:

«Lo que no es serio es la simulación, la ficción que se ofrece como realidad, la trampa. Y hemos advertido que el peligro de la ficción está en que se concluye tomándola, de buena fe, como realidad permanente.»

Por lo que respecta a la «graciosa e irónica familiaridad con lo sobrenatural» de que se acusa en particular la pieza teatral *La razón de la sinrazón*, el ferviente defensor de Galdós recurre a esbozar un paralelismo con el *Fausto* de Goethe, justificando la recurrencia a esos fenómenos a partir de argumentos tradicionalistas, pues el dramaturgo alemán como el español no hacen sino seguir una tradición histórica de presentar personajes o situaciones sobrenaturales entreverados a situaciones reales desde una perspectiva bufa y cotidiana.

La defensa a ultranza del drama galdosiano por parte de Pérez de Ayala se hace siempre desde el contenido, es decir, construye una crítica temática más que formal o estructural de las piezas teatrales del narrador a quien no se le declaran nunca defectos de forma, que son los que, con frecuencia siguen imputándosele al novelista, incapaz de doblegar al dios del argumento y el hecho de que «su escritura de dramaturgo está siempre interferida por su escritura de novelista»³¹. El propio autor así lo reconoció más tarde cuando advierte en el Prólogo de la edición de 1940 que descubre demasiada preocupación por «el concepto». A más de ello, parte de su arraigada convicción acerca de un «realismo universal» o de un «universal realista» que le lleva a concebir la obra de

³¹ F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español*, Vol. I, Alianza editorial, Madrid, 1967, pág. 431.

arte no como una mera copia mecánica de la realidad exterior, sino que es precisamente «ese mal llamado inventar y falsificar...lo que en términos de arte se denomina crear...La realidad artística es una realidad «sui generis», es decir, que el arte no copia la realidad, sino que da impresión de realidad, de manera que el lector o público, degustador de la obra artística, no reconoce inmediatamente, sino universalmente, en tanto que la creación artística es un símbolo universal. Por ello, el crítico aplaude las ideas realistas y naturalistas que el narrador canario había expuesto en el prólogo de su drama *Alma y vida*, en que defendía para el teatro la plasmación escénica de la verdad, la psicología, la construcción de los caracteres y «los necesarios pormenores que describen la vida», lo que le lleva a practicar un teatro donde debe «mostrar» caracteres y conflictos individuales, dotados de vida verdadera y auténtica que, trascendiéndose, sean capaces de simbolizar en sí mismos y en sus circunstancias los problemas universales. Esta opinión desde la primera crítica que elabora donde sostiene:

«¿Por qué hemos de pedirle a Pérez Galdós que nos plantee en sus dramas nuevos problemas? Equivaldría a solicitar de él que rompiese el equilibrio de la vida humana poniendo su corazón como en un platillo de balanza. No. Presentemos la realidad tal cual es, si bien con luz más viva, luz que mana de la síntesis artística. Y que el espectador sesudo y atento desentrañe el problema»³².

Es desde estas posturas desde donde condena el teatro benaventino por falso y estéril. El enfrentamiento casi permanente de ambas concepciones dramáticas y la pugna que se adivina tras él. haciéndonos pensar en los bandos de benaventistas y galdosistas tan frecuentes en la época entre actores o toreros, puede verse de manera más evidente en el ensayo acerca de «*El collar de estrellas*» donde concluye con una comparación entre esta obra benaventina a la que califica de «farisaica» y «estéril» en cuanto no se presenta sino un cúmulo de palabras, la imposición de la ley muerta y el criterio conservador y tradicional; frente a *La loca de la casa galdosiana* a la que califica de «evangélica» y «fecunda». Con mucha más sustancia enfrenta en las dos obras la «carnalidad», decoro y verdad de sus personajes, y así dice:

«También el Pepet de la obra galdosiana es semejante al Don Félix. Diferéncianse en que el Pepet se nos aparece por dentro, porque el autor lo concibió con amor comprensivo. Y don Félix se nos aparece en su más externa exterioridad, porque el autor lo pinta con mofa y en caricatura, sin comprenderlo»³³.

Porque, frente al teatro convencional en cuanto a inverosímiles situaciones, marcos ambientales falseados y personajes sin decoro de Be-

³² *Op. cit.*, pág. 29.

³³ *Op. cit.*, pág. 89.

navente, pone de relieve la gran facultad de Galdós para la creación de caracteres individuales, la creación de grandes individuos excepcionales no arquetípicos, cuyos nombres llevan marcada una personalidad inolvidable, a modo de los entes dramáticos universales, no como los personajes X de Benavente que son moneda corriente perfectamente olvidables y nunca podrán llevar, como en los grandes dramas, un nombre personal, puesto que, desde su génesis, no son un carácter, sino «un hecho o serie de hechos, un argumento, visto desde fuera y no en sus motivaciones». Por ello alinea los grandes caracteres galdosianos al lado de los shakesperianos o de los trágicos griegos por su humanidad, su universalidad y su verdad:

«Cuando algún hombre rutinario me ha hablado con énfasis vacío del teatro del señor Benavente, yo le he atajado con esta pregunta “¿Qué grandes figuras, qué caracteres, recuerda usted del teatro del señor Benavente?” El otro, sin falta, responde con vaguedad: “Tantos...en este instante no recuerdo.” Haced la misma pregunta acerca del teatro de Galdós. El que lo haya visto jamás lo olvida: os responderá diligente: “El Abuelo, don Pío Coronado, doña Perfecta, Caballuco, Pantoja, la Loca de la casa, Pepet...” Hablad de Shakespeare y se os responderá: “Otelo, Hamlet, Ofelia, Desdémona, Yago, etcétera, etc.” Hablad de Molière, hablad del teatro griego, y el interlocutor, con un simple vocablo, os delinearé corpóreamente en el aire el contorno de un personaje agigantado, que en sí asume un ciclo de sucesos patéticos, es decir, una obra dramática culminante e impercedera»³⁴.

El Galdós dramaturgo se preocupa, pues, del «estudio del carácter» porque pretende justificar cada personaje, y ello es lo que produce el defecto de lentitud que le achacan los críticos, sin llegar a darse cuenta de que el teatro de polémica de ideas galdosiano es un paso más allá que el mero teatro de tesis que «descuida un tanto la justificación previa de los personajes, para subrayar las consecuencias de sus actos».

Respecto a los personajes secundarios, alude en otro momento a la perfección con que Galdós ha sabido plasmar dramáticamente sus criaturas de novela, en particular los humorísticos, comparándolos con los de Arniches, notando que sólo están insinuados en el teatro, frente al pormenorizado tratamiento que presentan en las novelas, donde llegan a estar caricaturizados, pues el prurito de *clasicismo teatral* hizo comprender a Galdós «lo arriesgado que es reunir teatralmente lo ridículo con lo patético».

Entre las más interesantes consideraciones acerca de teorías dramáticas que pueden deducirse de *Las Máscaras*, están las definiciones y puntualizaciones acerca del teatro político, el teatro de tesis, que distingue de otro tipo de dramas, muy cercano al de tesis, pero más universalizado y menos arquetípico: el teatro de polémica de ideas. Tras considerar que la inadaptación a la vida es la materia del arte dramático engendra-

³⁴ *Op. cit.*, págs. 143-4.

da por culpa del individuo a causa de sus pasiones (tragedia) o de sus flaquezas (comedia), sostiene que esa inadaptación puede mostrar la culpa no del individuo, sino de la sociedad «por obra de una falsa idea reinante», entonces estamos ante el teatro de tesis cuya nota más señalada no está, como en la comedia política, en el propósito del autor de «demostrar la veracidad de un principio político, sino mostrar prácticamente la insuficiencia o perversidad de una norma imperante, costumbre o ley.» De ahí que el personaje dramático que defiende el crítico sea el ser excepcional que se enfrenta a una situación, a una norma legal imperante que produce la inadaptación y toda la culpabilidad debe ser achacada «al prejuicio social, a la ley, a la costumbre, a las circunstancias ajenas al personaje, así como de la inadaptación de una cabeza y de un sombrero la culpa será siempre del sombrero, que no de la cabeza.»

La dramaturgia galdosiana se inscribe fundamentalmente, por su excepcionalidad y su regeneracionismo en los presupuestos del mejor teatro de tesis y de polémica de ideas, al lado del de Ibsen o de Bernard Shaw, puesto que las piezas de estos autores no encierran las demostraciones de leyes generales y absolutas como las leyes científicas, tal cual hacia el teatro benaventino. En este sentido, Pérez de Ayala afirma explícitamente:

«La tesis de una obra dramática no coincide nunca con una regla universal. Si el caso concreto que estudia el dramaturgo cae dentro de una regla universal, claro es que ya no hay tesis. La tesis dramática jamás podrá consistir en el caso general, sino en la excepción. Por lo tanto, la tesis dramática jamás podrá demostrar la verdad de una ley general, pues con un solo caso nada universal se demuestra; pero sí podrá demostrar la falsedad o limitación de una ley con sólo mostrar un caso singular que pugna lícitamente con aquella ley. La tesis en la dramaturgia viene a ser como el departamento de "No fumadores" en los trenes de nuestra Península: un asilo de excepciones»³⁵.

Por último, queremos llamar la atención, por su especial relevancia, acerca de las apenas seis páginas que se conservan y, naturalmente, se editan de unas Notas para un estudio sobre el teatro de Galdós que, lamentablemente, el autor no acometió. En los fragmentos, a modo de apuntes e ideas esbozadas acerca de sustanciosas consideraciones sobre el teatro, sobre la tragedia clásica, el drama inglés y la comedia clásica española, juzga el teatro de Shakespeare de la misma manera y con los mismos argumentos que muchos estaban despreciando en don Benito³⁶:

³⁵ *Op. cit.*, pág. 141.

³⁶ Por ejemplo, el propio CLARÍN, quien escribía de los dramas de Galdós: «... hasta hoy no ha hecho más que llevar a la escena, más o menos cambiadas, ideas novelescas, planes de novela».

«En el fondo, Shakespeare se acerca más a los griegos que los españoles, y en la forma se aleja más. Sus obras están compuestas como novelas, parecen más para leídas que para representadas, y en cuanto a la acción, nunca la desvió hacia la intriga, sino que la supeditó a ser motivo de poner en tensión el carácter del personaje.»

Si opinamos como el autor, tenemos que convenir también con él en que Galdós tiene poca analogía con el teatro español antiguo». Y tendríamos que añadir con el drama español imperante en su época, porque la dramaturgia galdosiana es una perfecta síntesis de «fondo trágico y sustancia democrática» por lo que lo compara con los griegos, Shakespeare y Tolstoi.

En definitiva, una lectura de *Las Máscaras*, demuestra que el teatro galdosiano pudo ser la mejor vía del teatro realista español, no sólo el puntillazo definitivo al drama neo-romántico, sino al mismo drama naturalista, pudo ser la alternativa más válida de un teatro realista universalizado, pudo ser un teatro reformador de la sociedad en tanto que el autor pretendía un teatro de ideas regeneracionistas que iba más allá incluso de los noventayochistas que se quedaban en los meros planteamientos de problemas existenciales y nacionales sin aportar soluciones concretas.

No sólo fue el fervor y la admiración que le profesaba, sino la inteligencia y la clarividencia ante un hecho consumado: el drama galdosiano, aún desde sus defectos de forma, aportaba al teatro español finisecular y del S. XX la necesaria «re-teatralización» que el agudo crítico pedía como relevo del teatro naturalista e incluso de su secuela escénica, el psicologismo a lo Bataille que Pérez de Ayala cifra en «la restauración de los géneros esencialmente teatrales; teatro de polémica de ideas (...), teatro poético y teatro fantástico».

Partiendo de que los que aquí estamos reunidos somos también unos enfervorizados galdosianos desde el rigor intelectual y la crítica más objetiva, supongo que compartirían todos conmigo el imposible sueño pero maravilloso deseo de haber podido contar con Ramón Pérez de Ayala para una de las Plenarias de este Congreso.