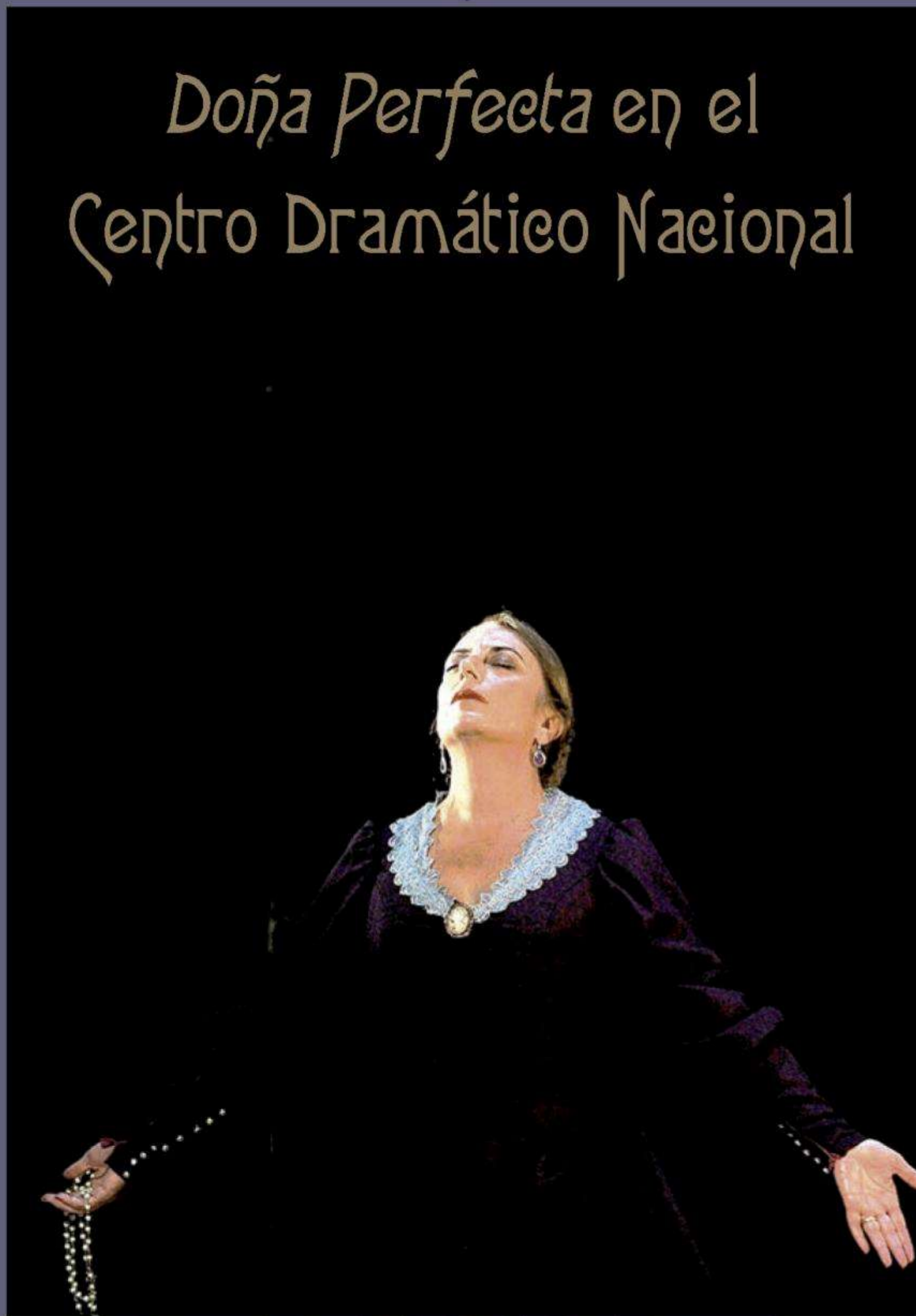


ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



*Doña Perfecta en el
Centro Dramático Nacional*



№ 20

Teatro

DE LA

COMEDIA

COMPANÍA DRAMÁTICA ESPAÑOLA
 DIRIGIDA POR
DON EMILIO MARIO

Función para hoy Martes 11 de Diciembre 1894

D. SEVILLA.—74.—1.º B. ADOND

1.ª Sinfonía.

ESTRENO

2.ª del drama en tres actos, original y en prosa, titulado

LOS CONDENADOS

REPARTO					
Don...	Señ. C. Lallo	Don...	Señ. Muñoz	Señ. Lallo	Señ. Capilla
...	Señ. Ruiz	Señ. Ruiz	Señ. López	Señ. ...	Señ. ...
...	Señ. Alvará	Señ. ...	Señ. ...	Señ. ...	Señ. ...
...	Señ. ...	Señ. ...	Señ. ...	Señ. ...	Señ. ...
...	Señ. ...	Señ. ...	Señ. ...	Señ. ...	Señ. ...

En los intermedios el sexteto que dirige el maestro D. Pablo Barbero ejecutará escogidas piezas.

A las ocho y media

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES PARA ESTA FUNCION

Palcos platea del 1.º al 12.º con sillones, 20 pesetas. — Palcos estradas del 13.º al 15.º do. idem, 15. — Idem estradas del 16.º y 17.º do. idem, 10. — Idem estradas del 18.º al 22.º do. idem, 5. — Idem estradas del 23.º al 25.º do. idem, 3. — Idem estradas del 26.º al 30.º do. idem, 2. — Idem estradas del 31.º al 35.º do. idem, 1. — Idem estradas del 36.º al 40.º do. idem, 0.50. — Idem estradas del 41.º al 45.º do. idem, 0.25. — Idem estradas del 46.º al 50.º do. idem, 0.10. — Idem estradas del 51.º al 55.º do. idem, 0.05. — Idem estradas del 56.º al 60.º do. idem, 0.02. — Idem estradas del 61.º al 65.º do. idem, 0.01. — Idem estradas del 66.º al 70.º do. idem, 0.005. — Idem estradas del 71.º al 75.º do. idem, 0.002. — Idem estradas del 76.º al 80.º do. idem, 0.001. — Idem estradas del 81.º al 85.º do. idem, 0.0005. — Idem estradas del 86.º al 90.º do. idem, 0.0002. — Idem estradas del 91.º al 95.º do. idem, 0.0001. — Idem estradas del 96.º al 100.º do. idem, 0.00005.

Se repartirán billetes en la taquilla de cinco a once de la mañana y de diez a cuatro de la tarde.

A. Vázquez, Imp., Madrid, 19.



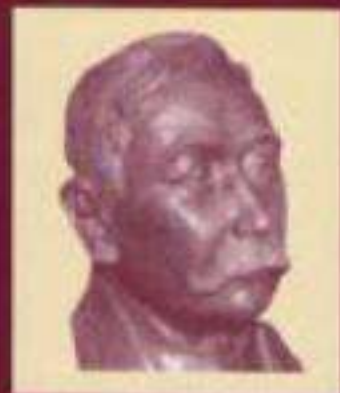
Dirección y Edición: Dra. Rosa Amor del Olmo
Asesora lingüística: Dra. Lucía Blanco de la Rábida
Presidente comité científico y de redacción: Dr. Germán Gullón (Universidad de Amsterdam)
Comité de redacción: Dra. Pilar Palomo (UCM) Dr. Teodosio Fernández (UAM) Dr. Tomás Albaladejo (UAM) Dra. Ana M^a Vigara (UCM) Dra. Ángeles Varela (CEU) Dr. Daniel Gautier (UCO-Angers) Dr. John Sinnigen (Universidad de Maryland, Baltimore Country) Dra. Carmen Ruiz Bravo-Villasante Dra. Manar Abd El Moez (Universidad de El Cairo) Dr. Jean François Botrel (Universidad de Rennes)
Comité científico: Dr. Germán Gullón (Universidad de Amsterdam) Dra. Yolanda Arencibia (Universidad de las Palmas de Gran Canaria) Carmen Menéndez Onrubia (CSIC) Dr. John Sinnigen (Universidad de Maryland) Dr. Jesús Rubio (Universidad de Zaragoza) Dr. Jean François Botrel (Universidad de Rennes) Dra. Assunta Polizzi (Universidad de Palermo) Dra. Sagrario del Río (Universidad de Udine).

Fondos Editoriales: Casa Museo Pérez Galdós
Fotografía y diseño portada: Juan Carlos Carrazón
Fotos: David Ruano (Propiedad del Centro Dramático Nacional)
Texto, documentos y dossier cedidos por el Centro Dramático Nacional
Coordinación preimpresión e impresión: Safekat S.L.
www.safekat.com
www.isidora-internacional.com.es
ISSN: 1699-5996
Depósito Legal: M.24.308-2005



Sumario

Editorial	5
Germán Gullón Los cinco finales de <i>Doña Perfecta</i> : tres novelescos y dos teatrales	9
Benito Madariaga de la Campa Ambientación, biotipología y lenguaje gestual en <i>Doña Perfecta</i>	35
Fernando Doménech Rico <i>Doña Perfecta</i> , Un viaje por el corazón de España	61
Redacción Conversando con los actores	77
Dossier	93
La versión de Ernesto Caballero	126
Rosa Amor del Olmo De nuevo: Galdós teatral	177



BENITO PÉREZ GALDÓS



MARIUCHA

Edición
Rosa Amor del Olmo

Editorial



¿Por qué subir al escenario un clásico moderno? Las propuestas, los conceptos y las ideas que Galdós elaboró en su momento para ser novelas y luego poderlas exhibir en un escenario como es el caso de *Doña Perfecta* son de una actualidad que impresiona. Este número presenta el texto de la versión que el Director Ernesto Caballero ha ideado sobre la obra galdosiana, convirtiéndose así en demiurgo que junto con los actores hacen de esta interpretación una nueva creación, completamente fiel al espíritu de Galdós. Los caracteres de los personajes son una extensión redefinida absoluta de unas personalidades que están hoy en nuestra España igual que ayer, acercándolos de tal manera a nuestra idiosincrasia que en ocasiones no parece que estemos ante un texto del XIX con todas sus letras. Es verdad que Galdós con *Perfecta* hizo una primera versión, a modo de ensayo, de lo que sería ese mismo personaje después más grande – todavía más mezquino- y en otras circunstancias unos años

después si se quiere todavía mucho más radicales y donde el personaje será asesinado por otro personaje. Este es el caso de la novela dialogada *Cassandra*, en principio un texto que después se adaptó al teatro y en donde su final rotundo no deja escapatoria alguna: “He matado a la hidra que asolaba la tierra, respira humanidad” esgrime con horror Cassandra cuando termina con la vida de Doña Juana, un personaje de las mismas características que Doña Perfecta sino es una extensión de la misma. Otros temas e ideas del Galdós decimonónico se nos parecen un poco más lejos de nuestro tiempo, este es el ejemplo de *El abuelo*, también actualizada, donde la lucha de clases y la cuestión del honor quedan ciertamente como “pruebas superadas” por la evolución de la sociedad. En *Realidad* Galdós había planteado justamente una cuestión completamente opuesta, otra variante fundamental del alma femenina, la de la mujer liberada, convencida de que puede hacer uso de sus deseos y de su libertad aunque para ello engañe a su marido y sucumba ante el adulterio. Es obvio, que la sociedad presente con su tono conciliador y con sus avances en ética y universalidad para comprender la tragedia del ser humano con sus consecuencias, no quiere reflexionar sobre los planteamientos que podemos ver sobre la escena con Perfecta, pero los reconoce como suyos. Éstos reflejan la cuestión católica con su superchería y su caciquismo que han transitado y transitan por España, ahora más que nunca. No se puede obviar este hecho que no es parcial, es un universal de lo que representa nuestra realidad, nuestra manera de ser. En España hemos destacado por tener muchos clérigos, santos, teólogos como decía Blasco Ibáñez pero es que *esta cuestión* no se reserva únicamente para determinados momentos históricos, donde lo representado sobre la escena de Orbajosa podría ser cualquier lugar de España o toda ella entera. Sirve para todos los momentos de nuestra historia en la que queremos vernos. El catolicismo

radical queda de tal forma revelado que uno de los cuestionamientos que uno se hace es el de pensar hasta qué punto la religión fanatiza y cambia a las personas hasta convencerse de estar en posesión de la verdad y creerlo firmemente, aunque esto solo sea una imagen de una verdad aunque no lo es. Ante el miedo de pensar en que *me pueden quitar mi porción de verdad* a la cual estoy unido inseparablemente, llevo al extremo todo el potencial de lo que creo que es verdad aunque me convierta en un mezquino o en un homicida. Hoy en día vemos esta forma de ser por doquier. Por defender estas ideas de *verdad absoluta* enmascaradas de hipocresía, el ser humano es capaz de todo. La interpretación que se hace de Perfecta, así lo refleja.

Pero Perfecta es una manipuladora que representa el matriarcado que ha sido y en cierta forma es nuestra España. La mujer de carácter manda aconsejada por la sacristía y lo hace de verdad, aunque para imponer su voluntad, su criterio, aniquile los sentimientos y el futuro de los suyos y de su país. Lo importante en ese caso no son las libertades (abortadas todas ellas bajo el yugo ideológico radical) lo que importa es mandar, dominar...el dominio absoluto que se ejerce sobre aquellos que son más débiles, adueñándonos de su conciencia. Este es el caso de Rosarito, esbozo de lo que años más tarde Galdós convertirá en otra mujer que aun conservando esas características cambia y se hace fuerte, así nacen Electra, Mariucha, Celia o Casandra como una transformación evolucionada de un telar romántico. Al mismo tiempo una ideología liberal y moderna se impone de manera radical, este es el caso de Pepe Rey, magníficamente representado, a la altura de un Don Inocencio que convence con su gracia y *buen hacer* característicos del dominador de conciencias. Perfecta es hoy sobre la escena un ser que todos reconocemos, con brillantez, inteligencia....con toda la hipocresía que un dominador (que previamente ha sido

ultrajado) puede devolver a los demás. Perfecta, ha sido deshonrada, humillada hasta lo máximo por su marido, que ahora muerto, cediendo todo el espacio para la venganza, para el horror de la dominación. Es la reacción al dolor, la transformación en monstruo del ser humano, “cosas de mujeres” se diría. Al subir a las tablas, hoy a Perfecta, el Director de teatro al igual que un editor se pregunta qué hacer con un autor clásico moderno a la hora de publicarlo, de la misma forma éste se cuestiona previamente ¿cuál es el estado de la situación en el momento de hacer reales hoy unos personajes que han sido ideados en 1870?. Ernesto Caballero con su equipo consigue hacer actualidad de los sucesos decimonónicos que son el escenario, la carcasa de nuestra realidad actual. Todos estos personajes han nacido hoy y Galdós se corona como un autor contemporáneo en todo su sentido. Gracias a todos.

Dra. Rosa Amor del Olmo
Directora y Editora

Los cinco finales de *Doña Perfecta*: tres novelescos y dos teatrales

Germán Gullón
Universidad de Amsterdam
Crítico literario *El Mundo*

La importancia de la literatura, del teatro en concreto, proviene en gran medida de su capacidad de apelar directamente, vía los diálogos de los personajes o las acciones en que éstos se ven envueltos, a las emociones del espectador. Galdós aprendió la lección de su genial predecesor en el arte literario, Miguel de Cervantes, de que a la audiencia, sea un lector o un espectador, no se llega razonando, sino mostrando las maneras con que los seres humanos se solidarizan unos con otros, muestran su empatía. Los razonamientos han cambiado pocos pareceres a lo largo de la historia, mientras que el acercamiento emocional, el literario, es uno de los modos más efectivos de acercarnos al ser ajeno, especialmente a los que sufren o han recibido menos en la ruleta de la fortuna. Ernesto Caballero, autor de la última y estupenda versión de *Doña Perfecta* (2112), ha conseguido actualizar esta obra del autor canario, escribiendo un texto basado en la novela (1876), que no en el texto dramático de la misma (1896). Ha eliminado los bordes más afilados, el enfrentamiento entre la España conservadora y la liberal, para concentrarse en la esencia del texto, el choque de los intereses con las pasiones humanas. Así ha puesto al día la obra, con lo que el texto galdosiano vive de nuevo en un contexto de comienzos del siglo XXI.

Quisiera a continuación presentarles los diferentes finales que ha conocido la obra, incluido el escrito por Ernesto Caballero, que hace el número cinco, y a través de ellos podrán conocer los distintos contextos en que ha sido leída a lo largo del tiempo, y apreciar su vitalidad como texto literario. Durante la vida del autor fue reeditada, al menos, unas quince veces, amén de las diversas traducciones a idiomas extranjeros. También fue llevada al cine en México

(1950) por Alejandro Galindo y en España (1977) por César Fernández Ardavín. La novela *Doña Perfecta*, la decimoséptima del autor canario (la precedieron tres novelas de tema contemporáneo y trece episodios nacionales) apareció por primera vez publicada por entregas (1) en la *Revista de España* (28 de marzo a 28 de mayo, 1876)¹, llevaba un final que fue reproducido en la primera edición en libro (1, bis, prácticamente igual a 1) (Imprenta J. Noguera, abril 1876; agotada en junio). Las historias de la literatura y la crítica en general hablan siempre de un final, digamos el canónico, el que apareció en la tercera edición de la novela en volumen, reproducido en todas las ediciones actuales (2) (tercera edición, La Guinalda, diciembre 1876), y que apareció “esmeradamente corregida” en 1899 y en 1902, (*Obras de Pérez Galdós*). Si bien existió un final anterior, que corresponde a la primera edición de la obra, la original (1), de corte folletinesco, la crítica considera al (2) como el mejor y el único estéticamente válido. Lo afirman así porque carece de las exageraciones que contiene el de la edición por entregas (1) y la idéntica aparecida en la primera edición en libro (1, bis). Allí aparece una rozagante doña Perfecta, remangada en una cocina donde se pelan unos pollos, lista para casarse con el joven Jacinto, al que dobla en edad. La mala fortuna hace que el chaval se resbale y muera embotado en un cuchillo que utiliza la madre para pelar los pollos. Cuando se compara con el tiro y las subsiguientes cartas donde Polentinos explica en un final de rebote el asesinato del joven, hay una cierta diferencia.

Existen aún dos finales más que deben tenerse en cuenta. Me refiero a uno (3) encontrado por el profesor Geoffrey Ribbans en la Casa-Museo de Galdós en Las Palmas, que es una versión en prosa, narrada, en vez de la habitual en las demás versiones en forma epistolar, y el de la primera versión teatral (4), que fue estrenada el 28 de enero

¹ Existe una edición facsimil de esta versión prologada por Luis María Ansón, *Galdós, periodista*, Banco de Crédito Industrial, 1981. Contiene los veinticinco primeros capítulos de *Doña Perfecta*.

de 1896. La versión encontrada por Ribbans, y en esto coincido con el erudito inglés, es bastante buena; la teatral ofrece la novedad de que quien ordena la muerte de Pepe Rey es María Remedios en vez de su tía Perfecta Rey de Polentinos. Dejo al lector que escoja la versión que prefiera, únicamente señalo de nuevo la vitalidad del texto, que gozó en vida del autor de varias versiones, a las que se suman todas las que le conceden quienes leen la obra.

Hay un consenso respecto a la versión mejor de obra, que me parece cuestionable, porque resta vida a la obra, a la vida que le insufló Galdós, pues a cada poco la pensaba de otra manera, según variaban las circunstancias en que se enmarcaba. Disiento, por tanto, de quienes opinan que un final (2) es mejor que otro (1y 1. bis) por las razones que se presentan para calificarlo de superior. Depende de la lectura que se haga de la obra y de su propósito. Galdós, desde luego, no buscaba un final estético, en el sentido de bello que se suele conceder a ese sustantivo. Quién eso suponga se equivoca, y coloca y juzga a la novela fuera de su época, del siglo XIX. A veces, por el afán de aupar a Galdós, los galdosistas tendemos a asemejarlo a los escritores de la Edad de La Literatura, el siglo XX, a los Azorín y Valle-Inclán, para quienes uno de los fines confesados era el crear obras bellas, autónomas. La obra galdosiana responde a motivos bien diferentes. Lo que sí concedo es que el final considerado el canónico cumple mejor el designio que Galdós tenía para la novela.

Antes de exponer los argumentos en que baso mi opinión, recuerdo que el hecho de que un escritor escribiera varios finales para una ficción resulta frecuente en el ochocientos. Nos situamos en un momento histórico cuando se produjeron una serie de cambios cruciales en lo que respecta a la modernización de la cultura decimonónica. Consiguientemente, los autores a la hora de representar la vida de su momento hacen pruebas para sopesar cuál era la forma más convincente. La que podemos denominar folletinesca o imaginativa era la normal, la habitual, herencia de la literatura romántica. El autor debía realizar un esfuerzo

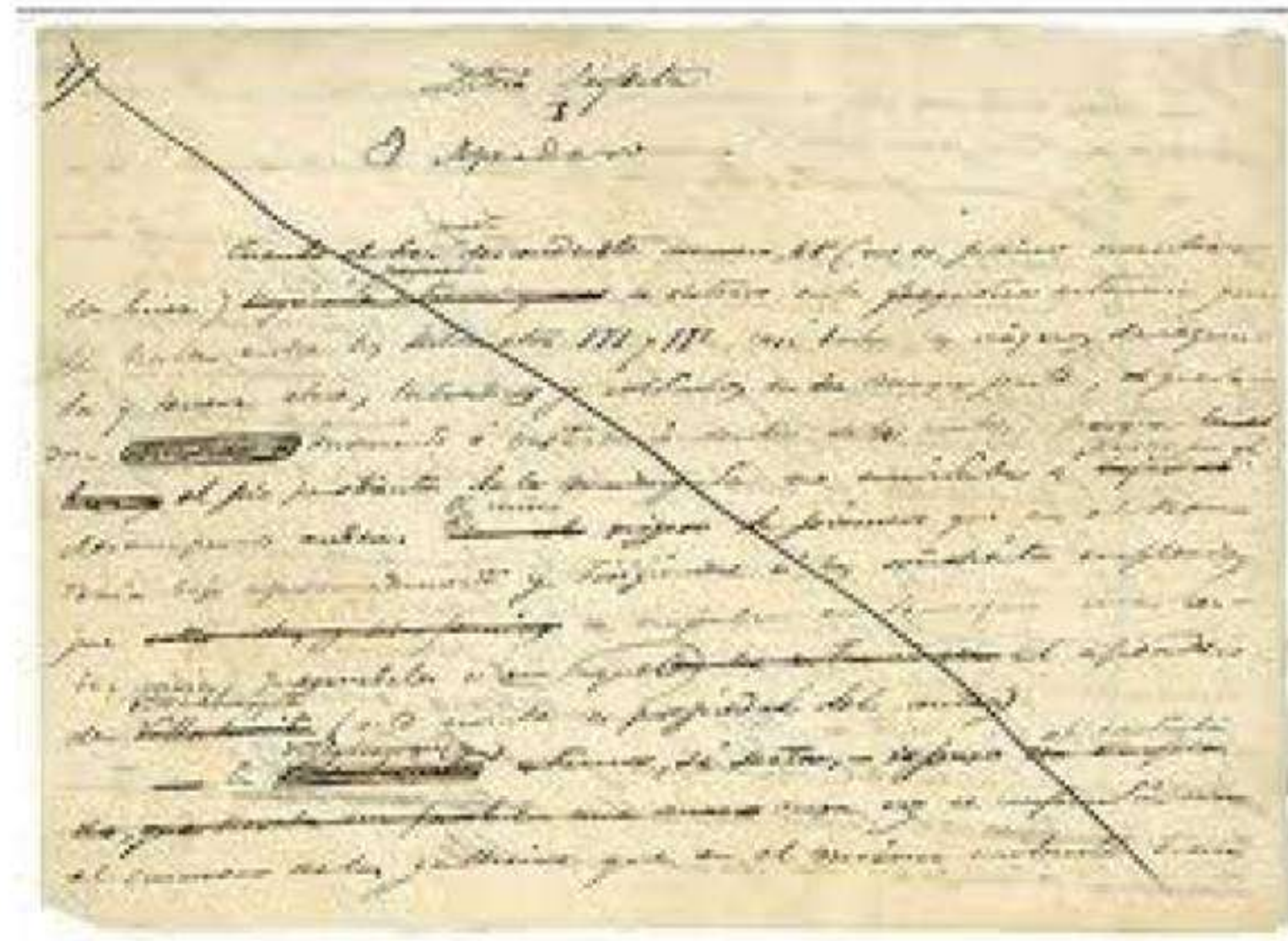
creativo con la finalidad de que la imaginación descubriese un desenlace inesperado, sorprendente.

Honoré de Balzac lo había hecho también con el final de *Eugénie Grandet* (1833), pensando que lo mejor era terminar casando a la protagonista con un duque y que se fuera a vivir a París. Eso ha revelado el estudio del manuscrito hecho por Castex.² Por fortuna, Balzac deja que Eugénie siga viviendo en provincias y que su vida transcurra sin cambios dignos de mención, lo que denomina el profesor Citron, una tonalidad neutra.

La observación me parece importante porque ahorra el habitual comentario sobre la mejora estética que supone el final normal sobre el sorpresivo, el romántico. Citron lo coloca en un eje de juicio diferente, Balzac elige otra opción, la que deja las cosas en ese término medio gris en que suelen darse en la vida y no en los altibajos propios de la ficción.

Diría incluso que cuando un autor elige, como hicieron Balzac y Galdós, un final neutro para sus obras, están escogiendo una audiencia, están decidiendo a quién quieren dirigirse. El final folletinesco se dirige a los tradicionalistas, a los pasionales, a cuantos entienden la literatura como un juego de pasiones, aunque éstas sean falsas, mientras que el final neutro remite a la vida, a lo que ofrece menos brillo, pero permite la reflexión, el entender las cosas mejor, en profundidad.

² Pierre Citron, "Préface" a *Eugénie Grandet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 12.



Regreso a lo dicho en las líneas precedentes. Galdós escoge este final neutro porque como autor quiere tener la misma proyección pública que tiene un profesional. Así como un médico se distingue por sus maneras profesionales cuando atiende a un enfermo; muchas veces mantiene una seriedad que conviene para que el paciente lo crea superior, capaz de curarle. O un juez, que gracias a la toga, la jerga judicial y el comportamiento en la sala de vistas, indica que goza de una alta dignidad profesional. Lo mismo sucede con el novelista, que busca decir sin caer en extravagancias ni excesos imaginativos, Galdós encuentra así en el nuevo final, no uno mejor, sino el que conviene para un autor realista, un escritor, un hombre que con sus escritos ayuda a mejorar la sociedad. La novela encuentra así su dignidad, la de un instrumento que dice sobre la sociedad y el mundo, que añade a crear opinión, a forjar el discurso social. Por eso mantengo que el realismo, la obra realista del XIX supone un añadido a la realidad; la novela realista refleja la vida y, a la vez, añade algo a la misma³. En este caso añade la conciencia de que el asesinato de Pepe Rey carece de justificación alguna, sea cual sea.

La novela romántica, el tratamiento idealista de la realidad, ofrece demasiada emoción en vivo, y esta es una de las características que la hace inapropiada para acoger en sus páginas al nuevo hombre, al héroe de la vida moderna, a

³ Véase *La novela en libertad*, Zaragoza, Tropelías, 1999.

Pepe Rey. Lo personal, las emociones, eso debe quedar, pero siempre subsumido por una cierta seriedad, por el hombre revestido con la dignidad que le concede la civilización, las maneras de comportamiento que corresponden a un hombre libre, con derechos, constitucionales y humanos, cuyo destino no lo determinan los gustos e inclinaciones de unos pocos, sino las leyes civiles.

Tanto es así que enseguida, en las novelas llamadas contemporáneas, en *La desheredada* de 1881, Galdós presentará varias instituciones civiles, un manicomio, la cárcel, los juzgados, para reforzar la idea del nuevo hombre, del hombre que no depende de la iglesia, de la caridad, ni de los deseos de otros, para poder ejercer de persona que goza de todos sus derechos.

La novela aparece equipada para acoger al hombre. En *Doña Perfecta*, al pobre Pepe Rey le roban esa posibilidad, porque la Iglesia no desea conceder ningún valor a quienes se ocupan de profesiones indignas para la ella, de las que tienen la capacidad de quitarle algo de su poder. O sea, que Galdós eligió un camino que le llevaría a la heterodoxia, al lugar intelectual donde quería estar, al lado de los krausistas, de los reformistas, de quienes creen que la vida es tal y como es, para quienes la educación laica resulta la piedra sobre la que debe edificarse el conocimiento y la formación de los jóvenes. Galdós admitió el reto de convertirse en el novelista nacional, respondiendo a una de las profundas necesidades de su época, la de tener a un narrador de ficción que pintase el gran mural de la vida en el siglo XIX, que permitiese ver con claridad sus rincones oscuros.

La ciencia no cesaba de aportar conocimientos e inventos. La experiencia, el mundo físico, iban imponiendo poco a poco su ley, la ley de mundo moderno. Cada día resultaba más difícil aceptar que había una importante actividad humana en que se daba un salto de lo palpable a lo impalpable, que invertía la dinámica del ánimo social.



Cinco finales:

Final 1

(Final folletinesco)

(Aparece en el manuscrito de *Doña Perfecta*, que se conserva en la Casa-Museo de Galdós, y que fue publicado en la *Revista de España* (marzo a mayo, 1876), y en la primera edición en libro (abril-junio, 1876). Los dos textos [1] y [2] desaparecerían de las dos cartas que constituyen el final tradicional (Final 2) del capítulo XXXII del libro, que incluyo entre paréntesis) [1]

Orbajosa, 12 de diciembre

Perfecta me encarga muchas expresiones para usted. Se ha reído mucho con la especiota de su casamiento. La verdad es que en nuestro pueblo se dice también. Ella lo niega, y se ríe mucho cuando se le dice. En caso de que esto tenga visos de formalidad, yo le negaré mi aprobación porque Jacinto tiene veintidós años menos que ella, y aunque Perfecta se conserva muy bien y ahora ha echado carnes y se ha puesto muy guapa, no creo que tal unión pueda ser provechosa. Si he decir la verdad, no veo al chico muy

entusiasmado. Su madre, doña María Remedios, es la que me parece que se dejaría cortar ambas orejas porque este anteproyecto fuese siquiera proyecto.

(Para el Final 2, el tradicional, redactaría lo siguiente: Una sensible noticia tengo que dar a usted. Ya no tenemos Penitenciario, no precisamente porque haya pasado a mejor vida, sino porque el pobrecito está desde el mes de abril tan acongojado, tan melancólico, tan taciturno que no se le conoce. Ya no hay en él ni siquiera restos de aquel humor ático, de aquella jovialidad correct y clásica que le hacía tan amable. Huye de la gente, se encierra en su casa, no recibe a nadie, apenas toma alimento, y ha roto toda clase de relaciones con el mundo. Si le viera usted no le conocería, porque se ha quedado en los puros huesos. Lo más particular es que ha reñido con su sobrina, y vive solo, enteramente solo en una casucha del arrabal de Baidejos. Ahora dice que renuncia su silla en el coro de la catedral y se marcha a Roma. ¡Ay! Orbajosa pierde mucho, perdiendo a su gran latino. Me parece que pasarán años tras años y no tendremos otro. Nuestra gloriosa España se acaba, se aniquila, se muere.)

[2]

Orbajosa, 23 de diciembre

Mi carísimo amigo: escribo a usted a toda prisa para decirle que no puedo remitir hoy las pruebas. Acaba de suceder en mi casa una desgracia espantosa... me llaman... tengo que acudir... no sé que es de mí.

Era cierto el proyecto de casamiento de Jacinto con mi cuñada. Esta mañana estaban todos en casa. Se había matado el cerdo para las Pascuas. Las mujeres se ocupaban en las alegres faenas de estos días, y viera usted allí a Perfecta con media docena de sus amigas y criadas, ocupándose en limpiar la carne para el adobo, en picarla para los chorizos, en preparar todo lo concerniente al interesante tratado de las morcillas. Entro Jacinto, acercóse al grupo, resbaló en una piltrafa y cayó... Horrible suceso que por lo monstruoso no parece verdad. El infeliz muchacho cayó

violentamente sobre su madre María Remedios, que tenía un gran cuchillo carnicero en la mano. Por un mecanismo fatal, el arma se envasó en el pecho del joven, atravesándole el corazón.

Estoy consternado... mañana irán las pruebas...

(Para el Final 2, el tradicional, se redactó lo siguiente: Añadiré otros dos pliegos, porque he descubierto un nuevoorbajosense ilustre. Bernardo Armador de Soto, que fue espolique del duque de Osuna, lesirvió durante la época del virreinato de Nápoles y aun hay indicios de que no hizo nada,absolutamente nada en el complot contra Venecia.

Capítulo XXXIII

Esto se acabó. Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son.)

(Trascripción del manuscrito de *Doña Perfecta*, depositado en la Casa-Museo Pérez Galdós , Las Palmas de Gran Canaria)

Final 2

(Final tradicional y canónico)

(Capítulo XXXII “Final : De don Cayetano Polentinos a un amigo de Madrid”)

Orbajosa, 21 de abril

Querido amigo:

Envíeme usted sin tardanza la edición de 1562 que dice ha encontrado entre los libros de la testamentaría de Corchuelo. Pago ese ejemplar a cualquier precio. Hace tiempo que lo busco inútilmente, y me tendré por mortal venturosísimo poseyéndolo. Ha de hallar usted en el colofón un casco con emblema sobre la palabra *Tractado*, y la segunda X de la fecha MDCXXII ha de tener el rabillo torcido. Si en efecto, concuerdan estas señas con el ejemplar, póngame usted un parte telegráfico, porque estoy muy inquieto...

aunque ahora me acuerdo de que el telégrafo, con motivo de estas importunas y fastidiosas guerras, no funciona. A correo vuelto espero la contestación.

Pronto, amigo mío, pasaré a Madrid con objeto de imprimir este tan esperado trabajo de los *Linajes de Orbajosa*. Agradezco a usted su benevolencia, mi querido amigo; pero no puedo admitirla en lo que tiene de lisonja. No merece mi trabajo, en verdad, los pomposos calificativos con que usted lo encarece; es obra de paciencia y estudio, monumento tosco, pero sólido y grande, que elevo a las grandezas de mi amada patria. Pobre y feo en su hechura, tiene de noble la idea que lo ha engendrado, la cual no es otra que convertir los ojos de esta generación descreída y soberbia hacia los maravillosos hechos y acrisoladas virtudes de nuestros antepasados. ¡Ojalá que la juventud estudiosa de nuestro país diera este paso a que con todas mis fuerzas la incito! ¡Ojalá fueran puestos en perpetuo olvido los abominables estudios y hábitos intelectuales introducidos por el desenfreno escolástico y las erradas doctrinas! ¡Ojalá se emplearan exclusivamente nuestros sabios en la contemplación de aquellas gloriosas edades, para que, penetrados de la sustancia y benéfica savia de ellas los modernos tiempos, desapareciera este loco afán de mudanzas y esta ridícula manía de apropiarnos ideas extrañas, que pugnan con nuestro primoroso organismo nacional! Temo mucho que mis deseos no se vean cumplidos, y que la contemplación de las perfecciones pasadas quede circunscrita al estrecho círculo en que hoy se halla, entre el torbellino de la demente juventud que corre detrás de vanas utopías y bárbaras novedades. ¡Cómo ha de ser, amigo mío!

Creo que dentro de algún tiempo ha de estar nuestra pobre España tan desfigurada, que no se conocerá ella misma ni aun mirándose en el clarísimo espejo de su limpia historia.

No quiero levantar mano de esta carta sin participar a usted un suceso desagradable; la desastrosa muerte de un estimable joven muy conocido en Madrid, el ingeniero de caminos don José de Rey, sobrino de mi cuñada. Acaeció

este triste suceso anoche en la huerta de nuestra casa, y aún no he formado juicio exacto sobre las causas que pudieron arrastrar al desgraciado Rey a esta horrible y criminal determinación. Según me ha referido Perfecta esta mañana cuando volví de Mundogrande, Pepe Rey a eso de las doce de la noche, penetró en la huerta de esta casa y se pegó un tiro en la sien derecha, quedando muerto en el acto. Figúrese usted la consternación y alarma que se produciría en esta pacífica y honrada mansión. La pobre Perfecta se impresionó tan vivamente, que nos hemos asustado; pero ya está mejor, y esta tarde hemos logrado que tome un sopicaldo. Empleamos todos los medios de consolarla, y como es buena cristiana, sabe soportar con edificante resignación las mayores desgracias.

Acá para entre los dos, amigo mío, diré a usted, que en el terrible atentado del joven Rey contra su propia existencia, debió influir grandemente una pasión contrariada, tal vez los remordimientos por su conducta y el estado de hipocondría amarguísima en que se encontraba su espíritu. Yo le apreciaba mucho; creo que no carecía de excelentes cualidades; pero aquí estaba tan mal estimado, que ni una sola vez oí hablar bien de él. Según dicen, hacía alarde de ideas y opiniones extravagantísimas; burlábase de la religión; entraba en la iglesia fumando y con el sombrero puesto; no respetaba nada y para él no había en el mundo pudor, ni virtudes, ni alma, ni ideal, ni fe, sino tan sólo teodolitos, escuadras, reglas, máquinas, niveles, picos y azadas. ¿Qué tal? En honor de la verdad, debo decir, que en sus conversaciones conmigo, siempre disimuló tales ideas, sin duda por miedo a ser destrozado por la metralla de mis argumentos; pero de público se refieren de él mil cuentos de herejías estupendas y desafueros.

No puedo seguir, querido, porque en este momento siento tiros de fusilería. Como no me entusiasman los combates, ni soy guerrero, el pulso me flaquea un tantico. Ya le impondrá a usted de algunos pormenores de esta guerra, su afectísimo, etc., etc.

22 de abril

Mi inolvidable amigo:

Hoy hemos tenido una sangrienta refriega en las inmediaciones de Orbajosa. La gran partida levantada en Villahorrenda ha sido atacada por las tropas con gran coraje. Ha habido muchas bajas por una y otra parte. Después se dispersaron los bravos guerrilleros; pero van muy envalentonados, y quizá oiga usted maravillas.

Mándalos, a pesar de estar herido en un brazo, no se sabe cómo ni cuándo, Cristóbal Caballuco, hijo de aquel egregio Caballuco que usted conoció en la pasada guerra. Es el caudillo actual hombre de grandes condiciones para el mando, y además honrado y sencillo. Como al fin hemos de presenciar un arreglito amistoso, presumo que Caballuco será general del ejército español, con lo cual uno y otro ganarán mucho.

Yo deploro esta guerra, que va tomando proporciones alarmantes; pero reconozco que nuestros bravos campesinos no son responsables de ella, pues han sido provocados al cruento batallar por la audacia del Gobierno, por la desmoralización de sus sacrílegos delegados, por la saña sistemática con que los representantes del Estado atacan lo más venerando que existe en la conciencia de los pueblos, la fe religiosa y el acrisolado españolismo, que por fortuna se conservan en lugares no infestados aún de la asoladora pestilencia. Cuando a un pueblo se le quiere quitar su alma para infundirle otra; cuando se le quiere descostar, digámoslo así, mudando sus sentimientos, sus costumbres, sus ideas, es natural que ese pueblo se defienda, como el que en mitad de solitario camino se ve asaltado de infames ladrones. Lleven a las esferas del Gobierno el espíritu y la salutífera sustancia de mi obra de los *Linajes* (perdóneme usted la inmodestia), y entonces no habrá guerras.

Hoy hemos tenido aquí una cuestión muy desagradable. El clero, amigo mío, se ha negado a enterrar en sepultura sagrada al infeliz Rey. Yo he intervenido en este

asunto, impetrando del señor obispo que levantara anatema de tanto peso; pero nada se ha podido conseguir. Por fin hemos empaquetado el cuerpo del joven en un hoyo que se hizo en el campo de Mundo-Grande, donde mis pacienzudas exploraciones han descubierto la riqueza arqueológica que usted conoce. He pasado un rato muy triste, y aún me dura la penosísima impresión que recibí. Don Juan Tafetán y yo somos los únicos que acompañaron el fúnebre cortejo. Poco después fueron allá (cosa rara) esas que llaman aquí las Troyas, y rezaron largo rato sobre la rústica tumba del matemático. Aunque esto parecía una oficiosidad ridícula, me conmovió.

Respecto de la muerte de Rey, corre por el pueblo el rumor de que fue asesinado. No se sabe por quién. Aseguran que él lo declaró así, pues vivió como hora y media. Guardó secreto, según dicen, respecto a quién fue su matador. Repito esta versión sin desmentirla ni apoyarla. Perfecta no quiere que se hable de este asunto, y se aflige mucho siempre que lo tomo en boca.

La pobrecita, apenas ocurrida una desgracia, experimenta otra que a todos nos contrista mucho. Amigo mío, ya tenemos una nueva víctima de la funestísima y rancia enfermedad connaturalizada en nuestra familia. La pobre Rosario, que iba saliendo adelante, gracias a nuestros cuidados, está ya perdida de la cabeza. Sus palabras incoherentes, su atroz delirio, su palidez mortal, recuérdanme a mi madre y hermana. Este caso es el más grave que he presenciado en mi familia, pues no se trata de manías, sino de verdadera locura. Es triste, tristísimo, que entre tantos, yo sea el único que ha logrado escapar, conservando mi juicio sano y entero, y totalmente libre de ese funesto mal.

No he podido dar sus expresiones de usted a don Inocencio, porque el pobrecito se nos ha puesto malo de repente y no recibe a nadie, ni permite que le vean sus más íntimos amigos. Pero estoy seguro de que le devuelve a usted sus recuerdos, y no dude que pondrá mano al instante en la traducción de varios epigramas latinos que usted le

recomienda... Suenan tiros otra vez. Dicen que tendremos gresca esta tarde. La tropa acaba de salir.

Barcelona, 1 de junio

Acabo de llegar aquí después de dejar a mi sobrina Rosario en San Baudilio de Llobregat. El director del establecimiento me ha asegurado que es un caso incurable.

Tendrá, sí, una asistencia esmeradísima en aquel grandioso y alegre manicomio. Mi querido amigo, si alguna vez caigo yo también, llévenme a San Baudilio. Espero encontrar a mi vuelta pruebas de los *Linajes*. Pienso añadir seis pliegos, porque sería gran falta no publicar las razones que tengo para sostener que Mateo Díez Coronel, autor del *Métrico Encomio*, descende por la línea materna de los Guevaras y no de los Burguillos, como ha sostenido erradamente el autor de la *Floresta amena*.

Escribo esta carta principalmente para hacerle a usted una advertencia. He oído aquí a varias personas hablar de la muerte de Pepe Rey, refiriéndola tal como sucedió efectivamente. Yo revelé a usted este secreto cuando nos vimos en Madrid, contándole lo que supe algún tiempo después del suceso. Extraño mucho que no habiéndolo dicho yo a nadie más que a usted, lo cuenten aquí con todos sus pelos y señales, explicando cómo entró en la huerta, cómo descargó su revólver sobre Caballuco cuando vio que éste le acometía con la navaja, cómo Ramos le disparó después con tanto acierto que le dejó en el sitio... En fin, mi querido amigo, por si inadvertidamente ha hablado de esto con alguien, le recuerdo que es un secreto de familia, y con esto basta para una persona tan prudente y discreta como usted.

Albricias, albricias. En un periodiquillo he leído que Caballuco ha derrotado al brigadier Batalla.

Orbajosa, 12 de diciembre

Una sensible noticia tengo que dar a usted. Ya no tenemos Penitenciario, no precisamente porque haya pasado a mejor vida, sino porque el pobrecito está desde el mes de abril tan acongojado, tan melancólico, tan taciturno que no se le conoce. Ya no hay en él ni siquiera dejos de aquel humor ático, de aquella jovialidad correcta y clásica que le hacía tan amable. Huye de la gente, se encierra en su casa, no recibe a nadie, apenas toma alimento, y ha roto toda clase de relaciones con el mundo. Si le viera usted no le conocería, porque se ha quedado en los puros huesos.

Lo más particular es que ha reñido con su sobrina, y vive solo, enteramente solo en una casucha del arrabal de Baidejos. Ahora dice que renuncia su silla en el coro de la catedral y se marcha a Roma. ¡Ay! Orbajosa pierde mucho, perdiendo a su gran latino. Me parece que pasarán años tras años y no tendremos otro. Nuestra gloriosa España se acaba, se aniquila, se muere.

Orbajosa, 23 de diciembre

El joven que recomendé a usted en carta llevada por él mismo es sobrino de nuestro querido Penitenciario, abogado con puntas de escritor. Esmeradamente educado por su tío, tiene ideas juiciosas. ¡Cuán sensible sería que se corrompiera en ese lodazal de filosofismo e incredulidad! Es honrado, trabajador y buen católico, por lo cual creo que hará carrera en un bufete como el de usted... Quizás le llevará su ambicioncilla (pues también la tiene) a las lides políticas, y creo que no sería mala ganancia para la causa del orden y la tradición, hoy que la juventud está pervertida por los *de la cáscara amarga*. Acompáñale su madre, una mujer ordinaria y sin barniz social, pero de corazón excelente y acendrada piedad. El amor materno toma en ella la forma algo extravagante de la ambición mundana, y dice que su hijo ha de ser ministro.

Bien puede serlo.

Perfecta me da expresiones para usted. No sé a punto fijo qué tiene; pero ello es que nos inspira cuidado. Ha

perdido el apetito de una manera alarmante, y, o yo no entiendo de males, o allí hay un principio de ictericia. Esta casa está muy triste desde que falta Rosario, que la alegraba con su sonrisa y su bondad angelical. Ahora parece que hay una nube negra encima de nosotros. La pobre Perfecta habla frecuentemente de esta nube, que cada vez se pone más negra, mientras ella se vuelve cada día más amarilla. La pobre madre halla consuelo a su dolor en la religión y en los ejercicios de culto, que practica cada vez con más ejemplaridad y edificación. Pasa casi todo el día en la iglesia, y gasta su gran fortuna en espléndidas funciones, en novenas y manifiestos brillantísimos. Gracias a ella el culto ha recobrado en Orbajosa su esplendor de otros días. Esto no deja de ser un alivio en medio de la decadencia y acabamiento de nuestra nacionalidad ...

Mañana irán las pruebas... Añadiré otros dos pliegos, porque he descubierto un nuevo orbajosense ilustre. Bernardo Armador de Soto, que fue espolique del duque de Osuna, le sirvió durante la época del virreinato de Nápoles y aun hay indicios de que no hizo nada, absolutamente nada en el complot contra Venecia.

Capítulo XXXIII

Esto se acabó. Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son.

Fin de *Doña Perfecta*, Madrid, abril de 1976

(*Doña Perfecta*, edición de Germán Gullón, Madrid, Espasa-Calpe, 2ª edición, 2005)

Final 3

(Final apócrifo)

Al día siguiente tuvo lugar en las inmediaciones de Orbajosa una lucha sangrienta entre la tropa y los facciosos. Había muchas bajas por una y otra parte, la victoria quedó indecisa; pues aunque los bravos guerrilleros se dispersaron y

la tropa volvió al parecer victoriosa a la ciudad obispal, aquéllos iban muy envalentonados y éstos se quedaron algo cabizbajos. Los partidarios mandados por el valeroso Cristóbal Ramos, quien a pesar de una herida en el brazo, que adquirió no se sabe cómo ni cuándo, dirigía el combate, se habían constituido de improviso en un poder, que a la fuerza había de convencer al general Batalla, que no se trataba ya, como él hasta hoy creía, de unos cuantos malcontentos, sino que se principiaba una guerra civil, cuyo fin no era de prever, y en la que había de sacrificar mucho tiempo y muchas vidas y recoger pocos lares militares.

Naturalmente se esperaba en la ciudad obispal con gran interés el éxito de un combate, en el que no solamente habían tomado parte tantos valientes orbajosenses, sino que también según la opinión pública decidiría de la suerte comunal y religiosa de las autoridades civiles y eclesiásticas y por consiguiente de la salvación de ésta y de la otra vida de ellos. No obstante el interés general se partía entre este y otros sucesos, que aunque menos importantes para el porvenir de Orbajosa, no carecían de interés para la curiosidad de los orbajosenses.

Ya temprano de madrugada había corrido por Orbajosa la gran noticia de la muerte repentina del muy hablado y muy calumniado ingeniero José Rey, y casi al mismo tiempo las versiones más contradictorias sobre el fin del malogrado joven se contaron unos a otros. Todos acudieron a la casa de doña Perfecta para asegurarse de la verdad; pero la noble dama aunque a conciencia de todos hondamente ofendida por su perverso sobrino, sin embargo estaba tan consternada y afligida de su muerte, que no recibía a nadie y apenas podía dar las declaraciones exigidas por el juzgado, constituido en la casa. De estas declaraciones parecía resultar: que el joven Rey, ya hace algún tiempo mortificado por su conciencia y el arrepentimiento de su vil conducta, había llegado con la noticia de la reconciliación entre madre y (*sic*) hija, en la que ésta prometió desistir para siempre de toda relación con su primo, a tal estado de desesperación, que a media noche penetró secretamente en la

huerta de su tía, y dio bajo las mismas ventanas de su amante con un revólver fin a su vida. El tiro había penetrado por la sien derecha al cerebro, causando una muerte instantánea. María Remedios, volviendo tarde de una tertulia, pasó por la casa de doña Perfecta justamente en el momento oportuno de ver a un hombre, que por sus modales la (*sic*) parecía sospechoso, deslizarse a lo largo de la pared de la huerta y desaparecer en ella. Corrió a avisar a doña Perfecta, y entrambas bajaron a la huerta en busca del ladrón, llegando desgraciadamente demasiado tarde para evitar el horrible suceso. Sonó el tiro antes de llegar al sitio de la desgracia.

Si bien es verdad que al par de esta versión generalmente adoptada, también se levantaron algunos rumores, que pretendían deducir, por vagas indicaciones de Estebanillo, el muchacho de la huerta, que el endiablado ingeniero no había entrado en la huerta aquella noche con propósito de suicidio, sino muy al contrario con el fin de tener una cita amorosa con su prima, que a pesar de los consejos, ruegos, y amenazas maternas estaba más decidida que nunca de casarse con su primo... estos rumores carecían de todo fundamento. Pues dada la posibilidad de que el ingeniero no hubiese muerto por su propia mano...¿dónde y quién debía ser su asesino? No había ningún indicio para la menor sospecha. Todos sabían que Caballuco esta misma tarde había sacado de la casa de doña Perfecta todos los hombres armados, quedando en ella tan sólo doña Perfecta, su hija y las criadas. Nadie conocía el propósito del ingeniero... ¿quién pues debía a media noche dentro de la huerta acechar y matarle? Imposible... Cuánto más probable al contrario parecía al buen criterio de los orbajosenses, que él, que toda su vida de la moral y de la religión se había burlado de la misma manera muriese. Porque José Rey era un ateo, necesariamente debía de ser suicida también. Por lo tanto y en ambos conceptos, como ateo y suicida, el obispo de Orbajosa le negó sepultura sagrada en el campo santo de allí. En vano don Cayetano, ... el único de los Polentinos que conservó una memoria benévola al infeliz, a pesar de todos sus desafueros y errores, que también él deploraba amargamente,... en vano don Cayetano intervino en el

asunto, impetrando del señor obispo que levantara anatema de tanto peso. Finalmente tuvo que empaquetarse el cuerpo del malogrado joven en un hoyo, que se hizo en el campo de Mundogrande, donde las pacienzudas exploraciones del erudito orbajocense habían descubierto tantas riquezas arqueológicas. En vez del toque de las campanas, resonaron a lo lejos las salvas de la tropa y de los rebeldes, que al mismo tiempo se batieron encarnizadamente. Don Cayetano y don Juan Tafetán eran los únicos que acompañaron el fúnebre cortejo. Pero (cosa maravillosa) poco después fueron por el mismo camino tres jóvenes guapas, llamadas las Troyas, y se arrodillaron y rezaron largo rato sobre la fresca tumba del matemático.

Esta oficiosidad dio mucho que hablar al honrado vecindario de Orbajosa y ofreció abundante material para nuevas calumnias; mas desgraciadamente faltó el tiempo oportuno para detenerse en ellas. Los sucesos se sucedieron uno tras otro con tanta rapidez, que los orbajosenses no acostumbrados a digerir tanto extraordinario (*sic*) a la vez, acabaron de perder casi todo el escaso juicio de que en tiempos normales disfrutaban. Pocos días después de enterar (*sic*) al infeliz ingeniero en el campo de Mundogrande, llegó a Orbajosa un delegado de su padre para quitarle de allí y llevarle a Puerta-Real, actual residencia de don Juan Rey. Al mismo tiempo el tal delegado instó al juez a tomar nuevos informes, aunque éstos no dieron tampoco resultado alguno. Pues ya se había hecho declarar a Estebanillo antes y llamado delante del juez otra vez sólo afirmó (*sic*) sus primeras declaraciones, resultando que parte por verdadero afecto al señor Rey, parte seducido por grandes regalos y por otras tantas promesas, el muchacho había intermediado ya algún tiempo entre los dos amantes, entregando varias veces al señor Rey la llave de la puertecilla de jardín, como lo había hecho la víspera de aquella noche funesta. De todo lo que después sucedía, no sabía absolutamente nada, puesto que él fuera de casa dormía. Las declaraciones de las criadas coincidieron en lo poco que ellas podían declarar con las de su ama. La única, que tal vez por sus declaraciones hubiese podido dar otro giro nuevo al asunto, la desgraciada (*sic*)

Rosario, ya no podía declarar. No había vuelto en sí del desmayo de aquella noche tremenda. Su constitución tan delicada y demasiado nerviosa, exaltada y quebrantada ya por tantas excitaciones y luchas no podía resistir al (*sic*) último golpe mortal. La cuerda mental, tirada ya con demasiada violencia, rompió, y ..., según don Cayetano con hondo suspiro y viendo en ello funesto presagio de su propia suerte, refirió a amigos y parientes... la pobre Rosario fue nueva víctima de la rancia y funesta enfermedad connaturalizada en la familia Polentinos: se volvió loca. Y ... ¡ casualidad maravillosa o intención divina!... el mismo día salió por las puertas de Orbajosa el cadáver de José Rey en busca de sepultura en su patria – y dentro de una tartana antigua, herméticamente cerrada por todos lados Rosario en compañía de su tío don Cayetano, que conducía a la infeliz a la casa de dementes de San Basilio (*sic*) de Llobregat en Barcelona.

Doña Perfecta quedó sola en su gran casa, hondamente consternada, pero caída al parecer. Como buena cristiana trató de soportar con humildad y resignación devota todas las desgracias, que el Señor la (*sic*) había enviado. Mantenerse firme en este papel, parecía ahora más aún que antes todo su afán.

Un gran consuelo y verdadero apoyo en trance tan difícil hubiese podido encontrar en el buen penitenciario; pero éste quedó desde los sucesos funestos de aquella malograda noche absolutamente intratable para todos, incluso para su mejor amiga doña Perfecta. Se contaba en Orbajosa, que el buen clérigo había tenido una cuestión sumamente enojosa... nadie supo decir por qué motivo... con su sobrina María Remedios, que de tal modo le hirió el corazón, que caído en profunda melancolía había roto todas las relaciones mundanas. Cierto es que el tan jovial, tan social y siempre amable canónico (*sic*) de repente se volvió taciturno, huyendo de la gente y renunciando a su silla en el coro de la catedral y hasta su puesto en la escuela latina, que había sido la delicia y el orgullo de toda su vida. Últimamente... y esto era y quedó siempre una (*sic*) enigma

para el buen criterio de los orbajosenses, ... riñó totalmente con su sobrina y (*sic*) iba a vivir solo en una casucha del barrio, donde no recibió a nadie, absolutamente a nadie, y entregándose tan sólo a ejercicios religiosos, muchas ayunas (*sic*) y otras mortificaciones, pronto quedó hecho un esqueleto, olvidándose de sus amigos y olvidado por ellos.

María Remedios al revés parecía salir de sí misma desde aquella noche, más gorda y más reluciente cada vez. De golpe, se alzó de la posición humildísima que siempre había ocupado en casa de doña Perfecta y se hizo la mano derecha, la amiga íntima y hasta, según muchos afirman, la señora de la señora. Verdad que la demencia incurable de la pobre Rosario era para ella un golpe muy sensible, que por de pronto parecía destruir todos sus sueños dorados; pero un corazón de madre, como el de María Remedios es tan ilimitado en sus proyectos como inagotable en siempre [...] nuevos recursos para conseguirlos. El casamiento, a cuya realización María Remedios había dedicado la mitad de su vida, y últimamente sacrificado los lazos de cariño para con su tío y hasta la tranquilidad de su propia conciencia, no podía estrellarse en una sola contrariedad casual, fuera de toda previsión y cálculo. María Remedios, pues, quedó firme en su propósito y varió tan sólo de objeto, ajustándose a las nuevas circunstancias. Lo que la hija ya no podía realizar, aún resuelto por la madre podía quedar. Aunque doña Perfecta contaba unos veinte años más que el supuesto novio, era, como hemos dicho, una mujer aún hermosa y de buena estatura, y además poseía en abundancia todo lo que en los ojos de María Remedios la hacía parecer hermosa aún. Si bien Jacinto al principio no se mostraba muy entusiasmado del nuevo proyecto matrimonial de su madre, pronto se convenció de que ésta debía saber mejor que él lo que más le convenía... y además siempre había sido un hijo bueno y obediente.

Desgraciadamente no sacamos en claro otra cuestión más importante: ¿cómo doña Perfecta misma opinaba de tal proyecto, y si el dominio que María Remedios en secreto y por medios ocultos ejercía en esta mujer, tan soberbia y

dominante antes, llegaría a tanto? Pues antes que esta cuestión públicamente se resolviese, la fatalidad, incalculable siempre y a veces cruelísima, rompió todos los hilos mejor hilados de la especulación humana.

Faltaban unas semanas para la Pascua. En casa de doña Perfecta hubo matanza como todos los años por este tiempo. La chimenea de la cocina ardía alegremente y en inmensa caldera de cobre, brillante como el sol, bullían y saltaban las carnes y morsillas (*sic*). Doña Perfecta, aunque vestida de luto y con ese aire de resignación y mártir, que tan perfectamente sentaba a su semblante, estaba completamente entregada con sus criadas y algunas amigas de la vecindad esta faena casera. Pero quien principalmente estaba en todo era María Remedios. Dirigía y disponía como si fuese ya en lo suyo propio. Sentada en una silla baja, vestida de un gran delantar (*sic*) blanco, las mangas remangadas hasta el hombro y un enorme cuchillo en la mano, estaba justamente ocupada en separar el lomo de las costillas, cuando Jacintito, cantando uuna coplita, entró tan gracioso como siempre, y resbalando en una piltrafa cayó justamente encima de su madre, cuyo cuchillo por un mecanismo fatal se envasó en el pecho del joven, atravesándole el corazón.

La escena que a suceso tan monstruoso siguió, es imposible de describir, María Remedios, olvidándose de toda humildad, devoción y perdiendo hasta el pudor, se volvió al ver el cuerpo inánime y sangriento de su adorado hijo, matado por ella misma, hecha una furia en tales términos, que esta boca, acostumbrada tan sólo a rezar y a suspirar, de repente renegaba en expresiones las mas desvergonzadas de Dios y de los hombres. Exhalaba un diluvio de maldiciones y de malas palabras, que comprometieron no sólo su propia virtud, sino también la de personas de tanto respeto como era su tío, el buen penitenciario, y la tan honrada y virtuosa doña Perfecta.

Ésta horrorizada (*sic*) y llena de indecible angustia, resolvió de abandonar para siempre su querida Orbajosa. Vendió con prisa febril y a cualquier precio lo que en tan

malos tiempos como son los de una guerra civil podía venderse, dejó todo lo demás en manos de sus colonos y bajo la administración de su cuñado don Cayetano y se fue a Madrid, donde se agregó a una pregrinación que entonces se organizó (*sic*) para Roma, de la que no ha vuelto aún.

Esto se acabó, y es cuanto por ahora podemos decir de las personas, que como tantas en el mundo parecen buenas y no lo son.

(Geoffrey Ribbans, “*Doña Perfecta*: Yet Another Ending, *Modern Languages Notes*, 105, 1990, pág. 203-25.)

Final 4

(Final de la obra de teatro *Doña Perfecta*, 1896)

Escena última

Doña Perfecta, Rosarito, María Remedios y Pepe Rey

REMEDIOS.- (*Dentro, dando golpes en la puerta del fondo.*)
¡Señora... soy yo... Remedios! (*Doña Perfecta descorre el cerrojo y abre.*) Ahí está.

PERFECTA.- ¿Quién?

REMEDIOS.- El enemigo... Entró por la puertecilla del abajo.

PERFECTA.- ¿Solo?

REMEDIOS.- Solo... Fuera... en la calzada, un coche... militares...

PERFECTA.- ¿Y Cristóbal?

REMEDIOS.- Aquí... Entramos juntos... Ha pasado a la huerta. (*Las dos en la puerta del foro.*)

PERFECTA.- No veo nada.

REMEDIOS.- (*Mirando en la oscuridad.*) Yo, sí... Él es ...; hacia aquí viene... (*Gritando.*) ¡Cristóbal..., aquí... junto a los cipreses!... ¡Qué matan a la señora!

PERFECTA.- ¡Cristóbal, defiéndeme!

REMEDIOS.- ¡Mátale! (*Suena un tiro. Pausa.*)

ROSARITO.- ¡Ah! (*Quédase aterrada y sin movimiento.*)

REMEDIOS.- Uno ha caído.

PERFECTA.- ¿Quién?

REMEDIOS.- No sé... se levanta...

ROSARITO.- (*Exaltada, corriendo a la puerta.*) ¡Aquí, aquí!

PERFECTA.- (*Deteniéndola.*) No, no salgas.

PEPE.- (*Aparece en la puerta, herido, la mano en el pecho.*) ¡Rosario!

ROSARITO.- (*Acude a él y le abraza. Doña Perfecta, paralizada por el terror, no se atreve a acercarse al grupo.*) ¡Esposo mío!

PEPE.- Sígueme... , ven... (*Vacilante.*)

ROSARITO.- Contigo... contigo..., sí..., vamos...

PEPE.- (*Con voz de moribundo.*) A la... eternidad...

(*Cae muerto.*)

PERFECTA.- (*Con desesperación.*) ¡Misericordia, Señor; misericordia... para ellos y para mí!

Fin del drama

(Madrid, Perlado, Paéz y Compañía, 1906)

Final 5

(Final de la versión de *Doña Perfecta* hecha por Ernesto Caballero y estrenada en el teatro María Guerrero de Madrid, el 2 de noviembre, 2012.)

Aparece REMEDIOS.

REMEDIOS.- Ahí está, ahí está. Se ha metido en la huerta...

PERFECTA.- Bajemos.

REMEDIOS.- Gracias a Dios está ahí Caballuco.

PERFECTA.- ¿Dónde?

REMEDIOS.- En la huerta también... Ha saltado la tapia.

PERFECTA.- Allí veo un bulto... Va hacia las adelfas.

REMEDIOS.- Es él. Pero allá aparece Ramos... ¡Ramos!
Hacia

las adelfas... hacia las adelfas...

PERFECTA.- Cristóbal, Cristóbal... ¡mátale!

Se oye un disparo. Después otro.

(*Doña Perfecta*, versión de Ernesto Caballero, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2012)



BENITO PÉREZ GALDÓS



RREALIDAD
DRAMA EN CINCO ACTOS

Edición
Rosa Amor del Olmo

Ambientación, biotipología y lenguaje gestual en *Doña Perfecta* (1876)

Benito Madariaga de la Campa
Ex Presidente de la Real
Sociedad Menéndez Pelayo de Santander
Galdosista de honor

En los primeros meses del año 1876, Pérez Galdós escribe apresuradamente la novela *Doña Perfecta*, que publica por entregas en Madrid en la *Revista de España*, en cinco números de marzo a mayo-junio de ese año. Como vamos a ver, existen una serie de coincidencias entre los hechos reales acaecidos en aquellos momentos en Santander y los que nos presenta Galdós en la novela. Pero además nos retrata el ambiente neocatólico y el agobio integrista existentes en una supuesta ciudad, Orbajosa, con personajes y situaciones que muy posiblemente conoció el escritor en la ciudad cantábrica. Algo de esto sospechaba ya José F. Montesinos cuando escribió que el conflicto y “las figuras centrales, aunque poco estudiadas y explicadas son demasiado verdaderas para no haber sido observadas en alguna realidad rural castellana o cantábrica”.⁴

Los detalles expuestos en la novela ponen de relieve la existencia de una serie de elementos, presentes en *Doña Perfecta*, que tienen una raíz indudablemente santanderina procedente del ambiente, de las circunstancias históricas y del grupo de amigos, tradicionalistas y neocatólicos, que conoció Galdós durante sus estancias en la capital cantábrica. La especificidad de algunas de las posturas que analizaremos, como el antimadrileñismo de los habitantes de Orbajosa, la crítica al krausismo de aquellos “buenos cristianos”, hidalgos, incorruptibles, patriarcales y hospitalarios, que nos saben de filosofía alemana, según palabras de la protagonista,

⁴ *Galdós*, I, Madrid, Castalia, pág. 188.

estimamos ofrecen una nueva hipótesis a la génesis de esta obra. De igual modo, estos hidalgos orgullosos de su abolengo que presumen de antecedentes guerreros, alusivos a las guerras cántabras en las que combatió el emperador Augusto (Augusta llama don Cayetano a Orbajosa), así como los retratos del penitenciario, de don Cayetano y del joven Jacinto, aunque enmascarados, estarían sacados de aquellos modelos que conoció Galdós en Santander.

Más tarde, al publicar *La Incógnita* (1888-89), reaparecen en la novela alusiones a ambientes de Orbajosa claramente santanderinos, como la procesión de San Roque o los bailes del Casino, característicos del Sardinero veraniego.

El mundo de Orbajosa

Las tentativas de una localización de Orbajosa en un punto exacto de la geografía nacional no han tenido un resultado satisfactorio por existir, igual que en Ficóbriga, unos elementos comunes a diversas localidades. En efecto, se trata de una ciudad piloto donde el novelista va a recoger el ambiente y las experiencias de los sucesos nacionales del momento. Orbajosa va a reflejar bastantes aspectos del ambiente y del espíritu de Santander, sin ser concretamente esta ciudad.⁵

Tal como nos informa en la novela, es una ciudad pequeña, de poco más de siete mil habitantes, con Ayuntamiento, Sede episcopal, Seminario, Depósito de caballos sementales e Instituto de Segunda Enseñanza, prerrogativas, como las llama Galdós, a las que habría de unir la de un casino provinciano. El argumento de la obra le obligaba, por supuesto, a un enmascaramiento de la localidad con objeto de evitar las críticas de sus habitantes. Recogería Galdós,

⁵ Sobre este particular, ver la nota 8 de *Doña Perfecta*, de Rodolfo Cardona, publicada en la página 23 de su edición en Cátedra. En dicha nota el profesor Cardona admite como plausible la sugerencia de que “Galdós refleje en Orbajosa el espíritu integrista con el que se encontró durante sus primeras visitas a la ciudad de Santander (...) siempre que no se trate de establecer una ecuación de igualdad entre la ciudad ficticia t la ciudad real”.

decimos, muchos elementos santanderinos, aunque el modelo no sea fiel y exacto en los hechos y personas, como corresponde a cualquier novelista, que oculta y modifica las situaciones y personajes, según sus gustos y necesidades. Si bien los datos generales no son suficientemente aclaratorios, por más que Santander tuviera gran parte de estos establecimientos, la coincidencia será mayor, como veremos, en el ambiente, que tampoco era –al estar constituido por un mosaico nacional- exclusivo de la provincia norteña, aunque fuera la mejor conocida por el novelista.

No era, por supuesto, entonces Santander una ciudad integrista y fanática, sino que, por el contrario, gozaba en España de fama como ciudad liberal, tal como lo reconoció el brigadier José Almirante cuando el 26 de junio de 1874 se lo comunicaba al Ayuntamiento de Santander con estas palabras:

Siempre decidida esa ciudad populosa y varonil por la noble causa de la civilización y de la libertad, se alza como frontera contra la desdichada comarca en que tan hondamente está arraigado el fanatismo.⁶

Galdós deja claro que Orbajosa no figura en el teatro de la guerra, aunque le llegan las incursiones de las facciones carlistas que, en algunos momentos, pusieron en peligro zonas de la providencia.

Como hay tanta agitación facciosa en esta tierra; como dos provincias cercanas están ya infestadas, y como, además, este distrito municipal de Orbajosa tiene una historia tan brillante en todas las guerras civiles, hay temores de que los bravos de por aquí se echen a los caminos a saquear lo que encuentren.⁷

⁶ Joaquín de la Llave: *Almirante y su obra*, prólogo de Fermín de Sojo, Madrid, Imprenta Militar, 1945, pág. 83.

⁷ *Doña Perfecta*, Madrid, Hernando, 1979, pág. 173. Las citas se hacen por esta edición.

La alusión a esas provincias vecinas, que a nuestro juicio son las vascas, se repite en la obra. Así, dice en un momento el teniente Pinzón: “porque las facciones de las dos provincias cercanas crecen como una maldición de Dios”.⁸ Es precisamente en los años finales de la tercera contienda carlista, fecha en que fijamos el desarrollo de la acción, cuando la guerra alcanza su momento culminante en Santander, a principios del año 1874, en que estuvo a punto de caer en manos de los carlistas. Durante varios días reinó la intranquilidad en la ciudad y se reforzaron las defensas de la plaza.

Don Marcelino Menéndez Pintado, padre del entonces joven escritor santaderino, se lo explicaba a su hijo, el 19 de enero de 1874, en estos términos:

No sé si saldrá el correo, pues dicen que han cortado la vía los carlistas; éstos se encuentran a poca distancia de aquí, en número de 4 o 5.000 hombres, y dicen que se dirigen a hacernos una visita; así es que hoy todo el día se ha empleado en hacer barricadas y en tomar otras precauciones; de Santoña han venido esta tarde unos mil hombres, que con los que había aquí y los voluntarios compondrán 2000 a 25000 hombres, que son más que suficientes para defender la población, y como es de suponer que los carlistas tengan conocimiento de estos preparativos, creemos que desistirán de su empeño.⁹

En este mismo mes era destinado a Santander el coronel de Ingenieros José Almirante, quien, con un grupo de ingenieros militares, se ocuparía de la fortificación de la ciudad mediante la realización de las obras que, muchos años después, quedaron como vestigio de aquella guerra.

Galdós nos informa de la llegada a Orbajosa de Pepe Rey, que aunque no pertenecía oficialmente al Cuerpo de

⁸ *Ibidem*, pág. 174.

⁹ *Archivo epistolar*. Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander. Consultada copia del original. Ver *Epistolario de Menéndez Pelayo*, ed. de Manuel Revuelta, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982, I, 81. En adelante indicaremos en números romanos el volumen y en arábigos el número de la carta.

Minas, va a explorar la cuenca del río Nahora. Como hemos dicho, en esas fechas un grupo de ingenieros militares actuaba en Santander, mandados por José Armada, a quien el Ayuntamiento de la ciudad regalará, al final de su cometido, el fajín de brigadier y el bastón de mando con motivo de su ascenso el 22 de mayo de 1874.

El teniente coronel Pinzón vendrá al frente de las tropas –según Galdós– que van a guardar la plaza contra la acción interna de los facciosos. Menéndez Pintado escribiría de nuevo a su hijo informándole de la marcha de la guerra:

(...) nosotros no hemos sufrido nada, porque si bien los carlistas estuvieron en El Astillero y en Boo, no se atrevieron a atacar la ciudad, volviendo precipitadamente hacia Balmaseda, al saber que venía el capital general de Burgos con 4000 hombres y 4 piezas de artillería a socorrernos: hoy ya está esto en su estado normal, aunque continúan las precauciones y quedarán dos batallones de guarnición, para estar a cubierto (sic) de una sorpresa. Con la facción venía nuestro amigo Fernando Velasco, Paulino Quijano y algunos otros de aquí.¹⁰

En efecto, para conjurar el ataque carlista llegaron con fuerzas el coronel La Calle y el capitán Carbó. Como vamos a ver, en la ciudad cantábrica, fronteriza con las provincias en guerra, se va a dar la circunstancia de estar sometida a la acción de facciones carlistas emboscadas, quienes caían por sorpresa sobre las localidades poco defendidas. Como dice José Simón Cabarga, “la provincia estaba, en realidad, carente de protección, y las partidas sueltas de carlistas emboscadas, quienes caían por sorpresa sobre las localidades poco defendidas. Como dice José Simón Cabarga, “la provincia estaba, en realidad, carente de protección y las partidas sueltas de carlistas se paseaban sin temor ninguno de ser molestadas”.¹¹

¹⁰ Carta de 26 de enero 1874. Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander. (Consultada copia del original). Ver Epistolario, I, 82.

¹¹ José Simón Cabarga, *Santander en el siglo de los pronunciamientos y las guerras civiles*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1972, pág. 322.

Galdós aludirá a los partidarios y familiares de los levantamientos de 1848, quienes gozaban, ahora, de puestos en la administración o eran conocidos por ser temibles caciques. Este era el caso del famoso “Caballuco”, mano ejecutora del colaboracionismo carlista, hombre brusco y provocativo, hijo de un cabecilla de la facción. El diario *El globo* del 23 de febrero de 1876 insertaba una relación de los diferentes partidarios carlistas, con sus nombres, lugares de influencia y fuerzas que mandaron como jefes de la facción durante la guerra. Entre ellos figura uno llamado “Caballuco”, cuya área de incursiones estaba en Balmaseda. El novelista apunta que Orbajosa tenía antecedentes facciosos y que “conservaba en sus seno algunas fibras enérgicas de aquéllas que en edad remota, según la entusiasta opinión de don Cayetano, le impulsaron a inauditas acciones épicas”, referencia, a nuestro juicio, a las guerras cántabras que durante años constituyeron motivo de preocupación para los romanos.¹² El nombre de rbajosa se dice era una corrupción de “Urbs augusta”.

En 1875 el cambio de la forma de gobierno trae como consecuencia la destitución del alcalde y de diecisiete concejales, y el diario *El aviso*, de Santander, publicaba la relación de los Ayuntamientos adictos, lo que Galdós recoge también en la novela:

Los Ayuntamientos todos cesarán hoy. Así lo ha mandado el ministro, porque temía, no sé con qué motivo, que no prestaban apoyo a la autoridad central.¹³

Los orbajosenses, según Galdós, presumían de unas cualidades muy típicas de los habitantes de la provincia de Santander, como eran la hidalguía, la nobleza, la generosidad,

¹² Remigio Salomón, en su *Guía de Santander* lo expresaba en estos términos: “Descendientes de aquellos terribles españoles que Roma quiso en vano sujetar a su yugo, de aquellos héroes que supieron resguardar el furor sarraceno a los órdenes de su Pelayo, los restos de la monarquía”. Ver *Guía de Santadner*, Santander, 1861, pág. 11.

¹³ *Doña Perfecta*, pág. 195 y “Crónica local”, *El aviso*, 9 de enero 1875, pág. 4.

la hospitalidad y el valor, así como el orgullo por sus fueros de antaño, entre los que cita los “deplorables resabios de behetría que a veces daban no pocos quebraderos de cabeza al gobernador de la provincia”. Las behetrías eran una institución merced a la cual los hombres libres elegían voluntariamente señor que les protegiese a cambio de ciertas prestaciones. En el mismo año en que aparece *Doña Perfecta*, don Ángel de los Ríos y Ríos, escritor santanderino amigo de Pereda, publicaba en Madrid su libro *Noticia histórica de las behetrías*, con una digresión sobre la posterior y también anticuada forma de los fueros vascongados, sistema por el que luchaban los carlistas. La defensa de estos privilegios de antaño formaba parte del programa de reivindicaciones del grupo afín a José María de Pereda. El mismo Menéndez Pelayo recoge en la crítica de Bocetos al temple estas aspiraciones de Pereda cuando escribe:

No oculta el autor su justa antipatía al parlamentarismo, farsa tan cara como risible, ni el bien fundado menosprecio que le inspiran las movedizas y trasplantadas instituciones, sin raíz en nuestra historia y costumbres, que han sustituido a las antiguas, venerandas tradicionales, dignas de conservarse en lo que de bueno y útil tenían.¹⁴

Sin embargo, pese a las ostentaciones de pureza de carácter de que hacían gala los orbajosenses, Pepe Rey advertiría la condición pleitista de las gentes de aquel pueblo, detalle muy significativo del carácter de los santanderinos, al que hace referencia Remigio Salomón en su *Guía de Santander*, donde escribe:

Los montañeses, a pesar de que continuamente suelen verse, por desgracia, envueltos en pleitos, por la decidida afición que tienen a los estrépitos del foro, guardan cierto fondo de honradez.¹⁵

¹⁴ Marcelino Menéndez Pelayo: “Bibliografía. Bocetos al temple por Don José María Pereda...” El aviso, Santander 22 de agosto 1876, págs. 4-6.

¹⁵ Págs. 11-12.

También Galdós, en otros escritos, volverá a insistir en esta peculiaridad del carácter de los montañeses. Así lo hace constar en la segunda parte de *Gloria*, donde, al referirse a las gentes de Ficóbriga, que formaban la procesión, cita a los astutos aldeanos, a los ejemplares humanos de “vanidad infanzona, de gárrula presunción, de socarrona travesura, de solapada codicia, de graciosa sencillez, de castellana hidalguía y de ruda generosidad”.¹⁶ Cualidades que, casi con idénticas palabras, volverá a repetir al hablar sobre Pereda en el diario de *La Prensa* de Buenos Aires, en donde insiste en el “furor pleitista”¹⁷ del aldeano montañés, representado en *Doña Perfecta* por el labriego “Licurgo”, hombre de espíritu sutil y enrevesado.

No iban a ser éstos únicamente los defectos que señalaría Galdós en su novela para la ciudad residencia de *Doña Perfecta*. En estos años Santander comienza a mostrar los signos de su decadencia comercial, que se irá acentuando hasta finales de siglo. Esta penosa situación económico-social de la provincia había sido hecha pública en 1874 por Juan de la Revilla Oyuela en la *Revista de España*.¹⁸ Refiriéndose a Orbajosa, escribe el novelista canario:

Por lo poco que he visto, me parece que no le vendrían mal a Orbajosa media docena de grandes capitales dispuestos a emplearse aquí, un par de cabezas inteligentes que dirigieran la renovación de este país, y algunos miles de manos activas.¹⁹

En efecto, los santanderinos habían hecho siempre gala de su hidalguía sin mostrarse propensos al trabajo, por considerarlo antaño como propio de los de baja condición. Juan de la Revilla, en el artículo citado, hacía culpable de esta falta de afición al trabajo, en aquellos momentos, a la ausencia de ambición de los agricultores y ganaderos

¹⁶ *Gloria*, segunda parte, Madrid, 1920, pág. 80.

¹⁷ William H. Shoemaker. *Op. Cit*, pág. 302.

¹⁸ “Crónica local”, *El aviso*, 8 de julio 1874, pág. 5. para Juan de la Revilla, véase *Revista de España*, 164, t. 41, Madrid nov-dic. 1874, págs. 513-525.

¹⁹ *Doña Perfecta*, pág. 47.

montañeses. Por otro lado, aunque algunos de los capitales más importantes de entonces eran de origen montañés, salvo en restringidas empresas, habían preferido colaborar en la restauración social y económica de otras regiones españolas. Entre estos estaba el marqués de Manzanedo, al que Galdós compara con el dios Mercurio en la novela, quien en 1875 había hecho el ofrecimiento de su fortuna al ministro de Hacienda con objeto de salvar de la crisis la economía española y ocupaba el primer puesto en la contribución territorial de Madrid. Igual ocurría con el marqués de Comillas respecto a la explotación de sus empresas en Cataluña.²⁰

En otro lugar aludirá a la cantidad de mendigos que abundaban en Orbajosa, triste prerrogativa entonces de muchas ciudades españolas, entre ellas Santander, tal como lo recoge una crónica de *El aviso* de 1875.

DOÑA PERFECTA

DRAMÁTICA EN CUATRO ACTOS

ARRANCO TEATRAL DE LA NOVELA DEL MISMO TÍTULO

B. PÉREZ GALDÓS

Representada en el TEATRO DE LA COMEDIA la noche del 26 de
Enero de 1880.

—————

MADRID

Establecimiento tipográfico LA GUIÑALDA
Calle de las Pasa, núm. 11

1880

²⁰ *El aviso*, 6 de enero 1875, pág. 2. Obsérvese el paralelismo entre los argumentos utilizados por Pepe Rey, en que derriba los falsos dioses del Olimpo ante los programas de la ciencia (ver *Doña Perfecta*, pág. 57), con las ideas expuestas por el mismo Galdós en el artículo “El diablo y los neocatólicos”, en donde este diablo lo componen la personificación agrupada de los diferentes dioses paganos.

Los personajes

Del mismo modo que ha ocurrido con la ambientación y el escenario de Orbajosa, algunos de sus personajes nos parecen retratos igualmente enmascarados de tipos humanos santanderinos tratados por Galdós, a los que utiliza criptográficamente, con su fina ironía, en las diferentes secuencias de la novela, personajes dotados posiblemente de un simbolismo o representación ideológica, al que se han referido ya los numerosos estudiosos de la obra galdosiana.

José del Rey, ingeniero y hombre abierto a los progresos de la ciencia, llega de Madrid a Orbajosa, ciudad podrida a la que compara el novelista con un sepulcro. José del Rey es “el hombre del siglo”, como le llamará el penitenciario, y representa la nueva corriente liberal. Hasta su apellido nos indica la vinculación a la monarquía parlamentaria proclamada oficialmente a primeros de 1875 en la persona de don Alfonso XII, Rey de España. Por ella se inclinaría Pérez Galdós, en oposición a la tradicionalista del pretendiente, seguida por su amigo Pereda.

Pepe Rey, más que encarnar, como se ha dicho, el tipo humano de porte krausista, participa de las actividades intelectuales de éstos. Por ello su llegada a Orbajosa es acogida con prevención. En la ciudad xenófoba se mira con recelo todo lo proveniente de Madrid, capital identificada entonces con el gobierno y con su política y administración centralizadoras. Doña Perfecta se lo dice a su sobrino con estas palabras:

No pienses disparates y convéncete de que tu enemigo, si existe, está en Madrid, en aquel centro de corrupción, de envidia y rivalidades, no en este pacífico y sosegado rincón, donde todo es buena voluntad y concordia.²¹

La misma idea con palabras semejantes había sido expresada por Pereda en 1870, en “La mujer del César”, cuando se refiere a “la capital de España, centro de lujo, de la

²¹ *Doña Perfecta*, págs. 112 y 105.

galantería y de los grandes vicios de toda la nación”.²² Pero Galdós duda de que este hombre, Pepe Rey, tenga futuro fácil, y por eso habrá de morir de manera violenta a manos de quienes representan la oposición ideológica. Galdós cierra así en un estado conflictivo, sin solución, la alternativa que ostenta el hombre la nueva España. Tal vez, entonces, el final incomprensible de la primera versión de la novela, con el posible matrimonio entre el joven Jacinto, símbolo del neocatolicismo, con doña Perfecta, símbolo de la intolerancia, tengan una explicación que se escapó a la crítica de la época.

A su vez, doña Perfecta fue elegida, con otros personajes femeninos de Galdós, para encarnar la figura tan española, pero también universal, de la intransigencia. Es el retrato suyo de una gran perfección psicológica, mezcla de mojigatería e intolerancia, y con mayor fuerza que el protagonista masculino. Como se advierte en la novela, encontrará un aliado en el penitenciario, representación de una parte del clero que estaba colaborando, incluso con las armas en la mano, en aquella guerra civil.

Personajes como doña Perfecta, aliada de la facción, existieron en aquellos momentos, tal como recoge una información de *La voz montañesa*, del 22 de enero de 1874, donde se anunciaba la complicidad de espías y confidentes carlistas. Recogía el periódico la noticia de haber sido detenida

(...) una mujer de 36 a 40 años, decentemente vestida, acompañada de un soldado y de un municipal, que salían de la iglesia de San Francisco. Tratamos de saber lo que era –sigue diciendo la nota– y un chico a quien preguntamos nos contestó: es una mandilona. Suponemos que fuera alguna fanática de las que sirven a todo trapo a los carlistas.²³

Del penitenciario, don Inocencio, nos dice Galdós que

²² “La mujer del César”, en Bocetos al temple. Obras completas, tomo I, pág. 487. véase igualmente “Suum cuique”, en *Escenas montañesas*.

²³ *La voz montañesa*, Santander 22 de enero 1878, pág. 1.

(...) era maestro de Latinidad y Retórica en el Instituto, cuya noble profesión dióle gran caudal de citas horacianas y de floridos tropos, que empleaba con gracias y oportunidad.²⁴

El retrato profesional coincide con el del maestro navarro de Menéndez Pelayo, don Francisco María Ganuza, catedrático de Latín y Retórica y Poética en el Instituto de Santander, y preceptor de Latinidad, quien tenía aprobados cinco años de Teología eclesiástica.²⁵ Ganuza fue profesor de Latín y Menéndez Pelayo en los cursos 1866-67 y 1867-68, y de Retórica y Poética en el de 1868-69. Excelente latinista, fue después, en clases particulares, quien aficionó a su aventajado alumno por los autores latinos, especialmente Horacio. Aunque ganuza no fue penitenciario de la catedral, Menéndez Pelayo conoció con cierta intimidad al que ostentaba el cargo en 1874, como se desprende de una carta de su padre donde le dice:

El Sr. Penitenciario me ha encargado te dé la enhorabuena de su parte; pero que al mismo tiempo te recomendase la lectura de los 4 primeros capítulos del Kempis, esto ha sido una broma de las que él suele tener.²⁶

Cuando Pérez Galdós adapta *Doña Perfecta* al teatro en 1896, le confirma a su amigo Tolsa Latour su deseo de hacer a don Inocencio seglar (profesor de latín), si bien le añade que no resultaba tan adecuado como siendo clérigo, por lo que al fin le presentó como nanónigo y humanista.

Don Inocencio será, con doña Perfecta, el enemigo de Pepe Rey y el encargado de incitarle a mostrar con libertad de pensamiento y ponerle en oposición a su tía. Sin embargo, escrúpulos de conciencia le impedirán mostrarse partidario

²⁴ *Doña Perfecta*, págs. 38-39.

²⁵ Ver "Francisco María Ganuza" en Benito Madariaga y Celia Valbuena, *El Instituto de Santander. Estudio y documentos*, Santander: Diputación Provincial, 1971, págs. 183-184.

²⁶ Carta de 11 de mayo 1874, *Epistolario*, I, 99.

de aconsejar el levantamiento en armas, actitud de la que participa también doña Perfecta, aunque dirá más tarde:

Bien sabemos que en circunstancias solemnes y graves, por ejemplo, cuando peligran la patria y la fe, están los sacerdotes en su terreno incitando a los hombres a la lucha, y aun figurando en ella.²⁷

La existencia de religiosos como colaboradores y aliados de las patrullas carlistas, algunas de las cuales mandaron, fue corriente en esa guerra. José Simón Cabarga recuerda, al respecto, el caso muy notorio en Santander del apresamiento de un canónigo magistral de Santiago de Compostela, llamado Lavín, quien se unió en Liérganes a la facción de Ramón Abascal, de Arredondo, ambos de Cantabria.²⁸

El tercer elemento colaborador del carlismo lo formaban los neocatólicos, partidarios de una supremacía en la sociedad de las tradiciones y las creencias católicas. El pensamiento ultramontano, en oposición entonces con el catolicismo liberal, está representado en la novela por el joven Jacintito, muchacho precoz recién salido de la Universidad y cuya personalidad nos parece inspirada en la de Marcelino Menéndez Pelayo. Galdós alude a su edad de los veinte años no cumplidos todavía por el erudito santanderino, y a su aprovechamiento asombroso de los estudios universitarios.

Conviene advertir que en los medios familiares y de sus amigos íntimos el recién graduado era conocido por Marcelinito, y así le llamaba Pereda en alguna ocasión.

Pereda y Valera se percataron enseguida de los valores intelectuales de aquel joven, al que el primero llamaría “monstruo del ingenio” y el segundo “portentoso joven”.²⁹

Como ya hemos apuntado, la fama entonces de Menéndez Pelayo de neocatólico estaba generalizada incluso entre las personas más allegadas a él. En las cartas de su preceptor

²⁷ *Doña Perfecta*, págs. 215-216.

²⁸ Simón Cabarga, pág. 323.

²⁹ Citado por López Bustamante en carta a Menéndez Pelayo del 17 de enero de 1877, y en carta de Laverde a Menéndez Pelayo del 4 de enero de 1877. Ver Epistolario, II, 137 y 130, respectivamente.

José Ramón de Luanco le aconseja en una de ellas que cultive, como buen neo, las relaciones con don Leopoldo Augusto de Cueto, el marqués de Pidal, castroy Serrano, etc., y en otra llama, en tono humorístico, “grasn taumaturgo, carlista en mantillas y monárquico alfonsino vergonzante”.

En *Gloria*, Pérez Galdós volvería a sacar la figura de otro neocatólico, Rafael del Horro, uno de aquellos “piadosos seglares que tiene la Iglesia”, que la defienden, la amparan y son un valladar firme contra las amenazas de los impíos”, retrato psicológico del “neo”, y cuyas aspiraciones a casarse con Gloria son parejas a las de Jacinto respecto a Rosarito.

Aparte de la animadversión patente en el novelista hacia lo que pretendía ser un movimiento político y social de la Iglesia, su criterio sobre los eruditos, y sobre todo cuando se trataba de jóvenes precoces, no era mucho más favorable. Su opinión sobre estos casos la refleja Doña Perfecta con estas palabras aplicadas a Jacintito:

En aquella tierna edad en que el grado universitario sirve de soldadura entre la puericia y la virilidad, pocos jóvenes, mayormente si han sido mimados por sus maestros, están libres de una pedantería fastidiosa que, si les da gran prestigio, junto al sillón de sus mamás, es muy risible entre hombres hechos y formales.³⁰

En otro lugar de la novela, el canónigo, al hablar de su sobrino, dirá que “las ideas de Jacinto son sólidas; su criterio sano; lo que sabe lo sabe a machamartillo”.³¹

Alfredo Rodríguez³² supone que el personaje de don Cayetano, distinguido erudito y bibliófilo, poseedor de una importante biblioteca en Orbajosa, sería una alusión a *El tío Cayetano*, la revista reaccionaria en la que colaboró Pereda y su grupo de amigos antiliberales. En efecto, el nombre

³⁰ Página 78.

³¹ Página 64.

³² Alfredo Rodríguez: “Génesis de un personaje de *Doña Perfecta*”; en *Estudios sobre la novela de Galdós*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1978, págs. 13-26. Para las alusiones a don Marcelino en la obra de Galdós, véase José F. Montesions, *Galdós*, Madrid: Castalia, 1980, III, págs. 291-329.

podría tener esta inspiración o también la de don Cayetano Rosell (1817-1883), bibliógrafo perteneciente al Cuerpo de Archiveros que había ingresado en la Biblioteca Nacional y poseía buena amistad con Marcelino Menéndez Pelayo, quien por entonces aspiraba al profesorado o a realizar oposiciones con destino a la Biblioteca Nacional. De cualquier forma, tal como observa Alfredo Rodríguez, Cayetano Polentinos recogería en sus intervenciones en la novela el pensamiento de Menéndez Pelayo en su polémica sobre la ciencia española con don Gumersindo Azcárate.

Aunque la sugerencia sea una hipótesis más dentro de esta clase de estudios sobre la ambientación histórica de doña Perfecta, existiría, como ya apuntó Rodríguez, un problema muy ajustado en la coordinación de las fechas en que apareció la novela y comenzó la polémica. A nuestro juicio, la crítica irónica de Galdós hacia las investigaciones eruditas de don Cayetano sobre los linajes y la historia de Orbajosa, de sus glorias y virtudes, pudiera referirse a las que entonces realizaba Menéndez Pelayo, cuyos acopios de materiales sobre temas de su tierra natal comunica epistolariamente a su maestro Gumersindo Laverde.³³

Luego continuaría también en la citada polémica sobre la ciencia española descubriendo personajes, algunos poco conocidos hasta el momento. “Licurgo” comentará de don Cayetano que tenía una biblioteca más grande que la catedral.

Otro personaje, tal era el caso de Enrique Leguina, estaba publicando, igualmente, en la *Revista europea* sus “Recuerdos de Cantabria”, donde incluía nombres de santanderinos ilustres³⁴. En 1876 lo hará el marqués de Casa-Mena con “Solares montañeses” en la revista *La tertulia*, al escribir sobre “la hidalga y noble tierra montañesa”.³⁵ en 1871 Amós de Escalante había publicado *Costas y montañas* y

³³ Benito Madariaga de la Campa, “Un siglo de ciencia, pensamiento y cultura en la historia regional (1836-1936)”. De la Montaña a Cantabria. La construcción de una Comunidad Autónoma, Santander, Universidad de Cantabria, 1995, págs. 249-271.

³⁴ *Revista europea*, nº 68, t. 4, Madrid, 13 de junio de 1875, págs. 593-596.

³⁵ *La tertulia*, Santander 1876, pág. 156.

al año siguiente una nota bibliográfica sobre el libro *Excursiones y recuerdos*, de Adolfo de Aguirre; en 1876, Menéndez Pelayo iniciaba con Trueba y Cosío su proyectada colección de “Estudios críticos sobre escritores montañeses”. Esa afición de los santanderinos a desentrañar la historia de su provincia iba a constituir el motivo del proyecto perjeñado por Menéndez Pelayo de la Sociedad de Bibliófilos Cántabros, sobre cuya idea comenzó en 1875 a consultar a diversos escritores paisanos suyos.³⁶

En *Doña Perfecta*, de existir ese modelo en el joven Menéndez Pelayo estaría, a nuestro juicio, desdoblado en el bibliógrafo don Cayetano y en el neocatólico Jacinto. Pérez Galdós llevará a la novela, dentro de los diálogos en los que interviene Pepe Rey, algunas de las cuestiones que estaban sirviendo en aquellos momentos de motivo de polémica. Así ocurre respecto al panteísmo o panenteísmo de los krausistas y las doctrinas de Schopenhauer y Hartmann, que luego critica Menéndez Pelayo en sus polémicas con Azcárate y Revilla.³⁷ Lo que sí conoció Galdós fue la polémica de Campoamor sobre el panenteísmo y de aquello del yo y no yo a que hace referencia solapadamente el astuto penitenciario. Lo mismo ocurre respecto al darwinismo, que luego Pereda ridiculizará en su cuadro de *Tipos trashumantes* de manera muy parecida a como antes había hecho don Inocencio en la novela de Galdós. Tampoco Menéndez Pelayo, a lo que parece, participaba entonces de las teorías evolucionistas, como se desprende de una carta que le dirige José Muro, donde, al referirse a un escrito suyo, le dice:

Entre las bellezas que encuentro, hallo magnífico lo de “no poderse explicar cómo era descendiente de

³⁶ Tomás Maza Solano: “La Sociedad de Bibliófilos Cántabros que intentó formar Menéndez Pelayo”, en Homenaje a D. Miguel Artigas, vol. 2, Santander, 1932, págs. 147-188.

³⁷ Benito Madariaga de la Campa, “Menéndez Pelayo: evolución de su actitud ante el krausismo”, en *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1994, págs. 163-195.

orangutanes fue sucesivamente perfeccionándose hasta llamarse Homero”, etc.³⁸

Conviene advertir que el libro *El origen de las especies* de Darwin había aparecido en 1859 y no estaba entonces traducido al español, lo que no se realizaría hasta 1877. Sin embargo, el profesor krausista cántabro Augusto González de Linares había explicado ya estas teorías años antes, e, incluso, polemizó públicamente en Santiago de Compostela sobre el evolucionismo que en 1874 tímidamente empezaba a darse a conocer en España.³⁹ El año antes de aparecer *Doña Perfecta*, había tenido lugar la llamada segunda “Cuestión universitaria”, por la que fueron separados de sus cátedras un grupo de profesores krausistas por negarse a ajustar sus lecciones a los preceptos del Gobierno, a la designación de libros de textos y a la formulación de un programa de “las que, a juicio del Gobierno, son verdades conocidas de la ciencia.”⁴⁰

Otro de los puntos motivo de acusación a que se ve sometido Pepe Rey es el de practicante del espiritismo, doctrina de la que se declara partidario también el sabio de *Tipos trashumantes* de Pereda.

Fuera o no intencionado, el hecho es que a los pocos meses de aparecer *Doña Perfecta*, de Galdós, Pereda publica, a su vez, el cuadro costumbrista titulado “Un sabio”, el que hacía número IV de los “tipos” peredianos en el cuaderno número 5 de *La tertulia*, que se repartió en Santander en octubre de 1876.⁴¹ Conviene señalar la similitud del título con el calificativo de “sabio eminente” que el canónigo don Inocencio aplica al protagonista de *Doña Perfecta*. El cuadro

³⁸ Carta de 1 de mayo 1875, *Epistolario*, I, pág. 200.

³⁹ Ver Julio Caro Baroja, “El miedo al mono o la causa directa de la cuestión universitaria en 1875”, en *El centenario de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid; Tecnos, 1977, págs. 23-41. Para un mayor conocimiento del tema puede consultarse el libro *El darwinismo en España*, ed. dirigida por Diego Núñez, Madrid, Castalia, 1977.

⁴⁰ Benito Madariaga, *Augusto González de Linares y el estudio del mar*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1971, pág. 38.

⁴¹ “Crónica local”, *El aviso*, nº 120, 5 de octubre 1876, pág. 3. Tipos trashumantes, editado como libro, no se repartió hasta el verano de 1877.

costumbrista de Pereda parece, pues, una réplica caricaturizada a las cuestiones planteadas al sabio galdosiano, de corte krausista, por el grupo integrista de Orbajosa. Aquí sacará Pereda también los problemas del lenguaje krausista, el espiritismo, el Ateneo de Madrid, etc, que Galdós había tratado también en su novela.⁴²

Un nuevo motivo de conflicto en las relaciones del sobrino de doña Perfecta con el binomio ideológico que forman ésta y el penitenciario lo constituyen las manifestaciones externas del fenómeno religioso, criticadas, en esta ocasión, en la manera de entrar en la iglesia Pepe Rey y en la opinión que ostenta sobre la moda extravagante en la forma de vestir las imágenes. Curiosamente, este mismo motivo lo había ya tratado Galdós en su artículo “Profanación”, y aparecerá después también en *Gloria* e, incluso, más tardíamente, en *El caballero encantado*.⁴³

En último término, interesa conocer la reacción producida por esta novela, que Francisco Pérez define como “la más genial parábola del integrismo religioso español”, en el grupo de amigos santanderinos de Galdós. Pereda, en una de sus cartas a su compañero canario (14-III-1877), le da consejos sobre lo que opina debe ser la trayectoria futura de su obra y le dice:

Repito que podía Vd. aspirar a los triunfos de tirtos y troyanos y lo apruebo además. Usted lo ha conseguido con sus Episodios y hasta con Doña Perfecta, no obstante haberse mostrado liberal en los unos y poco aficionado a los beatos en la otra.⁴⁴

⁴² Alberto Delgado-Gal en un artículo titulado “Don Inocencia, Pereda y la necrofilia nacional”, *El país*, 19 abril 1981, pág. 7, se ha referido al paralelismo entre las ideas expuestas por don Inocencio en *Doña Perfecta*, y las de José María Pereda en sus escritos.

⁴³ “Profanación” (Recuerdos de Madrid) en *Recuerdos y Memorias*, Madrid, Tebas, 1975, pág. 105. Para *Gloria* ver la página 61, segunda parte, ed. de 1920. Para *El caballero encantado*, ver Julio Rodríguez Puértolas, *Galdós, burguesía y revolución*, Madrid, Turner, 1975, pág. 128.

⁴⁴ Soledad Ortega, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pág.53.

Como vemos, Pereda no intuyó el trasfondo de la obra, que le parece tolerable en comparación con otros escritos suyos, concretamente *Gloria*, que será objeto de una crítica más severa.

A su vez, Menéndez Pelayo informará a Pereda desde Nápoles (carta del 28-III-1877) del efecto producido por la obra fuera de España; en efecto, Morel-Fatio había publicado una noticia sobre las últimas obras españolas donde aseguraba que “los estudios históricos no pueden medrar en la península, porque nos tiene oprimidos el catolicismo (sic), para prueba de lo cual cita la *Doña Perfecta* de Galdós”.

El intercambio de opiniones verbales y escritas entre los dos amigos hará que sea idéntico el juicio que formulan sobre Galdós y su obra, expresado luego más extensamente a propósito de la publicación de *Gloria* en este mismo año.

¿Intuyeron ambos la crítica solapada de Galdós a aquel ambiente neocatólico y tradicionalista que conce en Santander? Pereda y Galdós habían de contender y polemizar no sólo epistolarmente y durante sus encuentros santanderinos. Ambos escriben en estos años desde posiciones ideológicas antagónicas. Lo que sí podemos asegurar es que en tanto Pereda sermonea epistolarmente a don Benito, Menéndez Pelayo, más combativo, se referirá en agosto de 1877, con motivo de escribir la crítica literaria de *Tipos trashumantes*, en *Revista cántabro-asturiana*, a que su autor no pretendió “hacer novelas teológicas”, alusión directa a las dos novelas de tesis publicadas por Galdós.

En definitiva, lo que está claro es la existencia de dos frentes de opinión que sustentan en la novela Pereda y Galdós y que, a lo que parece, en esta primera época, la amistad de Galdós fue mayor con el novelista de Polanco que con Menéndez Pelayo. Éste, al escribir durante su estancia en Italia (26-II-1877) a su paisano, le hace partícipe de su opinión sobre “esa manía teológica de mal género”, que a su juicio estaba perjudicando a Galdós, por lo que propone al autor de *Tipos trashumantes* el cultivo de novelas “con opuestas tendencias” para poner remedio a esos daños. Una vez más, al escribir el erudito santanderino a Valera el 8 de septiembre de 1879, utilizará unos criterios de enjuiciamiento todavía más duros, preludio de las páginas

que luego le dedicarán en la *Historia de los heterodoxos españoles*, al suponer a esta clase de novelas “propósitos segundos y de propaganda, y más si son tan aviesos y malnacidos como los de Galdós, hombre de indisputable talento pero echado a perder por la clerofobia progresista de *bas étage*”.⁴⁵

El tiempo y un mayor conocimiento de quien luego sería convecino suyo en Santander le harían rectificar noblemente, con motivo de la entrada en la Academia de su amigo canario, las opiniones injustas y duras vertidas sobre aquel escritor que estaba revolucionando la novela y el teatro de su tiempo.

Biotipología y lenguaje gestual

Es *Doña Perfecta*, dentro de la obra de Pérez Galdós, una novela en la que a partir de un conflicto ideológico se origina una desavenencia familiar que termina de forma violenta. Es, por tanto, una obra rica en acción, sugerente y de las llamadas de tesis, como fue ya definida en su época por Menéndez Pelayo.⁴⁶

En *Doña Perfecta* se presenta la situación de un grupo humano en relación de interdependencia, desiguales numéricamente en su enfrentamiento, con desventaja para el protagonista, grupo en el que teóricamente debiera existir un trato afable originado por los lazos familiares y el nivel cultural y social de los principales participantes. Sin embargo, no ocurre así debido al distanciamiento ideológico que conduce, como decimos, a una situación de conflicto. En *Doña Perfecta* se produce un drama o tragedia, en opinión de Rodolfo Cardona y Stephen Gilman⁴⁷, a partir de una

⁴⁵ *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*. 1877-1905. Introducción de Miguel Artigas y Pedro Sáinz Rodríguez, Madrid, Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo, Espasa Calpe, 1946, pág. 59, *Epistolario*, IV, pág. 37.

⁴⁶ *Discursos leídos...* ver el de contestación de Marcelino Menéndez Pelayo, pág. 71.

⁴⁷ Rodolfo Cardona, Introducción a *Doña Perfecta*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 43. Para S. Gilman, Galdós y el arte de la novela europea. 1867-1887, Madrid, Taurus, 1985. Ver apéndice II, pág. 372.

provocación desdeñosa de los personajes dogmáticos contra el protagonista que representa al poder central y al gobierno liberal, en contraposición a la ideología que ostenta el grupo neocatólico simpatizante o partidario de los insurrectos carlistas. Lo que comienza siendo un juego dialéctico va creciendo en tensión con el ataque verbal originado por el lenguaje insidioso del Penitenciario y la sincera ingenuidad de Pepe Rey. Ello lleva al extremo de que doña Perfecta llame blasfemo a su sobrino, lo que unido a las sospechas de la huida de éste con su propia prima, provoca un desenlace trágico con la muerte del protagonista.

Téngase en cuenta que los mismos títulos de los capítulos señalan ya la existencia de una discordia o deavenencia en la obra, en la que el narrador se comporta como un observador fisonómico que analiza las expresiones de los diversos personajes y su estado emocional. Esta comunicación no verbal (posturas, gestos, expresiones faciales, etc) nos indica y señala la existencia de fuertes emociones que provocan transformaciones orgánicas y estados de tensión. Pero, además, gran parte de la acción de esta novela se desarrolla en interiores, prácticamente en el mismo lugar, la casa y la huerta de doña Perfecta, lo que favorece, a causa de los frecuentes encuentros, en un ambiente cerrado y extrañamente familiar, una mayor conflictividad. Fernández Montesinos alude, con razón, a “una especie de electrización de unos personajes por otros”.⁴⁸

Los tipos humanos que aparecen en la obra están sometidos a un comportamiento dependiente, en parte, de su constitución y de su temperamento, que les hace reaccionar ante un estado de tensión psíquica. Pero aparte de la biotipología y de la fisognomía, a las que se refiere Pérez Galdós aquí, y presentes en otras obras suyas, existe también un lenguaje corporal detectable en la mirada, la utilización de

⁴⁸ *Galdós*, 2ª edición, Madrid, Castalia, 1980, pág. 182.

las manos, el cambio de color del rostro, e, incluso en actitudes nerviosas y descompuestas.⁴⁹

A mitad de la novela, el narrador refiere la causa oculta de aquel conflicto y su interés en averiguarlo, con estas palabras: “Nada más entretenido que buscar el origen de los sucesos interesantes que nos asombran o perturban, ni nada más grato que encontrarlo”. Y añade: “Cuando vemos arrebatadas pasiones en lucha encubierta o manifiesta, y llevados del natural impulso inductivo que acompaña siempre a la observación humana, logramos descubrir la oculta fuente de donde aquel revuelto río ha traído sus aguas, sentimos un gozo muy parecido al de los geógrafos y buscadores de tierra”.⁵⁰

Este es el motivo, precisamente, de que hayamos analizado las expresiones corporales, preferentemente del rostro, con que los diferentes personajes acompañan generalmente sus palabras.

El autor-narrador utiliza la descripción fisiognómica como la parte más esclarecedora del retrato de sus personajes, en los que señala su diferente tipología según Hipócrates y la doctrina de los humores de Galeno.

En su época, la Fisognomía, término que aparece varias veces en el libro,⁵¹ era una ciencia que tenía plena vigencia entonces, ya que se creía que permitía conocer a las personas por el rostro. Con anterioridad el Padre Benito J. Feijoo había tratado ya el tema de la Fisonomía y también estaba pro entonces ampliamente difundida en nuestro país la doctrina de la Frenología del Dr. Franz Joseph Gall. Por su parte, el Semanario pintoresco español había publicado artículos referentes al tema,⁵² que indudablemente debió de

⁴⁹ En este sentido *Rosalía* es una de las novelas con un abundante lenguaje gestual y corporal.

⁵⁰ *Doña Perfecta*, edición de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 254. Todas las referencias de la obra las haré por esta edición.

⁵¹ Por ejemplo, el narrador alude a la “marrullera fisonomía del tío Licurgo”, Pág. 95 y a los síntomas fisiognómicos de doña Perfecta, pág. 172.

⁵² Fray Benito J. Feijoo, “Fisonomía”, en *Obras Escogidas*, Barcelona, Biblioteca clásica Española, 1884, págs. 159-187. “El Doctor Gal”,

conocer Pérez Galdós. En medicina, Hipócrates fue el primero en estudiar el carácter y la fisonomía, así como la relación entre constitución y temperamento, lo que Galeno desarrolló, con su teoría de los humores.⁵³

En literatura Honorato de Balzac, al que tomó en un principio de modelo Galdós, emplea también en sus obras el término fisonomía.⁵⁴ Véase al respecto, Eugenia Grandet (1833) donde se sirve, igual que nuestro novelista, de la comparación con personajes mitológicos. Balzac realiza en esta novela, por ejemplo, una completísima descripción física de Grandet donde nos proporciona datos de su altura, forma del cuerpo, rodillas y pantorrillas, de los hombros y de la cara, especificando la barbilla, los labios, dientes, ojos y nariz. Luego nos informa de la frente e, incluso, del tono de su voz. A continuación, nos cuenta el carácter, costumbres y maneras de ser del viejo Grandet, para terminar refiriéndose a su forma de vestir. Se puede asegurar que es una de las descripciones de personajes más completa de la literatura realista del siglo XIX.⁵⁵

Pérez Galdós, siguiendo esta misma norma de descripción de los personajes, cuando trata a don Pío Coronado, en la novela *El abuelo* (1897) nos informa de su estatura, del busto y cuello, de las piernas y de la expresión de su rostro, del que destaca el bigote y los ojos. Por último nos dice cómo viste. También da cuenta de su carácter y defectos. En el caso de Benina, en *Misericordia* (1897) describe el color del rostro, la dentadura, el tono de su voz, los ojos, la

Semanario pintoresco español n° 26 del 25/)/1836, págs. 211-212 y “Fisonomía. La nariz.”, *Semanario pintoresco español*, n1 20, 14/8/1836, págs. 163-165. el tema había sido tratado por Giovanni Battista della Porta, *De humana phisiognomía*, Sorrento, 1586. Respecto a la Frenología en la literatura, ver el artículo de Marta G. Krow-Lucal, Balzac, Galdós and Fhrenology”, *Anales Galdosianos*, XVIII, 1983, págs. 7-14.

⁵³ *Ouvres completes d’Hippocrate*, t. V, Bailliere, 1846. Ver *Physionomie*, págs. 129-133 y *Physiognomique*, págs. 133-139.

⁵⁴ “Fisonomías burguesas”, pág. 11, “su fisonomía morena” (pág. 44), “esta fisonomía tranquila”, pág.79, Eugenia Grandet, Barcelona, Editorial Orbis y Origen, 1982.

⁵⁵ *Ibidem*, págs. 21-23.

naríz, frente, dedos y manos, la expresión de su rostro y, finalmente, la vestimenta.

Igual que hace también Balzac, el novelista canario utiliza, con frecuencia, la comparación humano-mitológica en sus personajes. Así, en la novela, el marqués de Manzanedo es Mercurio, Marte el conde Moltke, Orfeo es Verdi y doña Nicanora, en *El doctor Centeno*, aparece irónicamente como una Venus de Médicis. De Augusta Cisneros dice que tenía “la boca chiquita de las Venus griegas.”⁵⁶

Otras veces, se sirve para sus comparaciones de personajes históricos y de representaciones artísticas o clásicas.⁵⁷ Por ejemplo, de Carlos María Cisneros escribe que su perfil se parecía al del Cardenal Cisneros y de Francisco Bringas que “era la imagen exacta de Thiers”. En *El amigo Manso*, doña Cándida de perfil asegura que tenía algo de figura romana, semejante a un busto de Marco Aurelio. A la señora Cruz, de *Torquemada*, la compara en su grandeza con el Moisés y Pablo Penáguilas es un Antinoo, en *Marianela*.

Concretándonos al caso de Doña Perfecta, Galdós utiliza el término complexión como sinónimo de constitución y, en otras ocasiones, se refiere a la fisonomía de los personajes. En *La Fontana de Oro* al hablar de Don Antonio Alcalá Galiano, dice que “en el conjunto de la fisonomía había una clara expresión de noble atrevimiento”. El retrato de D. Juan Crisóstomo en *Rosalía* tiene unas resonancias quijotescas al afirmar que era de carnes enjutas, cuerpo largo, de recia complexión, etc. De “Caballuco” dirá también Galdós que era de “complexión recia”.

⁵⁶ Para el índice de personajes mitológicos en *Fortunata y Jacinta* puede verse de Pedro Ortiz Armengol, *Apuntaciones sobre Fortunata y Jacinta*, Madrid, Ed. Universitarias Complutense, 1987, pág. 553.

⁵⁷ Véase, sobre este particular, “Referencias clásicas en *Doña Perfecta* de Stephen Gilman”, oc.c, págs. 363-377. Es muy posible que Galdós se sirviera para la descripción de sus personajes de los retratos de los personajes históricos que ilustraban algunas publicaciones. De hecho necesitaba tener presentes modelos reales y solía realizar un dibujo del personaje.

En 1872, cuando escribe “Un tribunal literario”, se refiere a la frenología al describir al duque de Cantarrans del que apunta que sus narices “llamaron siempre la atención de los frenólogos por su especial configuración”.⁵⁸ Lo mismo ocurre en *Gloria*, donde emplea con frecuencia el término fisonomía. Así, de don Juan de Lantigua anota que era de “fisonomía harto inteligente”. A Gloria la describe con una fisonomía “parlante y expresiva”, y de Rafael del Horro asegura que tenía también una “fisonomía inteligente”.⁵⁹ Es, posiblemente, en *Doña Perfecta* donde Galdós estudia de una forma clara los tipos constitucionales clásicos según la teoría humoral. Fernández Montesinos intuyó esta observación, si bien sólo alude a la abundancia de retratos y dice que en la obra “sólo vemos tipos”.⁶⁰ Más bien lo que hace Galdós es trazar estereotipos al encarnar en una textura humana determinadas ideas, o arquetipos, según opina Gilman.⁶¹ En este caso, serían tipos de una construcción modélica. “A la mención de cada personaje –escribe Montesinos– sigue indefectiblemente su pormenorizado retrato.”⁶²

Pero además de los retratos, el novelista canario introduce en *Doña Perfecta* la comparación o semejanza de personas y animales, teoría establecida ya por Juan Bautista della Porta (1538-1615). Así, doña Perfecta es identificada con la raza felina, a Remedios la compara con un basilisco, “Caballuco” en el sueño es un dragón y le ve también como un centauro y al Penitenciario, en dicho sueño, su nariz le crece desfigurada hasta asemejarse “al pico de un ave inverosímil”.

⁵⁸ Para ver los efectos de la frenología y de la medicina en los personajes galdosianos, ver la edición de Rosa Amor del Olmo, *Amor y ciencia*, Las Palmas, Edición del Cabildo de Gran Canaria, 2006.

⁵⁹ *Gloria*, Madrid, Hernando, 1920, págs. 12, 14 y 53.

⁶⁰ Galdós, I, Pág. 185.

⁶¹ O. C., pág. 277. Francisco Gutiérrez dice también que “toda Orbajosa adquiere dimensión de arquetipo”. (*El problema religioso en la generación de 1868*, pág. 221.)

⁶² O.C, pág. 191.

Doña Perfecta
Un viaje por el corazón de España

Fernando Doménech Rico
Real Escuela Superior de Arte Dramático

«Aquí yace media España; murió de la otra media».
Mariano José de Larra, *El día de difuntos de 1836*.

Una novela de combate

En enero de 1876 el joven novelista Benito Pérez Galdós termina *La segunda casaca*. Es la tercera novela de la segunda serie de los *Episodios nacionales*, empresa en la que lleva embarcado desde que en los primeros meses de 1873 escribiera *Trafalgar*, con que daba inicio a la primera serie. En esos tres años el novelista ha estado produciendo con una constancia y una rapidez inusitada un episodio cada tres o cuatro meses. El éxito inmediato de público y crítica le está produciendo fama y –dentro de unos límites– dinero. Todo le invita a comenzar cuanto antes el cuarto episodio, *El Grande Oriente*, y no defraudar a sus numerosos lectores. Y sin embargo...

Sin embargo, en febrero Galdós abandona esta lucrativa tarea para dedicar unos meses a escribir una novela de ambientación contemporánea que narra el viaje de un joven ingeniero, Pepe Rey, a la ciudad de Orbajosa, en el corazón de la España profunda, para hacer realidad el compromiso matrimonial con su prima Rosarito que han concertado su padre y su tía, doña Perfecta. «Fechada en Madrid, abril de 1876, la novela se publicó en la *Revista de España*, en cinco números consecutivos (194-198), de marzo a mayo» (Fernández Montesinos, 1968: 176). *El Grande Oriente*, y con él las aventuras y desventuras de Salvador Monsalud en el Trienio liberal, tendría que esperar a junio de ese año para ver la luz, una vez que Galdós haya acabado *Doña Perfecta*.

Es evidente que algo muy poderoso había impulsado a Galdós a abandonar su indagación novelesca sobre el ocaso del Antiguo Régimen y el nacimiento de la España moderna y escribir una novela de combate, que habría de atraerle para el resto de su vida el odio más virulento de la España tradicional. Y este impulso no puede ser otro que la contemplación de la situación de un país en donde la reacción triunfante iba destruyendo todos los logros y las aspiraciones de modernidad que había alumbrado la revolución de 1868.

El pronunciamiento del general Martínez Campos en Sagunto en diciembre de 1874 y la restauración de la monarquía borbónica en figura de Alfonso XII supusieron el final de la aventura revolucionaria, que de todas formas había entrado ya en punto muerto con el gobierno del general Serrano. El 28 de febrero de 1876, justo en el momento en que Galdós comienza a escribir *Doña Perfecta*, Alfonso XII entra en Pamplona dando fin a la Tercera Guerra Carlista.

Acababan, con ello, las guerras que habían desangrado la Península y que había dado al traste con los sucesivos gobiernos republicanos. Pero la paz no se hizo sin víctimas. Los primeros gobiernos de Cánovas supusieron un retroceso en las libertades que se hizo especialmente sangrante en los aspectos de la cultura y la educación.

El 26 de febrero de 1875, el marqués de Orovio, ministro de Fomento del primer gabinete de Cánovas, que tenía a su cargo la Instrucción Pública, dictó una circular dirigida a todos los rectores de las universidades españolas en donde se ordenaba lo siguiente:

De poco o nada sirve a los Gobiernos procurar restablecer el orden material, base y fundamento de todo progreso, y garantizar para lo sucesivo la paz pública, fomentando los intereses materiales, si a la vez no se ocupan del orden moral, educando e ilustrando convenientemente al pueblo, dando la paz a las conciencias cuando se encuentran inquietas o perturbadas, y garantizando los fueros de la ciencia comprometidos más que nunca cuando la pasión y el vértigo revolucionario los conduce al error en nombre de una libertad ilimitada y absoluta.

No es menos grave, y un ejemplo vivo y lamentable tenemos en nuestro país, si dejándose llevar de teorías y especulaciones políticas exageradas y peligrosas no se tiene en cuenta al legislar la índole especial de las creencias, y el estado de civilización y cultura del pueblo al que se intenta aplicarlas.

El hecho positivo del modo de ser, del modo de creer, del modo de pensar y de vivir de un pueblo es el fundamento en que debe apoyarse la legislación que se le aplique.

Por desconocer estos principios hemos visto y sentido recientemente males sin cuento. En el orden moral y religioso, invocando la libertad más absoluta, se ha venido a tiranizar a la inmensa mayoría del pueblo español, que siendo católica tiene derecho, según los modernos sistemas políticos fundados precisamente en las mayorías, a que la enseñanza oficial que sostiene y paga esté en armonía con sus aspiraciones y creencias; y de aquí ha resultado la lucha y la necesidad de apartarse en ciertas asignaturas de las aulas oficiales para buscar en el retiro de la enseñanza privada lo que el Estado tiene obligación de darle en la pública. [...] Preciso es, y de urgencia, poner un pronto término a este estado de cosas. Una nueva era comienza hoy por fortuna para la nación española. Sin lucha de ninguna especie, sin derramar una gota de sangre ni una lágrima, el país y su valiente y leal ejército han puesto término a los excesos revolucionarios de los últimos tiempos, buscando en la monarquía hereditaria remedio a sus males y llamando al trono al rey legítimo D. Alfonso XII, príncipe católico como sus antecesores, reparador de las injusticias que ha sufrido la Iglesia, constitucional y tolerante con todas las opiniones, como lo reclama y exige la época en que vivimos, y enemigo de tiranías y persecuciones que pugnen a la vez no sólo con sus propias inspiraciones, sino con el espíritu del siglo y hasta con la caridad evangélica. [...]

La libertad de enseñanza de que hoy disfruta el país, y que el Gobierno respeta, abre a la ciencia ancho campo para desenvolverse ampliamente sin obstáculos ni trabas que embaracen su acción, y a todos los ciudadanos los medios de

educar a sus hijos según sus deseos y hasta sus capricho; pero cuando la mayoría y casi la totalidad de los españoles es católica y el Estado es católico, la enseñanza oficial debe obedecer a este principio, sujetándose a todas sus consecuencias. Partiendo de esta base, el Gobierno no puede consentir que en las cátedras sostenidas por el Estado se explique contra un dogma que es la verdad social de nuestra patria.

Es, pues, preciso que vigile V. S. con el mayor cuidado para que en los establecimientos que dependen de su autoridad no se enseñe nada contrario al dogma católico ni a la sana moral, procurando que los Profesores se atengan estrictamente a la explicación de las asignaturas que les están confiadas, sin extraviar el espíritu dócil de la juventud por sendas que conduzcan a funestos errores sociales. Use V. S., en este punto del más escrupuloso celo, contando con que interpreta los propósitos del Gobierno, que son a la vez los del país.

Junto con el principio religioso ha marchado siempre en España el principio monárquico, y a los dos debemos las más gloriosas páginas de nuestra historia. Si el Gobierno de una nación católica no puede abandonar los intereses religiosos del país cuyos destinos rige, el Gobierno de una Monarquía constitucional debe velar con especial esmero para que se respete y acate el principio político establecido, base y fundamento de todo nuestro sistema social.

La intención era bien clara: con el pretexto de defender la libertad de cátedra, se acababa con ella en nombre de la monarquía y la religión. La reacción a este recorte –más bien supresión– de un derecho fundamental en una sociedad moderna no se hizo esperar: numerosos catedráticos, entre ellos Francisco Giner de los Ríos, escriben cartas de protesta dirigidas a los rectores. El gobierno responde encarcelando a los firmantes y confinando a varios de ellos: Giner, enfermo, es detenido el 1 de abril y llevado a Cádiz, donde se le encierra en la prisión militar del castillo de Santa Catalina. Las nuevas protestas no sirven más que para que el gobierno acelere su expulsión de la universidad, hecho que se consuma en agosto de 1875.

Todavía en enero de 1876 se volvió a presentar la «cuestión universitaria» en las Cortes, al discutirse la nueva constitución. El diputado Luis de Rute presentó una enmienda para evitar que la circular de Orovio adquiriera rango de ley, pero fue derrotada por la amplia mayoría canovista. La supresión de la libertad de cátedra a partir de esa fecha y la eliminación de los mejores profesores de la universidad española (Ginés, Salmerón, Azcárate...) eran un hecho que no se podía soslayar. Los profesores expulsados fundaron la Institución Libre de Enseñanza, centro educativo privado en donde pudieron desarrollar sus ideas sobre la educación, que tendría una importancia trascendental en la pedagogía y la cultura españolas en las décadas siguientes. La Institución abrió sus puertas el 29 de octubre de 1876. En cuanto a los profesores depuestos, el gobierno de Sagasta los devolvió a sus cátedras en 1881. Pero todo ello es algo que Galdós no podía suponer en febrero de 1876.

Galdós había conocido a Giner de los Ríos a su llegada a Madrid en 1862. Este le había animado a escribir y le había iniciado en la filosofía krausista. Aun cuando luego se distanciaron un tanto a raíz de la publicación de *La familia de León Roch*, los dos siempre mantuvieron una relación muy estrecha y Galdós estuvo muy cerca de la Institución Libre de Enseñanza. De lo que no cabe duda es de que el joven Galdós vivió muy de cerca todo el proceso de destitución de los intelectuales krausistas y lo vio como un triunfo de la intolerancia católica.

La Iglesia católica había comenzado un proceso de rearme ideológico que había culminado en el famoso *Syllabus* de Pío IX, publicado en 1864 junto con la epístola *Quanta cura*. En él se definía claramente la posición de la Iglesia ante los «errores propios de nuestra época», dentro de los cuales se encontraban el socialismo, el comunismo, las sociedades secretas, el panteísmo, el naturalismo y, muy especialmente, el liberalismo. El proceso de rearme se vio reforzado cuando en 1870 el concilio Vaticano I declaró dogma de la Iglesia la infalibilidad del Papa. El rechazo a la ciencia moderna (la polémica sobre el darwinismo alcanzaba su punto álgido en esta época) y el desprecio hacia la filosofía, que en España se

dirigió especialmente contra el krausismo, completaban el cuadro de una Iglesia encastillada en una posición de rechazo ante todo lo que suponía el mundo moderno. Derrotado militarmente el carlismo, con Cánovas adquirió un renovado ímpetu el movimiento neocatólico, enfrentado con el krausismo en todos los niveles de la vida nacional. Galdós, que llegaría a ser muy amigo del gran ideólogo de este movimiento, Marcelino Menéndez Pelayo, sin duda vio como un desastre para España el triunfo de los neocatólicos y la imposición de su doctrina ultramontana.

Pepe Rey quizás no fuera krausista, pero así se lo parecía a los amigos del círculo de doña Perfecta, que no dejan de referirse a la «filosofía alemana», al «panenteísmo», al «darwinismo» para echárselos en cara. Y, en cualquier caso, el joven ingeniero es un representante de una España moderna y liberal, tolerante con las creencias pero partidario de una religión más interiorizada y alejada de ceremonias y beaterías. Su asesinato a manos del cabecilla carlista Caballuco es una viva imagen de la destrucción de la España liberal que estaba viendo Galdós a su alrededor en los primeros meses de 1876.

El medio elegido para publicar su novela tampoco era aséptico: la *Revista de España*, fundada en 1868 por José María Albareda, destacado político liberal, era tribuna del pensamiento krausista, y en sus páginas escribían los principales miembros del movimiento. En el tomo XLIX, de marzo-abril de 1876, en que Galdós publicaba los primeros capítulos de su novela, escribía el ya depuesto Gumersindo de Azcárate un artículo titulado «El *self-government* y la Monarquía doctrinaria. Legitimidad de las revoluciones», fechado en Cáceres, junio de 1875, escrito por tanto durante su deportación y mientras se resolvía su expediente de expulsión.

En él Azcárate defiende la legitimidad y aun la necesidad de la revolución [...] Si [el monarca] considera la nación, al modo de los reyes absolutos, como algo que está puesto al servicio de su interés personal o el de su familia y procura regirla, por tanto, según crea él conveniente; si no utiliza la existencia de los partidos políticos para otro fin que el de dar un barniz constitucional y parlamentario al

Gobierno, que es en el fondo y de hecho puramente personal, y para que aquellos secunden dócilmente sus planes, tolera que falten a las leyes y a la moral; y por añadidura su vida privada corresponde a la pública siendo tan impura aquella como torpe o mal intencionada esta; entonces la revolución viene como pena justa y como remedio eficaz y único posible a semejante estado de cosas.(Azcárate, 1876: 52).

Doña Perfecta responde, por tanto, a una necesidad de Galdós de irrumpir en el debate ideológico que se está viviendo en su época. Una necesidad de explicar cómo y por qué había fracasado el liberalismo español y, al hacerlo, señalar cómo se estaba destruyendo la posibilidad de una España moderna. La muerte de Pepe Rey, la locura de Rosarito, a las que en la primera versión se sumaba la muerte accidental de Jacintito, nos dejan la visión de una España vieja, encerrada en sus dogmas y sus mezquinas luchas de poder, sin juventud y sin futuro.

Doña Perfecta no es la mejor novela de Galdós —¿cuál podría ser mejor que *Fortunata y Jacinta*?— pero es una de las que mejor responde al espíritu del momento en que se escribió. Es un grito de rebeldía y de protesta, dictado por la indignación y redactado sin un plan concreto: «La comencé sin saber cómo había de desarrollar el asunto. La escribí a empujones, quiero decir, a trozos, como iba saliendo, pero sin dificultad, con cierta afluencia que ahora no tengo» (citado por Fernández Montesinos, 1968: 176). Y sin embargo acertó no sólo a trazar las líneas maestras de una confrontación que había de llenar la vida española durante un siglo, sino a crear unos personajes dotados de una fuerza dramática incontestable, entre ellos el de la protagonista, doña Perfecta. «No es necesario justificar el hecho de que la valoración del personaje se establezca con independencia del juicio que como persona pudiera atribuírsele; baste decir que si doña Perfecta se graba tan vigorosamente en la memoria ello se debe a la perfección con que la ideología está incorporada a su carácter y los juicios morales a la narración. Su validez estética está en relación directa con la energía con que siente, vive sus ideas y la lleva hasta las últimas consecuencias» (Gullón, 1980: 25).

Era casi inevitable que terminase subiendo a la escena. Galdós comenzó su andadura teatral en 1892 con *Realidad*, adaptación de su novela del mismo nombre. El halagüeño resultado lo llevó a estrenar siete obras más en los cuatro años siguientes, entre las que se cuentan *Gerona*, versión teatral del episodio nacional, y *Doña Perfecta*.

Se estrenó esta última el 28 de enero de 1896 en el Teatro de la Comedia de Madrid. La compañía era la de Emilio Mario, y entre sus integrantes se encontraban grandes figuras de la escena, como Emilio Thuillier en el papel de Pepe Rey, Antonio Vico en el de Jacintito y María Tubau en el de doña Perfecta. Emilio Mario se había reservado el papel de don Inocencio. El drama, estructurado en cuatro actos, es un buen ejemplo de los aciertos y las limitaciones del Galdós dramaturgo, limitaciones que se deben fundamentalmente a las condiciones de producción de la época y al gusto del momento, del que él mismo se había librado como novelista, pero que se imponía en el mundo convencional de la escena. No puede extrañar, por ejemplo, que Galdós eliminase en su versión teatral el admirable comienzo de la novela, los dos primeros capítulos que nos muestran el viaje del héroe «por el corazón de España», tal como reza el capítulo segundo. En Villahorrenda Pepe Rey abandona la civilización, representada por ese tren que para sólo cinco minutos en el apeadero, para adentrarse en la España profunda a caballo y acompañado por el Tío Licurgo, hasta llegar a Orbajosa. El camino tiene todo el sentido de un viaje iniciático hacia el otro mundo que se oculta tras la imagen de una modernidad que a duras penas se ha instalado en las grandes ciudades. Todo lo que sucede en ese viaje va preparando el ánimo del lector para lo que sucederá después, del mismo modo que va revelando a Pepe Rey muchos aspectos del mundo que va a encontrar en Orbajosa.

Pues bien, todo ello ha desaparecido en la versión teatral de 1896. El drama comienza *in medias res*, con Pepe Rey en Orbajosa y cenando con doña Perfecta, Rosarito y don Inocencio. Como la comida en escena resultaba poco decorosa en aquellos años finales del XIX, tanto esta acción como los antecedentes nos son narrados por el Tío Licurgo y María Remedios, que en la versión teatral tiene una presencia

mayor que en la novela y, como veremos, mucha más importancia en el desenlace de la intriga.

En las obras teatrales suelen desaparecer algunos personajes secundarios de las novelas –una compañía teatral tiene sus límites– y con ellos las escenas en donde aparecen. Es lo que sucede en *Doña Perfecta* con las Troyas, las tres hermanas a las que visita Pepe Rey acompañando a don Juan Tafetán. Este cuadro, que supone un pequeño oasis de alegría y vitalidad en el mundo gris de Orbajosa, ha desaparecido en la adaptación de Galdós. No ha sucedido lo mismo con Tafetán, que tiene un mediano papel en la acción, especialmente en los intentos de Pepe de burlar la vigilancia de doña Perfecta.

Con todo ello, la obra es más concentrada, más esencial, menos «novelesca» en el sentido tradicional de la palabra, más limitada en el tiempo y el espacio. La agobiante ciudad de Orbajosa es aquí exclusivamente el asfixiante hogar de doña Perfecta, un lugar marcado desde el comienzo por los símbolos de la muerte. La acotación inicial dice:

Jardín interior o patio ajardinado en la casa de Doña Perfecta. A la derecha, una fachada del edificio, que es antiguo y muy irregular; puerta grande que conduce a las habitaciones y es paso para la calle. En el fondo, rompimiento con dos filas de altos cipreses. Por allí se va a la huerta. A la izquierda, una tapia y cipreses y otros árboles corpulentos que dan sombra a la escena. Una mesa a la izquierda, un sillón y sillas rústicas. A la derecha, mesa más pequeña.

Los cipreses vuelven a aparecer al final del drama, precisamente en el momento de la muerte de Pepe Rey:

REMEDIOS.— *(Mirando en la oscuridad.)* Yo sí... Él es...; hacia
aquí viene... *(Gritando).*
¡Cristóbal..., aquí... junto a los cipreses!... ¡Que matan a
la señora!

En la novela no hay ni rastro de cipreses. Se citan en varias ocasiones las adelfas, planta frondosa y de buen porte, muy apropiada para hacer seto, pero con fama de venenosa, lo que probablemente es un buen correlato simbólico de la

dueña del huerto. Sin embargo, las filas de cipreses que desde el principio se mostraban al espectador en 1896 tienen una significación mucho más potente y revelan que Galdós se había decantado por un simbolismo más banal: la casa a donde ha llegado Pepe es un cementerio.

Sin embargo, lo más significativo de los cambios que realizó Galdós para adaptar la novela a la escena es el final que dio a su versión teatral. La escena IV del acto cuarto, en donde culmina el drama, se desarrolla del siguiente modo:

REMEDIOS.— *(Dentro, dando golpes en la puerta del fondo)*
¡Señora...,

soy yo... Remedios! *(DOÑA PERFECTA descorre el cerrojo y abre)* Ahí está.

PERFECTA.— ¿Quién?

REMEDIOS.— El enemigo... Entró por la puertecilla de abajo.

PERFECTA.— ¿Solo?

REMEDIOS.— Solo... Fuera..., en la calzada., un coche... militares...

PERFECTA.— ¿Y Cristóbal?

REMEDIOS.— Aquí... Entramos juntos... Ha pasado a la huerta. *(Las dos en la puerta del foro).*

PERFECTA.— No veo nada.

REMEDIOS.— *(Mirando en la oscuridad)* Yo sí... Él es...; hacia

aquí viene... *(Gritando)* ¡Cristóbal..., aquí... junto a los cipreses!... ¡Que matan a la señora!

PERFECTA.— ¡Cristóbal, defiéndeme!

REMEDIOS.— ¡Mátale! *(Suena un tiro. Pausa).*

ROSARITO.— ¡Ah! *(Quédase aterrada y sin movimiento).*

REMEDIOS.— Uno ha caído.

PERFECTA.— ¿Quién?

REMEDIOS.— No sé..., se levanta...

ROSARITO.— *(Exaltada, corriendo a la puerta)* ¡Aquí, aquí!

PERFECTA.— *(Deteniéndola)* No, no salgas.

PEPE.— *(Aparece en la puerta, herido, la mano en el pecho)*
¡Rosario!

ROSARITO.— *(Acude a él y le abraza. DOÑA PERFECTA, paralizada*

por el terror, no se atreve a acercarse al grupo) ¡Esposo mío!

PEPE.— Sígueme... ven... *(Vacilante).*

ROSARITO.— Contigo... contigo... sí... vamos...
PEPE.— *(Con voz de moribundo)* A la... eternidad... *(Cae muerto)*.
PERFECTA.— *(Con desesperación)* ¡Misericordia, Señor; misericordia... para ellos... y para mí!
(Pérez Galdós, 168: 817).

En medio de esta escena de elevado patetismo cae el telón. Se puede imaginar la atronadora tormenta de aplausos que lo acompañaban. Si comparamos la escena con la que había escrito Galdós veinte años antes podemos comprobar las enormes diferencias entre una y otra:

Bajó a abrir un criado y, poco después, en la habitación de doña Perfecta entró María Remedios, que no era una mujer, sino un basilisco envuelto en un mantón. Su rostro, encendido por la ansiedad, despedía fuego.
—¡Ahí está, ahí está! —dijo al entrar—. Se ha metido en la huerta por la puertecilla condenada.
Tomaba aliento a cada sílaba.
—Ya entiendo —repitió doña Perfecta con una especie de bramido.
Rosario cayó exánime al suelo y perdió el conocimiento.
—Bajemos —dijo doña Perfecta, sin hacer caso del desmayo de su hija.
Las dos mujeres se deslizaron por la escalera como dos culebras. Las criadas y el criado estaban en la galería sin saber qué hacer. Doña Perfecta pasó por el comedor a la huerta, seguida de María Remedios.
—Afortunadamente, tenemos ahí a Ca... Ca... Caballuco —dijo la sobrina del canónigo.
—¿Dónde?
—En la huerta también... Sal... sal... saltó la tapia.
Exploró doña Perfecta la oscuridad con sus ojos llenos de ira. El rencor les daba la singular videncia de la raza felina.
—Ahí veo un bulto —dijo—. Va hacia las adelfas.
—Es él —gritó Remedios—. Pero allá aparece Ramos... ¡Ramos! Distinguieron perfectamente la colosal figura del Centauro.
—¡Hacia las adelfas! ¡Ramos, hacia las adelfas!... Doña Perfecta adelantó algunos pasos. Su voz ronca, que

vibraba con acento terrible, disparó estas palabras: – Cristóbal, Cristóbal... ¡mátale! Oyóse un tiro. Después, otro. (Pérez Galdós, 1989: 288-289).

La admirable economía de la novela, no exenta de imágenes de gran fuerza, y ese final climático, que deja al lector la terrible duda de quién ha muerto, se ha convertido en la obra teatral en un rimerero de gritos, soponcios e imprecaciones al cielo muy del gusto de la época –la época de Echegaray, no se olvide– pero que hoy en día no podemos dejar de ver como un mero ejercicio retórico con sus raíces en el melodrama (Fernández Insuela, 2003: 2006-2007).

Pero hay algo más importante: Galdós se traiciona a sí mismo al transformar el carácter de doña Perfecta en esta escena culminante. No es ella quien manda matar a su sobrino, sino que, desfallecida, temerosa, como no se ha mostrado nunca, pide ayuda a Caballuco y es María Remedios la que da la fatídica orden. ¿A qué se debe este extraordinario cambio? Es posible que la propia actriz, María Tubau, le pidiera a Galdós dulcificar un poco el carácter de su personaje, incapaz de hacerla tan dura como en la novela. Pero es mucho más probable que fuese la previsión de que un final como aquel chocara con el gusto del público y la compañía no se atreviera a tentar la suerte. Con ello el personaje de doña Perfecta queda desdibujado y la verdadera arpía de la obra es María Remedios.

La última frase de doña Perfecta, además, entronca con otro final apoteósico del teatro español del XIX: el «Misericordia, señor, misericordia» de *Don Álvaro o la fuerza del sino*. De esta forma *Doña Perfecta* se incluye en la larga serie de dramas románticos del destino, en donde los personajes se ven arrastrados por un sino fatal que los impulsa a su perdición sin responsabilidad ninguna por su parte. Una concepción así es contradictoria con la denuncia de una España intolerante y fanática que hacía Galdós en su novela y acerca la obra al pesimismo radical de los primeros románticos que en 1896 se había convertido en retórica anacrónica.

La versión de Ernesto Caballero

Toda esta ganga retórica es la que ha desaparecido en la versión de Ernesto Caballero que se estrena en noviembre de 2012. Lo cual no quiere decir que haya desaparecido toda retórica, ya que la novela abunda en momentos de ese «arte de la persuasión» en que consiste la disciplina del orador.

Escenas clave, como el enfrentamiento entre doña Perfecta y Pepe, que tiene una estructura y un aire de *agon* de tragedia griega, forman la columna vertebral de la nueva versión, que se basa en varias ideas principales:

La representación como un viaje a los orígenes del conflicto ideológico entre las dos Españas que ha envenenado la vida política de los españoles desde hace dos siglos. En este sentido, el espectador se verá transportado desde un tiempo cercano a la actualidad hasta la década de 1870. La imagen del viaje, que es clave en la novela, está aquí mantenida y potenciada por ese tren que abre la función y nos permite avanzar hacia el corazón de las tinieblas que es la España de doña Perfecta.

La asunción de distintos efectos narrativos, que forman parte de la novela y que hoy día son parte fundamental de la escritura dramática contemporánea.

Monólogos, descripciones, narraciones diversas que están potenciadas por ese coro brechtiano que forman las tres Troyas. El mantenimiento de la trama de las tres hermanas tiene además el sentido de mostrar cómo Galdós estaba prefigurando un tema que sería fundamental en la literatura posterior, las solteras encerradas en su casa y sometidas a la miseria de la vida provinciana, un tema que llegará hasta *Calle Mayor*, la película de Juan Antonio Bardem.

La plasmación de algunos elementos de la novela por medios puramente escénicos, sin necesidad de verbalizarlos en el texto dramático. Así, la aparición del ejército en Orbajosa y toda la trama subsiguiente.

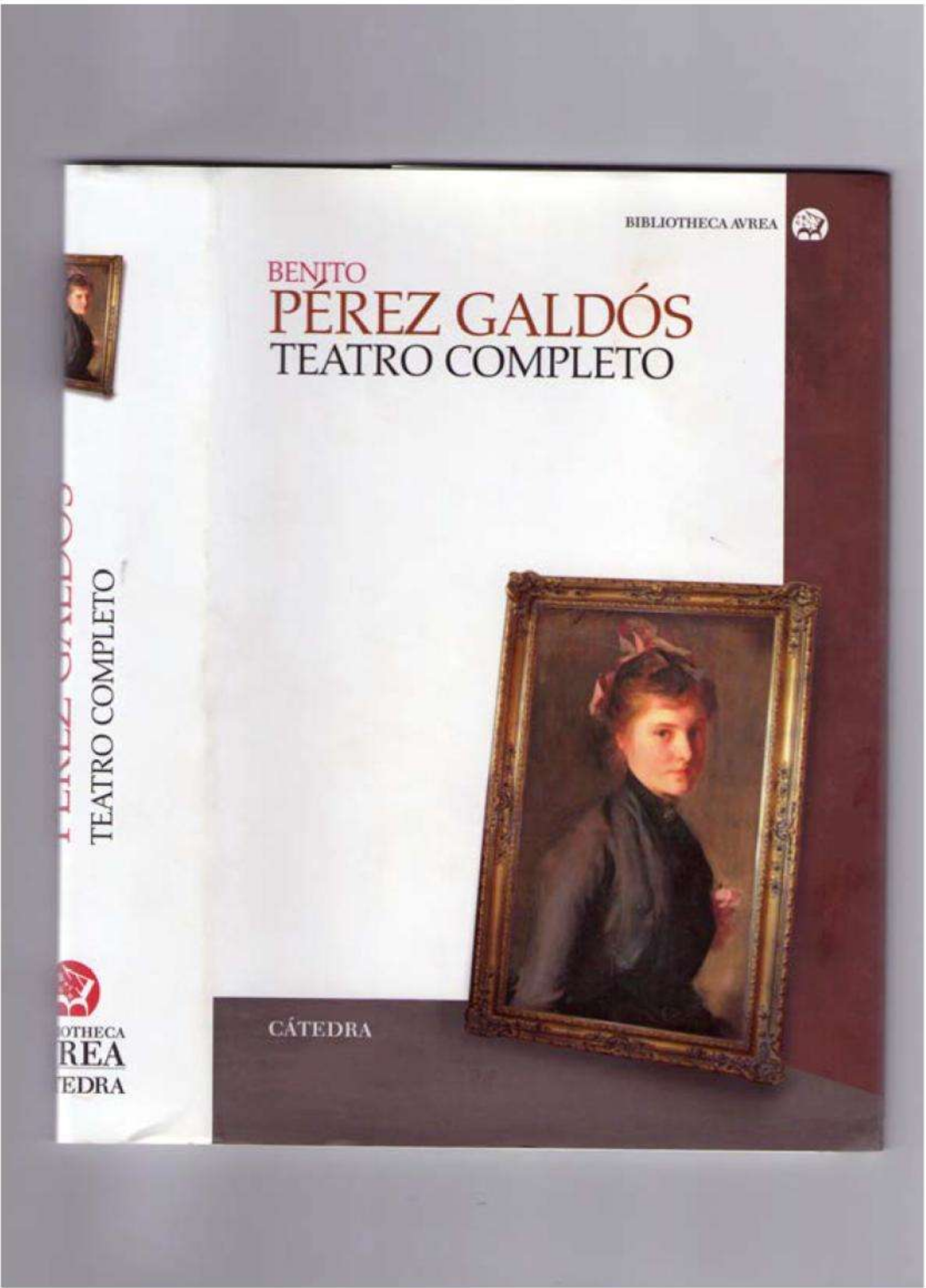
La fidelidad al conflicto central de la novela y el mantenimiento de escenas clave que lo sustentan, así como al carácter de los personajes tal como Galdós los creó en la novela.

La versión responde, así, a una manera de ver hoy la novela de Galdós, mostrando su esqueleto dramático y permitiendo al espectador actual asumir una perspectiva donde lo histórico no se anula en beneficio de la pura contemporaneidad, sino que la actualidad ilumina unos conflictos del pasado que se nos presentan como tales, como hechos de una historia que es la nuestra y que en gran manera nos ha conformado como somos.

Bibliografía

- AZCÁRATE, Gumersindo de, «El *self-government* y la Monarquía doctrinaria. Legitimidad de las revoluciones», *Revista de España*, t. XLIX (marzo-abril 1876), pp. 35-52.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Doña Perfecta*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Doña Perfecta*. Drama en cuatro actos, en *Obras completas*. Edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1968, t. VI, pp. 782-817.
- b) Estudios.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1978, 3 vols.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, «Galdós y el drama social», en Javier HUERTA CALVO (dir.), Fernando DOMÉNECH RICO y Emilio PERAL VEGA (coordinadores), *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2001-2030.
- F[ERNÁNDEZ] MONTESINOS, José. *Galdós*. Segunda edición. Madrid: Castalia, 1968, 3 vols.
- GULLÓN, Ricardo, *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1980.

- MAINER, José Carlos, «El teatro de Galdós: símbolo y utopía», en
AA. VV., *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 177-212.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, «Aproximación al teatro político de Galdós», *Revista de Literatura*, 121 (1999), pp. 101-117.



Conversando con los actores. De Alberto Jiménez



R-No se puede atinar más y mejor con un personaje ideado en el siglo XIX, ¿qué has hecho para traerlo a tu terreno?

A-Lo primero de todo gracias de corazón por tus elogios, voy a terminar por creérmelo de verdad. Mira, siempre procuro investigar porqué hacen lo que hacen los personajes para poder jugar a identificarme con ellos y justificar sus acciones, intentando evitar ese reduccionismo barato que consiste en dividir el mundo entre buenos y malos.

R-No piensas que Don Inocencio si no se aplican métodos interpretativos modernos podría ser algo grotesco y poco creíble?

A-No sería problema del personaje ni del autor. Creo que Galdós ha construido un cura perfectamente reconocible, actual, a pesar del siglo y medio que ha pasado desde su escritura. Esto es uno de los hallazgos más inquietantes de la dirección de Ernesto, y debería llevar a la reflexión sobre la dificultad para cambiar a mejor algunos pensamientos y comportamientos enfermos excesivamente enraizados en nuestra cultura.

R-Lo encuentras exagerado o crees que es un personaje extraído del natural?

A-Con todos mis respetos, no hay más que fijarse en la Conferencia Episcopal para asegurar que hay algunos personajes en la sociedad española que como poco continúan atascados en la Edad Media.

R-Él es un hombre “cargado de razones”, él es así porque es una víctima del sistema “religioso” y/o social, en realidad él es fiel con sus convenios, creencias, votos...Quiere esto decir que bajo una ideología cualquiera el ser humano se justifica de sus atrocidades?

A-Los sistemas religiosos y/o sociales, las religiones y las ideologías, no existen por sí mismas, son creaciones de la mente humana. El único responsable de lo que sucede en las sociedades es el propio ser humano, es a través de esos inventos sociales por donde las personas canalizan sus instintos y voluntades.

R-Esto me recuerda a tu papel como el Teniente Coronel Armenteros quien convencido de su honor y del papel que desempeña en la institución se autojustifica con sus acciones. Este personaje –que en nada tiene que ver con el cura o sí, no lo se- lo has bordado, has clavado los caracteres a la perfección. ¿Te has inspirado el alguien?

A-En mi familia todas las generaciones anteriores a la mía, exceptuando mi padre, han sido militares (tíos, abuelos, bisabuelos...) tanto por parte de mi madre como por parte de mi padre. Sería muy torpe si no fuera capaz de dar cierta credibilidad a un personaje militar.

R-Volviendo a Don Inocencio, el público puede pensar que Suspiritos tiene una relación con él y que Jacinto es su hijo. ¿Piensas que en la versión de Ernesto y en la obra esto se quiere dar a entender?

A-En la novela no lo sé, pero en la puesta en escena sí que hemos querido sugerir ese suceso, aunque de manera latente,

sin que sea explícito, para hacer trabajar a la imaginación del espectador.

R-Por qué crees que Perfecta es y se comporta así.

A-Uf, esta pregunta es para responder con una tesis, y como dice mi personaje, no tengo talento ni elocuencia para ello. Me remito a los estudiosos de la obra que lo explican de manera muy certera.

R-Las relaciones entre religiosos y señoras han sido muy prolíficas y siempre entreveladas en nuestra literatura. Cuál es –a tu modo de ver- el objetivo o la razón de las confianzas que se tenían entre sacerdotes y mujeres maduras y de “encierro”.

A-Ja, ja, ja, esto sí que sería tema para una tesis original. Por decir algo, supongo que durante mucho tiempo la única manera por desgracia que tenían las mujeres de canalizar las crisis inherentes a esas edades sería confesar con el cura del pueblo o de la parroquia.

R-¿Conocías la obra de Galdós?

A-No, no tuve la suerte de leer esta novela en el instituto, como sí que parece que les pasó a muchos de los espectadores que vienen a ver la obra.

R-Esa sutil ironía que desarrollas en el personaje, ¿tiene algo de tu personalidad?

A-Ojalá tuviera yo la capacidad de utilizar en un mundo como en el que nos movemos la ironía, ese instrumento tan eficaz para decir lo que se quiere decir, incluso con gracia, sin necesidad de ser hiriente.

R-¿Cómo sientes al público con respecto a tu personaje?

A-Creo que les divierte en algunas escenas, en otras les hace pensar, y sobre todo creo que lo sienten muy reconocible.

R-Consideras el humor o el “doble sentido” español diferente de otras sociedades?

A-No entiendo lo del “doble sentido”. Y pienso que el humor es un recurso universal de todos los pueblos para afrontar con alegría la ardua tarea de vivir.

R-Qué hay en la sociedad actual de lo que se plantea en Perfecta?

A-Es un comentario recurrente entre el público el señalar que esa España que Galdós narra con dolor y rabia está todavía presente en nuestra sociedad.

R-Te parece Don Inocencio un personaje “universal”?

A-Efectivamente esa es la grandeza de la obra de Galdós, el arte de pintar con palabras un microuniverso que trasciende lo localista para convertirse en fiel reflejo de las miserias humanas.

R-Te parece importante que esté Galdós programado en los teatros?

A-Es tarea de un teatro nacional poner en pie textos de uno de los más grandes escritores que ha dado este país.

Muchas gracias Alberto por darnos la oportunidad de saber un poco más de tu pensamiento.



Lola Casamayor es Doña Perfecta



R-Hola Lola, antes de nada, felcidades por dar vida a un personaje que hemos trabajado, ensayado y estudiado por mucho tiempo y sobre todo por hacerlo tan bien y corresponder magníficamente con el espíritu galdosiano, dime ¿Qué es lo que más te llama la atención de Doña Perfecta?

L-Su enorme capacidad para enredar con las palabras, para envolver a la gente con ellas y con sus sonrisas para conseguir lo que quiere.

-¿A qué o a qué has recurrido para interiorizar primero y exteriorizar después los caracteres de Perfecta?

Primero me he sumergido en el mundo de Galdós, he leído muchas de sus novelas y especialmente Doña Perfecta, una y otra vez, para tener presente todo lo que necesariamente ha de omitirse en la obra de teatro, pero que está ahí: su historia, lo que se dice de ella, todo lo que no sale, hasta llegar a entender perfectamente porqué dice y hace las cosas.

Luego Ernesto nos sitúa en un concreto: un tiempo, unos lugares, ambientes, acciones, lo que hay que primar en cada momento, el tipo de interpretación. Y ahí hay que meterse y jugar.

Después aparecen los demás personajes encarnados por compañeros actores, y empiezan a verse las relaciones, las emociones, los conflictos... empiezan a vivir los personajes.

R-Te parece que es un “personaje” tipo?

L-Eso suena a personaje de cartón piedra, y aunque Perfecta representa la hipocresía está situada en un contexto determinado y con una historia personal que la definen; tiene unas relaciones con los demás personajes que la modifican, y una evolución personal a lo largo de la obra que hace que todo ese caparazón que ella misma se ha construido se resquebraje y aparezcan unas negruras que ni ella misma sospechaba poseer. El personaje es mucho más rico que un mero tipo.

R-¿Has conocido alguna mujer así?

L-Nadie es igual a nadie, pero los rasgos de Perfecta, su estragante Hipocresía, es absolutamente reconocible, por ejemplo, en toda la clase política; el paradigma lo expresa el Ministro de Hacienda, el Sr. Montoro, al decir que estos presupuestos del 2013 son los más sociales de la democracia. “Se ha desarrollado la certeza de que los políticos mienten por sistema y para alcanzar sus metas utilizan un lenguaje que disfrace a su conveniencia la realidad de las cosas”.

R-¿Por qué crees que es tan manipuladora? A qué obedece en tu opinión?

L-Primero porque puede; tiene el poder económico, social y moral para hacerlo, y en su interior una determinación férrea y una inteligencia urdidora.

Pero quizá también porque en una época en que la mujer estaba supeditada al hombre, esas armas femeninas de la sinuosidad y el camino indirecto resultaban más eficaces.

R-Galdós dice de ella en voz de Licurgo que “sigue tan guapa como siempre”¿Qué posibilidades tenía en aquella época una mujer guapa?

L-Las mismas que ahora, un mayor poder de seducción. Pero no creo que Perfecta sea en realidad guapa, sino que tiene una seguridad y un halo de la perfección que se ha creado, que envuelve a los demás.

R-¿Qué otros personajes te parece que han influido en ella y de qué manera?

L-Don Inocencio, su director espiritual y su apoyo moral. Cayetano, su apoyo en la casa, su familia. Rosario, su hija es su obra en la vida, su reflejo, la continuidad de su vida.

R-Ella representa a tu modo de ver “el matriarcado español”?

L-Si. El cerrado y sacristía. La sacrosanta autoridad de los padres. El corsé desde la más tierna infancia.

R-Qué es a tu juicio lo que teme de los hombres?

L-Depender de ellos. Les quiere como apoyos, pero estando ella por encima. Perfecta estuvo sometida a un marido que se gastó en farras el patrimonio, por eso ahora toma las riendas de todo lo que sucede a su alrededor.

R-¿Te inspira compasión?

L-No. Puedo llegar a entenderla, por eso la defiendo en escena; pero yo, como Lola, al mirar a ese personaje no siento compasión por él. Perfecta es muy consciente de lo que hace, y las trágicas consecuencias de sus actos las tiene que asumir.

R-De tu excelente carrera profesional ¿qué es lo que más te ha gustado hacer?

L-En cada momento lo que hago, porque es el presente. Pero tengo el recuerdo muy reciente de la madre de Pascual en “La familia de Pascual Duarte”, de Cela, con la compañía del tristemente desaparecido Tomás Gayo, excelente persona y hombre de teatro.

R-¿Por qué crees que te han elegido para ser Perfecta?

L-Quien me ha elegido es Ernesto Caballero, a quien agradezco infinitamente haberme brindado este magnífico personaje que disfruto cada noche. He trabajado con él en seis espectáculos anteriores, por lo que nos conocemos muy bien. Supongo que habrá visto en mí fuerza y determinación para defender a Perfecta, entrega a sus propuestas y flexibilidad para asumir los cambios (siempre mejoras) que sigue haciendo en el espectáculo, incluso después del estreno.

R-¿Qué parte de la obra te gusta más?

L-Tal como la ha montado Ernesto comenzamos la obra en época actual, trabajando de una manera casi naturalista, y en

ella apresamos al público que siente bastante regocijo al asistir a la lucha entre la hipocresía delirante de Perfecta e Inocencio frente a la franqueza insultante de Pepe Rey. Casi sin darnos cuenta pasamos a los años 50, en que empiezan a aparecer elementos expresionistas, y en la última parte, en que retrocedemos a la época en que se escribió, la interpretación se vuelve más operística, aflora la tragedia.

Quizá mi escena preferida es aquella en la que Perfecta y Pepe Rey se quitan por fin las máscaras, se lanzan sus trapos sucios a la cara y aparece lo peor de cada uno de ellos. Es un punto de inflexión en la obra, a partir de ahí las cosas no serán nunca igual.

R-¿Cómo haces para tener esa voz tan fuerte y extraordinaria?

L-Gracias por oírla así. En realidad vienes con eso de fábrica, luego tienes que cuidarla, afinarla, y tocarla como un instrumento.

R-¿Qué es lo que mas te ha gustado de Galdós?

L-Soy una apasionada de sus novelas, y me fascina su modernidad. Cómo crea unos personajes tan creíbles y bien definidos para encarnar en ellos esa lucha española entre el liberalismo y el más rancio atrincheramiento en la reacción a todo lo nuevo. Su anticlericalismo (a pesar de su profundo respeto por lo espiritual y la fe personal), que sigue siendo tan necesario. Su frase final en la novela “Esto se acabó. Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas, y no lo son”.

Fantástica Perfecta.

Con Israel Elejalde:



R-Hola, Pepe, tu personaje lo has bordado, presentas unos caracteres muy acordes con las personas que posríamos decir “tenemos sangre en las venas” no sé si llamarte así, dime Qué es lo que más te gusta del personaje de Rey?

I-Sinceramente siento una enorme empatía por Pepe Rey. Me parezco mucho a él, sobretodo en sus excesos. Su excesiva locuacidad, su excesiva franqueza, su excesivo apasionamiento.

R-Galdós lo describe como rubio y con barbas rubias, ¿te parece que esos detalles son importantes por alguna razón?

I-La he leído dos veces y no recordaba ese detalle. Supongo que Galdós pretende diferenciar al personaje incluso físicamente, convertirlo en el extranjero. No me parece, eso sí, demasiado importante a la hora de la representación. Hay muchas formas de destacar ese signo, por ejemplo con el vestuario, con la forma de hablar, de moverse.

R-Queda algo en la sociedad actual a tu juicio de este tipo de personas (evolucionadas pero que tienen que sufrir la involución por culpa de otros)...

I-Cada día los periódicos están llenos de estos casos. Hemos avanzados en algunas cosas pero sigue vigente mucho de lo que Galdós critica.

R-Qué grupos de la sociedad podrían verse reflejados?

I-Yo creo que todos. La gente que acude al teatro se siente reconocida porque el tema del conflicto sigue existiendo hoy mismo. Si alguien dijera el monólogo de la virgen de Pepe Rey en el barrio de la Macarena de Sevilla no sale vivo.

R-Él se mantiene bastante contenido y en esa manera reprime sus ímpetus. ¿Cómo se consigue eso con naturalidad para que el público sienta a un personaje de carácter pero no

a un descerebrado violento?.

I-Como usted misma dice con contención, con economía en la gestualidad, mostrando pequeños retazos de la ira que el personaje tiene, pero de forma puntual. Dejando que sea la imaginación del espectador la que trabaje, que piense que debajo hay mucho más de lo que en principio se ve.

R-Cuál te parece que era la intención de Galdós al presentar un hombre así? ¿Crees que se “salta” algunas convenciones del momento?

I-Creo que Galdós utiliza a Pepe para mostrar como un hombre que cree en la dialéctica, en la necesidad del progreso, en el pensamiento razonado acaba atrapado en lo más miserable del ser humano: la ira, el rencor, la venganza. Todo por el contraste con una sociedad arcaica que le asfixia y lo empuja al estado de naturaleza como diría Hobbes.

R-¿Crees que tiene algo de personaje romántico?

I-Creo que Pepe se va convirtiendo en un personaje romántico según avanza la obra.

R-No te parece que tanto ornamento en la iglesia católica estropea la espiritualidad y por consiguiente Galdós arremete por medio de este personaje contra la falsa espiritualidad, abogando por la doctrina protestante donde no hay nada de lo que se presenta en la obra?

I-No creo que Galdos opte por el protestantismo como solución. Pepe utiliza este argumentario para hacerlos ver lo ridículo de ese tipo de ornamentación por la incapacidad de ver lo realmente importante. Critica el fanatismo, el gusto de ese pueblo por la fantasía, por una espiritualidad mal entendida. Si la hubiera escrito en Alemania hubiera atacado el protestantismo de igual forma. Pepe que no es ateo, cree en una espiritualidad que conviva mejor con la realidad, con

la sociedad moderna en la que quiere vivir y que no esté pegada a absurdos medievales.

R-¿Es Pepe Rey el futuro de España frente a los atavismos tradicionalistas?

I-Espero que no. Espero que sepamos lidiar en el futuro con estos atavismos de manera más inteligente y dialogada. El final de Pepe, y no me refiero a la muerte en sí, sino a la magnífica carta que escribe a su padre en donde muestra su fracaso como ser humano, su caída en desgracia al mismo nivel que sus contrincantes, es prueba de la necesidad de hacer las cosas de otro modo.

R-Los brotes violentos en las personas se deben a qué? A muchas cosas. En el caso de Pepe a la impotencia que siente ante tanta injusticia, tanta persecución y tanta estupidez que le rodea, y también porque no, a su soberbia. En el caso de los orbajosenses, al miedo, el miedo al extraño, al diferente.

I-¿El fin justifica los medios?

R-Nunca. Ese es el comienzo del fascismo.

I-¿Conocías la obra galdosiana? ¿Que es lo que más te ha gustado de Galdós?

R-Había leído "Fortunata y Jacinta" y algo de los "episodios nacionales" en mi época de estudiante. No conocía "Doña perfecta" y me apasionó. Me fascina su capacidad para definir lugares, atmósferas. El capítulo "luz a oscuras" es paradigma de ello. Como juega con el espacio opresivo en que se encuentran Rosario y Pepe, como juega con la simbología para mostrar la confusión y el dolor de los personajes y a la vez arrancar sentido del humor de una situación así. Creo que por momentos antecede el surrealismo, no me extraña el interés de Buñuel en Galdós. Me sorprende su capacidad para dialogar, algo no muy frecuente en la novela de la época. Sus diálogos se han vertido a la representación sin problemas. Dialoga mejor en

la novela que cuando escribe teatro.

I-¿Qué es para Pepe Rey su amada Rosario?

Es su amor, y recalco el posesivo porque es ahí donde Pepe cae en desgracia. La siente suya y por eso no puede admitir que se la quiten. En la carta que escribe al padre, tarda bastante en hablar de Rosario, a la que sin duda ama, pero que creo que en realidad no es la verdadera raíz del enfrentamiento.

R-¿Es ella el personaje romántico caído?

Sí, Rosario es el personaje romántico más claro de la novela.

I-¿Qué parte de la obra te gusta más?

El principio, el viaje en pocas páginas de la modernidad del tren a una sociedad anclada en el pasado. Es magistral. Y el final. Me encantan las cartas con que resuelve la trama, las de Pepe, las de Cayetano.

R-¿Que te parece más difícil de este personaje? Y qué cosa de él llega más al público?

I-He intentado con Ernesto, no hacer un héroe impoluto, sino mostrar un personaje complejo, en el que se reconozca el espectador pero no solo en sus virtudes sino sobretodo en sus defectos. Que se mostrara la parte de culpa que en este conflicto el tiene también, lo que los griegos llaman amaría. Un personaje con razón, una víctima, pero a la vez una víctima de sí mismo, de su dificultad para encarar ese rechazo con inteligencia. Creo que lo hace más humano y más cercano al espectador. No quería dialogar con el espectador desde un situación elevada, sino cara a cara, al mismo nivel.

ISIDORA

Revista de estudios galdosianos

Los personajes femeninos
en la novela de
Benito Pérez Galdós



Marta González Meoía

nº 16

Doña Perfecta

Versión y dirección

Ernesto Caballero

Funciones

2 de noviembre a 30 de diciembre de 2012

Martes a sábados: 20.30 horas

Domingos: 19.30 horas

Teatro María Guerrero

C/ Tamayo y Baus, 4

28004 Madrid

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Doña Perfecta

de **Benito Pérez Galdós**

Versión y dirección

Ernesto Caballero

Reparto (por orden alfabético)

Don Cayetano **José Luis Alcobendas**

María Juana Troya **Diana Bernedo**

Doña Perfecta **Lola Casamayor**

Pepe Rey **Israel Elejalde**

Rosario **Karina Garantivá**

Pepita Troya **Miranda Gas**

Don Inocencio **Alberto Jiménez**

Jacintito **Jorge Machín**

Caballuco **Toni Márquez**

Licurgo **Paco Ochoa**

Remedios **Belén Ponce de León**

Florentina Troya **Vanessa Vega**

Equipo artístico

Escenografía **José Luis Raymond**

Iluminación **Paco Ariza**

Vestuario **Gema Rabasco**

Videoescena **Álvaro Luna**

Caracterización **Vicky Marcos**

Ayudante de dirección **Víctor Velasco**
Coproducción
Centro Dramático Nacional y
Teatro Cuyás–Cabildo de Gran Canaria
con motivo del X Congreso Galdosiano



Exposición

Galdós y la realidad

Teatro María Guerrero | Sala Margarita Xirgu
2 de noviembre al 30 de diciembre de 2012

Dirección

Andrés Peláez

Coordinación, selección de imágenes y textos

José Manuel Montero

Esmeralda Serrano

Con la colaboración de María Ángeles del Rey

Fotografías

Archivo del Museo Nacional del Teatro

Centro de Documentación Teatral

Casa-Museo Pérez Galdós | Cabildo de Gran Canaria

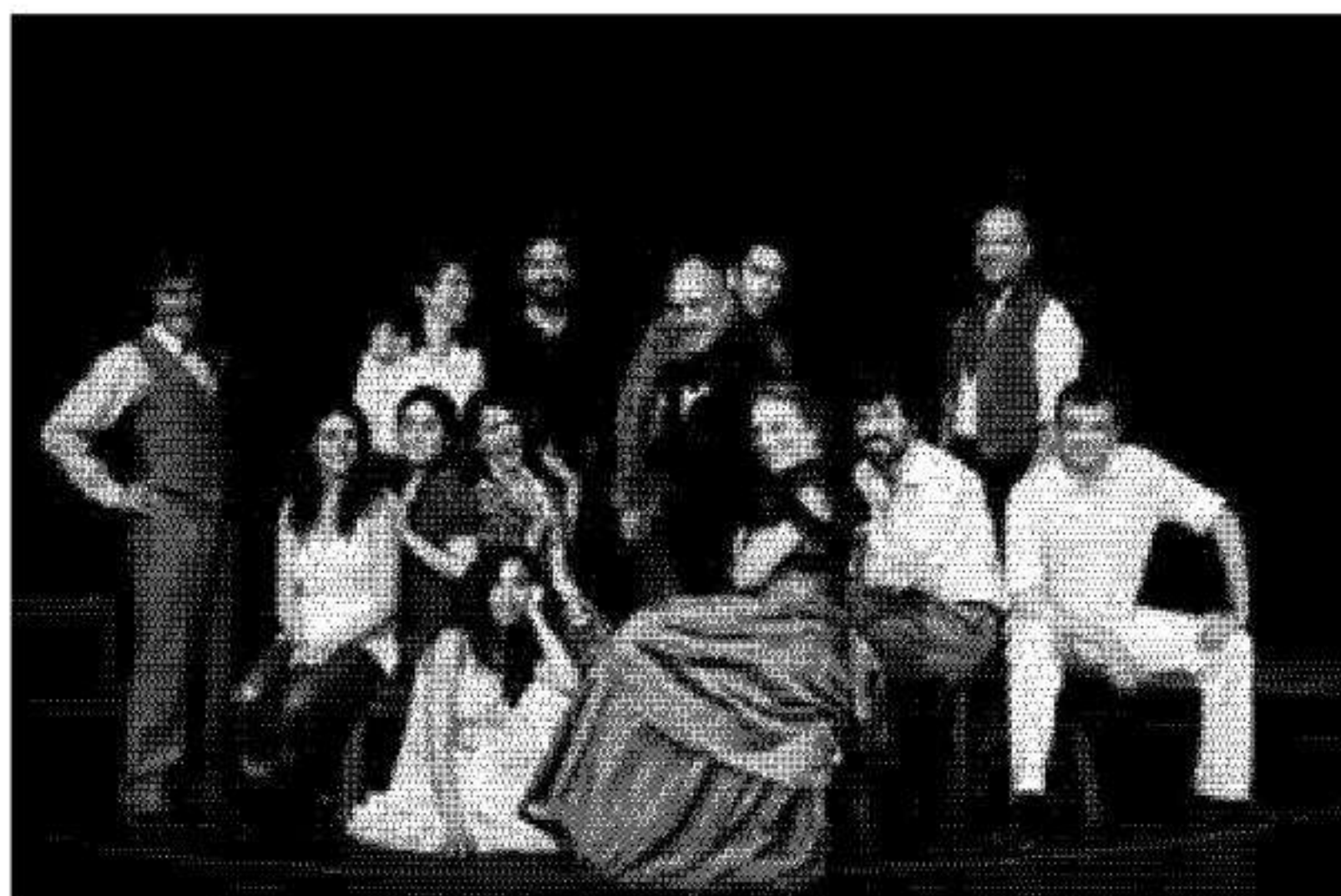
Diseño

Armando Bernabeu y José Carlos Nievas

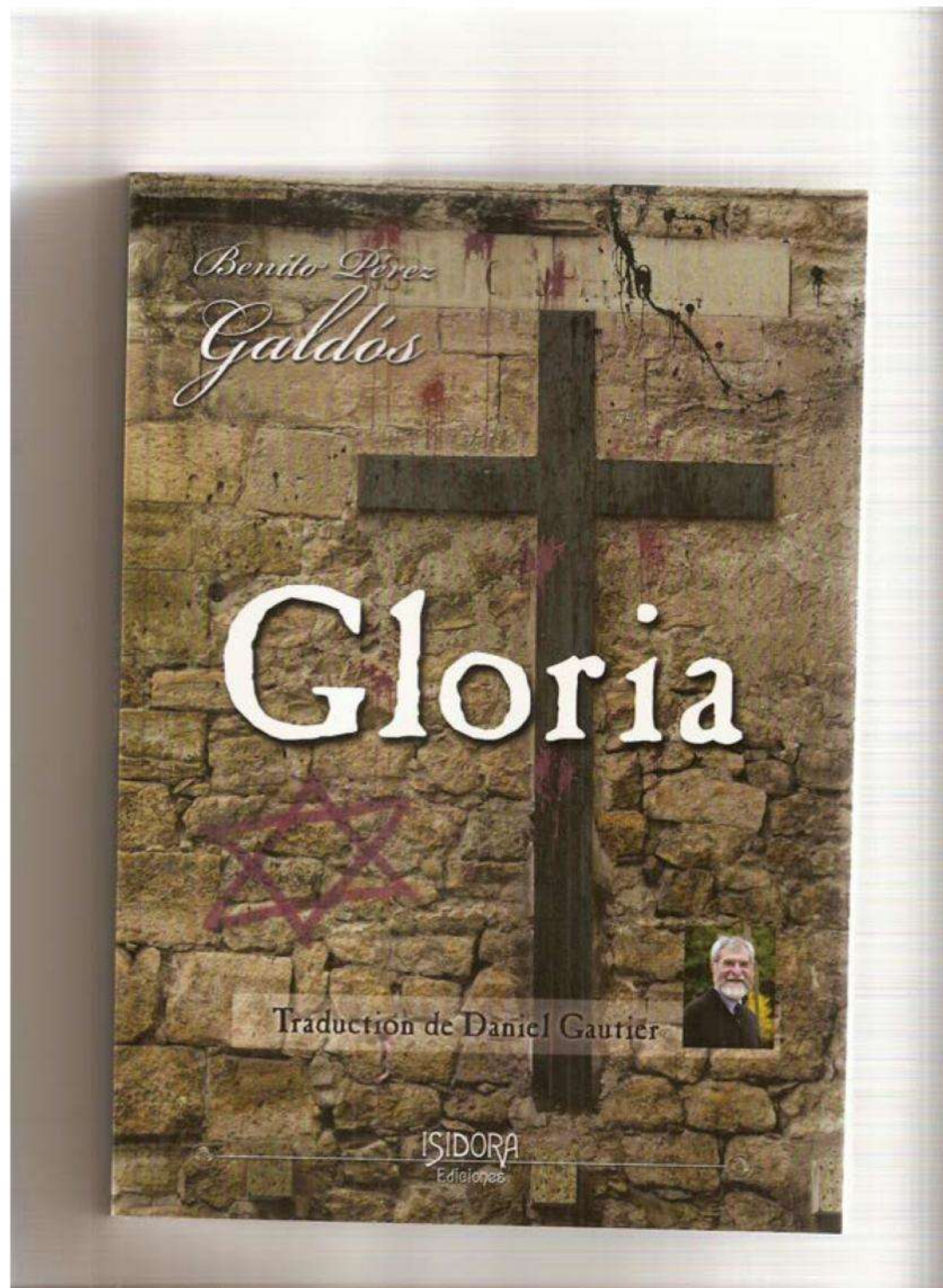
El Centro Dramático Nacional y el Museo Nacional del Teatro organizan una pequeña exposición titulada ***Galdós y la realidad***, que se exhibirá en la Sala Margarita Xirgu del Teatro María Guerrero de Madrid desde el 2 de noviembre hasta el 30 de diciembre de 2012 con motivo del estreno de la obra de *Do*□

Perfecta, bajo la dirección de Ernesto Caballero.

En esta muestra se exhibirá un interesante material documental y museográfico relacionado con Galdós (figurines, scenografías, pinturas, dibujos, escultura, documentos, programas de mano, fotografías, etcétera). La exposición se complementará con paneles didácticos sobre la vida y obra de este novelista y dramaturgo y sobre la puesta en escena de sus obras teatrales más importantes.



Fotografía:DavidRuano



Las traducciones de Galdós al francés:
Gloria, La desheredada, Miau, Halma-
Nazarín, El abuelo, Realidad, Cuentos...
haz tu pedido a
fundacionisidora@gmail.com
info.isidoraediciones@gmail.com
isidora-internacional@wanadoo.fr

Nota del director

Ernesto Caballero

Galdós quiso hacer una metáfora de la España de su tiempo: la imaginaria ciudad de Orbajosa era toda una nación menguada, arcaica, ensimismada, y la dolencia que aquejaba a los personajes del relato la propia de un país enfermo de atraso y superstición. Este planteamiento simbolista lo desarrolló, no obstante, con un inequívoco empeño realista que se exagera, como en Cervantes o en *La Celestina*, hasta lo tragicómico.

Escrita por un joven novelista exasperado ante el fracaso del proyecto liberal que pretendía modernizar la España de su época, *Doña Perfecta* anticipa el anhelo de regeneración de nuestra vida política y social característico de toda la literatura noventayochista. El autor, en principio, toma partido a favor de Pepe Rey, un joven ingeniero portador de valores ilustrados contrapuestos al dogma y al cerrilismo localista de los orbajosenses; sin embargo, a medida que progresa la acción de la trama y aumenta la desavenencia entre éste y doña Perfecta, la obra adquiere tintes trágicos y tanto sus protagonistas como sus antagonistas terminan siendo víctimas y culpables a un mismo tiempo de un *fatum* que acaso no sea otro que el de nuestra convulsa y atribulada Historia.

En *Doña Perfecta*, progreso y tradición colisionan estrepitosamente a causa de una arraigada incapacidad en unos y en otros de establecer un diálogo más allá de esas sumarias descalificaciones tan frecuentes en nuestra vida social, de esa propensión a convertir en enemigo al adversario ideológico, de ese sentimiento de íntima agresión ante una discrepancia de criterio, en definitiva, de esa intransigencia tan perdurable y característica.

Galdós fue un autor de éxito de numerosas obras de teatro, siendo la más célebre su *Electra*, que originó un gran escándalo entre la bienpensante sociedad de su tiempo. También llevó a las tablas *Doña Perfecta* en una adaptación

muy sujeta a las convenciones del teatro de la época y en la que buena parte del aliento narrativo del original queda apagado o cuando menos constreñido por una trama efectista y convencional. Esta es la razón por la que hemos querido abordar nuestra propuesta directamente desde el texto de la novela, planteando un esquema escénico en sintonía con la sucesión de capítulos del original; en este apasionante proceso hemos podido constatar algo que intuíamos desde un primer momento: en la narrativa de Galdós, tan abundante de enjundiosos diálogos, se encuentra encriptado un enorme potencial teatral.

Por tanto, al considerarlo piedra fundacional de nuestra dramaturgia contemporánea, hemos querido que su voz no sólo estuviera presente en el CDN, sino que abriera esta nueva etapa de consolidación de un repertorio que a nuestro entender tiene al gran escritor canario como una de sus fuentes principales.

«Doña Perfecta»: Sinopsis

Todo empieza cuando Doña Perfecta y su hermano deciden que sus hijos se casen. Pepe va a visitar a su tía y a su prima a Orbajosa, ciudad donde viven. Ésta es una ciudad sin vida intelectual, con una economía no muy buena.

Pero todo sale a pedir de boca; al conocerse, Rosario y Pepe se causan buena impresión mutuamente y se quieren casar. Aquí es donde se centra la novela de Benito Pérez Galdós.

Más tarde, en la cena, Inocencio, el penitenciario, pregunta a Pepe qué le parece la ciudad y Pepe le contesta sinceramente lo que piensa; sus palabras son una invitación al combate que se entabla entre Pepe y el peninteciario. Pepe se va metiendo cada vez más en una situación imposible y cae en la trampa que le está preparando Inocencio: este está en contra de Pepe porque su sobrina, Remedios, quiere casar a su hijo Jacinto con Rosario. Doña Perfecta, tras oír varias conversaciones, se pone en contra de Pepe y encierra a su hija Rosario en su cuarto porque ya no quiere que se case con ella y por medio de influencias quiere hacerle la vida imposible a Pepe para que se vaya de Orbajosa. Pepe estuvo a punto de irse de

Orbajosa, pero se enteró de que su amor hacia Rosario era correspondido y se quedó para poder liberarla y casarse con ella.

Pepe trama un plan, pero María Remedios decide espiarlo y descubre que va a tener un encuentro con Rosario. María Remedios avisa a Doña Perfecta, ésta baja a la huerta y ve que es verdad; entonces, manda a Caballuco a matar a Pepe y lo mata.

Otras referencias

Doña Perfecta es el título de una novela social de Benito Pérez Galdós, escrita en 1876. El propio autor hizo una versión teatral, con el mismo título, estrenada el 28 de enero de 1896 en el Teatro Español de Madrid por la compañía de María Tubau. La versión que escribe y dirige ahora Ernesto Caballero está basada en la novela.

Existen dos versiones cinematográficas de *Doña Perfecta*, una producción mexicana de 1950, dirigida por Alejandro Galindo y con Dolores del Río en el papel estelar, y una producción española de 1977, con guión y dirección de César Fernández Ardavín, protagonizada por Julia Gutiérrez Caba y en cuyo reparto figuraban además José Luis López Vázquez, Manuel Sierra, Victoria Abril, Emilio Gutiérrez Caba, Fernando Sancho y Mirta Miller.

Nunca sabremos qué habría hecho Luis Buñuel con *Doña Perfecta*, pero fue su primer proyecto de adaptación cinematográfica de una obra galdosiana, desde 1948, aunque finalmente, al parecer por una triquiñuela del productor Francisco Cabrera, terminaría siendo dirigida por Alejandro Galindo en 1950.

Habría que esperar diez años (1948-1949) hasta que, con *Nazarín*, Buñuel pudiera llevar a la pantalla su particular relación con el universo galdosiano, que prolongaría en *Viridiana* (1961), lejanamente basada en la novela *Halma* de Galdós, así como en *Tristana* (1970).

Ernesto Caballero

Dirección y versión

Ernesto Caballero (Madrid, 1958), Director del Centro Dramático Nacional desde el 1 de enero de 2012, ha destacado por igual es sus facetas de autor teatral, director de escena y director de compañía propia. Ha escrito más de veinte obras teatrales. Ha sido durante muchos años profesor titular de Interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y director asociado del Teatro de La Abadía.

Ha dirigido algunos de los mayores éxitos de las últimas temporadas teatrales en Madrid: *El señor Ibrahim y las flores del Coral*, de Eric-Emmanuel Schmitt (CDN, 2004, por el que obtuvo el Premio Max al texto mejor adaptado); *Sainetes*, de Ramón de la Cruz (2006); *La comedia nueva*, de Leandro Fernández de Moratín (2008) y *En esta vida todo es verdad y todo mentir*, de Calderón de la Barca (2012), las tres en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, o *Las visitas deberían estar prohibidas por el Código Penal*, sobre textos de Miguel Mihura, estrenada (2006); *Presas*, de Ignacio del Moral y Verónica Fernández (2007), y *La colmena científica o el Café de Negrín*, de José Ramón Fernández (2010), todas ellas producciones del CDN. Con la compañía Teatro El Cruce, de la que es director artístico, ha puesto en escena, entre otros muchos títulos, *Auto*, obra que obtuvo el Premio de la Crítica, y *La tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga, estrenada en el Teatro de La Abadía; *La fiesta de los jueces*, basada en *El cantaroto roto*, de Heinrich Von Kleist, y *Santo*, en la que compartía la dramaturgia con Ignacio del Moral e Ignacio García May.

En su obra como autor resaltan además títulos como *Squash*, *Reth*, *Solo para Paquita*, *Rezagados*, *Destino desierto*, *Mar* □ *Sarmiento*, *Santiago (de Cuba)...* y *cierra España*, *Un busto al cuerpo*, *Pepe el romano*, *Te quiero.... muñeca*, *Tierra de por medio*.

Como director de escena destacan, además de los citados, sus montajes de *El amor enamorado* de Lope de Vega; *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca; *La ciudad, noches y pájaros*, de Alfonso

Plou; *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral; *Querido Ramón*, sobre textos de Gómez de la Serna; *Mirandolina*, de Carlo Goldoni; *Brecht cumple cien años*, sobre textos de Bertolt Brecht; *El monstruo de los jardines*, de Calderón de la Barca; *Yo estaba en casa...*, de J. L. Lagarce; *Las amistades peligrosas*, de Christopher Hampton, y *He visto dos veces el cometa Halley*, sobre Rafael Alberti.

También ha recibido el Premio José Luis Alonso, concedido por la Asociación de Directores de Escena, por su montaje de la obra *Eco y Narciso*, y el premio de la crítica teatral de Madrid al mejor autor de la temporada por sus obras *Auto* y *Rezagados*.



Jose Luis Raymond

Escenografía

Estudia la especialidad de audiovisuales en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco y escultura y espacio escénico en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Ha desarrollado su actividad artística en pintura, espacios escenográficos, dirección de escena y *performances*... Desde 1976 realiza exposiciones individuales y colectivas de pintura, instalaciones y escultura escénica. En la actualidad es profesor titular de Espacio Escénico en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

Combina la docencia con el diseño espacial-escenográfico, la dirección de escena y las artes plásticas, así como con el estudio de los últimos conceptos del arte, aplicados a la dramaturgia y al espacio teatral.

Entre sus exposiciones recientes destaca su proyecto titulado *La sombra habitada* (2008-2009) en el museo MACUF y la exposición fotográfica *Bestia contra bestia*, presentada en el 33 Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (2010).

Entre sus trabajos en dirección de escena destacan la ópera *La traición oral*, de Mauricio Kagel (Música de Hoy, 2004); escena para teatro musical de Tomás Marco (Música de Hoy, Teatro de La Abadía, 2003); *Veinticinco premios Cervantes* (Círculo de Bellas Artes, 2001); la ópera *La raya en el agua* del compositor José Luis Turina (Festival de Otoño, 1996).

Entre sus últimas creaciones de espacios escénicos cabe mencionar *La piel en llamas*, de Guillem Clua (dir. José Luis Arellano); *La tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga (dir. Ernesto Caballero); *Auto*, de Ernesto Caballero (2006); la ópera infantil *La Cenicienta* con dirección de José Luis Arellano (2006); *Sainetes* de Ramón de la Cruz, con dirección de Ernesto Caballero (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006); *La señorita Julia*, en versión y dirección de Charo Amador (2005); *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, dirección de escena de Ernesto Caballero (CDN, Teatro María Guerrero, 2004); *El Rey Negro*, de Ignacio del Moral (dir. Eduardo Vasco, Centro de Nuevas Tendencias Escénicas,

1997); *El examen de maridos*, de Ruiz de Alarcón (dir. Vicente Fuentes, 1997).



Fotografía: David Ruano



Paco Ariza

Iluminación

Entre sus trabajos más recientes en teatro destacan *La verdad*, de Florian Zeller (dir. Josep Maria Flotats); *Naces, consumes, mueres*, de Ernesto Caballero (compañía Primas de Riesgo); *Ógloga de Pléida y Vitoriano*, de Juan del Encina (dir. Ignacio García); *Follies*, de Stephen Sondheim (dir. Mario Gas); *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, de Calderón de la Barca (dir. Ernesto Caballero); *Oleanna*, de David Mamet (dir. Manuel de Benito); *Palabras en la barriga*, de Vasco Negreiros (dir. Ignacio García); *Santo*, de Ignacio García May, Ernesto Caballero e Ignacio del Moral (dir. Ernesto Caballero); *Gloria y peluca*, de Barbieri y De la Villa (dir. Ignacio García); *El estreno de una artista*, de J. Gaztambide y V. de la Vega.

Ha recibido el premio de iluminación «Rogelio de Eusquiza» de la Asociación de Directores de Escena 2011, por *El estreno de una artista* y *Gloria y peluca*.

Además de los ya citados, ha colaborado con directores como Pilar Massa, Rubén Cano, Daniel Veronese, Blanca Portillo, Gustavo Pérez Puig, Ángel Facio, Mara Recatero, Narciso Ibáñez Serrador, Julián Molina, Juan Carlos Naya, Sebastián Junyent, y Horacio Rodríguez Aragón.

En cine ha colaborado en *El Teki* (cortometraje, dir. Alberto Esteban); *Pepe Guindo* (dir. Manuel Iborra) y *Noviembre* (dir. Acheró Mañas).

Desde 2008 es Director Técnico del Teatro Español, del que fue jefe de iluminación entre 2003 y 2008.

Álvaro Luna

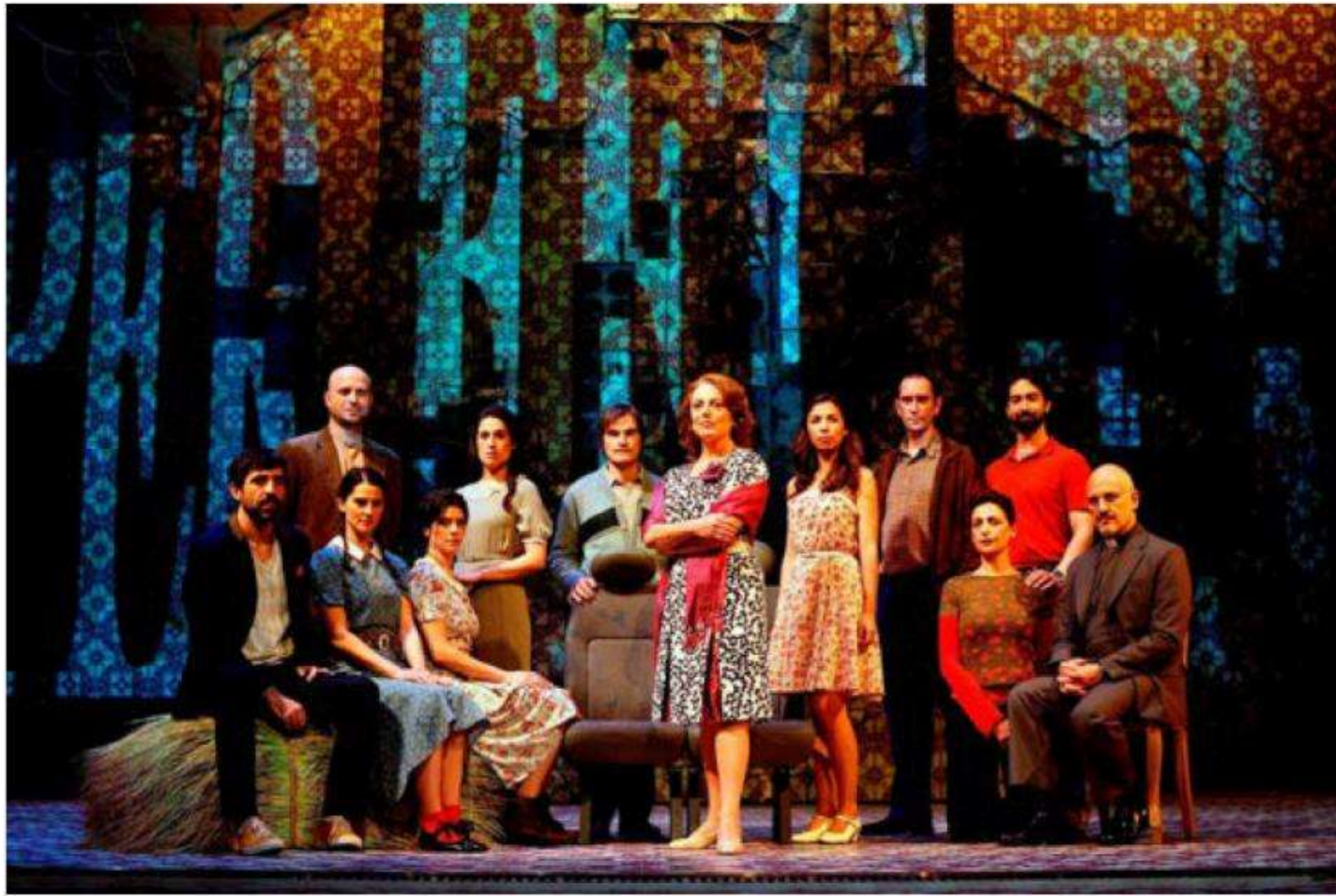
Videoescena

Nacido en Madrid en 1977, estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid y se tituló como Realizador de Audiovisuales y Espectáculos por el Instituto Oficial de Radio y Televisión de RTVE. Desde entonces trabaja en múltiples campos de la creación audiovisual y colabora con directores como Gerardo Vera, Mario Gas, Lluís Pasqual, Àlex Rigola, José Carlos Plaza, Emilio Sagi, Georges Lavaudant, José Luis Gómez, Luis Olmos o Carles Alfaro.

Como realizador dirige cortos y documentales como *25 años de libertad en el cine español, 2003* o *Arte Sella, un museo al abierto, 2005* (premio Brixen Art al mejor documental en el Brixen Art Film Festival de Bresanone, Italia). Ha realizado también el diseño de proyecciones y la ayudantía de dirección para las galas de las nueve últimas ediciones del Festival de Cine de Málaga, la dirección de las galas de las dos ediciones del Festival de Cine Español de Tánger (Marruecos) y del Documenta Madrid 08 y 09, festival de documentales de Madrid.

Como videoescenista entre sus últimos trabajos en el CDN destacan *La loba, Agosto, Madre Coraje y sus hijos, Platonov, Divinas Palabras, Rey Lear, Un enemigo del pueblo y Agosto* (todas ellas con dirección de Gerardo Vera); *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* y *Muerte de un viajante* (dir. Mario Gas); *Nixon-Frost* (dir. Àlex Rigola); *The Bukowski Project*, con Ute Lemper y Mario Gas; la ópera *Don Giovanni* (dir. Lluís Pasqual); la ópera *Macbeth* (dir. Gerardo Vera); la ópera *Hangman, Hangman!* (dir. Gustavo Tambascio); *MacbethLadyMacbeth* (dir. Carles Alfaro); *Splendid□s* (dir. José Carlos Plaza); *La paz perpetua* de Juan Mayorga (dir. José Luis Gómez); *Play Strindberg* (dir. Georges Lavaudant); *La voz humana□La voix humaine* (dir. Gerardo Vera); *Roberto Zucco* (dir. Lluís Pasqual); *Nubes* creada por Enrique Cabrera); *Cara de Plata* de Valle-Inclán (dir. Ramon Simó); *Gorda* de Neil LaBute (dir. Tamzin Townsend); *Septiembre sinfónico*, con el

pianista Lang Lang y Tomatito (OCNE) y *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, con el escenógrafo Xose Manuel Castanheira y la directora María Ruiz.



Fotografía: David Ruano

Gema Rabasco

Vestuario

Es licenciada en Escenografía por la RESAD y licenciada en Arquitectura de Interiores por la Escuela Superior Técnica de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Departamento de Construcción y Tecnologías Arquitectónicas de la Universidad Politécnica de Madrid. Es socia fundadora de UNOYUNO , empresa dedicada al vestuario en distintos proyectos de televisión, fotografía y publicidad.

Desde 2004 ha participado como diseñadora de vestuario en los

siguientes espectáculos teatrales: *Castelvines y Monteses*, de Lope de Vega (dir. Aitana Galán); *El Señor Ibrahim y las flores del Corán*, de Eric-Emmanuel Schmitt (dir. Ernesto Caballero); *Qué me estás contando* (texto y dirección de Aitana Galán); *Casa de fieras*, de J. Alberto López (dir. Aitana Galán); *No sé callar mientras duermo*, de Luis García-Araus (dir. Aitana Galán); *Testamento vien□: Enfermedad, agon□ y muerte de Egon Schiele* (texto y dirección de Jesús Eguía, primer premio al mejor texto Escena Joven 2006); *Presas*, de Ignacio del Moral y Verónica Fernández (dir. Ernesto Caballero); *Un buen día*, de Dennis Lumborg (de Mariano de Paco); *Segunda vida*, texto y dirección de Aitana Galán); *155 / Del ser y del no ser*, de Luis Masci (dir. Mario Vedoya); *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla (dir. Antonio Castro Guijosa); *Lejana (Diario de Alina Reyes)*, de Julio Cortázar (dir. José Sanchis Sinisterra) y *The Cardenio Project*, texto y dirección de Jesús Eguía.

Reparto (por orden alfabético)

José Luis Alcobendas

Don Cayetano

Nació en Madrid. Es licenciado en Veterinaria y Arte Dramático.

Ha trabajado en numerosas ocasiones en el Teatro de Cámara de Madrid que dirige Ángel Gutiérrez, entre otros en los siguientes títulos: *El Pabellón número 6*, de Anton Chéjov; *Pájaros, pasos y entremeses*, de Lope de Rueda y Cervantes; *El casamiento*, de Nikolai Gogol; *El maestro de danzar*, de Lope de Vega; *El tío Vania*, de Chéjov, y *Mozart y Salieri, el canto del cisne*, de Pushkin y Chéjov, entre otros espectáculos.

En el Teatro de la Abadía ha trabajado en *Mesías*, de Steven Berkoff, y *El rey se muere*, de Ionesco (dir. José Luis Gómez), *El rey Lear*, de Shakespeare (dir. Hansgünther Heyme); *Medida por medida*, de Shakespeare (dir. Carlos Aladro); *La tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga (dir. Ernesto Caballero) y *El arte de la comedia*, de Eduardo De Filippo, dirigida por Carles Alfaro.

En la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha actuado en *Viaje del Parnaso*, de Cervantes (dir. Eduardo Vasco) y *Sainetes*, de Ramón de la Cruz (dir. Ernesto Caballero).

En el Centro Dramático Nacional ha trabajado en *La piel en llamas*, de Guillem Clua (dir. José Luis Arellano); *Presas* (dir. Ernesto Caballero) y en *La paz perpetua*, de Juan Mayorga (dir. José Luis Gómez); *Dracula*, versión y dirección de Ignacio García May).

También ha actuado en *Hedda Gabler*, de Ibsen (dir. Ernesto Caballero, Círculo de Bellas Artes), en *Tócala otra vez, Sam*, de Woody Allen (dir. Tamzin Townsend, Trasgo Producciones) y en *La Calesera* (Teatro de la Zarzuela, dir. Carles Alfaro).

En cine ha intervenido en *Resultado final* (dir. Juan Antonio Bardem); *Gitano* (dir. Manuel Palacios); *Salvajes* (dir. Carlos Molinero); *El caballero don Quijote* (dir. Manuel Gutiérrez Aragón); *Mujeres en el parque* (dir. Felipe Vega); *La torre de Suso*

(dir. Tomás Fernández) y *El diario de Carlota* (dir. José Manuel Carrasco).

Por último, en televisión ha participado en series como *El comisario*, *Periodistas*, *Hospital Central*, *Cuéntame como pasó*, *Vientos de agua*, *700 euros*, *Amar en tiempos revueltos*, *Hermanos y detectives*, *Lex* y *Bandolera*, entre otras.



Diana Bernedo

Maria Juana Troya

Ha actuado en compañías como la Compañía Nacional de Teatro Clásico con *En esta vida todo es verdad y todo mentira* de P. Calderón de la Barca dirigida por Ernesto Caballero, la Compañía Siglo XXI con *Morir pensando matar* de Francisco de Rojas Zorrilla, dirigida por Ernesto Caballero, La Fura dels Baus con *Degustación de Titus Andronicus* de W. Shakespeare dirigida por Pep Gatell, Rajatabla Producciones con *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla dirigida por Antonio Castro, Compañía Bibelot con *Itinerante(s)* dirigida por Rebeca Ledesma, Mimox Teatro con *El sueño de una noche de verano* y *La Odisea* dirigidas por José Piris o la Fundación Teatro Real actuando en óperas como *Don Pasquale* de G. Donizetti dirigida por Tomás Muñoz, *Katia Kabanova* de Leos Janáček y *Dialogues des Carmelites* de Francis Poulenc dirigidas por Robert Carsen, *Idomeneo* de W. A. Mozart dirigida por Luc Bondy, *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli y *L'Orfeo* de Monteverdi dirigidas por Pier Luigi Pizzi, *Hänsel y Gretel* de Humperdinck dirigida por Piero Maestrini y *Die Zauberflöte* de W. A. Mozart dirigida por La Fura el Baus.

Ha protagonizado la película *Al acecho del leopardo*, largometraje mexicano dirigido por Enrique Rentería.

Diana Bernedo se formó en Interpretación por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Amplía su formación en la International School of Corporal Mime L'Ange Fou en Londres, la Scuola Internazionale dell Attore Comico en Italia y la SITI Company de Nueva York. Ha complementado su formación con Anne Bogart, Tapa Sudana, Jan Ferslev, Marcel Marceau, Will Bond, Ellen Lauren, Akiko Aizawa, Leon Ingulsrud, Andrés Lima y Serge Poncelet, entre otros.

Es profesora titular de Entrenamiento en la Escuela Internacional de Teatro Gestual de José Piris *Nouveau Colombier* en Madrid. Ha sido asistente de José Piris en el espectáculo *La creación del mundo*, galardonado con tres

Premios en el segundo Festival de Escuelas de Teatro de Madrid 2011 y ha dirigido el mimodrama simbólico *La Odisea* junto con Claudia De Siato.

Ha impartido un taller de elenco y movimiento para los actores de *La Tempestad*, espectáculo dirigido por Sergio Peris- Mencheta.



Lola Casamayor

Doña Perfecta

En los últimos años ha trabajado en los siguientes espectáculos teatrales: *Presas* de Verónica Fernández e Ignacio del Moral (dir. Ernesto Caballero); *Marat-Sade*, de Peter Weiss (dir. Andrés Lima); *las cuñadas*, de Michael Tremblay (dir. Natalia Menéndez); *El bateo y de Madrid a Paris*, de Chueca (dir. Andrés Lima); *Tartufo*, de Molière (dir. Fernando Romo); *Tantas voces*, de Pirandello (dir. Natalia Menéndez); *Maria Sarmiento* (dir. Fernando Romo); *Homero, La Iliada* de Alessandro Baricco (dir. Andrea D'Odorico); *La familia de Pascual Duarte* (dir. Gerardo Malla); En 1978 trabajó en *La Celestina* bajo la dirección de Ángel Facio. Entre los espectáculos teatrales en los que ha intervenido hay que destacar además: *El graduado* (dir. Andrés Lima); *Antígona* (dir. Eusebio Lázaro); *La penúltima*, de Harold Pinter (dir. Roberto Cerdá); *Rey Negro*, de Ignacio del Moral, y *Dedos*, de Ortiz de Gondra (ambas dirigidas por Eduardo Vasco); *Casa de muñecas*, de Ibsen (dir. María Ruiz). Con Ernesto Caballero ha trabajado además en *Auto* y *La última escena* (textos del propio Caballero) y en *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca, y *Noches de amor efímero*, de Paloma Pedrero. Asimismo ha colaborado con los grupos independientes, Zascandil y Fuegos Fatuos en obras de Chéjov, Brecht, Büchner, Quim Monzó, dirigidas por Carlos Vides, Antonio Malonda y Fernando Romo.

En cine ha intervenido, entre otras, en las películas *Las huellas borradas* (dir. Enrique Gabriel) *Los pasos perdidos* (dir. Manane Rodríguez); *Sólo mía* (dir. Javier Balaguer); *Mauvais esprit (Mala leche)* (dir. Patrick Alassandrin); *Postdata* (dir. Rafael Escolar); *Un ajuste de cuentas* (dir. Manane Rodríguez); *Camino* (dir. Javier Fesser); *La vida que me queda* (dir. Eduardo Martín) y *La voz dormida* (dir. Benito Zambrano).

Ha trabajado en series de televisión como *Medico de familia*, *Hospital Central*; *Un lugar en el mundo*; *Comisario*; *Aquí no hay quien viva*; *Simuladores*; *Cuenta atrás*; *Cazadores de hombres*; *El pacto*; *Los misterios de Laura*; *Al límite*; *Bandolera* y *Cuéntame como*

pasó. Ha obtenido el premio Villa de Madrid María Guerrero 2008 por *Marat-Sade* y *Presas* y el Premio de la Unión de Actores 2008 a la mejor interpretación femenina de reparto de cine por *Camino*.



Israel Elejalde

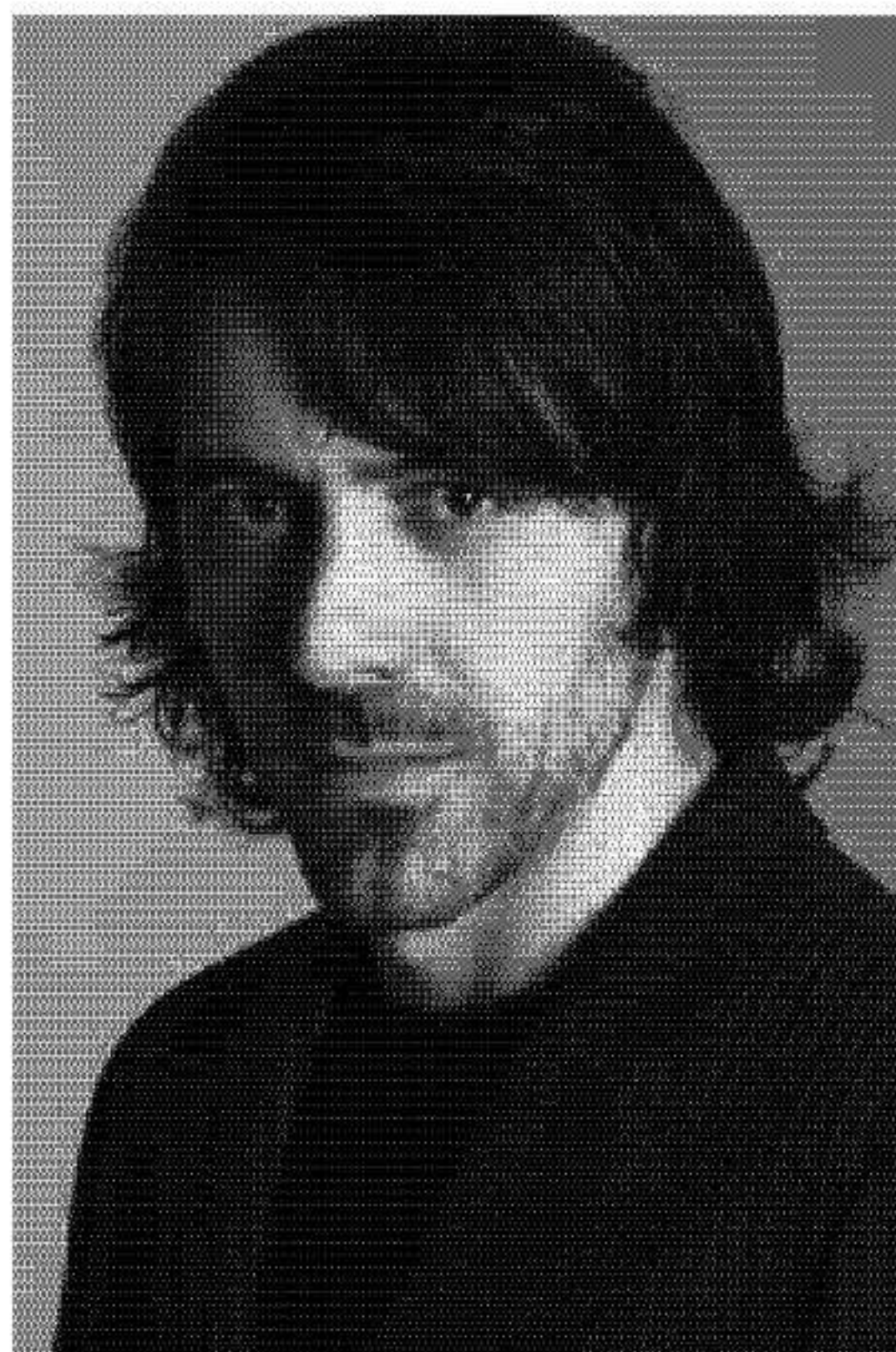
Pepe Rey

Licenciado en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid. En teatro ha participado en los siguientes espectáculos: *La fiebre*, de Wallace Shawn (dir. Carlos Aladro, 2012); *Egloga de Plácida y Vitoriano*, de Juan del Encina (dir. Nacho García, 2012); *Veraneantes*, de Máximo Gorki (dir. Miguel del Arco, 2011); *La función por hacer*, de Miguel del Arco y Aitor Tejada (dir. Miguel del Arco, 2009); *Dos mejores*, de Richard Dresser (dir. Àlex Rigola, 2009); *S□ano*, de Benet i Jornet (dir. Xavier Albertí, 2009); *Medida por medida*, de Shakespeare (dir. Carlos Aladro, 2009); *El cuerdo loco*, de Lope de Vega (dir. Carlos Aladro, 2008); *La paz perpetua*, de Juan Mayorga (dir. José Luis Gómez, 2008); *El Gordo y el Flaco*, de Juan Mayorga (dir. Carlos Marchena, 2007); *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen (dir. Gerardo Vera, 2007); *Amores iguales* (dir. Gerardo Vera, Salva Bolta y Alfredo Sanzol, 2006); *Paseo romántico* (dir. Laila Ripoll, 2006); *La Gran Via*, de Federico Chueca y Joaquín Valverde (dir. Helena Pimenta, 2006); *Largo viaje hacia la noche*, de Eugene O'Neill (dir. Àlex Rigola, 2006); *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (dir. Eduardo Vasco, 2005-2006);

El viaje del Parnaso de Miguel de Cervantes (dir. Eduardo Vasco, 2005-2006); *Terrorismo*, de los Hermanos Presniakov (dir. Carlos Aladro, 2005); *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega (dir. José Pascual, 2003-2005); *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla (lectura dramatizada, dir. Mario Gas, 2004); *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla (dir. Natalia Menéndez); *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (dir. Miguel Narros, 2003); *La comedia de las ilusiones*, de Corneille (dir. Adrián Daumas, 2002); *Memoria de un olvido*, sobre textos de Luis Cernuda (dir. José Luis Gómez, 2002-2003).

En cine ha intervenido en películas como *Oculto* (dir. Antonio Hernández, 2004); *Morir, dormir, soñar* (cortometraje, dir. Miguel del Arco, 2005) y *Seis o siete veranos* (cortometraje, dir. Rodrigo Roderó, 2006). También ha participado en el

telefilme *Flores muertas* (dir. Joaquín Llamas, 2004) y en series de televisión como *Los misterios de Laura*; *Toledo*; *Amar en tiempos revueltos*; *Cuéntame como pasó*, *Águila Roja*; *Aquí no hay quien viva*; *Un paso adelante*; *Hospital Central*; *El comisario*; *Cuenta atrás* y *Los hombres de Paco*. Recibió el Premio Ojo Crítico de Teatro en 2004.



Karina Garantivá

Rosario

Nació en la Guajira colombiana, donde comenzó su carrera artística como bailarina. Ha realizado estudios danza y teatro en escuelas de Cuba, Colombia e Italia. En 2001 se trasladó a Madrid y comenzó sus estudios en la RESAD. Una vez finalizados los estudios de Arte Dramático debuta en el Centro Dramático Nacional con la obra *Presas*, de Ignacio del Moral y Verónica Fernández, dirigida por Ernesto Caballero. Después de esta experiencia, comienza un proyecto de investigación teatral del que surgen los montajes *Maniquí* y *Naces consumes mujeres: El gran mercado del mundo*, en los que participa como protagonista. Otros trabajos en teatro han sido *La fiesta de los jueces*, basada en *El cataro roto*, de Heinrich Von Kleist y *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, de Calderón de la Barca, con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en ambos casos con dirección de Ernesto Caballero. En cine ha participado en los cortometrajes *Sin papeles* de Manuel Martín Parra, y *Muñeca de cera*, de Eduardo Momeñe.



Miranda Gas

Pepita Troya

Ha realizado cursos de danza, voz, canto y verso en distintos centros de Barcelona. Debuta en el teatro con el musical, *A Little Night Music*, de Stephen Sondheim y Hug Wheeler, dirigido por Mario Gas. Ha participado en las siguientes producciones teatrales: *Orquesta Club Virginia* (dir. Manuel Iborra); *En la vida todo es verdad y todo mentira*, de Calderón de la Barca (dir. Ernesto Caballero, CNTC); *Los monólogos de la vagina*, de Eve Ensler (dir. Napua S. Gilbert); *En viu con* (coreografía de Ana Maleras y música de Xazzar); *Groucho me enseñó su camiseta*, de Vázquez Montalbán (dir. Damià Barbany); *La nit mes clara*, de Clara Peya y Amadeu Bergés; *Beaumarchais*, de Guitry (dir. Josep Maria Flotats); *Rock'n'Roll*, de Tom Stoppard (dir. Àlex Rigola); *El comte Arnau*, de Joan Maragall (dir. Hermann Bonnin).

Se inició en el terreno musical en 2005, con el grupo con el grupo Xazzar (ganador del premio Sona 9 2006, Injuve 2007 y Enderrock 2009), con el que ha grabado los discos *Que no s'escapin els gossos* e *Histories desencantades* (Kasba).

Participa en otras formaciones y grabaciones como *Declaracions*, de Clara Peya (Nómada 57).



Alberto Jiménez

Don Inocencio

En teatro, antes de *Doña Perfecta*, ha participado entre otros en los siguientes espectáculos: *La caída de los dioses* (dir. Tomás Pandur); *Cuerpo de mayor revisitado* (dir. Alberto Jiménez); *Glengarry Glen Ross*, de David Mamet (dir. Daniel Veronese); *Fuenteovejuna* (dir. Laurence Boswell); *Medea* (dir. Tomaz Pandur); *Arlequino, servidor de dos amos* (dir. Andrés Lima); *Cuerpo de mayor, nada es casual (y 3)* (dir. Alberto Jiménez y Rosa Manteiga); *Nada es casual 2* (dir. Alberto Jiménez y Rosa Manteiga); *La persistencia de la imagen* (dir. Javier Yagüe); *Comedia sin título* (dir. Luis Miguel Cintra); *Himmelweg* (dir. Antonio Simón); *Historia de una escalera* (dir. Juan Carlos Pérez de la Fuente); *Abre el ojo* (dir. Paco Plaza); *Baraja del rey Don Pedro* (dir. José Luis Gómez). Por su trabajo en *Glengarry Glen Ross* recibió nominaciones como mejor actor de reparto en los Premios Max y en los premios de Unión de Actores.

En cine ha intervenido en películas como *Todo lo que tú quieras* (dir. Achero Mañas); *Propios y extraños* (dir. Manuel González Ramos); *Un buen hombre* (dir. Juan Martínez Moreno); *Tocar el cielo* (dir. Marcos Carnevale); *Pájaros muertos* (dir. Guillermo Sempere); *El atlas de geografía humana* (dir. Azucena Rodríguez); *Lo mejor de mi* (dir. Roser Aguilar); *El hombre de arena* (dir. José Manuel González); *Oviedo Express* (dir. Gonzalo Suárez); *Los aires difíciles* (dir. Gerardo Herrero); *Uno de los dos no puede estar equivocado* (dir. Pablo Llorca); *Pactar con el gato* (dir. Joan Marimón); *Pasos* (dir. Federico Luppi); *El principio de Arquímedes* (dir. Gerardo Herrero); *La mirada violeta* (dir. Nacho Pérez y Jesús Ruiz); *Mar adentro* (dir. Alejandro Amenábar); *Roma* (dir. Adolfo Aristarain); *Noviembre* (dir. Achero Mañas); *Sólo mía* (dir. Javier Balaguer); *El viaje de Carol* (dir. Imanol Uribe); *El Bola* (dir. Achero Mañas); *La fuga* (dir. Eduardo Mignona).

También es conocido por sus actuaciones en televisión, en títulos como *Amar en tiempos revueltos*, *La reina del Sur*, *La*

Señora, Acusados, Los hombres de Paco, Los simuladores, Lobos, Escuadra hacia la muerte, Sin hogar, Salvaje...



Jorge Machín

Jacintito

Jorge Machín es licenciado en interpretación por la RESAD. Continúa después su formación en el teatro de la Abadía y en diversos talleres con maestros como Cicely Berry, Mar Navarro, Ernesto Arias, Vicente Fuentes, Marcello Magni... En teatro a colaborado en múltiples ocasiones con Ernesto Caballero, en espectáculos como *Sainetes*, *Las visitas deberían estar prohibidas por el Código Penal*, *La comedia nueva* y las recientes *La fiesta de los jueces* y *En la vida todo es verdad y todo mentira*.

Otros trabajos destacados en el escenario han sido *Segunda vida*, dirigida por Aitana Galán, *Entre bobos anda el juego*, dirigida por Antonio Castro y *El coloquio de los perros*, con dirección de Fefa Noia.

En televisión a participado en series como *Siete vidas*, *Los Serrano* o *El comisario entre otras*, y actualmente participa en el rodaje del largometraje *Acero* de Mario Jara.



Toni Márquez

Caballuco

Ha trabajado con directores como Eduardo Vasco (*Rey negro*, de Ignacio del Moral); Adán Black (*Cuento de Navidad*, de Charles Dickens); Santiago Sánchez (*Calígula*, de Albert Camus); Carlos Aladro (*Cuerdo loco*, de Lope de Vega); Joao Mota (*Viriato Rey*); Miguel Narros (*Salomé*, de Oscar Wilde); José Carlos Plaza (*Bodas de sangre*, de García Lorca, y *Yo no he nacido todavía*, de Vicente Molina Foix); Moncho Borrado (*Cosas mías*); David Amitín (*Leonce y Lena*, de Georg Büchner); Antonio Malonda (*Sin techo*, de Jerónimo López Mozo, *La boda*, de Bertolt Brecht)... Además, recientemente ha participado en «Microteatro por dinero» con el montaje *Mientras miren*, de Ernesto Caballero, dirigida por Karina Garantivá. En cine, ha intervenido en *23F* y *Shacky Carmine*, de Chema de la Peña; *¡Buen viaje excelencia!*, de Albert Boadella; *La Tama*, de Martín Costa; *Me estoy quitando*, de Juan Alberto Burgos, y *Al alcance de su mano*, de Antonio Hernández.

En televisión ha participado en *Amar en tiempos revueltos*, *En el internado*, *Hospital Central*, *Brigada policial*, *El pasado es mañana*, *Al filo de la ley*, *Mis adorables vecinos*, *Aquí no hay quien viva*, *Policías*, *Periodistas*, *Un paso adelante*, *Paco y Veva*, *El súper*, *Antivicio* y *Ada madrina*.



Paco Ochoa

Licurgo

Ha trabajado en el Centro Dramático Nacional, Animalario, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Els Comediants, Laví e Bel Teatro, Teatro de la Zarzuela, Centro Andaluz de Danza, Producciones Alfresquito, Pikor Teatro y compañía Pepadasola, en espectáculos contemporáneos, de verso, musicales, de calle, de *clown*, de bufón, de zarzuela y de café-teatro. Ha trabajado con directores como Ernesto Caballero, Andrés Lima, Joan Font, Emilio Goyanes, Francisco Ortuño, Miguel Olmeda, Blanca Li, Danielle Abbado, Pepa Díaz-Meco, Vanesa López y P.

Lomba.

En televisión ha participado en series como *La que se avecina*, *Cuentame lo que pasó*, *Hospital Central*, *Aida*, *Escenas de matrimonio*, *Somos Cómplices*, *Ponme una nube* y *Array*, así como en los programas *Colgados con Manu*, *Vamos que nos vamos* y *Sinceros*. En cine ha interpretado el papel de Alfonso Guerra en *23F. La película*, dirigida por Chema de la Peña.

Belén Ponce de León

Remedios

Estudia interpretación en la Escuela La Barraca con Alicia Hermida y en el Centro de Estudios Escénicos de Andalucía. Desde 2004 entrena con Arnold Tarraborelli y ha realizado talleres con Ernesto Arias, Lidia Otón, Ernesto Caballero y Rosario Pardo. Es licenciada en Filología Inglesa. Miembro de la compañía Rakatá, desde 2009 ha participado en sus espectáculos *Fuenteovejuna* (dir. Lawrence Boswell) y *El castigo sin venganza* (dir. Ernesto Arias). Otros trabajos en teatro son *Paquitadora* y *La hora de las moscas* (dir. Nicolás Pacheco), *Concurs.o.s* (dir. Eduardo Aldán), *Final de partida* (dir. Juan Dolores Caballero, Centro Andaluz de Teatro), *Judenrein* (dir. Pino Montana), *Barking Dogs* (dir. Norman Price).

En cine ha trabajado con Javier Fesser en *Camino* y con Chema de la Peña en *23 F*. En televisión ha intervenido en las series *Amar en tiempos revueltos*, *Mi gitana*, *Museo Coconut*, *Al límite*, *Lex*, *Hospital Central*, *Aida*, *Los hombres de Paco*, *Los Serrano*, *SMS* y *Mis adorables vecinos*.



Vanessa Vega

Florentina Troya

Diplomada en la escuela de Teatro y Artes Escénicas del Principado de Asturias (ITAE). Amplía su formación en la escuela de teatro musical Madrid 47 y en la escuela de movimiento y creación actoral de María del Mar Navarro y Andrés Hernández. Se especializa en Técnica Lecoq. Se forma con maestros como Claudia Contin, Ferruccio Merisi, Familie Flöz, Etelvino Vázquez, Andrezj Leparsky, Rosario Ruiz Rogers, Marco Carniti y Salva Bolta, entre otros.

Ha trabajado como actriz en los proyectos teatrales *Viva el duque nuestro due*□, *Cig*□, *La intrusa*, *El acuerdo*, *Los hombres de gris*, *Brenga* (espectáculo que participó en el Festival Intercéltico de Lorient), *El l*□*ulo y las orejas* (escrito y dirigido por Maxi Rodríguez), *SUB*, de La Fura dels Baus, y en las obras premiadas *Dios* (Mejor espectáculo en el festival de teatro de Reinosa), *Sexo contacto* (Gala del Teatro Asturiano), *El cuervo* (Premio Art Nalón Escena, Valles Mineros y Gala del teatro Asturiano).

En cine ha participado en *Alumbramiento* (*Lifeline* en su título original), cortometraje de Víctor Erice que formó parte del proyecto cinematográfico colectivo titulado *Ten minutes older: The trumpet*.



Doña Perfecta

adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós, se estrenó en el Teatro María Guerrero de Madrid el 2 de noviembre de 2012, con el siguiente reparto y equipo artístico:

REPARTO

Don Cayetano

María Juana Troya

Doña Perfecta

Pepe Rey

Rosario

Pepita Troya

Don Inocencio

Jacintito

Caballuco

Licurgo

Remedios

Florentina Troya

José Luis Alcobendas

Diana Bernedo

Lola Casamayor

Israel Elejalde

Karina Garantivá

Miranda Gas

Alberto Jiménez

Jorge Machín

Toni Márquez

Paco Ochoa

Belén Ponce de León

Vanessa Vega

EQUIPO ARTÍSTICO

Versión y dirección

Escenografía

Iluminación

Vestuario

Videoescena

Caracterización

Ayudante de dirección

Diseño de cartel
Ernesto Caballero
José Luis Raymond
Paco Ariza
Gema Rabasco
Álvaro Luna
Vicky Marcos
Víctor Velasco
Cecilia Molano
Coproducción
Centro Dramático Nacional y Teatro Cuyás–Cabildo de
Gran Canaria con motivo del X Congreso Galdosiano

DRAMATIS PERSONAE:

LICURGO
PEPE REY
CABALLUCO
DOÑA PERFECTA
DON INOCENCIO
DON CAYETANO
ROSARIO
JACINTITO
REMEDIOS
FLORENTINA TROYA, *la mayor*
MARIA JUANA TROYA
PEPITA TROYA, *la menor*

LAS TROYAS.— *Cuando el tren mixto descendente, número 65 (no es preciso nombrar la línea), se detuvo en la pequeña estación situada entre los kilómetros 171 y 172, casi todos los viajeros de segunda y tercera clase se quedaron durmiendo o bostezando dentro de los coches, porque el frío penetrante de la madrugada no convidaba a pasear por el desamparado andén. El único viajero de primera que en el tren venía bajó apresuradamente...*

LICURGO.— Don José Rey. Bienvenido a Villahorrenda. Vengo de parte de doña Perfecta para llevarle a usted a Orbajosa. Me llamo Pedro Lucas pero me llaman el tío Licurgo.

REY.— ¿Cómo está mi querida tía?

LICURGO.— Siempre tan guapa. Parece que no pasan años por la señora doña Perfecta.

REY.— ¿Y mi prima la señorita Rosario?

LICURGO.— Es el vivo retrato de su madre. Buena prenda se lleva usted, si es verdad, como dicen, que ha venido para casarse con ella. Tal para cual, y la niña no tiene tampoco por qué quejarse.

REY.— ¿Y Don Cayetano?

LICURGO.— Siempre metidillo en la faena de sus libros. Tiene una biblioteca más grande que la catedral, y también escarba la tierra para buscar piedras llenas de unos demonches de garabatos que dicen escribieron los moros. Eso de ahí es el cerrillo de los Lirios.

REY.— ¡El cerrillo de los Lirios! ¿Pero dónde están esos lirios?

Yo no veo más que piedras y yerba descolorida.

LICURGO.— Y estos son los Alamillos de Bustamante.

REY.— ¡Mis tierras! Es la primera vez que veo el patrimonio que heredé de mi madre. La pobre hablaba tales maravillas de esta región que yo, de niño, creía que estar aquí era estar en la gloria. Frutas, flores, montes, lagos, ríos... todo lo había en los Alamillos de Bustamante...

LICURGO.— Es la mejor tierra del país y para el garbanzo es de lo que no hay.

REY.— Pues desde que las heredé no me han producido nada; sólo algún que otro quebradero de cabeza.

Tengo entendido que algunos han metido su arado en mi propiedad.

LICURGO.— El tío Paso Largo, a quien llamamos el Filósofo por su mucha trastienda, metió el arado en los Alamillos por encima de la ermita, y roe que roe, se ha zampado seis fanegadas.

REY.— ¡Qué gran escuela! Seguro que no ha sido ese el único filósofo.

LICURGO.— Bueno, si al palomar no le falta cebo no le faltarán alomas... Pero usted puede ver de recobrar su finca.

REY.— Quizás no sea tan fácil, señor Licurgo... Este campo parece mejor cultivado. Veo que no todo es tristeza y miseria en los Alamillos.

LICURGO.— Señor, esto es mío.

REY.— Perdone... ya quería yo meter mi hoz en sus terrenos.

Por lo visto la filosofía aquí es contagiosa.

Pausa.

REY.— Esa tierra sí que es mala, todo es fango y arena.

LICURGO.— Esas parcelas... son de usted.

REY.— Veo que aquí todo lo malo es mío.

Pausa. Aparece CABALLUCO.

LICURGO.— Buenos días, Caballuco.

REY.— ¿Quién es este pájaro?

LICURGO.— ¿Quién ha de ser? Caballuco.

REY.— ¿Y quién es Caballuco?

LICURGO.— Toma... Es un hombre muy bravo, muy bueno y muy buen jinete. En Orbajosa le queremos mucho; el gobernador de la provincia se le quita el sombrero.

REY.— Entiendo, es lo que se dice todo un cacique...

LICURGO.— Tira a la barra como un San Cristóbal, y todas las armas las maneja como manejamos nosotros nuestros propios dedos. Tiene una gente que vale cualquier dinero, porque lo mismo es para un fregado que para un barrido... Ayuda a los pobres, y el que venga de fuera y se atreva a tentar el pelo de la ropa a un hijo de Orbajosa, ya puede verse con él... Están tocando a misa mayor en la catedral. Llegamos antes de lo que pensé.

REY.— La histórica ciudad de Orbajosa, cuyo nombre es sin duda corrupción de *urbs augusta*, la entrada parece un muladar.

LICURGO.— Es que de aquí no se ven más que los arrabales. Cuando entre usted en la calle Real y en la del Condestable, verá fábricas tan hermosas como la catedral.

REY.— No quiero hablar mal de Orbajosa antes de conocerla.

Entremos, pues, en la ciudad augusta.

PERFECTA.— ¡Pepe... pero qué mayor estás!... ¡Cómo pasan los años!...

REY.— Gracias, tía.

PERFECTA.— ¡Pero cómo te pareces a tu padre! Me parece que estoy viendo a mi hermano Juan. Sois como dos gotas de agua... ¿Sabes lo que me decía Rosario esta mañana?

ROSARIO.— Mamá, por favor...

PERFECTA.— Que tú, un hombre hecho a las pompas y etiquetas de la ciudad, no ibas a poder soportar esta sencillez un poco rústica en que vivimos.

REY.— ¡En absoluto! Nadie aborrece más que yo eso que llaman alta sociedad. La verdad es que desde hace tiempo deseaba darme un baño de cuerpo entero en la naturaleza; vivir lejos del bullicio, en la soledad y sosiego del campo. No hay que hablarme, pues, de sociedades altas ni bajas, porque con mucho gusto lo cambio todo por este rincón.

INOCENCIO.— ¿Qué le parece nuestra querida Orbajosa?

REY.— Todavía no he podido formarme idea de este pueblo. Por lo poco que he visto, me parece que no le vendría mal a Orbajosa una buena inversión de capitales para generar riqueza. Desde la entrada del pueblo hasta la puerta de esta casa he visto un buen número de mendigos.

INOCENCIO.— De ellos se ocupa la caridad. Por lo demás, Orbajosa no es un pueblo miserable. Aquí se producen los primeros ajos de toda España.

PERFECTA.— Es verdad que los últimos años han sido muy malos por la sequía; pero aún se han llevado al mercado muchos miles de ristras.

INOCENCIO.— En tantos años que llevo de residencia en Orbajosa he visto llegar aquí muchos personajes de la Corte, traídos unos por la gresca electoral, otros por visitar algún

abandonado terruño o por ver las antigüedades de la catedral, y todos entran hablándonos de arados ingleses, de trilladoras mecánicas, de saltos de aguas, de bancos y qué sé yo de cuántas majaderías. El estribillo es que esto es muy malo y que podía ser mejor. Váyanse con mil demonios; que aquí estamos muy bien sin que los señores de la Corte nos visiten. Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena. Pero no piense que lo digo por usted. No faltaba más. Sé que tenemos delante a uno de los jóvenes más eminentes de la España moderna, a un hombre capaz de transformar en riquísimas comarcas nuestras áridas estepas... ¿O acaso el gobierno no le ha destinado aquí a examinar bajo un punto de vista minero el cauce de nuestro río Nahara? No me incomoda porque usted me cante la vieja canción de los arados ingleses y la arboricultura y la selvicultura... Nada de eso; a hombres de tanto talento se les puede dispensar el desprecio que muestran hacia nuestra humildad.

Nada, amigo mío, nada, está usted autorizado para todo, incluso para decirnos que somos poco menos que unos cafres. (*Al loro*) Tunante, bribón, ¿por qué no hablas? Poco valdrías si no fueras charlatán. De charlatanes está lleno el mundo de los hombres y el de los pájaros.

CAYETANO.— Don José de mi alma. ¡Cuánto me alegro de tenerle aquí! Ya verá mi biblioteca... Podrá darse en ella buenos atracones de lectura... Todo lo que quiera... Verá maravillas, verdaderas maravillas, tesoros inapreciables, rarezas que sólo yo poseo, sólo yo...

INOCENCIO.— Debe visitar cuanto antes nuestra catedral. ¡Como esta hay pocas!...

CAYETANO.— El maestro López de Berganza, racionero de ella, la llamaba en el siglo XVI *pulchra augustiana*...

INOCENCIO.— Puede que usted, que tantas maravillas ha visto en el extranjero, no encuentre nada notable en nuestra vieja iglesia... Nosotros, los pobres patanes de Orbajosa, la encontramos divina.

PERFECTA.— Cuidado, Pepito; que si hablas mal de nuestra santa iglesia perderemos las amistades.

REY.— Lo poco que de su exterior he visto me ha parecido de una gran belleza. De modo, señora tía, que no hay para qué asustarse; ni yo soy sabio ni mucho menos.

INOCENCIO.— Alto allá: no venga aquí haciéndose el modesto, que hartos estamos de saber lo muchísimo que usted vale, la gran fama de que goza. No se ven hombres así todos los días. Pero de igual modo que ensalzo sus méritos permítaseme expresar otra opinión con la franqueza que es propia de mi carácter.

La ciencia, tal como la estudian y la propagan los modernos, es la muerte del sentimiento y de las dulces ilusiones. Con ella la vida del espíritu se amengua; todo se reduce a reglas fijas, y los mismos encantos sublimes de la Naturaleza desaparecen.

Con la ciencia se destruye lo maravilloso en las artes y en el alma. La ciencia dice que todo es mentira: los sueños del alma, la inspiración misma de los poetas, mentira. El corazón es una esponja, el cerebro una gusanera.

CAYETANO.— Todas las cosas tienen su pro y su contra.

PERFECTA.— Tómese una tejita, que sé que le gustan.

REY.— Cierto es todo lo que el señor Inocencio ha dicho en tono de broma. Pero no es culpa nuestra que la ciencia esté derribando a martillazos la superstición, las mentiras del pasado; bellas las unas, ridículas las otras. El mundo de las ilusiones se viene abajo con estrépito. La gente ha despertado y ve las cosas con claridad. Dirija usted la vista a dónde quiera y verá que la realidad ha sustituido a la fábula. Ya no hay Parnaso, ya no hay Olimpo, ya no hay laguna Estigia, ni otros Campos Elíseos que los de París. No hay más bajadas al infierno que las que hace la geología, y parece ser que no hay condenados en el centro de la tierra. No hay más subidas al cielo que las de la astronomía, y esta asegura que allá arriba no hay más que astros y distancias. ¿Quiere usted más?

Ya no hay milagros, ya no hay más multiplicaciones de panes y peces que las que hace la industria con sus moldes y máquinas. La fábula, llámese paganismo, o idealismo cristiano, ya no existe. En suma, señor canónigo del alma, han quedado cesantes los absurdos, sensiblerías y preocupaciones que ofuscan el entendimiento del hombre. Celebremos el suceso.

No me hagas caso, primita. Digo estos disparates para sulfurar al señor canónigo.

PERFECTA.— Puede que creas que el señor Inocencio se va a quedar callado sin contestarte a todos y cada uno de esos puntos.

INOCENCIO.— ¡Oh, no! No mediré yo mis escasas fuerzas con un contrincante tan valiente y bien armado. El señor don José lo sabe todo, es decir, tiene a su disposición todo el arsenal de las ciencias exactas. Bien sé que la doctrina que sustenta es falsa; pero yo no tengo talento ni elocuencia para combatirla. Emplearía yo las armas del sentimiento; emplearía argumentos teológicos, sacados de la revelación, de la fe, de la palabra divina; pero ¡ay!, el señor don José, que es un sabio eminente, se reiría... Un pobre clérigo ignorante, un desdichado que no sabe matemáticas, ni filosofía alemana en que hay aquello del yo y del no yo, un pobre dómine que no sabe más que la ciencia de Dios y algo de poetas latinos no puede entrar en combate con estos bravos corifeos.

REY.— Veo que el señor Inocencio ha tomado en serio las majaderías que he dicho... Estoy seguro de que mis ideas y las tuyas no están en tanto desacuerdo como parece. Usted es un hombre piadoso e instruido.

Aquí el ignorante soy yo. Si he querido bromear discúlpennme todos: yo soy así.

INOCENCIO.— ¿Ahora salimos con esa? Bien sé yo, bien sabemos todos que las ideas que usted ha sustentado son las tuyas. No podía ser de otra manera. Usted es el hombre de nuestro tiempo. Mientras usted hablaba, yo, lo confieso ingenuamente, al mismo tiempo que en mi interior deploraba error tan grande, no podía menos de admirar la fuerza de los argumentos... ¡Qué cabeza, señora doña Perfecta, qué cabeza la de este joven sobrino de usted!

PERFECTA.— No te enfades, Pepe, ni hagas caso de lo que digo, porque yo ni soy sabia, ni filósofa, ni teóloga, pero me parece que don Inocencio acaba de dar una prueba de gran modestia negándose a apabullarte, como podía hacerlo, si hubiese querido...

INOCENCIO.— ¡Señora, por Dios!

PERFECTA.— Él es así. Siempre haciéndose la mosquita muerta... Y sabe más que los cuatro doctores. ¡Ay, don Inocencio!, ¿qué más puede desear mi sobrino sino que usted le ilustre y le saque del infierno de sus mentirosas doctrinas?

REY.— Justamente, no deseo otra cosa...

INOCENCIO.— Yo soy un pobre clérigo que no sabe más que la ciencia antigua. Reconozco el inmenso saber científico de don José, y ante tan brillante oráculo, callo y me postro.

CAYETANO.— Ayer he descubierto una mano empuñando el asa de un ánfora con varios signos hieráticos. Te la enseñaré.

INOCENCIO.— Supongo que el señor de Rey será también muy experto en cosas de arqueología.

PERFECTA.— ¿Y de qué no entenderán estos despabilados jóvenes de hoy?

REY.— Mi tía tiene razón. Hoy aprendemos un poco de todo, y salimos de las escuelas con rudimentos de diferentes estudios. Como suele decirse, un océano de sabiduría con apenas unos centímetros de profundidad.

INOCENCIO.— Seguro que sabe usted también de arqueología.

REY.— No sé una palabra de esa ciencia. Las ruinas son ruinas, y nunca me ha gustado empolvarme en ellas.

No es esto condenar la arqueología. Bien sé que del polvo sale la historia. Esos estudios son muy útiles.

INOCENCIO.— Usted se inclinará más a los estudios de controversia. Debiera ser abogado.

REY.— La abogacía es una profesión que aborrezco. Conozco abogados muy respetables, entre ellos mi padre, pero, a pesar de tan buen ejemplo, en mi vida me hubiera sometido a ejercer una profesión que

consiste en defender lo mismo en pro que en contra de las cuestiones. No conozco error más deplorable que el empeño de algunos padres en que sus hijos pierdan su juventud estudiando abogacía.

PERFECTA.— Pepe, por Dios, mira lo que hablas. Pero discúlpele... porque él ignora que usted tiene un sobrino que, aunque recién salido de la Universidad, es un portento en la abogacía.

INOCENCIO.— Bueno, mi sobrino es un muchacho todavía. Muy lejos de mi ánimo afirmar que es un prodigio del saber, como el señor de Rey. Con el tiempo quién sabe... Su talento no es brillante ni seductor. Por supuesto, las ideas

de Jacintito son sólidas, su criterio sano; lo que sabe lo sabe a macha martillo.

No conoce sofisterías ni palabras huecas. Y ahora, si me disculpan...

REY.— ¡Cuánto te habrás aburrido con nuestras disputas!

¡Cómo he pedanteado; pero el señor canónigo tiene la culpa...! ¿Sabes que me parece un poco especial ese señor sacerdote?...

ROSARIO.— ¡Es una persona excelente!

REY.— Sí, ya lo creo...

ROSARIO.— Cuando le sigas tratando...

REY.— Basta que sea amigo de tu mamá y tuyo para que también lo sea mío.

ROSARIO.— Viene todos los días. Nos acompaña mucho. ¡Y cómo me quiere!

REY.— Pues ya me va gustando ese señor.

ROSARIO.— Viene también por las noches a jugar al tresillo, porque por la noche se juntan aquí algunas personas, el juez, el secretario del obispo, el alcalde, el recaudador, el sobrino de don Inocencio...

REY.— Ya, Jacintito, el abogado.

ROSARIO.— Su tío le adora, y mamá también le quiere mucho... Hace poco volvió de la Universidad con su borla de doctor... porque es doctor de un par de facultades, y sacó nota de sobresaliente... Es un chico muy formal. Trabaja en el bufete de don Lorenzo Ruiz, que es el primer abogado de Orbajosa.

REY.— Su tío no exageraba al elogiarle. Siento mucho haber dicho esas tonterías sobre los abogados...

ROSARIO.— Pues a mí me parece que tienes mucha razón.

REY.— ¿De veras, no he estado un poco...?

ROSARIO.— Para nada.

REY.— ¡Qué peso me quitas de encima! La verdad es que me encontré, sin saber cómo, en una situación muy incómoda. Lo siento mucho.

ROSARIO.— Lo que yo creo es que tú no eres para nosotros.

REY.— ¿Qué significa eso?

ROSARIO.— No sé si me explico bien, primo. Lo que quiero decir es que no es fácil que te acostumbres a la conversación ni a las ideas de la gente de Orbajosa.

REY.— Te equivocas.

ROSARIO.— Tú vienes de otra parte, donde las personas son muy listas, y tienen unas maneras finas y un modo de hablar y una figura... Aquí no hay lo que tú necesitas; aquí todo es sencillo. Se me figura que te aburrirás y al fin terminarás marchándote.

REY.— No es así, querida prima. Aunque vamos a suponer por un momento que fuera como dices....

ROSARIO.— Vamos a suponerlo...

REY.— En ese caso estoy seguro de que entre tú y yo se establecerá una armonía perfecta. Sobre esto no puedo engañarme. El corazón me dice que no me engaño.

ROSARIO.— No vengas ahora con artificios. Si lo dices porque me va a parecer siempre bien todo lo que piensas, tienes razón.

REY.— Rosario. Desde que te he visto he sentido alegría, y también pena; la pena de no haber venido antes a Orbajosa.

ROSARIO.— Eso sí que no me lo creo. ¿Tan pronto?... Mira, Pepe, yo soy una chica de pueblo, yo...

REY.— Rosario...

Entra PERFECTA.

ROSARIO.— Se me había olvidado poner la comida al loro.

PERFECTA.— No te ocupes de eso ahora. ¿Qué hacéis ahí? Lleva a tu primo a dar un paseo por la huerta.

REY.— Vamos allá.

PERFECTA.— Pepe, que sabe tanto, también entenderá de árboles; que te enseñe cómo se hacen los injertos. A ver qué opina de esos peralitos que vamos a trasplantar.

ROSARIO.— Ven, ven...

PERFECTA.— ¡Qué despegado es! Ni siquiera le ha hecho una caricia al pobre animalito. Cayetano, ¿qué te parece el sobrino?... ¡Cayetano! Cayetano...

CAYETANO.— Eso es... eso es... este caballerito sostendrá como todos la opinión errónea de que las estatuas de Mundogrande proceden de la primera inmigración fenicia. Yo le convenceré...

PERFECTA.— Pero Cayetano...

CAYETANO.— Pero Perfecta... ¿También ahora dirás que me he dormido?

PERFECTA.— No, hombre... ¿Pero no me dices qué te parece ese joven?

LAS TROYAS.— *Don Cayetano se puso la palma de la mano ante la boca para bostezar más a gusto, y después entabló una larga conversación con la señora. Los que nos han transmitido las noticias necesarias a la composición de esta historia, pasan por alto aquel diálogo, sin duda porque fue demasiado secreto. En la tarde del siguiente día ocurrieron cosas que no deben pasarse en silencio....*

ROSARIO.— Pepe, todo lo que me has dicho es una fantasía. Tú piensas que como soy de pueblo me creo todo lo que me dicen.

REY.— Si me conocieras, como yo creo conocerte a ti, sabrías que jamás digo sino lo que siento. Eres mi prima. Eres algo más... Rosario, pongamos de una vez las cosas en su lugar, sin rodeos. Yo he venido aquí a casarme contigo. Te juro que si no me hubieras gustado, ya estaría lejos de aquí.

ROSARIO.— Pero primo, si casi acabas de llegar.

REY.— Acabo de llegar y ya sé todo lo que tenía que saber; te empeñas en que no vales nada y eres una maravilla.

ROSARIO.— Si no hubieras venido me habría muerto de pena. Mamá me daba a leer las cartas de tu padre, y yo decía: «este debiera ser mi marido». Mi tío Cayetano, siempre que te nombraba decía: «Como ese hay pocos. La mujer que le pesque, ya se puede dar por afortunada...».

Aparecen DON INOCENCIO y JACINTITO.

REY.— No es conveniente hacer la primera poda a los árboles...

INOCENCIO.— ¿Está usted dando lecciones de horticultura? *Inserere nunc Meliboeae puros, pone ordine vites*, que dijo el gran cantor de los trabajos del campo. Injerta los perales, caro Melibeo, arregla las parras... Tengo el gusto de presentarle a mi querido Jacintillo... una buena pieza...

JACINTO.— Buenas tardes.

REY.— Encantado.

JACINTO.— Rosario...

ROSARIO.— Hola...

INOCENCIO.— ¿Don José también sabe de jardinería?

REY.— Ni una palabra.

INOCENCIO.— Para mí toda esa ciencia está condensada en lo que yo llamo la Biblia del campo, en las *Geórgicas* del inmortal latino. *Nec vero terræ ferre omnes omnia possunt*, no todas las tierras sirven para todos los árboles...

REY.— Hace bien en traducirlo.

INOCENCIO.— ¡Oh!, los hombres del día ¿para qué habían de entretenerse en estudiar antiguallas? Además, en latín sólo han escrito los calzonazos como Virgilio, Cicerón y Tito Livio. Yo, sin embargo, estoy por lo contrario, y sea testigo mi sobrino, a quien he enseñado la sublime lengua. El tunante sabe más que yo. Lo malo es que con las lecturas modernas lo va olvidando, y el mejor día se encontrará que es un ignorante, sin sospecharlo.

JACINTO.— Dígame, ¿qué piensa usted del darwinismo?

REY.— Que parece que todo se reduce a que descendemos de los monos...

INOCENCIO.— Si lo dijera sólo por ciertas personas que yo conozco, tendría razón.

JACINTO.— La teoría de la selección natural dicen que tiene muchos partidarios en Alemania.

INOCENCIO.— No lo dudo.

Aparecen DOÑA PERFECTA y DON CAYETANO.

PERFECTA.— ¡Qué buena está la tarde! Qué tal, sobrino, ¿te aburres mucho?...

REY.— Nada de eso.

PERFECTA.— No me lo niegues. De eso veníamos hablando Cayetano y yo. Tú estás aburrido y te empeñas en disimularlo. No todos los jóvenes de estos tiempos tienen la abnegación de pasar su juventud, como Jacinto, en un pueblo donde casi no hay diversiones...

REY.— Ahora le estaba diciendo a Rosario que esta ciudad y esta casa me son tan agradables que me gustaría vivir aquí.

PERFECTA.— Mira, sobrino, tengo que advertirte una cosa.

REY.— Ríñame usted, querida tía; que seguro que lo merezco.

PERFECTA.— No, no es más que una advertencia. Estos señores verán cómo tengo razón. Pues no es más, sino que cuando vuelvas a visitar nuestra hermosa catedral procures estar allí con un poco más de recogimiento.

REY.— Pues ¿qué he hecho?

PERFECTA.— No es extraño que tú mismo desconozcas tu falta acostumbrado a entrar con la mayor desenvoltura en tantos sitios de la capital; crees que de la misma manera se puede entrar en un templo.

REY.— Pero señora, yo he entrado en la catedral con la mayor compostura.

PERFECTA.— Si no te riño, hombre. No lo tomes así, porque tendré que callarme. Señores, disculpen a mi sobrino. Sólo ha sido un descuidillo, una distracción... ¿Cuántos años hará que no pones los pies en lugar sagrado?...

REY.— Señora, mis ideas religiosas podrán ser lo que se quiera; pero acostumbro a guardar la mayor compostura dentro de una iglesia.

PERFECTA.— Lo que digo es que muchas personas lo advirtieron esta mañana. Con decirte que llamaste la atención del señor obispo... Su Ilustrísima me dio las quejas esta tarde en casa de mis primas. No te mandó plantar en la calle porque le dijeron que eras sobrino mío.

REY.— Sin duda me han tomado por otro.

PERFECTA.— No... no... fuiste tú... Pero no vayas a ofenderte, que aquí estamos entre amigos y personas de confianza. Fuiste tú, yo misma te vi.

REY.— ¡Usted!

PERFECTA.— ¿Vas a negar que te pusiste a observar las pinturas,

pasando por un grupo de fieles que estaban oyendo misa?... Me distraje de tal modo con tus idasy venidas, que... Vamos... Luego entraste en la capilla de San Gregorio; alzaron la Sagrada Forma en el altar mayor y ni siquiera te volviste. Después atravesaste de largo a largo la iglesia, te acercaste al sepulcro del Adelantado, pusiste las manos sobre el altar; pasaste en seguida otra vez por entre el grupo de los fieles, llamando la atención. Todas las muchachas te miraban y tú parecías satisfecho de perturbar la devoción de aquella buena gente.

REY.— ¡Dios mío! ¡Todo lo que he hecho!... Soy un monstruo y ni siquiera lo sospechaba.

PERFECTA.— No, no lo eres, pero de pensar las cosas a manifestarlas así con desparpajo hay una distancia que el

hombre prudente no debe salvar nunca. Bien sé que tus ideas son... no te enfades; si te enfadas me callo... Digo que una cosa es tener ideas y otra manifestarlas... Me guardaré muy bien de criticarte porque creas que no nos crió Dios a su imagen y semejanza, sino que descendemos de los micos; ni porque niegues la existencia del alma.

REY.— Señora, por Dios... Veo que tengo muy mala reputación en Orbajosa.

PERFECTA.— Pues decía que no te criticaré por esas ideas... Además de que no tengo derecho a ello, si me pusiera a discutir contigo, tú, con tu talentazo me confundirías mil veces... no, nada de eso. Lo que digo es que estos pobres y menguados habitantes de Orbajosa son piadosos y buenos cristianos, no debes despreciar públicamente sus creencias.

REY.— Querida tía, ni yo desprecio las creencias de nadie, ni tengo las ideas que usted me atribuye. Quizás haya estado un poco irrespetuoso en la iglesia: soy algo distraído, estaba concentrado en la obra arquitectónica, y francamente no me di cuenta... pero no es esto motivo para que el señor obispo intente echarme a la calle.

PERFECTA.— Vamos, te has enfadado. Si hubiera sabido que lo tomabas así, no te habría dicho una palabra. Pepe, te ruego que me perdones.

INOCENCIO.— Señora doña Perfecta, hay que tener tolerancia con los artistas... yo he conocido muchos. Estos señores, como vean delante de sí una estatua, una armadura mohosa, un cuadro podrido o una pared vieja, se olvidan de todo. Don José es artista, y ha visitado nuestra catedral, como la visitan los extranjeros, que de buena gana se llevarían a sus museos hasta la última baldosa de ella... Que estaban los fieles rezando; que el sacerdote alzó la sagrada hostia; que llegó el instante de la mayor piedad y recogimiento; pues bien... ¿qué le importa nada de esto a un artista? Es verdad que yo no sé lo que vale el arte, cuando se le disgrega de los sentimientos que expresa... pero en fin, hoy es costumbre adorar la forma, no la idea... Líbreme Dios de meterme a discutir este tema con el señor don José, que sabe tanto; confundiría en seguida mi espíritu, en el cual no hay más que fe.

REY.— El empeño de ustedes en considerarme como el hombre más sabio de la tierra, me mortifica bastante. Ténganme por tonto; que prefiero la fama de necio a poseer esa ciencia de Satanás que aquí me atribuyen.

JACINTO.— El panteísmo o panenteísmo están condenados por la Iglesia, así como las doctrinas de Schopenhauer.

INOCENCIO.— Los hombres que consagran culto tan fervoroso al arte, aunque sólo sea atendiendo a la forma, merecen el mayor respeto. Más vale ser artista y deleitarse ante la belleza, aunque sólo esté representada en las ninfas desnudas, que ser indiferente y descreído en todo. En espíritu que se consagra a la contemplación de la belleza no entrará completamente el mal. Siga, pues, el señor don José admirando los prodigios de nuestra iglesia; que por mi parte le perdonaré de buen grado las irreverencias, salva la opinión del señor prelado.

REY.— Gracias. Por lo demás, no crean ustedes que atraían mi atención las bellezas artísticas del templo. Esas bellezas, fuera de la imponente arquitectura de una parte del edificio y de los tres sepulcros que hay en las capillas del ábside y de algunos entalles del coro, yo no las veo en ninguna parte. Lo que me llamaba la atención eran esas imágenes charoladas y bermellonadas, tan semejantes, perdónenme la comparación, a las muñecas con que jugaban de niñas nuestras abuelas. ¿Qué puedo decir de los vestidos de teatro con que las cubren? Vi un San José con manto, cuya facha no quiero calificar por respeto al Santo Patriarca y a la Iglesia que le adora. En los altares se acumulan imágenes del peor gusto, y todas aquellas coronas, ramos, y demás adornos de metal o papel dorado, toda esa quincallería sí que ofende el sentimiento religioso. Lejos de elevarse a la contemplación se impone la idea de lo cómico.

Las grandes obras del arte, dando formas sensibles a las ideas, realizan misión muy noble. Los mamarrachos y las aberraciones del gusto, las obras grotescas con que una piedad mal entendida llena las iglesias, también cumplen su objeto; pero este es bastante triste: fomentan la superstición y poco más.

JACINTO.— La doctrina de los iconoclastas también parece que está muy extendida en Alemania.

REY.— Yo no soy iconoclasta, aunque prefiero la destrucción de todas las imágenes a esta exhibición de vulgaridades.

INOCENCIO.— Artista, artista y nada más que artista. Buenas pinturas, buenas estatuas, bonita música... Gala de los sentidos, y el alma que se la lleve el Demonio.

REY.— Figúrense ustedes qué dispuesto estaría mi espíritu a la contemplación religiosa al visitar la catedral, cuando de buenas a primeras y al llegar al ofertorio en la misa mayor, el señor organista tocó un pasaje de *La Traviata*.

JACINTO.— En eso tiene razón. El señor organista tocó el otro día el brindis y el vals de la misma ópera y después un rondó de *La gran duquesa*.

REY.— Pero cuando se me cayó el alma a los suelos fue cuando vi una imagen de la Virgen que parece estar en gran veneración, según la mucha gente que ante ella había y la cantidad de velas que la alumbraban. La han vestido con un ahuecado ropón de terciopelo bordado de oro, de tan extraña forma que supera a las modas más extravagantes. Desaparece su cara entre un follaje espeso, compuesto de mil

suertes de encajes rizados con tenacillas, y la corona de media vara de alto rodeada de rayos de oro, es un catafalco deforme que le han armado sobre la cabeza. De la misma tela y con los mismos bordados son los pantalones del niño Jesús... No quiero seguir, porque la descripción de cómo están la madre y el hijo me llevaría quizás a cometer alguna irreverencia. No diré más, sino que me fue imposible contener la risa y que por breve rato contemplé la profanada imagen, exclamando: «¡Madre y señora mía, cómo te han puesto!».

INOCENCIO.— Pues, señor don José, esa imagen que a la filosofía de usted parece tan ridícula, es Nuestra Señora del Socorro, patrona y abogada de Orbajosa, cuyos habitantes la veneran de tal modo que serían capaces de arrastrar por las calles al que hablase mal de ella. Las crónicas y la historia, señor mío, están llenas de los milagros que ha hecho, y aún hoy día vemos constantemente pruebas irrecusables de su protección. Ha de saber también que su señora tía doña Perfecta es camarera de la Santísima Virgen del Socorro, y que ese vestido que a usted le parece tan grotesco... pues... digo que ese vestido tan grotesco salió de esta casa, y que los

pantalones del niño obra son de la aguja y de la piedad de su prima de usted Rosarito, que nos está oyendo.

PERFECTA.— ¡Rosario, hija, vámonos!

ROSARIO.— ¡Pero qué cosas tienes!...

JACINTO.— Señor de Rey, no se hieren impunemente los sentimientos religiosos de la inmensa mayoría de una nación... Si no, considere usted lo que pasó en la primera revolución francesa...

REY.— ¿Qué tiene que ver la revolución francesa con el manto de la Virgen María?

JACINTO.— Señor, tengo que hablarle de un asunto que le interesa mucho, y que puede traerle algún conflicto... Quiero hablarle del pleito...

REY.— ¿Qué pleito?... Amigo mío, yo no tengo pleitos. Usted, como buen abogado, sueña con litigios y ve papel sellado por todas partes.

JACINTO.— ¿Pero cómo?... ¿No tiene noticia de su pleito?

REY.— ¡De mi pleito!... Yo no tengo pleitos, ni los he tenido nunca.

JACINTO.— Pues si no tiene usted noticia, más me alegro de habérselo advertido para que se ponga en guardia... Sí, señor, usted pleiteará.

REY.— Y ¿con quién?

JACINTO.— Con el tío Licurgo y otros colindantes del predio llamado los Alamillos. Como soy tan amigo de esta casa, no he querido dejar de advertírselo a usted, para que si lo cree conveniente, se apresure a arreglarlo todo.

REY.— Pero yo ¿qué tengo que arreglar?

JACINTO.— Parece que unas aguas que nacen en el predio de usted han variado de curso y caen sobre unos tejares del susodicho Licurgo y un molino de otro, ocasionando daños de consideración. Mi cliente -porque se ha empeñado en que le he de sacar de este mal paso-, mi cliente, digo, pretende que usted restablezca el antiguo cauce de las aguas, para evitar nuevos desperfectos y que le indemnice de los perjuicios que por indolencia del propietario superior ha sufrido.

REY.— ¡Y el propietario superior soy yo!... Si entro en un litigio, ese será el primer fruto que en toda mi vida me han dado los famosos Alamillos, que fueron míos y que ahora,

según entiendo, son de todo el mundo, porque lo mismo Licurgo que otros labradores de la comarca me han ido quitando año tras año, pedazos de terreno, y costará mucho restablecer los linderos de mi propiedad.

JACINTO.— Esa es cuestión aparte.

REY.— Esa no es cuestión aparte. Lo que hay es que el verdadero pleito será el que yo entable contra esa gentuza. Veremos si hay abogados y jueces que apadrinen los manejos de esos aldeanos que viven pleiteando y son la polilla de la propiedad ajena. Caballero, le doy las gracias por haberme advertido. Con decirle a usted que ese mismo tejar y ese mismo molino en que Licurgo apoya sus derechos, son míos...

JACINTO.— Debe hacerse una revisión de los títulos de propiedad y ver si ha podido haber prescripción en esto.

REY.— ¡Qué prescripción ni qué...! Esos palurdos no se van a reír de mí. Supongo que la administración de justicia es honrada y leal en la ciudad de Orbajosa...

JACINTO.— El juez es una persona excelente. Viene aquí todas las noches... Pero es extraño que no tenga noticias de las pretensiones del señor Licurgo. ¿No le han citado aún para el juicio de conciliación?

REY.— ¿Juicio de conciliación?

JACINTO.— Será mañana... En fin, siento mucho que el apresuramiento

del señor Licurgo me haya privado del gusto y de la honra de defenderle a usted; pero cómo ha de ser... el señor Licurgo se ha empeñado en que yo he de sacarle de penas. Estudiaré la materia con mayor detenimiento. Estas son las servidumbres de la jurisprudencia.

PERFECTA.— Buena pieza, nos has insultado, pero te perdonamos.

Ya sé que mi hija y yo somos dos palurdas incapaces de remontarnos a esas regiones donde tú vives; pero en fin...

INOCENCIO.— Si he dicho algo que pueda haberle ofendido, le ruego que me perdone. Aquí todos somos amigos.

REY.— Gracias.

PERFECTA.— A pesar de todo, yo soy siempre la misma para mi querido sobrino, a pesar de sus ideas... ¿En qué crees

que pienso ocuparme esta noche? Pues en quitarle de la cabeza al tío Licurgo esas terquedades con que te piensa molestar. Le he mandado venir, me está esperando. Descuida, que yo lo arreglaré, aunque reconozco que no le falta razón...

REY.— Gracias, muchas gracias, querida tía.

PERFECTA.— Lo peor es que has ofendido a la pobre Rosario.

Debes hacer todo lo posible por desenojarla. ¡La pobre es tan buena!...

INOCENCIO.— Tan buena, que no dudo perdonará a su primo.

REY.— Creo que Rosario me ha perdonado ya.

INOCENCIO.— Y si no, en corazones angelicales no dura mucho el resentimiento. Yo tengo algún ascendiente sobre esa niña, y procuraré disipar en ella toda prevención contra usted...

REY.— Tal vez no sea necesario.

INOCENCIO.— No le hablo ahora porque está embelesada oyendo las tonterías de Jacintillo... ¡Demonches de chicos! Cuando pegan la hebra, hay que dejarles.

PERFECTA.— Es hora de acostarse.

JACINTO.— Hora de trabajar.

INOCENCIO.— Por más que le digo que despache los negocios de día no hace caso.

JACINTO.— ¡Es que son tantos!... ¡pero tantos!...

INOCENCIO.— No, di más bien que esa endiablada obra en que te has metido... Él no lo quiere decir, pero se ha puesto a escribir una obra sobre la influencia de la mujer en la sociedad cristiana ¿Qué entiendes de influencias?... Estos jóvenes de hoy se atreven a todo. Conque vámonos a casa. Buenas noches...

PERFECTA.— Les acompaño a la puerta.

ROSARIO.— Has ofendido a mamá.

REY.— Es verdad... y también a ti...

ROSARIO.— No; a mí no. Ya se me figuraba a mí que el niño Jesús no debe gastar calzones.

REY.— Espero que las dos me perdonéis...

PERFECTA.— ¡Rosario, vete a acostar!

ROSARIO.— Está enfadada...

REY.— Rosario...

ROSARIO.— Está enfadada... no te fíes, no te fíes.

CAYETANO.— Buenas noches, Pepe. No crea que voy a dormir, voy a trabajar... Pero ¿por qué está usted tan meditabundo? ¿Qué tiene?... ¿Le ha hecho daño la cena? Pues sí, a trabajar. Estoy sacando apuntes para un *Discurso-Memoria sobre los linajes de Orbajosa*... He encontrado datos y noticias de gran valor. No hay que darle vueltas. En todas las épocas de nuestra historia, los orbajosenses se han distinguido por su hidalguía, por su nobleza, por su valor, por su entendimiento. Díganlo sino la conquista de Méjico, las guerras del emperador, las de Felipe contra los herejes... ¿Pero se encuentra usted bien? Creo que sé por qué se encuentra así. Es porque aún no ha logrado congeniar a los varones que ha conocido en el Casino. Es lo normal, créame, siempre que algún forastero se presenta, le creen venido a poner en duda la superioridad de la patria del ajo. Razón tiene Alonso González de Bustamante en su Floresta amena al decir que los habitantes de Orbajosa bastan por sí solos para dar grandeza y honor a un reino. ¿No lo cree así?

REY.— Sí, señor, sin duda ninguna.

CAYETANO.— Pues sí, teólogos eminentes, bravos guerreros, conquistadores, santos, obispos, poetas, políticos, toda suerte de hombres esclarecidos florecieron en esta humilde tierra del ajo... No, no hay en la cristiandad pueblo más ilustre que el nuestro. Pues sí, no cambiaría la gloria de ser hijo de esta noble tierra por todo el oro del mundo. Augusta la llamaron los antiguos, augustísima la llamo yo ahora, porque ahora, como entonces, la hidalguía, la generosidad, el valor, la nobleza son patrimonio de ella...

LAS TROYAS.— *Iban pasando días. Además del disgusto natural que las costumbres de la ciudad episcopal le producían, diversas causas todas desagradables empezaban a desarrollar en su ánimo honda tristeza, siendo de notar principalmente, entre aquellas causas, la turba de pleiteantes que cual enjambre voraz se arrojó sobre él. Llegó a sentirse tan fuera de su centro, llegó a verse tan extranjero, digámoslo así, en aquella tenebrosa ciudad de pleitos, de antiguallas, de envidia y de maledicencia, que hizo propósito de abandonarla sin dilación, insistiendo al mismo tiempo en el proyecto que a ella le condujera. Una*

mañana, encontrando ocasión a propósito, formuló su plan ante doña Perfecta.

PERFECTA.— Sobrino mío: no seas arrebatado, que pareces de fuego. Lo mismo era tu padre, un centella... Ya te he dicho que con muchísimo gusto te llamaré hijo mío. Aunque no tuvieras las buenas cualidades que te distinguen (salvo los defectillos, que también los hay); aunque no fueras un excelente joven, basta que esta unión haya sido propuesta por tu padre, a quien tanto debe mi hija y yo, para que la acepte. Rosario no se opondrá tampoco queriéndolo yo. ¿Qué falta, pues? Nada; no falta nada más que un poco de tiempo. No se puede hacer el casamiento con la precipitación que tú deseas, ya que daría lugar a habladurías. Espera, hombre, espera... ¿qué prisa tienes? ¡Qué impaciencia! ¡Qué amor tan fuerte! No creí que una pobre lugareña como mi hija inspirase pasiones tan volcánicas. Aquí tienes cartas de tu padre. Alégrate, hombre. Buen susto nos hemos llevado por la tardanza de mi hermano en escribir... ¿Qué sucede?

REY.— Esta carta no es de mi padre.

PERFECTA.— ¿Pues qué es?

REY.— Una orden del ministerio de Fomento en que se me releva del cargo...

PERFECTA.— ¡Cómo es posible!

REY.— Una destitución pura y simple redactada en términos muy poco amables.

PERFECTA.— ¿Se habrá visto mayor perrería? ¡Pero ese Gobierno no tiene perdón de Dios! ¡Desairarte así!

¿Quieres que yo escriba a Madrid? Tengo allá buenas relaciones.

REY.— Gracias, señora, pero quiero...

PERFECTA.— ¡Se ven unas injusticias; unos atropellos!

REY.— Averiguaré quién está detrás de todo esto.

PERFECTA.— Ese señor ministro... Pero de estos politicastros ¿qué puede esperarse?

REY.— Esto no es obra del ministro, esto es el resultado de un plan de venganza que, no lo dude usted, querida tía, está aquí, en Orbajosa.

PERFECTA.— ¿Te has vuelto loco? ¿Que tienes enemigos en Orbajosa? ¿Que alguien quiere vengarse de ti? Vamos, Pepe,

tú has perdido el juicio. Hijo mío, los habitantes de Orbajosa seremos gente sin instrucción, pero a lealtad y buena fe no nos gana nadie, pero nadie.

REY.— No acuso a las personas de esta casa. Pero sospecho que en la ciudad está mi enemigo.

PERFECTA.— Supongo que no acusarás a Licurgo ni a los demás que te han puesto pleito, porque los pobrecitos creen defender su derecho. No seas tonto. Convéncete de que tu enemigo, si existe, está en Madrid, en aquel centro de envidia y rivalidades, no en este pacífico rincón... Si quieres ir allá para averiguar la causa de este desaire y pedir explicaciones al Gobierno, no dejes de hacerlo por nosotras. *(Pausa)* Digo que si quieres ir, no dejes de hacerlo.

REY.— No, señora. No pienso ir.

PERFECTA.— Mejor; esa es también mi opinión. Aquí estás más tranquilo. Nosotros, los de Orbajosa, vivimos felices en nuestra ignorancia. Yo siento mucho que no estés contento. ¿Pero es culpa mía que te aburras y desesperes sin motivo? ¿No te trato como a un hijo? ¿No te he recibido como la esperanza de mi casa? ¿Puedo hacer más por ti? Si a pesar de eso, no nos quieres, si nos muestras tanto despego, si te burlas de nuestra devoción, si haces desprecios a nuestros amigos, ¿es acaso porque no te tratamos bien?

REY.— Querida tía, también yo he cometido algunas faltas desde que soy huésped de esta casa.

PERFECTA.— No seas tonto... ¡Qué faltas ni faltas! Entre personas de la misma familia todo se perdona.

REY.— Pero Rosario... ¿Tampoco podré verla hoy?

PERFECTA.— Está mejor. ¿Sabes que no ha querido bajar?

REY.— Subiré.

PERFECTA.— Mejor no. Esa niña se ha empeñado en no salir de su cuarto. Se ha encerrado por dentro... Se le pasará. A ver si esta noche le quitamos de la cabeza sus ideas melancólicas. Organizaremos una tertulia que la divierta. ¿Por qué no vas a casa de don Inocencio y le dices que venga esta noche con Jacintillo?

REY.— ¡Jacintillo!

PERFECTA.— Sí, cuando a Rosario le dan estos accesos de melancolía, es el único que la distrae.

REY.— Subiré...

PERFECTA.— No puede ser.

REY.— Cuidado que hay etiquetas en esta casa.

PERFECTA.— Te estás burlando de nosotros.

REY.— Quiero verla.

PERFECTA.— Pues no. ¡Qué mal conoces a la niña!

REY.— Yo creí conocerla bien...

PERFECTA.— Además, está a punto de llegar el secretario del juzgado.

REY.— Maldito sea mil veces.

PERFECTA.— Y viene con el señor procurador...

REY.— Así le ahorcaran.

PERFECTA.— También viene el perito agrónomo. Ya tienes para un rato.

REY.— ¡Para un rato en el Infierno!

PERFECTA.— El tío Licurgo y el tío Paso Largo también se pasarán. Puede que vengan a proponerte un arreglo.

REY.— Me arrojaré al estanque.

PERFECTA.— Y el alguacil. Viene a citarte.

REY.— A crucificarme.

PERFECTA.— Adiós, Pepe, que te diviertas.

REY.— Padre mío, ¿por qué me has abandonado?

CAYETANO.— ¡Ah! Señor Don Pepe, ¡picarón!, ¿se ha encerrado usted aquí para hacer cocos a las niñas?

REY.— ¿Qué niñas? Yo no veo niñas en ninguna parte.

CAYETANO.— Hágase usted el anacoreta.

REY.— Ya, ya veo.

CAYETANO.— ¿No las conoce?

REY.— Por mi vida que no.

CAYETANO.— Son las Troyas, las niñas de Troya. Pues no conoce usted nada bueno... Tres chicas preciosísimas, hijas de un coronel de Estado Mayor de Plazas que murió hace años. Se están burlando de nosotros.

REY.— ¿Las conoce usted?

CAYETANO.— ¿Pues no las he de conocer? Las pobres están en la miseria. Yo no sé cómo viven. Cuando murió don Francisco Troya, se hizo una suscripción para mantenerlas; pero esto duró poco.

REY.— ¡Pobrecillas! Me imagino que no serán un modelo de honradez...

CAYETANO.— ¿Por qué no?... Yo no creo lo que en el pueblo se dice de ellas. Buenas tardes, niñas. Este caballero dice que lo bueno no debe esconderse y que abran ustedes toda la celosía. ¿Vamos para allá?

REY.— ¿Pero qué clase de gente es esa?

CAYETANO.— Las pobrecitas son honradas. ¡Bah! Si se alimentan del aire como los camaleones. El que no come ¿puede pecar? Bastante virtuosas son las infelices.

Y si pecaran, limpiarían su conciencia con el gran ayuno que hacen.

REY.— Pues vamos.

TROYA FLORENTINA.— ¿Este es el caballero que dicen ha venido a sacar minas de oro?

TROYA MARÍA JUANA.— ¿Y a derribar la catedral para hacer con sus piedras una fábrica de zapatos?

TROYA PEPA.— ¿Y a quitar de Orbajosa la siembra del ajo para poner algodón o el árbol de la canela?

CAYETANO.— No viene sino a hacer una recolección de niñas bonitas para llevárselas a Madrid.

TROYA MARÍA JUANA.— ¡Ay! ¡De buena gana me iría!

REY.— A las tres, a las tres me las llevo. Pero sepamos una cosa: ¿por qué se reían ustedes de mí cuando estaba en la ventana del Casino?

TROYA FLORENTINA.— Estas son unas tontas.

TROYA PEPA.— Fue porque dijimos que usted se merece algo más que la niña de doña Perfecta.

TROYA MARÍA JUANA.— Fue porque esta dijo que usted está perdiendo el tiempo y que Rosarito no quiere sino gente de iglesia.

TROYA FLORENTINA.— ¡Qué cosas tienes! Yo no he dicho eso. Tú has dicho que este caballero es ateo luterano y entra en la catedral fumando y con el sombrero puesto.

TROYA MARÍA JUANA.— Pues yo no lo inventé que eso me lo dijo ayer Suspiritos.

REY.— ¿Y quién es esa Suspiritos que dice de mí tales cosas?

LAS TRES.— Suspiritos es... Suspiritos.

CAYETANO.— Niñas mías, os quiero convidar a naranjas.

REY.— Me han dicho que sabéis cantar a las mil maravillas.

TROYA MARÍA JUANA.— Si cantamos, no trabajamos...

TROYA FLORENTINA.— Y si no trabajamos, no comemos...

REY.— Si estas pobres muchachas fueran tan malas como dicen, no vivirían tan pobremente ni trabajarían. En Orbajosa hay hombres ricos.

TROYA FLORENTINA.— ¡Qué buena señora es doña Perfecta!

TROYAMARÍA JUANA.— Es la única persona de Orbajosa que no tiene apodo, la única persona de que no se habla mal en Orbajosa.

TROYA PEPA.— Todos la respetan.

TROYA MARÍA JUANA.— Todos la adoran.

CAYETANO.— ¡Qué monas son! ¿No es verdad?... ¡Pobres criaturas! Parece mentira que sean tan alegres, cuando... bien puede asegurarse que hoy no han comido.

TROYA PEPA.— Ya está Suspiritos en campaña colgando la ropa.

TROYA MARÍA JUANA.— Don José querrá verla.

TROYA FLORENTINA.— Es una señora muy guapa. Y ahora se peina a estilo de Madrid. Vengan aquí, caballeros.

TROYAMARÍA JUANA.— Ahora sale de la despensa con un cazuelo de garbanzos.

LAS TRES.— ¡Suspiritos!

REY.— La señora Suspiritos está muy molesta. ¿Por qué la llaman así?

TROYA FLORENTINA.— Porque siempre que habla suspira entre palabra y palabra, y aunque nada le falta, siempre se está lamentando.

TROYA PEPA.— En guardia.

VOZ DE INOCENCIO.— ¡Me han agujereado la cabeza esas..!

¿Pero qué canalla de vecindad es esta?...

TROYA FLORENTINA.— ¡Jesús, María y José, lo que hemos hecho!, le hemos dado en la cabeza al Señor Don Inocencio.

REY.— ¿Al Penitenciario?

TROYA FLORENTINA.— Sí.

REY.— ¿Vive en esa casa?

TROYA MARÍA JUANA.— ¿Pues dónde ha de vivir?

REY.— Esa señora de los suspiros...

TROYA FLORENTINA.— Es su sobrina, su ama o no sé qué. Nos divertimos con ella, porque es muy cargante; pero con el señor Penitenciario no solemos gastar bromas.

Aparece JACINTITO. Y tras quedar en evidencia, se marcha enfadado.

CAYETANO.— Otro que viene a hacerle cocos a las niñas.

REY.— ¿Jacintito viene por aquí?

TROYA FLORENTINA.— Don Nominavito es amigo nuestro.

Se pasa por aquí y nos dice mil ternezas. También nos echa besos volados.

REY.— ¿Jacinto?, ¿Qué endiablado nombre le han puesto ustedes?

TROYA FLORENTINA.— Don Nominavito...

TROYA MARÍA JUANA.— Lo llamamos así porque es muy sabio.

TROYA FLORENTINA.— Porque cuando nosotras éramos chicas, él era chico también, pues... sí. Salíamos al terrado a jugar y le sentíamos estudiando en voz alta sus lecciones.

TROYA PEPA.— Sí; y todo el santo día estaba cantando.

TROYA FLORENTINA.— Declinando, mujer.

LAS TRES.— Nominavito rosa, Genivito, Davito, Acusavito.

REY.— Supongo que yo también tendré mi nombre postizo.

TROYA FLORENTINA.— Que se lo diga María Juana.

TROYA MARÍA JUANA.— ¿Yo?... díselo tú, Pepa.

TROYA PEPA.— Usted no tiene nombre todavía.

REY.— Pero lo tendré. Prometo que vendré a saberlo, a recibir la confirmación.

TROYA FLORENTINA.— ¿Pero ya se va?

REY.— Sí. Ya han perdido bastante tiempo. Niñas, a trabajar. Esto de arrojar piedras a los vecinos y a los transeúntes no es la ocupación más a propósito para unas jóvenes tan lindas y de tanto mérito... Conque agur...

PERFECTA.— Querido Pepe, no te apures, yo aplacaré a don Inocencio... Ya estoy enterada. María Remedios me lo ha contado todo.

REY.— ¿Qué?

PERFECTA.— Yo te disculparé. Tomarías algunas copas en el Casino, ¿verdad? He aquí el resultado de las malas

compañías. ¡Las Troyas!... Esto es muy desagradable. ¿Has meditado bien?...

REY.— Todo lo he meditado, señora.

PERFECTA.— Me guardaré de escribirle a tu padre.

REY.— Puede escribirle lo que guste.

PERFECTA.— Vamos: ¿te defenderás desmintiéndome?

REY.— Yo no desmiento.

PERFECTA.— Luego confiesas que estuviste en casa de esas...

REY.— Estuve.

PERFECTA.— Y que les diste dinero...

REY.— Se lo di.

PERFECTA.— No lo niegas

REY.— ¡Qué he de negarlo! Creo que puedo hacer de mi dinero lo que se me antoje.

PERFECTA.— Pero de seguro dirás que no apedreaste al señor Penitenciario.

REY.— Yo no apedreo.

PERFECTA.— Quiero decir que ellas en presencia tuya...

REY.— Eso es otra cosa.

PERFECTA.— E insultaron a la pobre María Remedios.

REY.— Tampoco lo niego.

PERFECTA.— ¿Y cómo justificas tu conducta? Pepe... por Dios, ¿no dices nada?

REY.— Absolutamente nada, señora.

PERFECTA.— Ni siquiera intentas desagraviarme.

REY.— Yo no la he agraviado.

PERFECTA.— Vamos, ya no te falta más que... Hombre, coge ese palo y pégame.

REY.— Yo no pego.

PERFECTA.— ¿No cenas?

REY.— Cenaré.

Aparece DON INOCENCIO.

INOCENCIO.— ¡Cuánto lo he sentido!... Créame que lo he sentido de veras. Me refiero al suceso de esta tarde, a la expulsión de la catedral.

REY.— El señor obispo debía pensarlo antes de echar a un cristiano de la iglesia.

INOCENCIO.— Y es verdad, yo no sé quién le ha metido en la cabeza a Su Ilustrísima que usted es un hombre de malas

costumbres; yo he procurado disuadirle; pero Su Ilustrísima es un poco terco.

REY.— Gracias por tanta bondad, don Inocencio.

PERFECTA.— Y eso que el señor Penitenciario no tiene motivos para guardarte tantas consideraciones. Por poco más le dejan en el sitio esta tarde.

INOCENCIO.— ¡Bah!... ¿pues qué? ¿Ya se tiene aquí noticia de la travesurilla...? Apuesto a que María Remedios vino con el cuento. Se lo prohibí de un modo terminante. La cosa en sí no vale la pena, ¿no es verdad, señor de Rey?

REY.— Puesto que usted lo juzga así...

INOCENCIO.— Ese es mi parecer. Cosas de muchachos... La juventud es así. El señor don José, que es una persona de grandes prendas, no puede ser perfecto... ¿qué tiene de particular que esas graciosas niñas le hayan seducido y después de sacarle el dinero, le hayan hecho cómplice de sus faltas de respeto a la vecindad?

Querido amigo mío, sepa que no me doy por ofendido. He sentido verdadera pena al saber que María Remedios había venido a contarlo todo...Es tan chismosa... No hay más que hablar.

PERFECTA.— ¿Por qué no se han de decir? Él mismo no parece avergonzado de su conducta. Sépanlo todos. Únicamente se guardará secreto de esto a mi querida hija, dado su estado nervioso...

INOCENCIO.— Vamos, que no es para tanto, señora. Mi opinión es que no se vuelva a hablar del asunto, y cuando esto lo dice el que recibió la pedrada, los demás pueden darse por satisfechos... Y no fue broma lo del trastazo, creí que me abrían un boquete en el casco y que se me salían por él los sesos...

REY.— ¡Cuánto siento este accidente!... Me causa verdadera pena, a pesar de no haber tomado parte...

INOCENCIO.— La visita de usted a esas señoras Troyas llamará la atención en el pueblo. Aquí no estamos en Madrid...

PERFECTA.— Allá puedes visitar los lugares más inmundos sin que nadie lo sepa.

INOCENCIO.— Aquí nos miramos mucho. Reparamos todo lo que hacen los vecinos, y con tal sistema de vigilancia la

moral pública se sostiene... Créame, amigo mío, y no digo esto por mortificarle; usted ha sido el primer caballero de su posición que a la luz del día... el primero, sí señor...

REY.— Agradezco tanta generosidad y tolerancia...

PERFECTA.— ¿Pues qué? Eres mi sobrino y esto basta. Ayer tarde estuvo aquí el secretario del señor obispo a decirme que Su Ilustrísima está muy disgustado porque te tengo en mi casa.

INOCENCIO.— ¿También eso?

PERFECTA.— También eso. Le dije que salvo el respeto que el señor obispo me merece y lo mucho que le quiero y reverencio, mi sobrino es mi sobrino.

REY.— Por lo visto aquí el obispo gobierna las casas ajenas.

PERFECTA.— Es un bendito. Me quiere tanto que se le figura que nos vas a contagiar tus raras ideas... Yo le he dicho muchas veces que tienes un fondo excelente.

INOCENCIO.— Al talento superior debe siempre concedérsele algo.

PERFECTA.— Y esta mañana, cuando estuve en casa de las de Cirujeda, ¡ay!, no puedes figurarte cómo me pusieron la cabeza... Que si habías venido a derribar la catedral; que si eras comisionado de los protestantes ingleses para ir predicando la herejía por España; que pasabas la noche entera jugando en el Casino; que salías borracho... «Pero señoras —les dije—, ¿quieren ustedes que yo envíe a mi sobrino a la posada? ». Además, en lo de las borracheras no tienen razón, y en cuanto al juego, no sabía qué jugaras hasta hoy.

Aparece JACINTITO.

JACINTO.— Buenas noches, señor don José... Usted y sus amigas no me han dejado trabajar esta tarde. No he podido escribir una línea. ¡Y tenía que hacer!...

REY.— ¡Cuánto lo siento, Jacinto! Pues según me comentaron, usted las acompaña algunas veces en sus juegos.

JACINTO.— ¡Yo! Bien sabe lo que le gusta a la gente chismorrear...¿Pero es cierto, señor de Rey, que se marcha usted?

REY.— ¿Lo dicen por ahí?

JACINTO.— Sí; lo he oído en el Casino.

REY.— Pues no es cierto. Mi tía está muy contenta de mí; desprecia las calumnias con que me están obsequiando los orbajosenses... y no me echará de su casa aunque en ello se empeñe el mismísimo señor obispo.

PERFECTA.— Lo que es echarte... jamás.

REY.— A pesar de sus bondades, querida tía, quizás decida yo marcharme...

PERFECTA.— ¡Marcharte!

INOCENCIO.— ¡Marcharse usted!

REY.— Sí, esta misma noche...

PERFECTA.— ¡Pero hombre, qué impulsivo eres!...

CAYETANO.— ¿Pero, cómo, así de repente?

INOCENCIO.— Pero volverá usted, ¿verdad?

PERFECTA.— Vamos, Pepe, que tienes unos arrebatos y unas salidas. Espero que lo pienses mejor. Por cierto, se me olvidaba decirte que Caballuco está esperando para hablarte.

REY.— ¿Qué quiere de mí?

PERFECTA.— Es una tontería lo que tiene que decirte.

REY.— Que lo diga. ¿Qué quiere de mí el señor Ramos?

CABALLUCO.— ¿Qué hacía usted en casa de las Troyas, que hacía usted...?

PERFECTA.— Basta, basta... No molestes más a mi sobrino. Pepe, no hagas caso de ese majadero... ¿Quieren que les diga en qué consiste el enojo del gran Caballuco?

REY.— ¿Enojo?

INOCENCIO.— Ya me lo figuro.

CABALLUCO.— Yo quería decirle al señor don José...

PERFECTA.— Hombre, calla por Dios, no nos aporrees los oídos. En dos palabras, Pepe: la cuestión es esta. Caballuco es no sé qué de una de las...

INOCENCIO.— No sé qué de una de las niñas de Troya, de Mariquita Juana, si no estoy equivocado. Y está celoso. Después de su caballo, lo primero de la creación es Mariquita Troya.

PERFECTA.— ¡Bonito apunte! ¡Pobre Cristóbal! ¿Has creído que una persona como mi sobrino...?

REY.— Con su permiso. (*Sale y tras él, CABALLUCO*).

Pausa. Aparecen PEPE REY y CABALLUCO.

CABALLUCO.— Tenemos que hablar el señor don José y yo. Una palabra. ¿Usted sabe quién soy yo?

REY.— No es necesario aplastar para eso.

CABALLUCO.— ¿Sabe usted quién soy yo?

REY.— Sí; ya sé que es usted un animal.

CABALLUCO sale.

REY.— ¿Le disteis mi recado?

LAS TROYAS.— Sí señor, y nos dio esto.

Entregan a PEPE REY una carta de ROSARIO. Éste la lee.

ROSARIO.— Dicen que te vas. Yo me muero.

PEPE REY vuelve al comedor.

LICURGO.— ¿A qué hora hay que salir?

REY.— A ninguna.

PERFECTA.— ¿Así que no te vas esta noche? Mejor es que lo dejes para mañana.

REY.— Tampoco.

PERFECTA.— ¿Pues cuándo?

REY.— Ya veremos. Por ahora no pienso marcharme.

Salen todos menos PEPE REY y CAYETANO.

CAYETANO.— Perfecta, aunque es una mujer excelente, tiene el defecto de escandalizarse por cualquier acción insignificante. Amigo, en estos pueblos de provincia el menor desliz se paga caro. Nada encuentro de particular en ir a casa de las Troyas. Don Inocencio, bajo su capita de hombre de bien, es algo cizañoso. ¿A él qué le importa?...

REY.— Necesito ver y hablar a Rosario.

CAYETANO.— Pues véala usted.

REY.— Es que no me dejan... Rosario está secuestrada...

CAYETANO.— ¡Secuestrada! La verdad es que no me gusta su aspecto. Está triste, habla poco, llora... Amigo don José, me temo que esa niña está aquejada de una enfermedad que ha hecho tantas víctimas en mi familia.

REY.— ¿Qué enfermedad?

CAYETANO.— La locura...

REY.— Quiero ver a Rosario.

CAYETANO.— Nada más natural. Pero el aislamiento en que su madre la tiene es el único sistema que se ha empleado con éxito en todos los individuos de mi familia afectados por ese mal. Tenga en cuenta la impresión que le puede provocar ver en estos momentos a la persona que ama.

REY.— A pesar de todo, yo quiero verla.

CAYETANO.— No es asunto mío. Lo mío es la historia. Vea usted cuántos datos que he reunido hoy. «En 1537 un vecino de Orbajosa llamado Bartolomé del Hoyo, fue a Civitta-Vecchia en las galeras del Marqués de Castel-Rodrigo». Otra. «En el mismo año dos hermanos, hijos también de Orbajosa y llamados Juan y Rodrigo González del Arco, se embarcaron en los seis navíos que salieron de Maestrique el 20 de febrero y que a la altura de Calais toparon con un navío inglés, y los flamencos que mandaba Van Owen...». También he descubierto que un orbajosense, un tal Mateo Díaz Coronel, alférez de la Guardia, fue el que escribió en 1709 y dio a la estampa en Valencia el *Métrico encomio, fúnebre canto, lírico elogio, descripción numérica, gloriosas fatigas, angustiadas glorias de la Reina de los Ángeles*. Poseo un preciosísimo ejemplar de esta obra, que vale un Perú... Otro orbajosense es autor de aquel famoso *Tractado de las diversas suertes de la Gineta*, que enseñé a usted ayer; y en resumen, no doy un paso por el laberinto de la historia inédita sin tropezar con algún paisano ilustre. Yo pienso sacar todos esos nombres de la injusta oscuridad y olvido en que yacen. Gracias a mí, se verá que Orbajosa es ilustre cuna del genio español. Aquí todo es paz, mutuo respeto, humildad cristiana. Aquí verá usted el carácter nacional en toda su pureza, recto, hidalgo, sencillo, patriarcal, hospitalario, generoso... Por eso no han podido sacarme de aquí los muchos amigos que tengo en Madrid; por eso vivo en la dulce compañía de mis leales paisanos y de mis libros, respirando sin cesar esta atmósfera de honradez, que se va poco a poco reduciendo en nuestra España. Y no crea usted, este aislamiento ha contribuido mucho, queridísimo Pepe, a librarme de esa enfermedad tan habitual en mi familia. En mi juventud, yo, lo mismo que mis hermanos y padre, padecía una lamentable propensión a las más absurdas manías; pero aquí me tiene usted tan pasmosamente curado de ellas, que no conozco la existencia de tal enfermedad sino cuando la veo en los demás. Por eso mi sobrinilla me tiene tan inquieto. Buenas noches.

ROSARIO.— ¡Pepe!

REY.— ¿Qué haces aquí?

ROSARIO.— Me he escapado.
REY.— Estás helada... Rosario... ¿por qué tiemblas así, Rosario? Tienes fiebre.
ROSARIO.— Mucha.
REY.— ¿Estás enferma realmente?
ROSARIO.— Sí...
REY.— Y has venido a verme...
ROSARIO.— Sí.
REY.— ¿Estás mejor?
ROSARIO.— Sí, ¡qué bien!... Contigo.
REY.— Conmigo... y para siempre...
ROSARIO.— Ven conmigo.
REY.— ¿Dónde me has traído?
ROSARIO.— A nuestra capilla. Pepe. ¿Tú crees en Dios?
REY.— ¡Rosario!... ¿qué dices? ¿A qué viene eso?
ROSARIO.— Contéstame.
REY.— ¿Por qué lloras? ¡Que si creo en Dios! ¿Lo dudas tú?
ROSARIO.— Yo no; pero todos dicen que eres ateo.
REY.— ¿Cómo puedes hacerles caso?
ROSARIO.— Tú no puedes ser ateo.
REY.— ¿Entonces, por qué me preguntas si creo en Dios?
ROSARIO.— Porque quería escucharlo de tu misma boca... Qué mayor gusto que oírte decir «creo en Dios».
REY.— Rosario, hasta los malvados creen en él. Si existen ateos son los calumniadores, los intrigantes de que está infestado el mundo... Pero poco me importan las intrigas y las calumnias si tú te sobrepones a ellas.
ROSARIO.— ¿Y en el Diablo?
REY.— ¿Qué?
ROSARIO.— ¿Crees en el Diablo?
REY.— Será preciso creer en él.
ROSARIO.— ¿Qué nos pasa? Mamá me prohíbe verte; pero fuera de lo del ateísmo no habla mal de ti. Me dice que espere; que tú decidirás; que te vas, que vuelves... Háblame con franqueza... Te has hecho una mala idea de mi madre, ¿verdad?
REY.— De ninguna manera.
ROSARIO.— ¿No crees que me quiere mucho; que nos quiere a los dos; que sólo desea nuestro bien?

REY.— Si tú lo crees así, yo también... Pero, querida Rosario, hay que admitir que el Demonio ha entrado en esta casa.

ROSARIO.— No te burles... Dicen además que tengo manías, y que ahora me ha entrado la de quererte con toda mi alma. En nuestra familia es ley no contrariar las manías que tenemos, porque así se agravan más.

REY.— Tienes muy buenos médicos que te van a curar.

ROSARIO.— No, no, no mil veces. Quiero volverme loca contigo. Por ti estoy enferma; por ti no me importa morir...

REY.— Tú no estás enferma; tú no tienes más que una pena causada por la violencia que están ejerciendo sobre ti. Cedés, te afliges, y culpas de tu desgracia a influencias sobrenaturales. Rosario, quítate esas ideas: considera nuestra verdadera situación, mira la causa de ella donde verdaderamente está, y no te acobardes, no te mortifiques. Rosario, confía en mí. Levántate y sígueme.

ROSARIO.— Pepe, tienes razón. Yo no estoy enferma, yo no estoy sino acobardada, mejor dicho, hechizada.

REY.— Así es, hechizada.

ROSARIO.— Tengo miedo; ¿pero a qué?... Tienes el extraño poder de devolverme la vida. Oyéndote, resucito. Yo creo que si me muriera y fueras a pasear junto a mi sepultura, desde lo hondo de la tierra sentiría tus pasos. Estás aquí, a mi lado, y no puedo dudar que eres tú... ¡Tanto tiempo sin verte!... Yo estaba loca. Cada día de soledad me parecía un siglo... Me decían que mañana, que mañana y vuelta con mañana. Yo me asomaba a la ventana por las noches a la ventana, y la claridad de la luz de tu cuarto me servía de consuelo. A veces tu sombra en los cristales era para mí una aparición divina. Yo extendía los brazos hacia fuera, derramaba lágrimas y gritaba con el pensamiento, sin atreverme a hacerlo con la voz. Cuando recibí tu carta diciéndome que te marchabas, me puse muy triste, creí que se me iba saliendo el alma del cuerpo. Esta noche, cuando te vi despierto

tan tarde, no pude resistir las ganas de hablarte, y bajé. Creo que todo el atrevimiento que puedo tener en mi vida, lo he empleado en una sola acción, en esta, y que ya no podré dejar de ser cobarde... Pero tú me darás aliento; tú me darás

fuerzas; tú me ayudarás ¿verdad?... Pepe, primo mío querido, dime que sí; dime que tengo fuerzas y las tendré; dime que no estoy enferma y no lo estaré. Ya no lo estoy. Me encuentro tan bien, que me río de mis males ridículos. Señor que adoro, Señor a quien Pepe también adora; Santo Cristo bendito que moriste en la cruz por nuestros pecados: ante ti, ante tu cuerpo herido, ante tu frente coronada de espinas, digo que este es mi esposo, y que después de ti, es el que más ama mi corazón; digo que le declaro mi esposo y que antes moriré que pertenecer a otro. Mi corazón y mi alma son suyos. Haz que el mundo no se opongá a nuestra felicidad y concédeme el favor de que esta unión que juro sea buena ante el mundo como lo es en mi conciencia.

REY.— Rosario, eres mía. Nadie lo impedirá. Júrame que no desistirás.

ROSARIO.— Te lo juro por las cenizas de mi padre que están...

REY.— ¡Dónde!

ROSARIO.— Bajo nuestros pies... ¿No oyes nada, Pepe?

REY.— No.

ROSARIO.— Parece que suenan dos palabras, diciendo: allá voy, allá voy.

REY.— Orbajosa va a despertar... Estoy alegre, Rosario. Arriba, pronto.

ROSARIO.— También yo estoy alegre. Arriba.

PERFECTA.— He oído que el gobierno nos manda a la milicia.

REY.— Es que hay temores de que se levanten partidas y el Gobierno está decidido a aplastar a los orbajosenses, a hacerlos polvo.

PERFECTA.— Hombre, para, para, por Dios, no nos pulverices. ¡Pobrecitos de nosotros! Y qué, ¿serás tú de los que ayuden a la tropa en la grandiosa obra de nuestro aplastamiento?

REY.— Yo no soy militar. No haré más que aplaudir cuando vea extirpada para siempre la barbarie que hay aquí.

PERFECTA.— Todo sea por Dios.

REY.— Orbajosa, querida tía, casi no tiene más que ajos y bandidos.

PERFECTA.— Gracias, gracias, querido sobrino. ¿Conque Orbajosa no tiene más que eso? Algo más habrá aquí, algo más que tú no tienes y que has venido a buscar entre nosotros.

REY.— Yo he venido a Orbajosa porque usted me mandó llamar; usted concertó con mi padre...

PERFECTA.— Sí, sí es verdad. No lo niego. Aquí la verdadera culpable he sido yo. Yo tengo la culpa de tu aburrimiento, de los desaires que nos haces, de todo lo desagradable que ocurre en mi casa. En cambio tú eres un santo.

REY.— Señora, no he dicho más sino que vine a Orbajosa llamado por usted.

PERFECTA.— Y es cierto. Tu padre y yo concertamos que te casaras con Rosario. Viniste a conocerla. Yo te acepté como hijo... Tú aparentaste amar a Rosario...

REY.— Perdóneme, yo amaba y amo a Rosario; usted aparentó aceptarme por hijo; usted, recibíendome con falsa cordialidad, empleó desde el primer momento todas las artes de la astucia para contrariarme y estorbar el cumplimiento de las promesas hechas a mi padre; usted se propuso desde el primer día desesperarme, y con los labios llenos de sonrisas y de palabras cariñosas, me ha estado matando, achicharrándome a fuego lento; usted ha lanzado contra mí en la oscuridad y a mansalva un enjambre de pleitos; usted me ha destituido del cargo oficial que traje a Orbajosa; usted me ha desprestigiado en la ciudad; usted me ha expulsado de la catedral; usted me ha tenido en constante ausencia de mi amada; usted ha mortificado a su hija con un encierro inquisitorial, que le hará perder la vida, si Dios no pone su mano en ello.

PERFECTA.— ¿Es posible que yo merezca tan atroces insultos? Pepe, hijo mío, ¿eres tú el que habla?... Si he hecho lo que dices, en verdad que soy muy mala.

REY.— Querida tía, si me contesta usted con lágrimas y suspiros, me conmoverá pero no me convencerá. Razones y no sentimientos me hacen falta. Hábleme, dígame serenamente que me equivoco al pensar lo que pienso, pruébemelo y reconoceré mi error.

PERFECTA.— Déjame. Tú no eres hijo de mi hermano. Si lo fueras no me insultarías como me has insultado. ¿Conque yo soy una intrigante, una comedianta, una harpía hipócrita?... Yo quiero darte las razones que pides. ¿Crees que voy a negar los hechos de que me acusas?... Pues no, no los niego. Lo que niego es la intención que les atribuyes. ¿Con qué derecho te metes a juzgar lo que no conoces? ¿Te crees Dios? ¿No es lícito emplear alguna vez en la vida medios indirectos para conseguir un fin bueno? Yo, querido sobrino, con una sinceridad que no mereces, te confieso que sí, que efectivamente me he valido

de medios para conseguir lo que al mismo tiempo era beneficioso para ti y para mi hija... ¿No comprendes? ¡Ah! ¡Tu gran entendimiento de matemático y de filósofo alemán no es capaz de comprender las razones de una buena madre!

REY.— Es que me asombro más y más cada vez.

PERFECTA.— Asómbrate todo lo que quieras, pero reconoce tu falta al acusarme como lo has hecho. Eres un señorito sin experiencia ni otro saber que el de los libros, que nada enseñan del mundo ni del corazón.

Tú de nada entiendes, más que de hacer caminos y muelles. En el corazón humano no se entra por los túneles de los ferrocarriles.

REY.— ¡Por Dios, tía!

PERFECTA.— ¿Para qué nombras a Dios sino crees en Él? Yo sí soy una mujer piadosa, ¿entiendes? Yo tengo mi conciencia tranquila, entiendes? Yo sé lo que hago y por qué lo hago, ¿entiendes?

REY.— Entiendo, entiendo, entiendo.

PERFECTA.— Dios, en quien tú no crees, ve lo que tú no ves ni puedes ver: las intenciones. Y no te digo más; no quiero entrar en explicaciones largas porque no lo necesito. Tampoco me entenderías si te dijera que quería lograr mi objetivo sin escándalo, sin ofender a tu padre, sin ofenderte a ti, sin dar que hablar a las gentes... Nada de esto te diré, porque tampoco lo entenderás, Pepe. Eres matemático. Ves lo que tienes delante y nada más. Ves el efecto y no la causa. El que no cree en Dios no ve causas. Dios es la suprema intención del mundo. El que le desconoce, necesariamente ha de juzgar todo como lo juzgas tú. En la tempestad no ve

más que destrucción; en el incendio estragos, en la sequía miseria, y sin embargo, orgulloso señorito, en todas esas aparentes calamidades, hay que buscar la bondad de la intención... sí señor, la intención siempre buena de quien no puede hacer nada malo.

REY.— Bueno; yo respeto las intenciones...

PERFECTA.— Ahora que parece reconocer tu error, te haré otra confesión, y es que debí abordar la cuestión de frente y decirte: «no quiero que seas esposo de mi hija».

REY.— Ese es el lenguaje que debió emplear usted conmigo desde el primer día. Le agradezco mucho esas palabras, querida tía. Después de ser acuchillado en la oscuridad, ese bofetón a la luz del día me complace mucho.

PERFECTA.— Pues te repito el bofetón, sobrino. Ya lo sabes. No quiero que te cases con Rosario.

Pausa.

REY.— En el estado a que han llegado las cosas, la negativa de usted es de escaso valor para mí.

PERFECTA.— ¿Qué dices?

REY.— Lo que oye. Me casaré con Rosario.

PERFECTA.— ¡Casarte tú con mi hija, casarte tú con ella, no queriendo yo...!

REY.— ¡No queriendo usted...! Ella opina de distinto modo.

PERFECTA.— ¡No queriendo yo...! Sí... y lo digo y lo repito: no quiero, no quiero.

REY.— Ella y yo lo deseamos.

PERFECTA.— ¿Es que no hay en el mundo más que ella y tú? ¿No hay padres, no hay sociedad, no hay conciencia, no hay Dios?

REY.— Porque hay sociedad, porque hay conciencia y porque hay Dios digo y repito que me casaré con ella.

PERFECTA.— ¿Crees que no hay leyes para impedir tu agresión?

REY.— Porque hay leyes, digo y repito que me casaré con ella.

PERFECTA.— Nada respetas.

REY.— No respeto nada que no sea digno de respeto.

PERFECTA.— Y mi autoridad, y mi voluntad... ¿yo no soy nada?

REY.— Para mí su hija es todo: lo demás nada.

PERFECTA.— ¿De modo que para este ateo infame no hay conveniencias sociales, no hay nada más que un capricho? Aunque, claro, mi hija es rica.

REY.— Si piensa usted herirme insultando mis sentimientos, se equivoca, querida tía.

PERFECTA.— No tienes dignidad.

REY.— Esa es una opinión como otra cualquiera. El mundo podrá tenerla a usted en olor de santidad. Yo no.

PERFECTA.— Lo atropellas todo, eres un monstruo, un bandido.

REY.— Soy un hombre.

PERFECTA.— ¡Un miserable! Acabemos: te niego a mi hija, te la niego.

REY.— ¡Pues yo la tomaré! No tomo más que lo que es mío.

PERFECTA.— Quítate de mi presencia. ¿Crees que mi hija se acuerda de ti?

REY.— Me ama, lo mismo que yo a ella.

PERFECTA.— Mentira.

REY.— Dispéñeme si en esta cuestión doy más fe a la opinión de ella que a la de su mamá.

PERFECTA.— ¿Cuándo te lo ha dicho, si no la has visto en muchos días?

REY.— La he visto anoche y me ha jurado ante el Cristo de la capilla que sería mi mujer.

PERFECTA.— ¿Rosario salió anoche de su cuarto?...

REY.— Salió para verme. Ya iba siendo hora.

PERFECTA.— Qué desgraciado, como un ladrón, como un seductor desesperado.

REY.— He procedido según la escuela de usted. Mi intención era buena.

PERFECTA.— ¡Y ella bajó!... Todo acabó. Márchate. Ya no existes para mí. Tú no amas a mi hija. En nombre de Dios te digo que mi hija no será jamás tu mujer. Mi hija se salvará, Pepe, mi hija no puede ser condenada en vida al infierno, porque infierno es la unión contigo.

REY.— Rosario será mi esposa.

PERFECTA.— ¡Lo atropellas todo!

REY.— No, querida tía. Soy manso y enemigo de violencias; pero entre usted y yo, entre usted que es la ley y yo que soy el destinado a acatarla, está una pobre criatura atormentada.

Esta injusticia es la que convierte mi rectitud en barbarie, mi razón en fuerza, mi honradez en violencia parecida a la de los asesinos y ladrones; este espectáculo, señora mía, es lo que me impulsa a no respetar su ley, lo que me impulsa a pasar sobre ella, atropellándolo todo. Esto que parece desatino es una ley ineludible. Hago lo que hacen las sociedades cuando una brutalidad tan ilógica como irritante se opone a su marcha. Pasan por encima y todo lo destrozan con feroz acometida. Tal soy yo en este momento: yo mismo no me conozco.

Usted me ha traído a este horrible extremo... ¿De quién es la culpa, mía o de usted?

PERFECTA.— ...

REY.— Ni usted ni yo lo podemos resolver. Creo que ambos carecemos de razón. En usted violencia e injusticia, en mí injusticia y violencia. Hemos venido a ser tan bárbaro el uno como el otro, y luchamos y nos herimos sin compasión. Basta ya, señora. Nos volveremos a ver.

LAS TROYAS.— *Los habitantes de Orbajosa oían un clarín sonoro, y decían: «Tropa». Unos hablando consigo mismos, murmuraban: «Por fin nos han mandado esa canalla». «Vamos a ver a esos condenados». «Anticipo forzoso tenemos... Ellos dicen quintas, contribuciones; nosotros diremos palos y más palos». En otra casa se oyeron estas palabras, pronunciadas con alegría: «Si vendrá mi hijo... ¡Si vendrá mi hermano!...».*

PERFECTA.— Ya los tenemos en casa. Y para colmo, mi sobrino es amigo de ese que manda la tropa...

JACINTO.— El brigadier Batalla es un excelente militar.

Toma tan al pie de la letra las órdenes del gobierno, que si le contrarían mucho aquí, será capaz de no dejar piedra sobre piedra en Orbajosa. Tenemos que andar con cuidado.

INOCENCIO.— Han cesado a las autoridades locales.

JACINTO.— El alcalde de Orbajosa.

INOCENCIO.— ¿Por el gobernador de la provincia?

JACINTO.— Los ayuntamientos todos cesarán hoy. Así lo ha mandado el ministro, porque temía, no sé con qué motivo, que no prestaban apoyo a la autoridad central.

INOCENCIO.— Estamos bien...

JACINTO.— También han sido destituidos algunos jueces de primera instancia, entre ellos el de Orbajosa.

PERFECTA.— ¡El juez! ¡Periquito!... ¿Ya no es juez Periquito?

JACINTO.— Mañana llega el nuevo.

PERFECTA.— ¡Un desconocido!

JACINTO.— ¡Un desconocido!

INOCENCIO.— Vamos, di de una vez que viene el Diluvio, y acabaremos.

PERFECTA.— Ni alcalde, ni juez...

JACINTO.— Ni gobernador de la provincia.

PERFECTA.— Vamos; que nos quiten también al señor obispo y nos manden un monaguillo en su lugar.

INOCENCIO.— Sí, es lo que falta...

PERFECTA.— Y todo porque se teme el levantamiento de partidas en Orbajosa. Francamente, no sé cómo no se levantan hasta las piedras. No deseo mal ninguno; pero lo justo sería que el agua que bebe ese ejército se les convirtiera en lodo... ¿Mi sobrino es íntimo amigo del brigadier?

JACINTO.— Tan íntimo que no se separan en todo el día; fueron compañeros de colegio. Batalla le quiere como un hermano y le complace en todo. Yo no estaría tranquilo.

INOCENCIO.— Tenemos que buscar remedio a esta situación.

PERFECTA.— Rosario, pasa. Hoy tienes mejor cara y estás más alegre... ¿No os parece que tiene mejor cara? Si parece otra.

CABALLUCO.— Todos hablan de mí, que si entro o si salgo, que si voy, que si vengo... Y todo ¿por qué? Porque quieren tomarme por figurón para que revuelva el país. Bien está Pedro en su casa, señoras y caballeros. ¿Que ha venido la tropa?... malo es; pero ¿qué le vamos a hacer?... ¿Que han quitado al alcalde y al secretario y al juez?... malo es; yo quisiera que se levantaran contra ellos las piedras de Orbajosa; pero di mi palabra al gobernador, y hasta ahora yo... Yo seré bruto, ignorante y todo lo que quieran; pero a caballero no me gana nadie.

PERFECTA.— Lástima de Cid Campeador. ¿No cree usted, señor Penitenciario, que en Orbajosa no queda ya un solo hombre que tenga vergüenza?

INOCENCIO.— Grave opinión es esa. Pero se me figura que este vecindario ha aceptado con excesiva sumisión el yugo del militarismo.

PERFECTA.— Cuando los soldados y las nuevas autoridades nos hayan llevado el último real, después de deshonrado el pueblo, enviaremos a Madrid, en una urna cristalina, a todos los valientes de Orbajosa para que los pongan en un museo.

LICURGO.— ¡Señora, no se dirá por mí que no hay valientes, pues no estoy con los Aceros, por aquello de que tiene uno tres hijos y mujer; que si no...!

PERFECTA.— Licurgo, esta noche, cuando te vayas a tu casa, mándame acá a su hijo Bartolomé para que se quede aquí. Necesito tener buena gente en casa.

CABALLUCO.— ¡Señora! ¿Eso es broma o qué es?

PERFECTA.— No estoy segura en mi casa. Ningún vecino de Orbajosa lo está.

CABALLUCO.— Pero ¿quién, quién se atreverá?...

LICURGO.— Vamos, que yo seré capaz de batirme con todo el ejército español si tocan el pelo de la ropa a la señora...

INOCENCIO.— Con el Señor Caballuco basta y sobra.

PERFECTA.— ¡Oh, no! ¿No ven ustedes que Ramos ha dado su palabra al gobernador?... Me basta un cobarde con tal que no haya dado su palabra. Quizás pase yo por el trance de ver asaltada mi casa, de ver que me arrancan de los brazos a mi hija, de verme atropellada e insultada...

INOCENCIO.— ¡Señora, por Dios, cálmese!... Vamos... no hay motivo todavía...

LICURGO.— ¿Pero quién... señora? ¿Quién se atreverá? Orbajosa toda se pondría sobre un pie para defender a la señora... Maldita sea mi casta si todos estos gatuperios no son obra del mismísimo sobrino de la señora. Desde que le vi en la estación de Villahorrenda y me habló con su voz melosilla y sus modos presumidos le tuve por un grandísimo... no quiero acabar por respeto a la señora... Pero yo le calé... le señalé

desde aquel día, y yo no me equivoco.

PERFECTA.— No se hable mal en mi presencia de ese desdichado. Por grandes que sean sus faltas, la caridad nos prohíbe hablar de ellas.

INOCENCIO.— Pero la caridad no nos impide precavernos contra los malos; y de eso se trata. Ya que este pueblo parece dispuesto a poner la cara para que escupan en ella cuatro soldados y un cabo, busquemos alguna defensa uniéndonos.

PERFECTA.— Yo me defenderé como pueda. ¡Hágase la voluntad del Señor!

CABALLUCO.— Tanto ruido para nada... ¡En esta casa son de la piel del miedo!... No parece sino que el tal don Pepito es una región (*léase legión*) de demonios. No se asuste, señora. Mi sobrinillo Juan, que tiene trece años, guardará la casa, y veremos, sobrino por sobrino, quién puede más.

PERFECTA.— Ya sabemos todos lo que significan tus valentías. ¡Pobre Ramos, quieres echártela de bravucón cuando ya se ha visto que no sirves para nada!... Sí, hombre, no me mires así.

CABALLUCO.— ¡Le cortaré la cabeza al señor de Rey!!

PERFECTA.— Eres tan bruto como cobarde. ¿Qué hablas ahí de matar?

INOCENCIO.— Este hombre está loco.

PERFECTA.— ¡Matar!... Caballuco ¡Pobre hombre! Vete de aquí, Ramos.

CABALLUCO.— ¿No dice la señora que tiene miedo? ¿No dice que atropellarán la casa, que robarán a la niña?

PERFECTA.— Sí, lo temo.

CABALLUCO.— ¿Y eso lo ha de hacer el don Pepe Poquita Cosa con sus matemáticas? Hice mal en decirle que le rebanaría el pescuezo. A un muñeco de ese estambre se le coge de una oreja y se le echa de remojo en el río.

PERFECTA.— Sí, riéte ahora, bestia. No es mi sobrino solo quien ha de cometer todos esos atropellos; pues si fuese él solo no le temería. Mandaría a una criada que se pusiera en la puerta con una escoba... bastaría... No es él solo, no.

CABALLUCO.— ¿Pues quién?

PERFECTA.— Hazte el borrico. ¡No sabes tú que mi sobrino y el brigadier que manda esa condenada tropa se han confabulado...!

CABALLUCO.— ¡Confabulado!

LICURGO.— Que están de compinche. Fabulearse quiere decir estar de compinche. Ya me barruntaba yo lo que dice la señora.

INOCENCIO.— Todo se reduce a que el brigadier y los oficiales son uña y carne de don José, y lo que él quiera lo quieren esos soldadotes, y esos soldadotes harán toda clase de barbaridades.

PERFECTA.— Y ahora no tenemos alcalde que nos ampare.

INOCENCIO.— Ni juez.

PERFECTA.— Ni gobernador. Estamos a merced de esa gentuza.

LICURGO.— Ayer unos soldados se llevaron engañada a la hija más chica del tío Julián, y la pobre no se atrevió a volver a su casa; la encontraron llorando y descalza junto a la fuente vieja, recogiendo los pedazos de la cántara rota; y al pobre Don Gregorio Palomeque, el secretario de Naharilla Alta, le robaron todo el dinero que tenía en su casa. El brigadier, cuando se lo contaron, contestó que era mentira.

PERFECTA.— Lo siento por Orbajosa. Esta pobre ciudad ha entrado en desgracia.

CABALLUCO.— Yo di mi palabra al gobernador de que ni yo, ni ninguno de mis amigos levantaríamos partidas en tierra de Orbajosa... A todo el que ha querido salir porque le retozaba la guerra en el cuerpo, le he dicho: vete con los Aceros que aquí no nos movemos... Pero tengo mucha gente honrada, y en cuanto yo les diga la mitad de media palabra ¿eh?, ya están todos descolgando las escopetas, ¿eh?, y echando a correr a caballo o a pie para ir a donde yo les mande... Y no me anden con gramáticas, que yo, si di mi palabra, fue porque la di, y si no salgo es porque no quiero salir, y si quiero que haya partidas las habrá; y si no quiero, no: porque yo soy quien soy. Bien sabe la señora quién soy, así como bien sé yo que le debo la camisa que me pongo, y el pan que como hoy, y el primer garbanzo que chupé cuando me despecharon, y la caja en que enterraron a mi padre cuando murió, y las medicinas y el médico que me sanaron cuando estuve enfermo; y bien sabe la señora que si ella me dice: «Caballuco, rómpete la cabeza», voy a aquel rincón y contra la pared me la rompo; bien sabe la señora que si ahora dice ella que es de día, yo, aunque vea la noche, creeré que

me equivoco y que es claro día. A un hombre de tanto corazón se le dice: «Caballuco, so animal, haz esto o lo otro», y basta de ritólicas y mete y saca de palabrejas y sermoncillos al revés y pincha por aquí y pellizca por allá.

PERFECTA.— Yo sólo te digo que hagas lo que tu conciencia te dicte.

CABALLUCO.— Yo no entiendo de esas cosas. Haré lo que sea del gusto de la señora.

PERFECTA.— Pues yo no te aconsejaré nada en algo tan grave.

CABALLUCO.— Pero el parecer de usted...

PERFECTA.— Mi parecer es que abras los ojos y veas, que abras los oídos y oigas... Consulta tu corazón... y haz lo que él te mande.

LICURGO.— Mis dos muchachos riñeron ayer el uno con el otro, porque uno quería irse con Francisco Acero y el otro no. Yo les dije: Despacio, hijos míos, que todo se andará. Esperad, que tan buen pan hacen aquí como en Francia».

PERFECTA.— Si finalmente decides echarte a la calle, no te he aconsejado yo tal cosa, y si lo haces es por tu voluntad. Tampoco don Inocencio te habrá dicho una palabra en este sentido. Pero cuando tú lo decides así, razones muy poderosas tendrás...

INOCENCIO.— En cuanto a que yo aconseje al señor Ramos que se eche al campo, razón tiene la señora. Yo, como sacerdote, no puedo aconsejar tal cosa. Sé muy bien que nos aguardan días terribles; porque España, no lo duden ustedes, volverá a presenciar escenas como aquellas en que perecieron miles de sacerdotes... Mas no me apuro. Yo tengo una fe ciega en el triunfo de la ley de Dios. En cuanto a ti, hijo mío, no esperes que te diga una palabra sobre el paso que seguramente vas a dar. Sé que eres bueno, mi labio no te incitará a la pelea. No lo he hecho nunca, ni lo hago ahora. Obra con arreglo al ímpetu de tu noble corazón. Si él te manda que te estés en tu casa, estate en ella; si él te manda que salgas, sal en buena hora.

LICURGO.— ¡No se puede decir más y mejor!

CABALLUCO.— No hay más que decir. ¡Viva Orbajosa, muera Madrid!

ROSARIO *en su cuarto.*

ROSARIO.— Señor, ¿por qué antes no sabía mentir y ahora sé? ¿Por qué antes no sabía disimular y ahora disimulo? ¿He dejado de ser buena?... ¿Soy yo misma o es otra la que está en este sitio?... ¡Qué de terribles cosas en tan pocos días! ¡Cuántas sensaciones! ¡Mi corazón está consumido de tanto sentir!... Señor, Dios mío, ¿oyes mi voz, o estoy condenada a rezar sin ser oída?... Amar, amar muchísimo, ¿es eso maldad?... Pero no... esto es una ilusión, un engaño. Dentro de mí una gran culebra me muerde y me envenena el corazón... ¿Qué es esto que siento? ¿Por qué no me matas, Dios mío? ¿Por qué no me hundes para siempre en el infierno?... Es espantoso, pero lo confieso, lo confieso a solas a Dios, que me oye, y lo confesaré ante el sacerdote. Aborrezco a mi madre. ¿En qué consiste esto? No puedo explicármelo.

Él no me ha dicho una palabra en contra de mi madre. Yo no sé cómo ha venido esto... Los demonios se han apoderado de mí. Un impulso terrible me arroja de esta casa. Quiero huir, quiero correr fuera de aquí. Si él no me lleva, me iré tras él arrastrándome... ¿Qué alegría es esta que dentro de mí se confunde con la pena?... Señor, yo no nací para este rencor que me está devorando. Yo no nací para disimular, ni para mentir, ni para engañar. Mañana saldré a la calle y a todo el que pase le diré: amo, aborrezco... No lo quiero pensar, y lo pienso. No lo quiero sentir, y lo siento. No puedo engañarme, Señor, aborrezco a mi madre.

REMEDIOS.— Malas noticias, están deteniendo gente...

PERFECTA.— Paciencia... Paciencia...

REMEDIOS.— ¡Pensar que una señora como usted se ve amenazada por un...! Y él sigue en sus trece... El don Pepito y el brigadier Batalla están siempre juntos conferenciando... Son dos perdidos, dos borrachos...

Sin duda traman alguna maldad... Anoche vi salir al don Pepito, y le seguí...

PERFECTA.— ¿Y adónde fue?

REMEDIOS.— Al Casino, sí señora, al Casino. Después volvió a su casa. Señora, estoy viendo que a lo mejor esos tunantes asaltan la casa y nos llevan a Rosarito...

PERFECTA.— Pues no veo el modo de impedirlo.

REMEDIOS.— Yo sí le veo, veo un medio muy sencillo, el que no le gusta. ¡Ah!, señora mía, usted es demasiado buena. En momentos como este, conviene ser un poco menos perfecta... dejar a un lado los escrúpulos.

PERFECTA.— María Remedios, no digas disparates.

REMEDIOS.— ¡Disparates!... ¿Qué cosa más sencilla que la que yo propongo? Puesto que ahora no hay justicia, hagamos nosotros la gran justiciada. ¿No hay en casa de usted hombres que sirvan para cualquier cosa? Pues llamarles y decirles: «Mira, Caballuco, Pasolargo, o quien sea, esta noche te tapujas bien y le dais un susto...».

Pausa.

PERFECTA.— ¡Mi hija!... No, no me la quitarán. De algo sirve la autoridad de una madre... Le arrancaremos su capricho, como se arranca una yerba que aún no ha tenido tiempo de echar raíces... Esto no puede ser.

¡Pase lo que pase, no será!

REMEDIOS.— Es un diablo que pretende conseguir lo que quiere por medio del escándalo. Muchos hacen esto...

PERFECTA.— Calla, calla. ¡Ver estas cosas y no ser hombre!...

REMEDIOS.— El autor de todos los males es el dichoso matemático... No me engañó el corazón cuando le vi por primera vez...

PERFECTA.— No quiero que mi sobrino reciba un rasguño por orden mía: de ninguna manera. Dios le enviará su castigo.

INOCENCIO.— Hemos hecho todo cuanto en lo humano estaba de nuestra mano... Ya no se puede más. Hemos fracasado, Remedios. Rosarito no va a ser la mujer de nuestro Jacintillo. Íbamos venciendo y de pronto somos vencidos. Pero, convéncete de una cosa: hoy por hoy, Jacinto merece mucho más que esa muchacha loca.

REMEDIOS.— Vaya con lo que sales ahora. Pues las grandes cabezas se están luciendo... Es una lástima que Dios me haya dado este entendimiento de ladrillo y argamasa, como dice la señora, porque si así no fuera yo resolvería la cuestión.

INOCENCIO.— ¿Con los palos?

REMEDIOS.— No asustarse, ni abrir tanto los ojos, porque no se trata de matar a nadie...

INOCENCIO.— En resumen, por más vueltas que le des, el señor Pepe Rey se lleva la niña. Ya no es posible evitarlo. Cómo nos engañaba la Rosarito con aquella carita de buena... si la Rosarito, digo, no le quisiera... vamos... todo podría arreglarse; pero ¡ay!, le ama como ama el pecador al demonio; cayó en la trampa carnal. No pensemos más en el uno ni en la otra.

REMEDIOS.— Inocencio, tú no entiendes de mujeres; no comprendes que lo de Rosarito no es más que un caprichillo de esos que pasan.

Pausa.

REMEDIOS.— ¿Qué va a ser de nosotros? Sólo una madre siente estas cosas... Tú ¿cómo vas a comprender? No, una cosa es tener hijos y pasar amarguras por ellos, y otra cantar el gori gori en la catedral y enseñar latín en el Instituto... El pobre Jacinto sabe que me dejaría matar por él. ¡Tener tanto mérito para nada! Por más que echemos humos, siempre serás el hijo del tío Tinieblas, el sacristán de San Bernardo... y yo la hija de Ildefonso Tinieblas, su hermano, el que vendía pucheros, y mi hijo será el nieto de los Tinieblas... que tenemos un tenebrario en nuestra cesta, y nunca saldremos de la oscuridad...

Nos iremos a Madrid; no quiero que mi hijo se pudra en este poblachón. Estoy cansada de ver que mi hijo no es ni será nunca nada. Mi hijo y yo nos marcharemos de aquí para siempre, para siempre.

Pausa. Aparece JACINTITO con CABALLUCO.

INOCENCIO.— Noticias, vengan noticias. ¿Qué hay en Villahorrenda?

CABALLUCO.— Alguna cosa. Pronto se verá si servimos para algo.

INOCENCIO.— Oiga una cosa, señor Ramos. ¿Tiene usted muchas ocupaciones esta noche? Lo digo porque mi sobrina quiere que la acompañe usted un momento.

Tiene que hacer no sé qué diligencia, y es algo tarde para ir sola.

CABALLUCO.— Ocupaciones tengo, pero si es empeño de usted...

INOCENCIO.— Así es, señor Ramos.

CABALLUCO.— Pues no hay más que hablar. Iremos, señora doña María.

PERFECTA.— ¿Por qué no duermes? Yo no pienso acostarme en toda la noche. Ya sabes que Caballuco se ha llevado los hombres que teníamos. Puede suceder cualquier cosa, y yo vigilo... Si yo no vigilara, ¿qué sería de ti y de mí?

ROSARIO.— ¿Qué hora es?

PERFECTA.— Pronto será media noche...

ROSARIO.— ¿Media noche?

PERFECTA.— Sí.

ROSARIO.— ¿Es ya media noche?

PERFECTA.— Tú tienes algo...

ROSARIO.— Sí... quería... Nada, nada, me dormiré...

PERFECTA.— Rosario, puedo leer en tu corazón como en un libro. Ya te he dicho que estoy dispuesta a perdonarte si te arrepientes...

ROSARIO.— No me arrepiento, no puedo arrepentirme.

PERFECTA.— ¿Pero te estás volviendo loca?

ROSARIO.— ¡Me voy!

PERFECTA.— Rosario, hija mía... ¡Por Dios! ¿Qué te pasa?

ROSARIO.— ¡Ay, mamá, señora! Áteme usted. Áteme usted...

Yo me marchó, me marchó con él. ¡Odio todo lo que no sea él! Óigame usted en confesión, porque quiero confesarlo a todos, y a usted la primera.

PERFECTA.— Me vas a matar, me estás matando.

ROSARIO.— Yo quiero confesarlo para que usted me perdone... Este peso que tengo encima no me deja vivir...

PERFECTA.— El peso de un pecado... Sólo yo puedo quitártelo.

ROSARIO.— No, usted no. Quiero confesarlo todo, todo... Después écheme de esta casa, donde he nacido.

PERFECTA.— ¡Echarte yo!...

ROSARIO.— Pues me marcharé. El me llevará consigo.

PERFECTA.— ¿Te lo ha dicho, te lo ha mandado?

ROSARIO.— Nos tenemos que casar, mamá, mamá mía querida. Yo la amaré a usted. Debo amarla...

PERFECTA.— ¿Ese hombre te ha escrito?

ROSARIO.— Sí.

PERFECTA.— ¿Le has visto después de aquella noche?

ROSARIO.— Sí. ¿Por qué me mira usted así? No parece mi madre.

PERFECTA.— Ojalá no lo fuera. Me matas, me matas sin remedio. Dices que ese hombre...

ROSARIO.— Es mi esposo... Yo seré suya, protegida por la ley... Usted no es mujer... ¿Por qué me mira de ese modo?... Madre, no me condene usted.

PERFECTA.— Ya te has condenado tu misma. ¿Cuándo recibiste carta de ese hombre?

ROSARIO.— Hoy.

PERFECTA.— ¿Esperabais veros?

ROSARIO.— Sí.

PERFECTA.— ¿Cuándo?

ROSARIO.— Esta noche.

PERFECTA.— ¿Dónde?

ROSARIO.— Aquí, aquí.

PERFECTA.— ¡Ese hombre aquí, en mi casa!

Aparece REMEDIOS.

REMEDIOS.— Ahí está, ahí está. Se ha metido en la huerta...

PERFECTA.— Bajemos.

REMEDIOS.— Gracias a Dios está ahí Caballuco.

PERFECTA.— ¿Dónde?

REMEDIOS.— En la huerta también... Ha saltado la tapia.

PERFECTA.— Allí veo un bulto... Va hacia las adelfas.

REMEDIOS.— Es él. Pero allá aparece Ramos... ¡Ramos! Hacia las adelfas... hacia las adelfas...

PERFECTA.— Cristóbal, Cristóbal... ¡mátale!

Se oye un disparo. Después otro.

De nuevo: Galdós teatral

Rosa Amor del Olmo
UCO-Angers
Investigadora de la RAE

Algo para el teatro: Panorama contextual a la dramática de Galdós

El teatro europeo precursor y contemporáneo a la formación de Galdós como autor teatral, -desde el Romanticismo hasta los ochenta, que es cuando se produce su primer estreno-, no puede ser etiquetado, como ya se ha hecho, de “realista”. Este término, también se ha utilizado para el período de cambio de siglo –cuando el arte dramático cobra una vitalidad nueva– y puede ser origen en la mayoría de los casos de confusión. A lo largo de todos estos años - incluidos los años 20 del siglo XX, cuando se producen los últimos estrenos de Galdós-, el teatro experimentará nuevas aportaciones que se mueven dentro de los campos del realismo, así como del drama histórico y del simbolismo.

Según recuerda Charles Lyons, el Realismo, como categoría estética tuvo una vida brevísima en el teatro europeo y escribe:

Es interesante que el realismo, como forma dramática seria, duró muy poco en el teatro europeo (...) Ibsen, Strindberg y Hauptman todos exploraron los límites del realismo, y, debido a su incapacidad para aceptar la falacia de una base consistente en la realidad, se alejaron del realismo hacia un drama más subjetivo, basado en un concepto de una realidad equívoca e incomprensible. Al no poder contener la complejidad de lo real dentro de las restricciones del realismo, dramatizaron la única realidad que pudieron formalizar, las operaciones subjetivas de la conciencia”⁶³.

⁶³ Cita extraída de la página 11 del artículo del profesor Alan. E. Smith: “Teatro galdosiano, modernismo y mitología”, conferencia leída en el 7º

Aunque el teatro de Galdós responde en algunos casos a una estética realista, particularmente en relación a *Realidad*, cuyo estreno marcó una pauta de cambio en el teatro español, debemos matizar algunas denominaciones. En relación con el realismo, como a una forma de verosimilitud y exactitud en la escena, con la creación psicológica de los personajes, con la indumentaria, o con la puesta en escena y en la escenografía. En suma, la veracidad en la intención de la obra. A diferencia, pues, de otra acepción que consideraría que el espectáculo nunca está dentro del realismo, al ser el hecho teatral, una "representación" en sí misma. Desde este punto de vista, la "representación" teatral nunca podría ser real, puesto que es una ficción sobre el escenario. En este sentido es "algo que se representa". Aclarados estos términos, nos situamos en la escena española y europea. Dicha escena aunque en su primer momento fue realista, se irá transformando con la llegada de otros elementos, como el simbolismo, no por ello sin dejar de lado la verdad escénica. Galdós, aún imperando en su obra siempre la verdad, también añadirá a lo largo de su producción dramática elementos simbólicos, mitológicos, en suma, componentes que pertenecen al más áureo modernismo, llenando la escena de elementos subjetivos, así como de segundas lecturas caracterizadas por lo metafórico.

El designio de copiar exactamente la realidad visible no hará sino crecer paulatinamente, en los medios teatrales. Esta idea estaba propiciada, en particular, por los intelectuales naturalistas y realistas, que consideraban primordial llevar este cambio, operado exitosamente en la novela, al campo de la dramaturgia. A esta idea de verosimilitud, contribuyeron los nuevos medios de iluminación. El gas, aportó un decisivo cambio, como fue, el dejar la sala casi a oscuras en el momento conveniente, con lo que la conversación y la convivencia del público se concentran en los entreactos, a la vez que la acción y los

actores ganan en visibilidad. Esto va acompañado de más verosimilitud en la decoración y en el modo de representar, pues comienza a aparecer en el escenario mobiliario auténtico y completo, y los actores se permiten moverse y hablar con mayor naturalidad, como si no se encontraran sobre las tablas, al ser conscientes de que sus matices de gesto están más realzados. Todo ello, contribuyó decisivamente, a hacer del lenguaje dramático, algo mucho más creíble y elaborado, pues en los diálogos, reside la esencia del drama. En ellos, –por ser en el contraste de unos personajes con otros donde se decantan los caracteres– se expresa la construcción de la razón, la expresión formal del fenómeno, que es expresión, materia y forma misma de la alteridad⁶⁴.

En el segundo tercio de siglo se empezó a abandonar, alguna vez, el telón de fondo y los bastidores, para cerrar la escena con paredes, dotadas de puertas practicables; en el último tercio de siglo, llega a haber techo. Además, cuando no interesa la caja cerrada, con esa imaginaria cuarta pared que sería transparente para el público, se dispone de maquinarias capaces de introducir elementos por los lados, e incluso de hacerlos subir desde abajo, por ranuras o escotillones. Con todo ello se alargan los entreactos, e incluso se baja el telón para cambiar la decoración. El público, permanece a oscuras en espera, creciendo la concentración hacia una representación que exige del espectador, más atención, porque ya sólo los caracteres psicológicos de los personajes, inevitablemente, han cambiado.

Otra novedad importante es que aparezca la idea de que la interpretación no consiste, exclusivamente, en los grandes divismos personales de los primeros actores y actrices, sino que quepa pensar en auténticas compañías, capaces, incluso, de representar escenas de multitud,

⁶⁴ Con respecto a las diferencias entre el diálogo dramático y el que pueden incluir otros discursos literarios, como la novela, por ejemplo, es muy útil el estudio de M. C. Bobes Naves, *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992, pág. 260-300.

mediante pequeños grupos encabezados cada uno por un actor responsable⁶⁵. Este concepto, iniciado en el Burgtheater de Viena, maduró con la compañía alemana del duque de Saxe-Meiningen, primer “director teatral” en el sentido actual del concepto. Tras él vendría un más importante director: el hiperrealista Antoine, quien iba a introducir importantes cambios en la escena europea.

Lo más interesante para un lector o investigador actual del teatro europeo de la época, se produce, como es sabido, en Rusia. En parte, porque lo animaba una tensa lucha social contra el poder establecido. Bajo una censura concentrada en la autoridad imperial, aún en el “despotismo ilustrado”, podía encontrar más resquicios para su manifestación en las tablas, en comparación con otras sociedades fundamentales en producción literaria. Siguiendo en los “antecedentes” del teatro galdosiano, conviene destacar que es precisamente por esa censura y por esa determinada sociedad, por lo que los autores rusos son tan mordaces como críticos. Esto da lugar a que en muchas ocasiones sus estrenos sean prohibidos, como fue el caso de Turguèniev, quien además de su labor como novelista, también como dramaturgo concedió gran importancia a sus obras. Cabe recordar, que la forma misma del drama como “representación” externa y pública, como arte escénico, que no solo expresa el pensamiento de su autor, sino que lo pone en relación con el sentir popular de

⁶⁵ Los cambios en la forma de interpretar en el teatro fue, y aún hoy continúa siendo, algo prácticamente insalvable en la escena española. Quizá por la propia idiosincrasia del español y sus tradiciones, ha sido casi imposible hacer de los actores grupos donde no exista el protagonismo. No sólo en la interpretación, incluso hasta el mismo público asiste al teatro sobre todo cuando hay en cartel el nombre de un actor o actriz reconocido. La formación del actor-actriz es tan peculiar en la interiorización para conseguir representar otras personalidades de los personajes, que compaginan difícilmente este trabajo interior con el colectivo de grupo. Esa es una de las razones por las que en España nunca ha existido, por ejemplo, un ballet clásico al estilo ruso hasta hace bien poco. Es difícil conseguir en nuestro país la uniformidad de los rusos o de los franceses. Incluso el propio Galdós estuvo “escénicamente enamorado” de la actriz María Guerrero, con lo que creaba sus dramas teniéndola como protagonista ineludible.

los espectadores que lo han de contemplar, lo dota de una peculiar y relevante trascendencia social. Como sabemos, Stanislavski convertiría a Turguèniev, póstumamente, en gloria del teatro ruso.

Gógol, con *El inspector*, puso en solfa a la sociedad burocrática rusa, tan inepta como corrompida, y a pesar de que su estreno fue muy controvertido, el autor aportó como novedad un apéndice, “A la salida del teatro”, en que se representaba la propia reacción del público, y luego un doble “Desenlace” que, en forma un tanto pirandelliana “avant la lettre”, continúa la obra en otro plano, donde los actores se mueven más directamente, desde sus propias personalidades. En el mismo camino innovador y anticensural, se encuentra Ostrovski (1823-1886), que en principio hereda un sentido casi dieciochesco del juego escénico, en el cual van apareciendo nuevos motivos realistas y un tono de naturalidad directa más de acuerdo con el “realismo” de la época. Pero aun rompiendo las fronteras cómicas, Ostrovski da una espléndida tragedia sentimental que, siendo plenamente realista, podría ser catalogada como la mejor pieza del teatro romántico ruso, en ese camino hacia la “desteatralización” del teatro que promulgaba Chèjov.

Este teatro europeo calificado como “realista” o “naturalista”, o mejor dicho teatro “libre”, en realidad asume un papel de exploración de novedades, en colaboración con el simbolismo, hacia lo que se llamará expresionismo. La magnitud del cambio en la escena y la influencia de los más revolucionarios, los nórdicos, hicieron que en todos los países europeos se secundaran las nuevas propuestas establecidas. Por esta razón siempre surgieron autores que quisieron innovar la escena, conscientes de los necesarios cambios, a pesar de que la “nueva ideología teatral” europea no alcanzó la difusión a que llegó en su momento la novela. Un autor que contribuyó, de forma muy novedosa y parecida a la de Galdós a introducir cambios en la escena, sobre todo en cuanto a la creación de personajes, fue Bernard Shaw (1856-1950). Su marcado carácter intelectual, que incluyó en sus obras, y la prioridad de hacer prevalecer las ideas sobre

los sentimientos de los personajes⁶⁶. Estos, fueron los elementos caracterizadores de su dramática, que en cierto modo comparte la dramática galdosiana, donde en algunas ocasiones el autor proyecta un plan que acota las emociones de los personajes.

El teatro no es sólo la obra de un escritor, sino que ésta forma parte del engranaje de otros factores: empresarios, directores, actores, escenarios..., en que el autor entra unas veces en inferioridad y otras en superioridad de condiciones. La gran novedad del teatro europeo, y más concretamente del llamado “teatro libre”, estriba en la libertad con que las compañías se emancipan de la servidumbre comercial y social que existía en el teatro, con el fin de crear algo más rico y profundo que esté alejado de las censuras y de las taquillas. Dicho teatro minoritario debía estar apoyado en subvenciones que, cuando eran de fondos públicos, no tardarían en suprimirse. Sería un teatro sin ánimo de lucro, aprovechando ese margen de tolerancia de la censura concedido a cuanto se dirige a un grupo cerrado, en algunos casos muy cerrado, casi de club, como fue el caso en París, del Théâtre Libre de Antoine.

Hacia finales de los ochenta irán apareciendo intrépidos grupos dramáticos en París, Londres, Moscú, Berlín, Dublín..., intrépidos que animan a escribir para ellos a autores que sean afines a su estilo.

El primer gran dramaturgo del “teatro libre”, el noruego Ibsen, empieza por encontrarse con un teatro en las manos, creado por su correspondiente nacionalismo, y, a fuerza de dirigirlo y escribir para él, llega a inventar algo nuevo. Este mismo hecho sucede con el teatro de Strindberg, que fue promotor de compañías que le costaron mucho dinero y disgustos. En seguida hay un encuentro donde algunas compañías “libres” descubren al exótico Ibsen, que apenas ha revelado su originalidad ante sus compatriotas, y el

⁶⁶ En *Pígalión*, por ejemplo, el profesor Higgins transforma en una dama a una grosera e inculta florista londinense, Shaw hace de las figuras de su invención seres dotados de vida, unos enérgicos e inteligentes, otros débiles y caprichosos.

fenómeno de ese teatro se generaliza. Así se comprende cómo esta renovación del teatro europeo pudo comenzar en el lugar más impensable, en Escandinavia.

En 1889 Strindberg, funda en Dinamarca, su propio Teatro de Ensayo, aunque tras problemas personales, los celos de su mujer que era quien lo dirigía y de uno de los actores abandonará pronto, aunque ya deja escritas varias obras. El tema más frecuente del teatro de Strindberg es la destrucción del hombre por parte de la mujer, pero no como ejemplificación de una problemática social en la relación de sexos, sino como choque de caracteres personales, en furiosas conversaciones a gritos de la más despiadada crueldad. Un teatro tremendamente atrevido sobre todo por el planteamiento tan sutil de los temas, que resulta muy fuerte para el espectador, como por ejemplo en *El padre* (*Fadrem*, 1887), donde un capitán de caballería muere a manos de su mujer, que llega a hacerle poner la camisa de fuerza de los locos. Como diría su autor “una batalla de cerebros, no una lucha de espadas ni un envenenamiento⁶⁷”.

Strindberg, en la introducción a *La señorita Julia* (*Fröken Julie*, 1888), habla del teatro como una forma artística destinada a desaparecer, proponiendo para darle nueva vida un montaje más refinado y exigente, destinado a un público culto. Strindberg cree en el elitismo teatral, donde los escenarios más pequeños propenden a la concentración en el hecho teatral, en suma en la acción, para así excluir de esta forma teatral erudita a la gente frívola. Exactamente esas eran las búsquedas de Strindberg en el Teatro de Ensayo, en Copenhague, y a eso se aproximó más después en el Teatro Íntimo de Estocolmo, financiado por él mismo. Escribe Strindberg: “mientras tanto no nos queda más remedio que escribir para lo que hay a mano⁶⁸”. Para la mayoría de los artistas, es el gran innovador, tal y como Eugène O’Neill ha declarado en alguna ocasión, Strindberg es “el precursor de toda modernidad en nuestro presente teatro”. Söderberg

⁶⁷ Ver August Strindberg, *El movimiento romántico y el Realismo*, Madrid, Santillana, 1987.

⁶⁸ *Ibidem*, pág. 110.

(1869-1941) ha sido considerado como su sucesor, más por el atrevimiento temático que por los propios planteamientos dramáticos.

Europa se agitaba en un clima de auténtica y absoluta renovación teatral. Esta innovación no sólo se constituía en el ámbito de la originalidad temática, el realismo en el lenguaje, las renovaciones formales etc, sino en la profunda ideología que entrañaba una búsqueda de la verdad y de lo auténtico como principal aditamento. Sobre todo, teniendo muy presente que este medio, el teatral, era el idóneo para la difusión de conceptos sociales, políticos e ideológicos. Mientras en Europa todo era renovación, experimentación, modernismo y contemporaneidad, en España se calificaba la obra dramática galdosiana que iba encaminada, en la misma línea, de aburrida, pesada, inocente o pueril, como lo demuestran las palabras de Pérez de Ayala, cuando escribe:

El mundillo teatral opina que la obra dramática de don Benito Pérez Galdós es toda ella un tanto pesada, un tanto aburrida, un mucho inocente, pueril, y por lo tanto poco seria. A su vez, por lo que se desprende del concepto de sus obras y del prólogo con que acompañó algunas de ellas, don Benito Pérez Galdós opina que lo que el mundillo teatral entiende por arte teatral, y las leyes por que este mundillo se rige, son una balumba de artificios aburridos, inocentes, pueriles y poco serios⁶⁹.

El carácter humilde e introvertido de Galdós ha desorientado incluso a sus más allegados amigos como Clarín, quien pensaba que Galdós nada sabía de los autores extranjeros y que vivía metido en una campana de cristal. Lo cierto es que llegó a las mismas conclusiones que sus contemporáneos europeos, por lo que su teatro es paralelo en innovación al teatro de Ibsen o de Chéjov. Estudios recientes biográficos sobre el autor canario demuestran la falsedad de las aseveraciones de Clarín, pues Galdós fue un intelectual que viajó mucho por Europa y que conocía otras

⁶⁹ Pérez de Ayala, R, *Las máscaras*, I, Madrid, Saturnino Calleja, 1919, pág. 27.

culturas sobradamente. Dentro del panorama, sí podemos afirmar que el teatro galdosiano tenía un aire de renovación, creemos que es concedido por la mayor parte de la crítica. Nadie olvida que Galdós expresó y difundió en diversas ocasiones sus gustos teatrales, donde se nos presenta muy diferente a la imagen que nos han hecho llegar los críticos. Clarín, en un artículo publicado en *La España Moderna*⁷⁰, titulado “Realidad, novela en cinco jornadas”, se explaya en este aparente desconocimiento de Galdós hacia las nuevas estéticas, lo cuál es absolutamente incierto. Galdós poseía una gran sabiduría y sentido de la modernidad que le llevan en muchas ocasiones, así lo demuestran sus artículos de crítica, a abrazar tendencias externas, porque era consciente de las nuevas corrientes europeas. Aun a pesar de lo disparatado de las diversas opiniones, Clarín no deja de destacar en el escritor canario lo siguiente:

Fuera no conocer a Galdós pensar que puede obedecer este ingenio, tan independiente de todo compromiso de escuela, tan espontáneo y original, a ninguna consigna ni a tendencia sugerida por el estudio del movimiento literario extranjero. Galdós, como la mayor parte de nuestros buenos escritores, en algo para bien, en algo para mal, prescinde al producir de todo propósito sistemático, y del enlace que el arte nacional puede y debe tener con el de las naciones más adelantadas y dignas de atención en este punto⁷¹.

Los estrenos de estos autores europeos llegaron a España bien finalizado el siglo, y al igual que Zola y Maeterlinck, fueron introducidos en España por los grupos intelectuales más avanzados, atentos a las novedades europeas, y paralelamente por las compañías extranjeras en sus giras por la Península. El conocimiento de los textos de

⁷⁰ Este y otros artículos de *La España Moderna*, *El Globo*, *El Día*, *El Solfeo*, *La Unión*, *La Ilustración Ibérica...*, donde escribía Clarín, se encuentran recogidos, aunque no en su totalidad, en el libro *Galdós, novelista*. Edición e Introducción de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Universitas, 1991.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 196.

los autores vecinos se realizaron sobre todo a través de la lectura, porque en España eran pocas las compañías y los empresarios que se atrevían a poner en escena este tipo de obras extranjeras y arriesgadas. En las carteleras y repertorios de estas compañías, a pesar de todo, sólo se incluyó a Ibsen cuando triunfó en París. La clasificación y elección de los dramas se subordinaban al lucimiento de los primeros actores que elegían las obras de acuerdo con sus características personales. Esto sucedió siempre en las grandes compañías donde imponían su programación, tal fue el caso de Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero.

Ibsen deja abierto un camino, entre simbolista y expresionista, aunque posteriormente no continuará en la misma línea. Había quedado claro para él que el presunto realismo o naturalismo en el teatro estaba poniendo ya en marcha, elementos que serían las señas de identidad en sucesivos movimientos de otros nombres. Ibsen se convirtió en Europa en la última década del siglo en una bandera de inconformismo y de renovación. Sin tesis definidas, agitaba las formas y convenciones, en un esfuerzo por esa sinceridad que ya había plasmado en su personaje Gregers Werle de *El pato salvaje*, y que como ya demostró podía quedarse en estéril y aun contraproducente.

El teatro simbolista fue enormemente difundido en España, con un nombre como cabeza de este movimiento, el de Maeterlinck, convirtiéndose en uno de los autores tan respetado como imitado. *L'intrusa* traducido por Azorín y publicado en Valencia en 1896, o *Interior* ensayado, traducido y dirigido por Valle-Inclán, pero nunca estrenado, fueron parte de las obras de este escritor belga que tanta difusión "como teatro de lectura" tuvo en la España decimonónica.

Quizás la primera alusión que se hace sobre Ibsen en España –según apunta Gregersen⁷²– se debe a Clarín, en varios artículos que fechados entre 1889-1892, fueron publicados en *La Correspondencia de España* inicialmente y

⁷² H. Gregersen, *Ibsen and Spain*, Nueva York, Harvard University Press, 1936, pág. 25. Referencia del libro de Jesús Rubio *Ideología y Teatro en España*, pág. 52.

después recogidos en *Ensayos y Revistas 1888-1892*. En esos artículos, se demostraba su conocimiento de los movimientos y novedades intelectuales de fuera de las fronteras españolas. Analiza *Espectros* con plena consciencia de lo innovador y profundo, y publica juicios muy favorables para el drama nórdico. En Cataluña, hacia 1892, ya existía una enorme expectación por los dramas ibsenianos, como lo refleja Yxart en diversos artículos publicados en *La Vanguardia* y más concretamente en el titulado “Enric Ibsen”, que proporciona excelentes datos para el conocimiento de cómo se desarrolló el teatro de Ibsen en España⁷³.

La España Moderna se encargó de difundir artículos sobre el teatro de Ibsen⁷⁴, del que resalta un naturalismo sin restricciones, novedades extraordinarias, libertad y sobre todo un marcado interés y empeño por la emancipación de la mujer. Escribe Jesús Rubio:

Aunque abundan las referencias críticas no había representaciones, pues era claro que faltaba en Madrid una tradición cultural que las propiciase y, por otro lado, no existía una tradición cultural obrera notable. El conocimiento de Ibsen fue sobre todo libresco. Pese al ingente número de teatros en funcionamiento, tantos que a más de un crítico preocupaba tal diversidad y lo fácilmente que quedaban vacíos, el sistema de producción era siempre el mismo, interesando más llenar el teatro y

⁷³ Referencia de Jesús Rubio en *Ideología y Teatro en España*, citado anteriormente, y aparece recogida en *Obres Catalanas*, Barcelona, Tipografía L'Avenc, 1895, pp. 192-214.

⁷⁴ En la versión de Victoria Moncada de *Casa de muñecas*, México, Porrúa, 1998, pág. 91. Afirma, aunque sin rigor científico al no existir datos convincentes, que “Nora ha vivido ante todos los públicos de todo el mundo, encarnada en las grandes trágicas de todas las naciones. En España, fue Carmen Cobeña –no da fechas– la encargada de dar a conocer esta obra genial, aunque no con la amplitud que la ideó Ibsen. El drama *Casa de muñecas* que conoció por ella el público español, es un drama al que un traductor poco acertado –no dice quién– censuró en parte, al mismo tiempo que se atrevía a modificar el final. Posteriormente, Catalina Bárcena –tampoco dice la fecha ni el lugar– dio a conocer la obra completa y según el original en una traducción de Martínez Sierra.

obtener buenas recaudaciones que cualquier otro fin. Los autores escribían para sus 'parroquianos' y a la medida de los primeros actores. Los sucesivos artículos que iban apareciendo eran palabras sembradas en el aire con buenas intenciones, pero poco más⁷⁵.

Que el conocimiento de Ibsen les llega a nuestros intelectuales a través de la lectura está claro, pero precisamente por esa razón algún crítico despistado ha tratado de ver en los primeros dramas de Galdós, más concretamente en *Realidad*, elementos ibsenianos, cosa de todo punto imposible ya que en las fechas en que Galdós concibe *Realidad* aún desconoce al dramaturgo noruego. Posteriormente se preocupa de conocerlo. Así lo demuestra Galdós en el prólogo de *Los Condenados*, que estrenó el 11 de diciembre de 1894 en el Teatro de la Comedia, como respuesta a Villegas, crítico y detractor de esta obra de Galdós:

Y también me permito indicar al señor Villegas que ningún autor ha influido en mí menos que Ibsen, o, mejor dicho, que si en el pecado de obscuridad incurrí, no debe atribuirse a las lecturas de dramaturgo noruego. Influyen en un autor inferior las obras de autor superior que le cautivan, que le embelesan, infiltrándose insensiblemente en su espíritu. Divido las de Ibsen en dos categorías. Las de compleción sana y claramente teatral, como *La casa de muñecas*, *Los aparecidos*⁷⁶, *El enemigo del pueblo*, me enamoran, y parécenme de soberana hermosura. Las que comúnmente se llaman simbólicas, como *El pato silvestre*, *Solness*, *La dama del mar*, han sido para mí ininteligibles; y fuera de alguna escena en que maravillosamente se revela el altísimo ingenio del autor, no he hallado en ellas el deleite que seguramente encontrarán los que sepan desentrañar su intrincado sentido. Mal pueden influir en mí composiciones cuyo

⁷⁵ *Op. Cit*, pág. 67.

⁷⁶ Aunque por aquel entonces era conocida como *Los aparecidos*, la obra a la que se refiere Galdós es la lectura de *Espectros*.

superior mérito reconozco, fiándome del criterio ajeno más que del propio⁷⁷.

Este texto ayuda a entender la recepción que tuvo Ibsen en la España intelectual de la época, cómo llegó y, sobre todo, lo que más nos interesa, cuál era la opinión que del noruego tenía Galdós, tantas veces tachado de “influido por Ibsen”. Nuestro escritor canario tiene una idea expresa sobre el teatro de Ibsen, que no obtuvo mayor relevancia en los estrenos de sus obras en España, ya sea porque el público no estaba aún “preparado” para este tipo de dramas de conciencia, ya sea porque ese mismo público en la mayoría de los casos gustaba de otras obras más melodramáticas, con las que buscaba básicamente entretenerse y no pensar. Como dice Galdós:

La deducción es lógica: el público de nuestro país, mejor, el público madrileño, continúa yendo al teatro para que le distraigan mientras hace la digestión, rechaza todo refinamiento artístico, todo lo que no se base en la estúpida rutina y prefiere a pensar un poco...⁷⁸

Al igual que otros escritores como Zola en su momento, Strindberg y sobre todo Ibsen, Galdós se enfrentaba a las mismas dificultades. La aleatoriedad de los gustos, la insipidez y la frialdad del público, porque, y esto es quizás lo más importante, eran contemporáneos y vivían, aunque en diferentes países, las mismas realidades de un siglo extremadamente conflictivo, pero a su vez creador e innovador al máximo.

Con respecto a esta cuestión del parecido de Galdós con la obra de Ibsen se ha suscitado desde siempre una interesante polémica. La crítica se muestra unánime con respecto a las huellas del escritor noruego en la obra de Galdós. Por un lado están los que creen que el teatro de Galdós está o debería estar, en rango e importancia, a la

⁷⁷ Prólogo a *los Condenados*, Edición de Rosa Asmor del Olmo, Madrid, Isidora Ediciones, 2009, págs. 65-76.

⁷⁸ *Ibidem*, pág 73.

altura del teatro de Ibsen, y por otro, los que se empeñan en comparar, asemejar y encasillar a Galdós, haciendo de su obra dramática poco más o menos una “copia” de la dramaturgia del noruego. En cualquier caso, eso es lo de menos, porque si la innovación venía de fuera y aquí los artistas como Galdós la compartían y la desarrollaron a su estilo, formaba parte del enriquecimiento cultural de España y, en el caso de Galdós de la reafirmación de su propia idiosincrasia de español. Menéndez Pelayo exclamaba:

¡Éste es nuestro Ibsen, así le queremos! porque Ibsen logra efectos poéticos y profundos con atrevimientos éticos, tal vez con alambicamientos y paradojas morales, y Galdós causa con no menos novedad (relativa) no menores delicias estéticas, sin más asunto que la moral de nuestras tradiciones, la del sacrificio, la de la comparación sublime de la nada de lo transitorio y de la santa grandeza de lo eterno y lo absoluto⁷⁹.

Menéndez Pelayo fue de los primeros en comparar a Galdós con Ibsen, y parte de lo que afirma resulta bastante coherente. Algún que otro crítico, sin embargo, ha sido realmente desmesurado en su insistencia de comparar a Galdós con algún autor de la época⁸⁰.

Gonzalo Sobejano, en su conocido artículo “Forma literaria y sensibilidad social en *La Incógnita y Realidad*”, al

⁷⁹ Cita del artículo de Shoemaker, “La acogida pública y crítica de *Realidad* en su estreno”. En *Estudios Escénicos*, nº 18. Además se pueden encontrar opiniones diversas en artículos de Clarín, recogidos en *Ensayos y Revistas*, Barcelona, Lumen, 1991.

⁸⁰ A propósito de este comentario, cito a continuación un ejemplo de esta sinrazón, en un artículo titulado “Benito Pérez Galdós y la literatura rusa de su tiempo”, en *IV Congreso Galdosiano*, su autor, Zajar Plavskin, haciendo un ligero repaso por la literatura e ideas rusas en España, cita a Portnoff en el libro titulado *La Realidad y Ana Karenina* donde el autor escribe que en “*Realidad* se ven muchas huellas del influjo directo de *Ana Karenina*, en cuanto a las ideas, conflictos, tipos y situaciones, es por lo tanto una imitación”. Pág. 637. Mejor es el artículo de Casalduero titulado también “*Ana Karenina y Realidad*” en *Bulletin Hispanic*, donde el crítico hace una comparación a mi juicio muy respetable de estos dos personajes femeninos.

examinar externa e internamente las dos novelas, indicaba en una nota a pie de página:

A propósito de Ibsen quizá pudiera someterse a juicio el posible parentesco entre Tomás Orozco y Tomás Stockman, el protagonista de *Un enemigo del pueblo*. El carácter vehemente de Stockman difiere mucho del sosegado de Orozco, pero ambos son bienhechores de la sociedad calumniados por ella, defensores de una moral autónoma, solitarios videntes y, profesionalmente, hombres de empresa⁸¹.

Con toda probabilidad, la intención de Sobejano no es la de señalar, como ha hecho ver Isaac Rubio en su artículo "Ibsen y Galdós"⁸², que Galdós es un creador de estereotipos al cotejar ambos personajes. Sobejano establece ciertos elementos de especial singularidad entre ambos personajes. Isaac Rubio, ambos estudiosos han escrito a cerca de este tema, sí que hace un estudio centrado en las diferencias entre los dos dramaturgos, aludiendo a las falsas y nada productivas opiniones de sus colegas, Sobejano y Gregersen, sobre el hermanamiento de estos dos insignes escritores. Lo cierto es que si escudriñamos y sacamos de contexto, cualquier opinión resultará deslabazada y extraña, convirtiéndola en algo que en su origen no fue. Escribe Isaac Rubio, haciendo una apología del melodramatismo galdosiano y abogando por la verdad de las ideas ibsenianas:

Si se comparan los sentidos que liberan las dramaturgias de Ibsen y Galdós (sentidos, es decir visiones del mundo más o menos coherentes, desveladas por las acciones y conflictos de los dramas), se podrá comprobar que no sólo no guardan ninguna analogía entre sí, sino que se

⁸¹ Gonzalo Sobejano, "Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita y Realidad*, de Galdós", *Revista Hispánica Moderna*, XXX, nº 2, 1964, pp. 89-107.

⁸² Isaac Rubio, "Ibsen y Galdós", publicado en *Letras de Deusto*, nº 8, pp. 207-224. Artículo polémico al que saldrá al paso Sobejano con un artículo réplica titulado "Echegaray, Galdós y el melodrama", publicado en *Anales Galdosianos*.

oponen diametralmente. Se puede comenzar con el problema básico de la verdad, de la verdad como apropiación humana de los secretos de la naturaleza y de la historia, y la verdad como adecuación de las acciones individuales a una demanda objetiva (...) La tragedia ibseniana es psicológica y social. A veces se ha enfatizado un aspecto a costa del otro, pero ambos son inseparables. La visión trágica de Ibsen se centra en el individuo porque este y su peripecia personal son el único material auténticamente real⁸³.

Bajo estos parámetros interpretativos del texto literario, se puede afirmar que el drama de Galdós es eminentemente social y psicológico, como también es inseparable el sentido trágico intrínseco a la esencia humana de sus personajes. En los dramas de Galdós el elemento trágico es real y verdadero cuando entendemos que es fruto de la reflexión del autor sobre la escisión de todos los niveles de la existencia. Inmerso en la sociedad, el hombre galdosiano se alza desgarrado por el peso social de su clase, tratando en vano de sobrevivir a ese ámbito hostil y ficticio que le rodea.

Son, insisto, elementos comunes entre pensadores que plasman sus diversas ideologías y filosofías en el hecho escénico. A pesar de lo que argumenta Isaac Rubio, los dos creadores, tanto Ibsen como Galdós, tienen cierta visión trágica de la vida y de su realidad. El destino de los personajes se refleja, en el caso de Galdós, en una búsqueda brutal de la verdad, que muchas veces se manifiesta a través de la propia libertad que les deja el autor para expresarse “pordedentro”; los de Ibsen aparecen determinados por una causalidad. Los personajes de Galdós gozan por ello de mayor autenticidad, al ser más humanos, quizás más imperfectos. Incluso la técnica galdosiana de elaboración de los caracteres puede ser más imperfecta que la de Ibsen. Galdós era un genio del diálogo, género que incorporó a sus novelas de forma magistral, con la intención de que el lector –ahora convertido en público- penetraran en la vida interior

⁸³ *Op. Cit*, pág. 218.

de los personajes, supieran como son en realidad, como se hacen reales. En este sentido, el escritor canario continúa en la misma línea de sinceridad que sus propios personajes, por eso siempre habrá algo de inacabado en ellos, exactamente igual que la vida misma, porque están extraídos de ella. Los personajes de Ibsen en este sentido, gozan de mayor perfección técnica, pero a mi juicio pierden en humanidad. Siguiendo esta línea escribe Isaac Rubio:

Ibsen irá poco a poco desprendiéndose de los elementos técnicos que hacen del melodrama una forma caprichosa: la intriga, el final feliz, el deus ex machina, las equivocaciones, el secreto, el reconocimiento, los confidentes, los monólogos, apartes y soliloquios declarativos, la grandilocuencia del diálogo... La técnica teatral de Ibsen se basa en la negación de la estructura melodramática y de su esencial ambigüedad, único medio de conseguir la estructura trágica con su fundamento en la causalidad y la necesidad. Necesidad que se extiende al empleo de los elementos de escena: luces, movimiento, decorado, a la rigurosa relación entre pasado y presente de la acción y al empleo de un lenguaje alusivo lleno de oscura y profunda carga psicológica. El teatro de Galdós viene a propagar esas "general demands" rechazadas por Ibsen y a convencer a los españoles de que hay una "golden rule" absoluta que hace coincidir los destinos del hombre y de la historia, destinos marcados por la felicidad y la plenitud humanas. La verdad para Galdós es absoluta⁸⁴.

Partiendo de aquí es lógico pensar que si Ibsen era un destructor de mitos, Galdós sea su propagador: uno desvelando la desarmonía y otro invocándola. En el mundo de Galdós el poder y el dinero no son obstáculos de la felicidad sino sus vehículos. A lo largo de su exposición Isaac Rubio continúa estableciendo paralelismos distintivos entre los dos autores para llegar a una conclusión final en la que colige que "el problema de las influencias es muy resbaladizo

⁸⁴ Todas las citas de Isaac Rubio son reseñadas del artículo "Ibsen y Galdós", en *Letras de Deusto* nº 8, 1974.

y, de no ser estas palmarias, oscurecen más que aclaran. No creo que haya que apelar a Ibsen para entender el teatro de Galdós. Como tampoco es seguro que las comparaciones entre nuestro autor y Tolstoi, Schopenhauer, Hegel y Turguèniev lleven a provechosas conclusiones⁸⁵”.

Conviene tener en cuenta que, pese a ser el teatro de Galdós realista arrastrase, como concepto, algún elemento de melodrama que tanto le ha costado superar a la escasa crítica teatral de la que ha sido objeto. El melodrama, por otra parte, estaba muy presente y era característico de aquel momento teatral. Creo que tan sólo depende de cómo queramos enfrentar una determinada obra dramática el que podamos adjudicarle “elementos melodramáticos”. Es cierto que existen algunos elementos del melodrama –si atendemos a la definición de Peter Brook⁸⁶– en la producción teatral de Galdós, pero como él mismo expresa no sólo sucede en sus obras, hay elementos melodramáticos en gran parte de las mejores producciones escénicas, y, bien pensado, la vida misma, real y cotidiana, está cargada de elementos melodramáticos. Por otra parte, no estaría de más explicar exactamente esta quimera llamada “melodrama” que suena a algo deleznable. Galdós, en el prólogo a *Alma y Vida*, habla con profusión sobre este concepto genérico tan confuso tratando de aclarar algunas ideas. Una vez más, si leemos con atención, comprobaremos que son las propias palabras de Galdós las que resuelven los “conflictos” que no tiene resueltos la crítica:

⁸⁵ *Op. Cit*, pág 132.

⁸⁶ Peter Brooks define en *The Melodramatic Imagination*, como características del melodrama algunos elementos importantes que esclarecen sin dudas este concepto: "The connotations of the word are probably similar for us all. They include: the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme stages of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good, and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripety". New Haven and London, Yale University Press, 1995, pp. 11-12.

El público entiende por melodrama la composición popular, ingenua y casi infantil, donde se presentan lastimeros martirios terminados con el castigo de los malos y el galardón de los buenos, pasando por emociones de psicología primaria y elemental. A nadie se le ha ocurrido llamar melodrama al *Rey Lear* porque en algunos pasajes estalle la tempestad con truenos y rayos, ni a *Macbeth* porque salgan brujas y espectros, ni a *Lucrecia Borgia* por sus venenos y sus agonizantes con capuchón, ni a *Fuenteovejuna* por su popular griterío, ni a innumerables obras de Calderón y Lope por las emboscadas y sorpresas para capturar hombres malvados⁸⁷.

Las piezas teatrales de Zola adaptadas directa o indirectamente de las novelas, no obtuvieron ningún éxito. Pero sus ideas naturalistas y sus teorías sobre la verdad del escritor cuajaron en algunos intelectuales que posteriormente las desarrollarían. Este fue el caso de André Antoine (1858-1943), quien quiso llevar al teatro aquellas ideas de verdad, crear un teatro donde todo fuese verdadero, real como “une tranche de vie”, un trozo de vida, tesis que correspondía con las ideas de una puesta en escena naturalista, realista⁸⁸. De lo que fue la labor de dirección de Antoine⁸⁹, nos da cuenta

⁸⁷ Prólogo a *Alma y Vida*, Edición de Rosa Amor del Olmo, Santander. Ediciones Tantín, 2002, págs. 83-96.

⁸⁸ La *tranche de vie* no era más que una tesis en su origen. En su inicio las obras se desarrollan con fría habilidad racionalista, a modo de una demostración, que era, a la vez un experimento de salón. Así, los personajes son esquemáticos y unilaterales, sin claroscuro; las situaciones, sin matices; por tanto debía con el tiempo conseguir la idea inicial de transformar la escena, para un público ávido de entretenimiento, pero intolerante ante lo que no respondiera a su código. Por ello se comprende que los resultados en un primer momento no fueran tan “realistas” como se suponía para la época.

⁸⁹ André Antoine en verdad creó un método nuevo de “hacer teatro”, en el que incorporó elementos muy novedosos para el mundo teatral, como fue el abaratar las entradas para hacer un teatro de todos, menos elitista, la preocupación por el confort del público, la concentración de la luz en el escenario para dejar al espectador en la obscuridad, prescindió de decorados de cartón a cambio de muebles y ventanas auténticos, así como cualquier elemento que apareciera en escena como carnes, animales..., todo en el teatro de Antoine tenía que ser verdad.

otro importante director, Gaston Baty, cuando dice que “Antoine puso al desnudo todos los artificios de las fórmulas antiguas, arrojó fuera las complicaciones, los trucos, los golpes efectistas, la ampulosidad, los largos parlamentos, la verborrea de la pieza de intriga, mostrando la vanidad de las maquinarias complicadas y las exhibiciones sensacionalistas⁹⁰”. Realmente introdujo cambios en la escena, consciente de la decadencia en la que el teatro se había paralizado, culpando en cierto modo de esta inmovilización al público. Así lo escribe en *Le Théâtre Libre*:

La crise actuelle a des causes faciles á résumer. D’abord, lassitude du public en présence de spectacles toujours pareils, la production dramatique étant limitée á une quinzaine d’auteurs qui font la navette de théâtre, monopolisent l’affiche et servent toujours au spectateur la même mixture, dissimulée sous un simple changement d’étiquette⁹¹.

Al mismo tiempo Stanislavski ponía en marcha su método psicológico-realista según el cual “el actor debe reflejar los sentimientos que, en una situación dada, pueden experimentar sus personajes en razón del grado de conocimiento y de compromiso que les vinculen a dicha situación”⁹². De donde se deduce la importancia de la puesta en escena de la pieza teatral, tan alejada en estos momentos del melodrama clásico. A pesar de eso, en ocasiones, la crítica ha considerado las obras de Galdós melodramas, cuando su intención era hacer “representación realista” sobre todo

Posteriormente desde la oposición a estas teorías (porque oposición hubo, y mucha), se abrieron nuevos campos de orden antinaturalista que también enriquecieron la representación escénica con sus contrastes y antagonismo. Paul Fort y su *Teatro del Arte* es un ejemplo de este otro frente de la interpretación. Para una mayor profundización de la trayectoria teatral en Francia, el libro de César Oliva y Francisco Torres Monreal citado con anterioridad, *Historia Básica del Arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1997.

⁹⁰ *Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid, Cátedra, 1977, pág 321.

⁹¹ A. Antoine, *Le Théâtre Libre*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, pág. 23.

⁹² *Op. Cit*, pág. 325.

desde el texto, ya que los personajes hablan y razonan, exhibiendo su verdad consciente e inconsciente. De ahí la importancia del trabajo de interpretación orgánico de los actores, pues en sus manos estaba el olvido de la afectación y de la mentira interpretativa, por un cambio hacia la naturalidad y la expresión desde dentro. Esta fue la lucha encarnizada no sólo de Galdós sino de Clarín a la hora de estrenar sus dramas, pues tenían claro que el realismo escénico se caracterizaba en el texto, inicialmente, y en la capacidad de exteriorización de los actores. En lo tocante a la representación en sí, más adelante quedará clara la similitud de planteamientos de ambos autores en cuanto a la concepción del espacio escénico.

La coherencia que llevó Antoine a desarrollar sus ideas en el mundo teatral, es la misma que llevó a Galdós al drama, con la diferencia de que en España no existía en absoluto aquella conciencia teatral de los países vecinos. Galdós en esto no formaba parte de ningún movimiento, estaba solo y sin aquel respaldo tan entusiasta de sus coetáneos limítrofes. Estas ideas de cambio estaban instaladas en el panorama intelectual europeo. En 1889 se pone en marcha el movimiento naturalista alemán para fundar la *Escena Libre (Freie Bühne)*, reclamando la misma verdad que Antoine propuso años atrás en su Teatro Libre. En este sentido Galdós no era consciente de su trabajo de innovación en el campo de la escena, a diferencia de sus contemporáneos extranjeros, que sí tenían definido método y sistema en su proceso creativo teatral. Muchas veces se refirió Galdós a este vacío de pensamiento, estética, método y sistema en la escena teatral española, pues lógicamente de haber sido así, sus estrenos hubieran tenido una significación diferente al vacío en que cayeron. Los ríos de pensamiento teatrales en los países fronterizos llevaban una velocidad mucho más rápida que el lento transcurrir español. Galdós, cuando viaja a París con motivo de los preparativos del estreno de *Electra*, se da cuenta de que la marcha escénica ha evolucionado todavía más y que en nada se asemeja al panorama teatral español.

Siguiendo en este “recuerdo” de las letras europeas en la época precursora y contemporánea a la actividad

dramatúrgica de Benito Pérez Galdós, debo destacar por inefable y eterno, la aportación estética de los escritores y artistas rusos a la nueva creación teatral. Y en este camino, incluiré a algún escritor ya acreditado antes de que en ciertos movimientos vanguardistas, influyera la estética previa a la gran revolución política de 1917. Hay, pues, en este período dos grandes líneas contrapuestas de pensamiento, aunque ocasionalmente mezcladas al final; por un lado la continuación del realismo narrativo y su expansión teatral, aunque con sus salvedades como ya he apuntado; y, por otro, la reacción simbolista, tan sugerente para las letras europeas. En este apartado de fusión de reacciones se halla Chèjov – por ser el nombre a mi juicio más destacado–, como maestro de la forma concisa, del teatro “antiteatral” de atmósfera e insinuación, casi sin peripecia prácticamente visible. Poco antes de 1890, Chèjov insiste como dramaturgo, y digo insiste porque obtuvo numerosos fracasos, como por ejemplo *El brujo del bosque*, que sin embargo, luego se transformará en uno de sus grandes dramas, *El tío Vania*, *Diada Vania*. La falta de acción constituía como él mismo escribió, el ideal de su dramática:

Es necesario que en la escena todo sea tan complejo y tan sencillo como en la vida. La gente está almorzando..., y mientras tanto puede decidirse su futura felicidad, o sus vidas pueden estar a punto de desmoronarse... La gente no está a cada momento ahorcándose, ni enamorándose, ni lanzando dichos inteligentes. Casi todo el tiempo lo pasan comiendo, bebiendo, persiguiendo a las mujeres o a los hombres, y hablando de tonterías. Por tanto, es necesario que todo eso se muestre en escena⁹³.

⁹³ *Historia de la literatura universal*, V, Barcelona, Planeta, 1984, pág. 176.

El estreno de *La gaviota*⁹⁴ fue un fracaso, aunque posteriormente con la creación del nuevo Teatro de Arte de Moscú, dirigido por Stanislavski y por Nemiróvich-Dánchenko, esta misma obra supusiera un notable éxito, animando a Chèjov en su creación literaria y a sus sucesivos estrenos. De esta iniciativa –unión de director y autor dramático– surge la nueva configuración del desarrollo en escena de la pieza dramática, donde el verdadero genio del teatro es el director y no el autor del texto. El patetismo del famoso “método Stanislavski” con su identificación con la personalidad representada, hasta hacer a ésta una creación viva del actor y/o director, chocaba en parte con la mente literaria de Chèjov, que no terminaba de asimilar las formas de Stanislavski.

Hacia 1890, en contraste con el realismo narrativo, abierto a la crítica social y política, más allá de los análisis de caracteres, se produce una reacción que, sobre todo a efectos poéticos, toma de sus modelos franceses el nombre de “simbolismo”, *Simvoli* se titula en 1892 el primer libro de versos de Merezhkovski. Pretende tener un alcance trascendente, casi como de credo religioso o metafísico, de vago misticismo en aproximación a la Iglesia ortodoxa rusa. Pero este camino hacia lo simbólico se desarrolló en la novela y en la poesía principalmente. El teatro siempre debe ser tratado aparte porque es un medio en el que entran en juego otros elementos, tal y como ya he comentado en algún otro apartado. El teatro galdosiano, en muchas ocasiones, también es simbolista como ya hemos demostrado en otros

⁹⁴ Konstantin, hijo de una actriz, aspira a la gloria literaria y al amor de su vecina Nina. En su casa de campo pone en escena una obra suya; pero resulta un fracaso, por culpa de las impertinentes intervenciones de su madre. Nina, también deseosa de gloria artística, desdén a Konstantin y se va con un escritor célebre, Trigorin, que está allí en la finca. Igual que Konstantin ha matado, por entretenerse, una gaviota sobre el lago cercano, Trigorin acabará con Nina, seduciéndola y abandonándola. Konstantin, entonces, no puede aceptar a Nina, que regresa aún enamorada de Trigorin, y por otra parte desconfía de su propia capacidad para ser escritor. Finalmente se oye el disparo de su suicidio.

lugares,⁹⁵ hasta el punto de que, partiendo de una búsqueda de la verdad, la escena se enriquece con los mitos, símbolos o fábulas que convergen en una misma idea creativa, donde el realismo del lenguaje y de los diálogos favorece la verdad escénica, que era un ideal buscado siempre por Galdós.

Es necesario recordar aquí las palabras con las que Ibsen definió su simbolismo, que era sin duda el modelo que se estaba siguiendo en las tablas escénicas, diferente por completo al de la poesía. Dice así el dramaturgo noruego:

Se habla hoy mucho del símbolo, se habla a tontas y a locas; se utiliza con indiscreción y se llegará a desacreditarlo por algún tiempo. Será lástima. El símbolo es una traducción de la verdad más amplia y más comprensiva que lo sería su expresión despojada, seca y desnuda. Lo que conserva de inexplicable y de indeterminado, de vago y de flotante es justamente lo que comporta su valor y le da su alcance. Porque la verdad pasa siempre de lo que no está permitido percibir de ella con claridad. La disminuimos y la estrechamos para hacerla entrar en nuestras fórmulas precisas, y encuentra su amplitud en el símbolo. El simbolismo es la imaginación sumándose a la razón, y la imaginación también es una facultad descubridora...El simbolismo pone en obra ciertas analogías que enlazan el mundo interior con el mundo exterior⁹⁶.

Todo parece apuntar que el teatro de Galdós no estuvo en un momento social adecuado ni en el lugar idóneo. Probablemente a Galdós le faltó contactar de alguna manera con aquellos que estaban revolucionando en verdad el teatro, porque de cualquier forma el propio autor canario era consciente de que tanto las tablas españolas como su público no estaban a la altura de otros países. Así lo escribe, consciente y triste de su realidad en una carta a su amigo

⁹⁵ Ver *Isidora Revista de Estudios Galdosianos*, y *Teatro Completo de Benito Pérez Galdós*, Edición de Rosa Amor del Olmo, Madrid, Col. Avrea, Editorial Cátedra-Anaya, 2009.

⁹⁶ Enrik Ibsen, "El simbolismo de Ibsen", *Teatro Completo*. Prólogo de Germán Gómez de la Mata. Madrid, Aguilar, 1973, pág. 63.

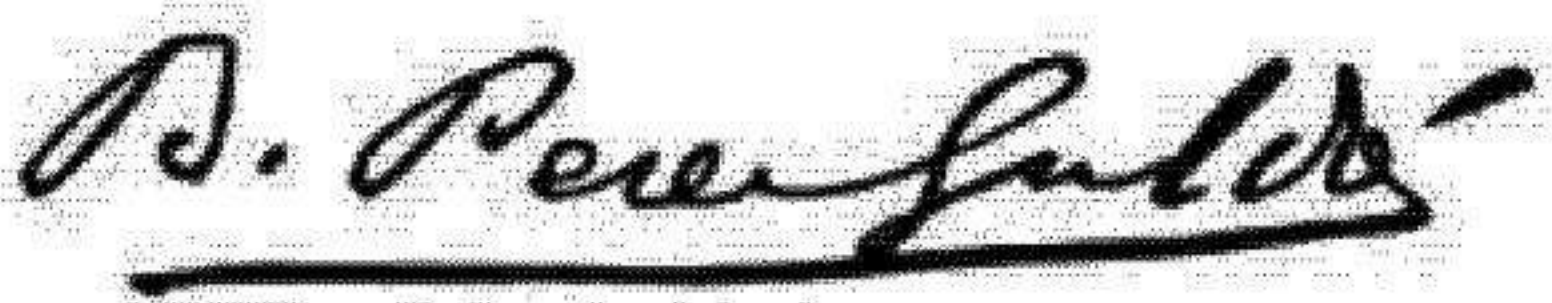
Tolosa Latour el 31 de diciembre de 1898, fecha emblemática para la historia de España. Galdós dice:

A toda costa quiero estrenar una obra en el extranjero, pues aquí la atmósfera literaria, artística y teatral ha llegado a ser asfixiante, casi, casi mefítica. (...) El público, aun en las obras de éxito, permanece alejado de los teatros. A la tercera noche no va un alma; las obras hoy no producen nada; y el que las hace pierde el tiempo, la paciencia y toma un berrinche que dura luengos meses. No quiero, no quiero estrenar en estas circunstancias. ¿Qué va uno sacando? Nada⁹⁷.

Galdós no era consciente de que todavía le quedaba por estrenar en España el grueso de su obra, y aunque llegó a estrenar *Electra* en París, nunca cumplió su verdadero sueño: el de convivir en una nación liberal, culta y moderna. No pocos “berrinches” le quedaban aún por sufrir, como éxitos a veces multitudinarios y desbocados como fue el de *Electra*, éxito que tampoco llegó a comprender, y fracasos, como el de *Alma y Vida*, regidos igualmente por la aleatoriedad de los gustos del público y de la crítica. Si la escuela de Stanislavski hubiera llevado a escena los dramas de Galdós habría conseguido, con seguridad, colocarlos en la cima del teatro europeo, no sólo por su calidad sino por la exquisitez de la temática planteada. Renovación en sus dramas y modernidad en sus comedias, este era el teatro “europeo” de Galdós sumergido en una sociedad que no le correspondía. Al igual que el autor de *Realidad* fue revolucionario en sus novelas, todavía habría conseguido serlo más en el teatro si hubiera estado dirigido a otra sociedad, abierta a cambiar esquemas y prejuicios. Estos constituían los fundamentos que Galdós tenía en cuenta a la hora de crear, la complicada nación en la que vivía, y sobre todo la idiosincrasia propia de los españoles. En este sentido el teatro español tiene su tradición y su historia, que es muy diferente, por poner un ejemplo, a la de los escandinavos. Disparidad de sociedades para

⁹⁷ Carta de Pérez Galdós a Tolosa Latour, Santander, 31 de diciembre de 1898, *Cartas entre dos amigos del teatro*, pág. 125.

creadores revolucionarios que no podían escapar en cierto modo a su realidad, y Galdós, en este sentido, prefirió, desde el amor que sentía por su país, cambiar y regenerar la sociedad española por medio de su teatro. Una búsqueda incesante de renovación y de formación para el público en unos años en los que ya el propio Galdós estaba cansado de ceguera y de arterioesclerosis. El autor canario amaba el teatro y por ello arriesgó dinero, salud y prestigio para lograr su cometido de renovación del caduco teatro español.



Evocaciones y encasillamientos

En una mirada retrospectiva a nuestra literatura, Galdós nos evoca la palabra “ausencia”, porque es el gran ausente en toda la intrahistoria de nuestro teatro. Parte de esta “culpa” la tuvieron sin duda sus coetáneos y amigos, como Clarín, quien lideró la primera campaña de acoso al “nuevo” dramaturgo canario. No debemos olvidar que Clarín fracasaría en el teatro con su drama en un acto *Teresa* en 1895, escribiendo el 2 de abril de 1892:

Valor y conciencia de lo que vale, necesitó Galdós para atreverse a ensayar la transformación de una novela suya en drama representable... y representado. Tenía contra sí, a pesar de las apariencias floridas, multitud de pasiones y preocupaciones -que son *pasiones* intelectuales-; tenía contra sí la necedad, la doblez, la rutina, la propia inexperiencia, la ligereza del pensamiento vulgar, general, predominante. *Los géneros no se transforman; lo que es novela no puede ser drama; el novelista no debe aspirar a ser dramaturgo*⁹⁸.

⁹⁸ Leopoldo Alas Clarín, *Palique*, ed. J.M^a Martínez Cachero. Barcelona, Labor, 1973, pág. 82.

Ya se había pronunciado Galdós desde edad muy temprana con la idea de fusionar los géneros literarios abogando por huir de los encasillados, que solo hacen enana nuestra literatura y por supuesto las perspectivas de un futuro creador.

El peso de la opinión de Clarín ha sido significativa, y lo sigue siendo todavía hoy. Las ideas estéticas de Clarín al clasificar la obra de su amigo canario, han creado más confusión que aportación positiva, a la hora de considerar seriamente lo que Galdós verdaderamente ha aportado al teatro actual. Un año después, el 8 de marzo de 1893, escribía Clarín de nuevo sobre el teatro de Galdós:

Pérez Galdós, novelista ante todo, ha querido escribir para el teatro, y hasta hoy no ha hecho más que llevar a la escena, más o menos cambiadas, *ideas novelescas*, planes de novela. *Realidad y Gerona* de novelas proceden directamente... De modo que se ve claramente por lo dicho, que hasta hoy todas las obras dramáticas de Galdós son novelas convertidas en materia de teatro, más o menos directamente. Y ahora pregunto: los obstáculos con que hasta hoy ha tropezado Galdós, ¿nacieron de la deficiencia de sus facultades, o de la calidad de su empeño? ¿Es lo mismo reformar el teatro actual en un sentido realista (en la forma), que convertir novelas en dramas?⁹⁹.

A pesar de que estas opiniones no coincidieron con la crítica de su tiempo ni con las voces autorizadas de la crítica teatral española, como Yxart, Pérez de Ayala, o posteriormente Díez-Canedo, pesaron definitivamente sobre el ya consagradísimo novelista. Al parecer le estaba "prohibido" descollar también como excepcional dramaturgo, a pesar de que al adentrarse en el teatro, no hace más que llevar a la realidad una vocación de verdadero autor

⁹⁹ Leopoldo Alas Clarín "El teatro ...de lejos. Las tentativas de Pérez Galdós", en *Palique*, ed. Jose M^a Cachero. Barcelona, Labor, 1972, pp. 127-128.

dramático que ya había expuesto en *Memorias de un desmemoriado* y en diferentes opiniones expresadas como crítico teatral::

Habéis aplaudido anoche un drama caballeresco, con su musiquilla de rimas; habéis festejado a su autor, cuyo talento reconozco. Pero esa obra representada en familia, en familia se extinguirá, y dentro de cuatro noches no irán a verla más que los de la hermandad del tifus. Estas farsa rimbombantes a nadie le interesan; se aplauden por rutina; la prensa las jalea; los cómicos se desgañitan y el público se aburre. Te convencerás de que nuestros autores, así los que desentierran asuntos con casco y chafarote, como los que cultivan la vida corriente, vistiendo a los actores de levita o blusa, no aciertan, créelo. Toda nuestra literatura dramática es esencialmente latosa, toda convencional, encogida sin médula pasional, cuando no es grosera y desquiciada. Compara este arte, siempre abortado, con la dramática francesa, rebosante de vida y pasión. Las compañías extranjeras nos enseñan la ruindad de nuestro arte (la cual se manifiesta en el éxito de las traducciones), hoy con los autores exquisitos que se llaman Donnay, Bernstein, Mirbeau, Lavedan, Feydeau, como lo fue hace años con las obras de Scribe, primero, y luego de Sardou. Yo soy en esto muy radical, muy antipatriota, y lo digo sin ningún reparo, añadiendo amigos míos, que el teatro clásico, con su Lope y su Tirso, me carga también, y también que voy a una función de esta clase, llevo la mala idea de descabezar un sueño en mi butaca. Una obra del teatro clásico se titula como debieran titularse todas: *La vida es sueño*. Digo y repito con pleno convencimiento que no tenemos teatro, que no tenemos agricultura, como no tenemos política ni hacienda. Todo esto es aquí puramente nominal, figurado, obra de monos de imitación, o de histriones que no saben su papel¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 96-97. Obra aparecida en 1909, y una de sus últimas producciones novelescas, donde utiliza la estructura dialogada en buena parte de la novela con una estructura totalmente

Galdós, consciente de que el teatro español necesitaba de una reconstrucción escribe en 1909, las palabras que nominan una preocupación constante en su devenir literario preocupado por el *estado del teatro*, provocando que el autor canario no parara de explicar su pensamiento sobre la nueva dramática que debía acaecer que era de una lucidez pasmosa:

(...) hemos visto comedias de sentimiento, en que se ha pretendido moralizarnos; se nos han presentado los dulces lazos de la familia; las reyertas matrimoniales, siempre terminadas del mejor modo posible; pasiones infantiles que se resuelven en honestos consorcios; padres muy malos y madres penitentes; todo sazonado con mucho llanto, tal vez para favorecer la propensión lastimosa de alguna actriz mediana; se nos han presentado galanes seductores muy tontos y niñas blandas muy necias; criados decidores y jamonas tiernas de corazón. Pero en tanto personaje no hemos visto un carácter, en tanta profusión de líneas y tintas no hemos visto una figura; ahí está todo, menos nuestras costumbres y los tipos de nuestra sociedad. (Pérez Galdós, *Nuestro Teatro*, p.183)

Fecha crucial para el teatro europeo será 1887, año en el cual André Antoine crea en París el llamado Théâtre Libre con la intención de huir de lo falsamente teatral y de la truculencia para elaborar un nuevo teatro, contraponiendo a las características anteriores del género una acción rápida y un cambio de lenguaje, introduciendo la realidad cotidiana dentro del arte. La obra se convierte en un trozo de vida palpitante con caracteres reales:

Las imágenes de los seres humanos en la dramaturgia moderna son mucho más variadas y complicadas (...). El arte (...) vivirá con lo verdadero, se basará en la

teatral, que incluye la acotación escénica, característica sin duda típica del arte escénico. Esta obra, como tantas otras, ha desconcertado a buena parte de la crítica, que intenta, no en vano, “encasillar” a un autor en continua evolución tanto literaria como de pensamiento.

observación, en el estudio directo de la naturaleza, y se orientará hacia la verdad y la precisión.¹⁰¹

¿Cuál sería la novedad que este Théâtre Libre representa?: “Pour expliquer, rendre plausible l’effort nouveau et particulier que le Théâtre Libre va représenter l’année prochaine, nous avons dû crier la vérité très haut.”¹⁰² Verdad y cambio eran por tanto los nuevos conceptos y de ahí la principal característica que podemos tomar del teatro galdosiano es la ruptura con las formas teatrales que imperaban en la época, las cuales se limitaban a recrear situaciones de evasión de la realidad. Mientras, Galdós 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.¹⁰³

Gritar la verdad a partir del análisis de la complejidad de la realidad. Galdós, al igual que sus coetáneos intelectuales, era consciente del panorama teatral que le rodeaba, y sobre esto escribió, antes de su lanzamiento como dramaturgo, diversos artículos de crítica teatral, definidos más tarde como “poética realista” por el crítico Isaac Rubio. Estos escritos –casi siempre comprometidos– nos ayudan actualmente a valorar y analizar con propiedad el pensamiento del escritor canario frente al teatro español.

Como escritor y artista que era, Galdós debía explicar el mundo que le rodeaba desde una perspectiva más íntima y subjetiva, accionando así los elementos creadores para participar de ese mundo con sus aportaciones y estimulaciones emotivas. El autor aspira a cambiar, o a contribuir con elementos nuevos, todo aquello que le rodea,

¹⁰¹ Antoine, *Le Théâtre Libre*, pág.17

¹⁰² *Ibidem*, p.125.

¹⁰³ Suarez Falcón, *Galdós y el teatro contemporáneo*, Imprenta T.E.M., Las Palmas de Gran Canaria,1943.

implicándose como ser y pensador social. Dice en uno de sus textos: “Es una vergüenza cómo están los teatros. Y cómo está el público, cada día más imbécil”¹⁰⁴

En el proceso creador, la dimensión inconsciente e intuitiva origina las ideas esenciales, y será la dimensión más racional la que aporte las formas de desarrollo y manifestación de la obra. Las circunstancias sociales en las que se desarrolló la producción dramática de Galdós eran propicias para cambiar los moldes teatrales establecidos hasta el momento pero seguirían implicando al autor novedoso en tradicionalismos manidos. A este respecto escribe Pérez Galdós en 1885, consciente de la realidad teatral que tenía que enfrentar lo siguiente:

Que el teatro está en decadencia es cosa que ya huele a puchero de enfermo, tanto se ha hablado y escrito sobre esto. El público se cansa de las viejas formas dramáticas, se las sabe de memoria, conoce los resortes tan bien como los autores más hábiles, y apenas hallan atractivo en las obras que años atrás eran su encanto. Conformes todos en deplorar el mal causado por el amaneramiento, no lo están en su remedio, pues mientras unos siguen apegados a la rutina y no ven más arte dramático que el consagrado por la tradición, otros pretenden vaciar este arte en moldes enteramente nuevos, renovando en absoluto lo que podríamos llamar el organismo escénico¹⁰⁵.

Temas tratados de manera diferente o temas nuevos en Galdós se convierten en retos para el devenir de sus obras, a veces haciendo que algunas de éstas fracasen, pero sobre

¹⁰⁴ Carta de Pérez Galdós a Tolosa Latour, Santander, 31 de diciembre de 1898. Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós, p.124.

¹⁰⁵ Benito Pérez Galdós, “Viejos y nuevos moldes”, *Nuestro Teatro, Obras Inéditas, Tomo V*, ed. Ghirardo, Madrid, Renacimiento, 1923, pág. 151. Estos artículos de crítica teatral son los que denominaremos como el crítico Isaac Rubio “poética realista”.

todo cuando basándose en los núcleos temáticos se pretenden encasillar las obras en unos parámetros que Galdós no aceptaba; *Los condenados* es un ejemplo de esta idea, donde acusado de ser simbolista, Galdós replica:

En *Los condenados* no hay nada de esto, ni fué tal mi intención, porque eso de que las figuras de una obra dramática sean personificaciones de ideas abstractas, no me ha gustado nunca. Reniego de tal sistema, que deshumaniza los caracteres.¹⁰⁶

Y aún continuará Galdós con su búsqueda por que toda esta teoría tiene como consecuencia la búsqueda de la verdad en el teatro por encima de las demás características, abanderando la idea de que sólo con la construcción de verdaderos caracteres se puede alcanzar esta verdad (en el fondo la verdad que había expuesto Antoine):

Mientras el teatro consista en presentar una acción viva, en plazo de dos o tres horas, ante un público congregado en locales ad hoc, no es fácil que el convencionalismo escénico varíe. Convenced al público para que soporte actos de más de cuarenta minutos; hacedle comprender que debe prestar atención a un diálogo de carácter analítico, que no hay razón ninguna estética para que los actos terminen con una emoción viva; quitadle de la cabeza la preocupación de los caracteres simpáticos, y el teatro ganará en verdad.¹⁰⁷

No está reñida en absoluto esta idea de hipocresía con la ideología de la burguesía en la época que pasaba por ser una masa que ni pensaba, ni sentía, ni padecía y simplemente tragaba con todo aquello que supusiera buenas formas y moral:

El público burgués y casero dominante en la generación última, no ha tenido poca parte en la decadencia del

¹⁰⁶ *Los Condenados*, Edición de Rosa Amor del Olmo, Madrid, Isidora Ediciones, 2009, págs. 65-76,

¹⁰⁷ Pérez Galdós, *Nuestro Teatro*, p.153

teatro. A él se debe el predominio de esa moral escénica, que informa las obras contemporáneas, una moral exclusivamente destinada a aderezar la literatura dramática, moral enteramente artificiosa y circunstancial, como de una sociedad que vive de ficciones y convencionalismos.

108

Galdós no ahorra calificativos peyorativos para el público español y es claro en sus declaraciones: siente, ante todo, que su obra no puede ser disfrutada por los espectadores pues no entienden los nuevos conceptos que él está utilizando en su obra dramática. Clarín, al igual que su amigo Galdós, también escribe y apunta la verdad de la triste realidad que embarga el teatro español. La transformación del teatro debería ejecutarse de forma inmediata. Por esa razón en 1892 escribe:

El teatro moderno aspira a una transformación; mejor que negar la posibilidad de un teatro rejuvenecido, conforme con las tendencias actuales del gusto y del arte, mejor que condenar esta literatura a una inferioridad metafísica, irredimible, es estudiar los legítimos medios de darle nueva vida, de llevar a ella nuevos recursos que, sin falsear su naturaleza, le den aptitud para satisfacer las modernas aspiraciones de la vida estética. La naturalidad, la verdad mejor copiada, la imitación más fiel del mundo, pregonan unos, y no sin razón; pero también puede ser elemento que dé vigor e interés nuevo a las tablas, al mismo tiempo que contribuye a esa verdad que se pide, la mayor intensidad psicológica en los personajes escénicos, la profundidad ética, el estudio más detenido y exacto de los caracteres¹⁰⁹.

No se entiende que aunque ambos pensadores estuvieran en la misma idea estética renovadora, en principio Clarín no respalde en una primera instancia, los procesos

¹⁰⁸ Pérez Galdós, *Nuestro Teatro*, pp.154-155.

¹⁰⁹ Leopoldo Alas Clarín, *Palique*, ed. José M^a Martínez Cachero, Barcelona, Labor, 1973, pág. 81.

estéticos renovadores de Pérez Galdós. Los dos escritores se lanzaron al mundo teatral cuando eran ya grandes y reconocidos novelistas. La renovación, pues, a juicio de Clarín, como también lo fue a juicio de Galdós, debía empezar por la verdad escénica, verdad en los personajes, en el lenguaje, así como en el planteamiento general de la obra y en el riesgo de exhibir esta regeneración ante un público reacio a la innovación. Realismo teatral frente a un teatro encorsetado y falto de aire por sus propias cortapisas. Reclama Galdós como puntos de partida en la transformación del teatro, aquellos elementos que precisamente crearon polémica a la hora de considerar su novedad dramática. Éstos eran: “La limitación prudencial de los personajes, la tiranía del lugar de la escena, la corta duración de los actos, la falta del elemento descriptivo y episódico, la graduación forzosa del interés, encierran la inspiración dramática en límites estrechos¹¹⁰”.

Comprobaremos cómo para la mayoría de los novelistas que forman parte del grupo restauracionista era de importancia crucial el teatro como fórmula de progreso social y por supuesto vehículo directo de llegar a las conciencias. Se acercaron a ese género revisando la producción anterior y adoptaron nuevas técnicas de exploración de la realidad dramática. Tal influencia ejerce el teatro en las sociedades que Antonio Cánovas escribe en su libro *El Teatro Español*:

Si el Teatro es la escuela de las costumbres, ¿cómo se corregirán los vicios, los errores, las ridiculeces, cuando las adula el mismo que debiera enmendarlas, cuando pinta como acciones dignas de imitación y aplauso las que sólo merecen cadena y remo? Si observamos, con alta vergüenza nuestra, en las clases más elevadas del Estado, una mezcla de costumbres indecentes, un lenguaje grosero, unas indignaciones indignas de su calidad, unos excesos indecorosos que escandalizan frecuentemente la modestia pública, no atribuyamos otra causa a este desenfreno que la de tales representaciones.

¹¹⁰ *Op. Cit*, pág. 142.

Si el pueblo bajo de Madrid conserva todavía, a pesar de su natural talento, una ignorancia, una rusticidad atrevida y feroz que le hace temible, el Teatro tiene la culpa. A vista de tales reflexiones, ¿quién negará la necesidad urgente de corregirle, para sacar de él todas las utilidades de que es capaz un establecimiento de esta especie, purificándole de los defectos que hasta ahora le han hecho conocidamente perjudicial? Arreglado y dirigido como corresponde, produciría felices efectos, no sólo a la ilustración y cultura nacional, sino también a la corrección de las costumbres, y, por consecuencia, a la estabilidad del orden civil, que mantiene los Estados en la dependencia justa de la suprema autoridad¹¹¹.

Hay sin duda una necesidad histórica y particularmente social de promover un cambio estético, porque el teatro de la época hasta el momento se había desarrollado sobre elementos cargados de mentira escénica en los temas y caducos en la forma. Por ello, cada sociedad, según su propia idiosincrasia, impone innovaciones a las artes, aunque a veces esta demanda no se haga de forma consciente: el espectador quiere cambios pero no sabe exactamente por qué los necesita, y esto pone a prueba el genio del artista creador.

Escribe Galdós que “la tragedia clásica no es el género de nuestra época”, y cree que se ha fundido con la comedia para crear el drama, “que en su mezcla de elevado y vulgar, de pasión y travesura, es trasunto fiel del carácter de nuestra época”. Y en verdad, cuando Galdós escribe sus comedias se vuelca en esta perspectiva diferente de entender el género. Incluso detrás de las comedias galdosianas, existe siempre la elevación, el tono, la pasión y la realidad trágica de una sociedad controvertida, desigual y apasionada. Pero es que —y esto es lo que más ha confundido a la crítica— estos elementos característicos del teatro los había ensayado ya en sus novelas: donde hay un conflicto late una obra dramática. Lo ensaya Galdós en la sustancia y en la forma, contenido y

¹¹¹ Antonio Cánovas del Castillo, *El Teatro Español*, Madrid, editorial Iberoamericana, 1885, pp. 160-161.

maneras que practica desde el comienzo de sus novelas con el sistema dialogal.



Galdós frente a los viejos moldes: creador¹¹²

Fue la labor de los escritores de la Restauración ya consagrados, la que hizo plantearse a la intelectualidad de la época una cuestión muy debatida en aquellos años del ecuador del siglo XIX: ¿debe un novelista ser dramaturgo? ¿La estética del escritor novelista sirve para ser dramaturgo y cambiar, a través de ella, las viejas estructuras teatrales?. Para Clarín, según sus propias palabras el cambio en las estructuras teatrales no debe ser realizado por un escritor novelista, aunque con el tiempo evolucionará sus opiniones. No se trataba de clasificar al autor, sino de considerarle como un demiurgo de la literatura en sus diferentes maneras y estilos.

Por todo ello, son numerosas las críticas y pensamientos que desarrollan estas preocupaciones del momento, sobre todo después del fracaso obtenido por Zola, Balzac, etc... José Yxart, era consciente de que no “sobraban” escritores de teatro modernos para transformar las estructuras estéticas del momento. Por ello, los novelistas

¹¹² Galdós en plena manifestación política contra el sistema., justamente en el centro de la fotografía.

consagrados deberían aportar nuevas ideas al obsoleto panorama teatral, aunque esto supusiera el mestizaje de los géneros. Así lo expone en su tratado *El arte escénico en España*, cuando dice:

Ya es sabido que los españoles solemos discutir por acá lo mismo que los literatos franceses, con una sola diferencia: que lejos de iniciar la discusión, la recibimos ya determinada y formulada por riguroso turno y a la vuelta de unos cuantos años. Una de estas discusiones, a la cual no le había tocado el turno todavía, era averiguar si los novelistas del naturalismo servían para autores dramáticos, o en otros términos, si de una novela podían hacer ellos un drama, conservando en su género algunos de los caracteres del otro y llevando a las tablas una concepción literaria intermedia que ensanchara y reformara los límites del teatro. Más claro todavía: era de ver si cabía en el teatro un cuadro más extenso de la vida, en oposición al comprimido y limitado desarrollo de una intriga, más complejidad y análisis en los caracteres, y el designio de realzar la atención del espectador a cuestiones más generales que los conflictos de costumbres o de comunes pasiones¹¹³.

Según las palabras de Yxart, queda claro que el teatro necesitaba una renovación. Los elementos estéticos a cambiar eran, a grandes rasgos, aquellos principios experimentados en las bases estéticas de la nueva novela. En España, el teatro atravesaba una época de estancamiento general. Agotada la fórmula del Romanticismo, el panorama que ofrecía en aquellos momentos la escena española estaba completamente anquilosado. Ya comenzaban a pasar de moda las truculencias neorrománticas con que Echegaray entre, otros, llenaba los teatros. Por estas razones, Galdós, investigador de géneros y creador cuyo genio necesita experimentar con los nuevos hallazgos estéticos, será el que conducirá la verdadera renovación de las formas teatrales.

¹¹³ José Yxart, *El arte escénico en España, Vol I*, La Vanguardia, Barcelona, 1894, pág. 310.

Esto estará patente en lo más significativo que un autor dramático puede dar al mundo: los estrenos. Galdós llevó a los escenarios veintitrés estrenos de dramas y comedias. Dichos estrenos provocaron conmociones sociales, en algunos de los casos, y estéticas en otros. Por lo que el estudio y revisión de su obra, nos coloca en la posición de encuentro con el verdadero creador, un Galdós, que es el verdadero reformista e innovador del teatro español, algo muy a considerar en nuestra historia de la literatura y de sus mudanzas.



Sociológicamente hablando,¹¹⁴ uno de los aspectos más importantes del teatro español, es la relación que existe entre el autor, en este caso dramaturgo, y el público, en este caso espectadores de la praxis del hecho teatral, es decir de la “representación”. Dicho conflicto o idilio –según se mire– dificulta la mayoría de las veces el resultado de la obra dramática ideada por Galdós porque antes que nada debía

¹¹⁴ En la foto Emilio Thuillier.

tener en cuenta “esos gustos del público, rancio y lleno de convencionalismos”.

Es obvio que todo autor ha tenido y tiene una considerable preocupación por conectar con el espectador, y por ello los textos dramáticos de Galdós pueden parecer *minores* cuando se comparan con sus textos narrados por él y por sus personajes. El espectador que es como todo sabemos el receptor de la representación teatral, o de la lectura de un texto dramático no coincide la mayoría de las veces en gustos y disposición frente a textos en prosa mucho más ricos, claro. Así, el acto comunicativo teatral conlleva unas intenciones iniciales del escritor que, si bien, pueden verse desviadas, orientarán gran parte de la obra hacia su destino. La cuestión es explicarnos la producción dramática galdosiana desde el punto de vista del receptor, lo que conlleva una estética de la recepción, donde una estructura de efectos tienen como finalidad transformar al espectador real en implícito. En este caso el autor, no escribe desde su subjetividad, “para él”, sino que busca metas comunicativas distintas a la idea del puro entretenimiento, y esta idea estaba muy clara para Galdós: su finalidad no radica exclusivamente en provocar un efecto sobre el espectador.

Lope de Vega estableció de una forma casi revolucionaria que la finalidad del arte dramático era dar gusto al público, deleitar, por lo que el autor debía esforzarse por satisfacer en toda su medida el gusto de un público, que insaciablemente pide novedades con una apasionada devoción por el espectáculo teatral. Esta idea también era compartida por Galdós, pero damos por sentado que Galdós, buscaba además otros objetivos. En sintonía con el teatro moderno al estilo de Strindberg, quien promulgaba, que no sólo hay que entretener, sino mostrar la “alegría de vivir en las luchas ásperas y crueles de la vida, y en aprender cosas”, en definitiva hacer pensar al espectador, receptor de la creación artística.

Galdós estaba muy mediatizado por agradar y satisfacer al público de su época hasta el punto de

autocensurarse con frecuencia. Esta preocupación queda expuesta en la lectura de la correspondencia de la época, en los artículos de crítica escritos por él, y lo que es más importante en sus propias obras manuscritas. En los manuscritos existen multitud de cambios, que la mayoría de las veces buscarán la conformidad del público. Es una especial autocensura que el autor realiza siempre que sus palabras fueran a ser escuchadas sobre las tablas de un teatro. Galdós apela a la existencia del espectador, que desdoblado de su función de lector, recobra su palpito en el momento que va a contemplar sobre el escenario un drama. Crea Galdós su propio medio de comunicación con el público que va a inmiscuirse en el intercambio que le propone el autor dramático. Tal vez sin querer, Galdós se estaba adelantando al moderno concepto del teatro contemporáneo¹¹⁵. Esto es así al colocar Galdós, acostumbrado por su experiencia novelesca, en las tablas escénicas seres humanos, perfectamente diseñados como personajes, que hablan y se comunican a otros seres humanos, público, haciéndoles pensar sobre problemas igual y básicamente humanos. Este es uno de los elementos que hicieron que el público y la crítica de la época galdosiana no llegaran a entender probablemente los planteamientos creativos del autor. Él, curioso espectador de la sociedad española, no escapa indemne a la ósmosis que toda la sociedad de su tiempo, incluyendo las grandes contradicciones de la época, provoca en los movimientos de pensamiento diferentes y dispares de finales del XIX y principios del XX. De ahí que haya sido

¹¹⁵ Jean-Paul Sartre en sus *Escritos sobre literatura* expone con una perspectiva moderna el hecho creativo dramático, cuyo referente intencional estaba en el subconsciente de Galdós:

...Toda obra literaria es un llamamiento. Escribir es pedir al lector (o espectador) que haga pasar a la existencia objetiva el descubrimiento que yo he intentado por medio del lenguaje. Y si se pregunta a qué hace llamamiento el escritor, la respuesta es sencilla...el escritor apela a la libertad del lector (espectador) para que ella colabore en la producción de su obra. (...) De este modo la lectura (o la representación) es un pacto de generosidad entre autor y lector (o espectador); cada uno confía en el otro...

Escritos sobre literatura, Madrid, Alianza, 1985, pp. 100-155.

juzgado y analizado de la manera más heterogénea que cabe imaginar. No cabe, a mi juicio, disgregar en demasía las capacidades de pensamiento de un hombre tan dotado como Pérez Galdós, puesto que debe ser en todo caso cuidadosamente observado como librepensador en toda la extensión de la palabra y su significado, no como estandarte de ningún movimiento político, educativo...etc como tantas veces se nos ha pretendido hacer creer. Galdós, lo es al completo, universal, sin calificativos enanos de su extensa, profunda y deliberada producción, cuya raíz de pensamiento es enorme y libre. En consecuencia, el estudio del teatro de Galdós, debe analizar los mensajes y sus contenidos de la interrelación con el espectador, pero por otra parte, no se debe olvidar la estética de esa transmisión. En ambas premisas la presencia e influencia del público estará siempre presente.

Además de una preocupación direccional lógica de su producción dramática hacia el deleite -delectare-, Galdós también atacó las preferencias del público de aquella época, mediatizado a menudo por los caprichos propios del “orden burgués”, así como las consecuencias para la obra y para el autor de esas demandas caprichosas y balbuceantes con que el público ordenaba los estrenos y los éxitos de las producciones dramáticas. El conservadurismo teatral de aquellos años a los que se refiere Galdós cuando critica las preferencias del público y la crítica, se corresponde en cierto modo con la burguesía conservadora del momento y sus gustos, tal y como Martin la define al hablar de las bases estéticas nacidas en el Renacimiento:

El ideal del orden burgués se rebaja hasta el punto de no significar más que el mero bienestar. La gran burguesía, si se le garantiza su hegemonía social y económica, está, sin más, dispuesta a pactar con la nueva monarquía absoluta...Renuncia la burguesía a la lucha por su propio futuro político, para gozar de una paz tranquila y de un presente seguro, garantizados desde arriba. Y así se

encuentra ya en el camino de un reaccionario retorno al pasado.¹¹⁶

Galdós, tal y como iremos desarrollando, vivió con mucha vehemencia la frugalidad del papel desempeñado por el autor teatral siempre en manos del público, de sus reacciones, de la fugacidad del éxito... todo el engranaje artístico estaba siempre en su mente. Las intenciones del autor no tienen mucho que ver con sus resultados; unos estrenos no traspasarán las fronteras más cercanas de Galdós (como fue el caso de *Los Condenados* y de *Alma y Vida*, por poner un ejemplo) y otras serán comunicadas a millones de seres, como fue el caso de *Electra*.

Con todo, conseguir el interés y la atención del espectador de su tiempo, ha sido y hoy sigue siendo, uno de los problemas básicos del autor teatral. En este sentido, las meditaciones de Galdós con respecto a los cambios caprichosos del espectador son muy esclarecedoras, creyendo sin duda, en una posible reforma y cambio de aquel aparente “azar” que dirige las representaciones teatrales cuando dice:

En esto del gusto del público hay que andarse con mucho cuidado para condenarlo. Obedece casi siempre a corrientes promovidas por ideas que se van sucediendo e imperando según los tiempos. Cuando el gusto cambia, muchos lo atribuyen a influencias de éste o del otro autor, de ésta o de la otra escuela, y no ven la lógica profunda a que el fenómeno obedece. Este público de las viejas formas dramáticas se las sabe de memoria, conoce los resortes tan bien como los comediógrafos más hábiles, y apenas halla ahora atractivo en las obras que años atrás

¹¹⁶A. Von Martin, *Sociología del Renacimiento*, pág. 80. Cita extraída del estudio *Formación de la Teoría Literaria Moderna*, del profesor Antonio García Berrio, Madrid, Cupsa, 1997, pág. 334.

eran su encanto. La sustancia artística era siempre la misma, sólo varían las formas de expresarla.¹¹⁷

De ahí la polémica sobre la finalidad artística del arte de Galdós, sobre todo en el mundo del teatro, cuyos resortes, ya sabemos, son distintos a los del mundo novelesco. Pero, a pesar de las innumerables ocasiones en las que Galdós se refirió al público y su poder decisorio sobre el éxito del teatro, nunca dejó de pensar en el fondo -al igual que su colega Clarín- en la responsabilidad que para el éxito tenían sin duda, los actores, su popularidad y su arte de representar. Esta idea idílica entre autor-actor unida a los vaivenes decisorios y caprichosos del público junto con la voz de la crítica, fueron las principales “pesadillas” con las que se encontró el novelista al adentrarse en el extraño y complejo mundo de la farándula. Fue una influencia y una mediatización siempre presente que a mi modo de ver constreñía el universo de creación del autor.

Público y creador

La renovación intrínseca a la dramaturgia galdosiana hermanaba modernidad y manejo de las costumbres arraigadas casi irracionalmente en la masa, público ideológicamente sin identidad, y con una casi nula disposición a los cambios modernos, limitando de esta forma el progreso teatral. Así lo expresa Galdós cuando escribe:

Pero el público no se da cuenta de lo mismo que desea. Se aburre de lo común de lo corriente, y al propio tiempo recibe con prevención todo lo que rompa la rutina de las combinaciones escénicas. Está enviciado con aquello mismo que declara ineficaz y reformable. Por eso veis que una situación, una frase, un chiste son aplaudidos, si la frase o el pasaje se han visto y oído muchas veces. Hay expresiones en el teatro que siempre producen efecto, y son precisamente las que más se prodigan. Un concepto enteramente nuevo, una situación de evidente originalidad

¹¹⁷Cita extraída de Pérez Minik del artículo “Galdós, ese dramaturgo recobrado” en *Estudios Escénicos* nº 18, 1974, pp. 20-21.

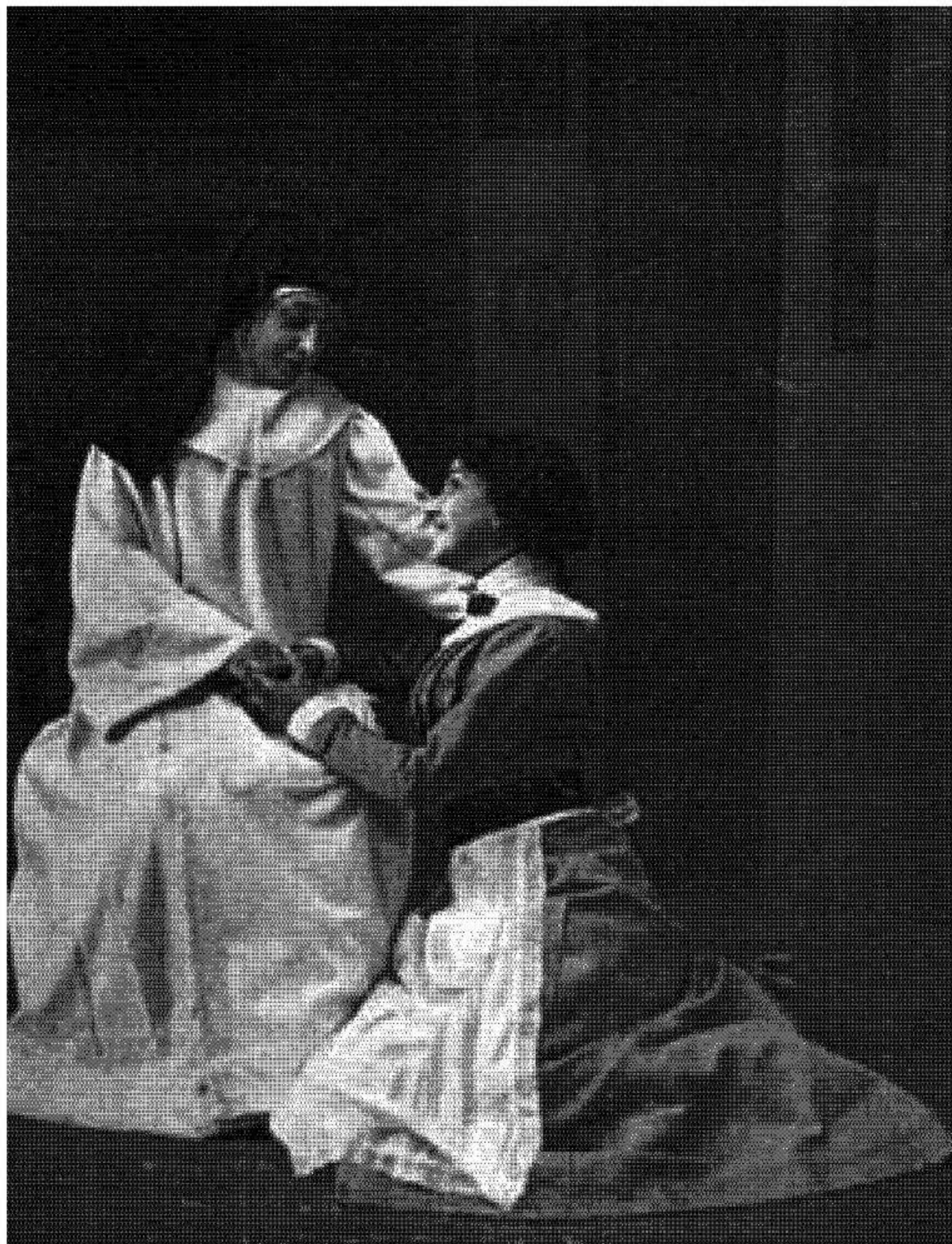
dejan al público frío...La emoción fatal, la que ha de producirse en el nivel medio de inteligencia, no resulta las más de las veces sino con situaciones ya vistas y admiradas otra vez. Individualmente se acepta lo nuevo. Pero la masa, la colectividad tarda bastante en aceptarlo. Es que la emoción colectiva es y será siempre un misterio. Las multitudes no vibran sino con ideas y sentimientos de fácil adquisición, con todo aquello que se saben de memoria, y se tiene ya por cosa juzgada y consagrada.¹¹⁸

El público, es en gran parte, responsable de la decadencia del teatro. Pero no sólo es “culpable” del enorme retroceso del teatro, sino también de la “supresión” de la libertad del autor dramaturgo como creador, pues Galdós en este caso, se queja al igual que otros autores, del público y de sus gustos. Así, el creador suele tener con el público una situación tensa y ambivalente, de amor y de odio, pues de alguna manera es precisamente el público el que condiciona su trabajo. En este sentido, el autor, está manejado y alienado por un auditorio expectante y sus decisorias opiniones, cercando decisivamente las posibilidades y búsquedas novedosas como metas creativas:

El público burgués y casero dominante en la generación última no ha tenido poca parte en la decadencia del teatro. A él se debe el predominio de esa moral escénica, que informa las obras contemporáneas, una moral exclusivamente destinada a aderezar la literatura dramática, moral, enteramente artificiosa y circunstancial, como de una sociedad que vive de ficciones y convencionalismos. La restricción que esta moral impone al desarrollo de la

¹¹⁸Benito Pérez Galdós, *Nuestro Teatro*, en *Obras Inéditas*, V, ed. Ghirardo, Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 158-159. Esta es una colección de artículos de crítica dramática escritos por Galdós, y publicados póstumamente, como Volumen V, *Nuestro teatro*, por Alberto Ghirardo. Desgraciadamente existe poca documentación con respectos a las fuentes exactas de estos artículos, salvo que se escribieron entre 1885 y 1890. Las opiniones estéticas de Galdós que figuran en ellas, nos acercan con mucha proximidad a lo que sería su ideal armónico del teatro.

idea dramática...Los autores, aun aquellos de más talento y de más poder creador, han extraído la influencia de esa moral impuesta por la burguesía pedestre y meticulosa, que ha venido privando desde la desamortización, y viendo que se les cortaban los vuelos ha cultivado la habilidad, el mecanismo y el mete y saca de las figuras.¹¹⁹



¹¹⁹ *Op. Cit*, pág. 155. Conchita Ruiz en la foto.

Estética y repercusión

El ideal estético de Galdós es un elemento pleno de pureza. Para el escritor canario, los escritores de teatro, en su mayoría, viven de una negociación a favor del espectador, en detrimento de su libertad creadora. De cierto sabemos que es así. El autor teatral al tener un contacto mucho más directo con la sociedad que un novelista, se llena de prejuicios. Si su obra no continúa en cartel, y "se va al foso" como se dice en la profesión, las pérdidas son innumerables. No sólo pierde el autor al ver que su obra no tiene acogida, sino que las pérdidas económicas sucedidas después de un fracaso, revierten sobre el autor, sobretodo. Pérdidas en los materiales de decoración y escenografía, de vestuario...la compañía se queda sin trabajo, tirando a la borda horas y horas de ensayos. Pero lo más enigmático, quizás, como ya había declarado Galdós en sus prólogos a *Los Condenados* y *Alma y vida*, son los criterios que definen el fracaso o el éxito. A esta cuestión dedica Galdós gran parte de sus reflexiones, sin llegar a dilucidar ninguna conclusión. La magia del teatro que tanto le atrajo, tiene como primera premisa la aleatoriedad de su funcionamiento, y las pocas previsiones de éxito que se pueden estimar. Fascina el hecho de que los resultados nunca serán previsibles.

Galdós habló en numerosas ocasiones del proceso creativo del autor dramático, pues constituía en sí mismo una cierta obsesión. Esta obsesión era lógica por otra parte, al ser la principal premisa que debía replantearse una y otra vez a la hora de enfrentar una nueva creación, coaccionando "la musa escénica"¹²⁰. Los condicionamientos sociológicos

¹²⁰ Acerca de que la musa escénica no sea sólo un regalo para unos pocos, cito a continuación un extracto del prólogo de Terencio en su obra *La suegra*, donde quedan patentes sus quejas sobre el comportamiento y malos hábitos del público y la influencia negativa que por consiguiente pueden ocasionar sobre el espectáculo y su espíritu teatral:

Vengo a representaros otra vez *La suegra*, que no me fue posible haceros escuchar en silencio; tan grande fue su desventura. Que

hacen que los espectadores reales del hecho dramático, no coincidan con lo que desea en su mente el dramaturgo en el momento de concebir y crear su obra, y ello preocupaba al autor canario.

Puede parecer que en realidad a Galdós le preocupaba más el aplauso y el beneplácito de la crítica y del público que su renovación de los moldes teatrales. Me refiero por que muchas de sus obras pecan de cobardía. He podido comprobar como algunas versiones primeras de sus manuscritos, *Doña Perfecta*, *Voluntad* o *Alma y vida*, resultan ser en su primera redacción más valientes en sus planteamientos. El feminismo de Isidora en *Voluntad*, es sustituido por un conformismo impropio de los caracteres del personaje. El asesinato del cacique Monegro en *Alma y vida*, sustituido por el encarcelamiento menos radical, o la crueldad psicológica que caracteriza a Perfecta, suavizada por un humanismo irreal, son algunos ejemplos de la adaptación del autor. Estos cambios impiden valorar la valentía que Galdós derrochaba en los planteamientos primeros de sus dramas y comedias. Es lógico si pensamos que el público subyuga al autor, ya desde el proceso creativo previo a la censura, al desarrollo de la puesta en escena, a los ensayos...y a todo el proceso creativo previo al estreno de la obra y su éxito. A fin de cuentas el dramaturgo vive de todo este engranaje que se

vuestro buen juicio repare esa desdicha, ayudando a nuestra diligencia. La primera vez, apenas había comenzado la representación vinieron a estorbarla famosos luchadores y el anuncio de un funámbulo. Las gentes que los acompañaban, el bullicio, la grito de las mujeres, me hicieron salir de la escena antes de tiempo. Siguiendo mi antigua costumbre, volví a probar fortuna con *La suegra*. Represéntola de nuevo; apláudenme el primer acto, y heos aquí que llega al teatro el rumor de un espectáculo de gladiadores. Vuela todo el pueblo, alborótanse, gritan y pelean las gentes disputándose los puestos: yo con esto no pude conservar el mío. Ahora ningún bullicio hay, todo es paz y silencio; a mí se me ofrece favorable coyuntura para representar y a vosotros para honrar los juegos escénicos. No permitáis que por vuestra culpa la musa escénica venga a ser regalo sólo de unos pocos. Terencio, *Teatro latino*, Madrid, Edaf, 1967, prólogo a *La suegra*, pág. 987.

escapa más allá de la producción creativa pura. La mediatización del proceso creativo queda asentado en las palabras de Galdós, las que explican su criterio con una claridad meridiana:

El *éxito* es la preocupación constante, ineludible del autor. El triunfo instantáneo, ganado como por sorpresa, es la obsesión que le persigue mientras elabora su drama o comedia. Escribe bajo la presión de esperanzas risueñas o de hondos temores. Tal escena, que en conciencia cree acertada, parecele expuesta a producir el fracaso. Teme emplear recursos de éxito seguro, y que le repugnan por su índole vulgar; pero como tales recursos pueden traer el éxito, se inclina a transigir con ellos. Ve en el triunfo o en la derrota fenómenos independientes del valor estético de la obra, y esto por fuerza ha de influir desdichadamente en su inspiración. De aquí que el arte dramático, más que labor del artista inspirado y libre, haya venido a tomar cierto carácter profesional o de oficio. De aquí el predominio de la habilidad que, en la mayoría de los casos, asegura el éxito, y el amaneramiento, consecuencia lógica de toda habilidad artística.¹²¹

Autor en manos de la masa, a menudo insustancial y estereotipada. Esta es una de las razones que más me ha entusiasmado de la obra dramática del autor canario, y es que conociendo estas importantes limitaciones, y proviniendo de un mundo novelesco completamente distinto, tuviera ese empeño y tesón en persistir. Llegar hasta el final de su vida, dando al público estrenos y nuevas posibilidades dramáticas, aunque éstas muchas veces no fueran comprendidas por el espectador, no deja de ser un prodigio sorprendente de amor al arte:

Por esto los que han llevado reformas al teatro, han visto que sus esfuerzos no tenían la recompensa debida. En el libro se habla al individuo, al lector aislado y solitario. Se le dice lo que se quiere, y el lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchedumbre, cuyo nivel medio no es

¹²¹*Ibidem*, pág. 163.

muy alto ni aun en las sociedades más ilustradas; y no hay manera de herir a la multitud, sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio.¹²²

Cuando Galdós se refiere al receptor de la obra creativa, es decir el espectador diciendo “cuyo nivel medio no es muy alto ni aun en las sociedades mas ilustradas”, es porque tiene que enfrentarse irrevocablemente, a una sociedad maltrecha culturalmente, donde la ignorancia necesita formación. Pero no debemos olvidar que el teatro de Galdós es un teatro realista, que describe su tiempo. Aunque basado en ciertas formas tradicionales, transmite un realismo que dibuja las situaciones específicas de un entorno, con rasgos peculiares y propios de su idiosincrasia, sacados de la vida, y al mismo tiempo documentando su propio contexto¹²³.

En este sentido Finkenthal, influido por las teorías sociológicas de Lukács, afirma no sin razón, en el estudio *El teatro de Galdós*¹²⁴, que “existe una relación general entre la estructura de las obras de Galdós y la estructura de la sociedad de su época”. Pero creo que Galdós iba más allá de este planteamiento que aunque eficaz, resulta demasiado elemental, sobretudo si tenemos en cuenta que hablamos, de un autor comprometido siempre con la sociedad que le rodea, impulsor al mismo tiempo del realismo y de la verdad de sus creaciones. Nuestro escritor tenía una clara finalidad

¹²²*Ibidem*, pág. 159.

¹²³ Esta es sin duda la línea de los dramaturgos más clásicos que buscan la realidad como imagen de la vida para llevarla al escenario. Aristófanes, Plauto o Chéjov serían claros representantes de esta búsqueda de lo cotidiano, realista y vital. Con el tiempo estas tendencias han dado paso a diversas formas teatrales distintas que constituyen el teatro más contemporáneo. Con Beckett, Genet o Müller se establece el teatro cosmopolita de búsquedas universales de teatralidad y de representación, donde lo esencial es la forma y sobre todo el planteamiento de problemas generales y atemporales del hombre, rompiendo así con los límites posibles con los que tropieza el autor realista.

¹²⁴ Stanley Finkenthal, *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos, 1980, pág. 23.

en sus producciones dramáticas, probablemente la de influir en la sociedad instruyendo. Como escribe Pérez Minik: “el teatro no es solo un juego de arte, es también una forma didáctica con un servicio intencional extrateatral intencionado”¹²⁵.

Con respecto al didactismo, Galdós siempre tuvo mucho que decir, aunque a pesar de ello existan muchas ideas de la crítica, que generalmente decanta sus reflexiones hacia una finalidad eminentemente social. Así es, como a este respecto propone Finkenthal en el estudio citado, donde el crítico asiente en su idea sociológica como verdadera finalidad del arte dramático de Galdós, al decir que “estoy convencido de que Galdós se acercó al teatro desde un punto de vista sociológico”, o “Galdós insiste en el aspecto humanizante de la literatura, esto es en su propósito social”¹²⁶. Una sociedad conflictiva cuya función teatral se entendía más bien como documento sociológico, debía asimismo denunciar las lacras de una sociedad caduca y proponer al mismo tiempo ideales para una sociedad del futuro. En este sentido Galdós inicia, con el estreno de *Realidad*, una denuncia de clases de ideales obsoletos y caducos, para continuar a lo largo de toda su producción dramática, denunciando, y también formando, pues el teatro es el vehículo más directo, y que mejor conecta con el público, a pesar de que éste tenga demasiadas atribuciones. Por tanto, al propósito didáctico unimos el propósito social que propone Finkenthal. Y más allá del didactismo quizás una finalidad moralizadora, en algunos casos. Con todo, el resultado será siempre influyente y regenerador de los caducos valores de la sociedad que le tocó vivir. “Creo que la literatura debe ser enseñanza, ejemplo. Yo escribí siempre, excepto en algunos momentos de lirismo, con el propósito

¹²⁵Pérez Minik, Domingo, *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, Goya, 1953, pág. 62.

¹²⁶ *Op. Cit.*, pp. 27- 108.

de marcar huella”¹²⁷, escribe Galdós y verdaderamente lo consiguió.

A este respecto, críticos como Jesús Rubio han propuesto que “la motivación más intensa que lo llevó al teatro fue el deseo de comunicación con los españoles de su tiempo. El teatro galdosiano es sencillamente didáctico, un vehículo para la comunicación de ideas”¹²⁸. Aunque es una de las pocas afirmaciones valientes que se han pronunciado sobre el teatro galdosiano, no me parece demasiado relevante, al igual que las opciones propuestas en su día por Finkenthal. Hay que considerar el creador escritor y más en el caso de Galdós independientemente del didactismo, es un comunicador de principio, con un enorme oficio de escritor, tal y como indica su profesión de transmisor de ideas, independientemente del género donde éstas se vayan a desarrollar. Por ello ideas como finalidad social o didáctica, prácticamente son intrínsecas al principio creativo de un autor comprometido del siglo XIX, como era Pérez Galdós.

Isaac Rubio, como he podido leer en el extracto de su tesis doctoral¹²⁹, también se pronuncia con respecto a la finalidad teatral de Galdós. Rubio defiende que el teatro para Galdós, en gran medida “es un artefacto didáctico, lo que equivale a decir ideológico”. Y estoy de acuerdo en ello porque no debemos olvidar que en Galdós siempre hay una ideología escondida, aunque a veces esta ideología, aparezca algo enmascarada por la confusión y la ambigüedad propias de la época. También se puede leer en el estudio *Historia social de la Literatura Española*, opiniones que buscan dar un sentido al motivo creador que marcaba al escritor canario: “Galdós con todo, cree en el poder de la educación para cambiar las sociedades; toda su obra es una afirmación continua de tal

¹²⁷ Olmet y García Carraffa, *Galdós*, Madrid, 1912, pág. 193.

¹²⁸ Jesús Rubio *Ideología y Teatro en España, 1890-1900*, Zaragoza, Pórtico, 1982.

¹²⁹ Isaac Rubio, *El teatro de Galdós*. Extracto de su tesis doctoral, Salamanca, 1973.

pensamiento”¹³⁰. Efectivamente esto era así en el autor de *Electra*, pero además podemos añadir que aunque Galdós tuviese una más que demostrada preocupación social, sus metas se encontraban todavía más lejos. Si buceamos en su obra, también encontraremos propuestas más subjetivas e intrínsecas, proposiciones interiores subtextuales donde encontramos, sobre todo en su últimas obras, una enorme complejidad simbólica.

Galdós además de creador y artista, era también un gran ser humano, y como tal, hombre de sentimientos y de grandes emociones. Es comprensible que quisiera gozar de los aplausos de las gentes que tanto le gustaban y tanto aliento le proporcionaban. Si bien esto le enfrentaba a la pesada lacra de los críticos, con los que tuvo en sus fracasos bastantes conflictos, por su papel definitivo en el éxito de un estreno. De ellos se defiende en los prólogos a *Los Condenados* y a *Alma y Vida*, en artículos de prensa o en este publicado en *Nuestro Teatro*, que a continuación transcribo:

Como quiera que sea, *los estrenos*, tal como ahora se efectúan, son un grave inconveniente para el desarrollo del arte dramático. Acuden a ellos, en grupos o bandadas, multitud de gentes del oficio, o de la crítica profesional, las cuales, comúnmente, no juzgan con absoluta serenidad de juicio, pues van prevenidos en pro o en contra del autor. La sugestión de esta falange crítica sobre el público, siempre dócil y crédulo, es inevitable. Suele el público rehacerse de la impresión que a veces violentamente se le impone; pero rara vez deciden del éxito los espectadores que podríamos llamar libres, y los triunfos o fracasos dependen de una combinación de piedras, digámoslo así, de algo que brota de la multitud con el apoyo de las minorías amigas o adversas, o de una rápida sugestión de éstas sobre aquella¹³¹.

¹³⁰Julio Rodríguez Puértolas, Carlos Blanco Aguinaga e Iris Závola, *Historia social de la Literatura Española*, Madrid, Castalia, 1984, pág. 187.

¹³¹ *Op. Cit.*, pág. 162.

Los críticos, son a ojos de Pérez Galdós, los grandes responsables además del público, de los resultados de una producción teatral. A mi entender, su dudosa preparación en algunos casos, y el enorme poder que siempre se les ha concedido, constituyen otra "clase social" definitivamente crucial en el momento de decidir sobre el talento de un autor. Con sus opiniones dirigen también, la opinión de los espectadores, quienes generalmente se dejan llevar de los dictámenes de críticos y empresarios, dejando de lado sus propios criterios, criterios que como grupo masificado son difíciles de unificar. En *Teatro social revolucionario (1895-1936)* afirma García Pavón:

(...) he reducido mi atención al teatro que, en términos corrientes, se denominaba de la "cuestión social" a aquellas obras y autores que centran su atención en la lucha de clases; en el drama humano surgido de unas estructuras sociales injustas; en el teatro, en suma, que se limita a exponer estas injusticias de una manera tácita o expresa y propugna unas fórmulas revolucionarias o evolucionistas para su corrección. (...) Galdós, como buen republicano, se siente reformista de costumbres e instituciones, pero sin programa prefijado, y por supuesto, sin fórmula tan concreta que pueda encuadrarse en una obra dramática. Sus intenciones reformistas están tácitas más que expresas¹³².

Si tomamos estos preceptos como verdaderos, el teatro galdosiano propugnaba además, esta denuncia de la injusticia sobre el hombre por parte de las clases sociales. El ser humano es una víctima de la sociedad, pero independientemente de la clase social a la que pertenezca y Galdós a lo largo de toda su producción dramática, dará al público, nuevas temáticas, nuevos caracteres y nuevas situaciones.

Por último, debemos destacar un aspecto del hecho creativo dramático en Galdós, muy poco estudiado por la

¹³² García Pavón, *Teatro social revolucionario 1895-1936*, Madrid, Taurus, 1962, pp. 18, y 33-34.

crítica. Precisamente por ser Galdós un hombre de múltiples y silenciosas experiencias, quería compartir con el público esas emociones que siempre tuvo que vivir en silencio, tal vez por un excesivo celo con respecto a su vida privada. Si el público no está “formado” sobre teatro, creémosle emociones, que siempre son entendidas por la magnitud más amplia del ser humano, excluido éste de clases sociales. Establece Galdós de esta forma una relación entre autor, público y espectáculo esencialmente emocional. El resultado de su relación con el público finalmente se centra en estas correlaciones, aunque el propio autor no intelectualizara estos planteamientos creativos. Galdós sabía y conocía que el público de su época no podía de ninguna manera participar de una asimilación intelectual del material dramático, pero sí intuía perfectamente que a través de la emoción, el público se podía identificar con la ficción teatral. Al menos podía prever que el público se podía mimetizar con las emociones de los personajes, porque estos estaban extraídos de la vida misma. Busca Galdós sin cesar, la forma dramática adecuada, aunque en ocasiones no lo consiguiera, para provocar y comunicar los sentimientos. Por tanto, no sólo es informar, contar, identificar los hechos que se suceden cada vez con mayor tensión hasta llegar al clímax, sino que lo que Galdós consigue es que desde el espectáculo exista y transmita la angustia, el hastío, el amor o el dolor que están de forma intrínseca dentro del proceso global de la obra. Una de las razones por las que muchos críticos han censurado el teatro de Galdós, -según dicen- es, porque adolece de proceso teatral. Sin embargo, no caen en la cuenta de que en el teatro de Galdós lo que importa no es sólo la acción, si bien algunas obras pecan de poca acción, sino la transmisión de emociones y de sentimientos. De ahí la importancia del personaje y de sus tesis escondidas. Es un teatro donde los personajes lo hacen todo, sin recurrir tanto a los sucesos y la trama en una plasmación mayor de los sentidos, lo cual es común, en definitiva, a todos los públicos.

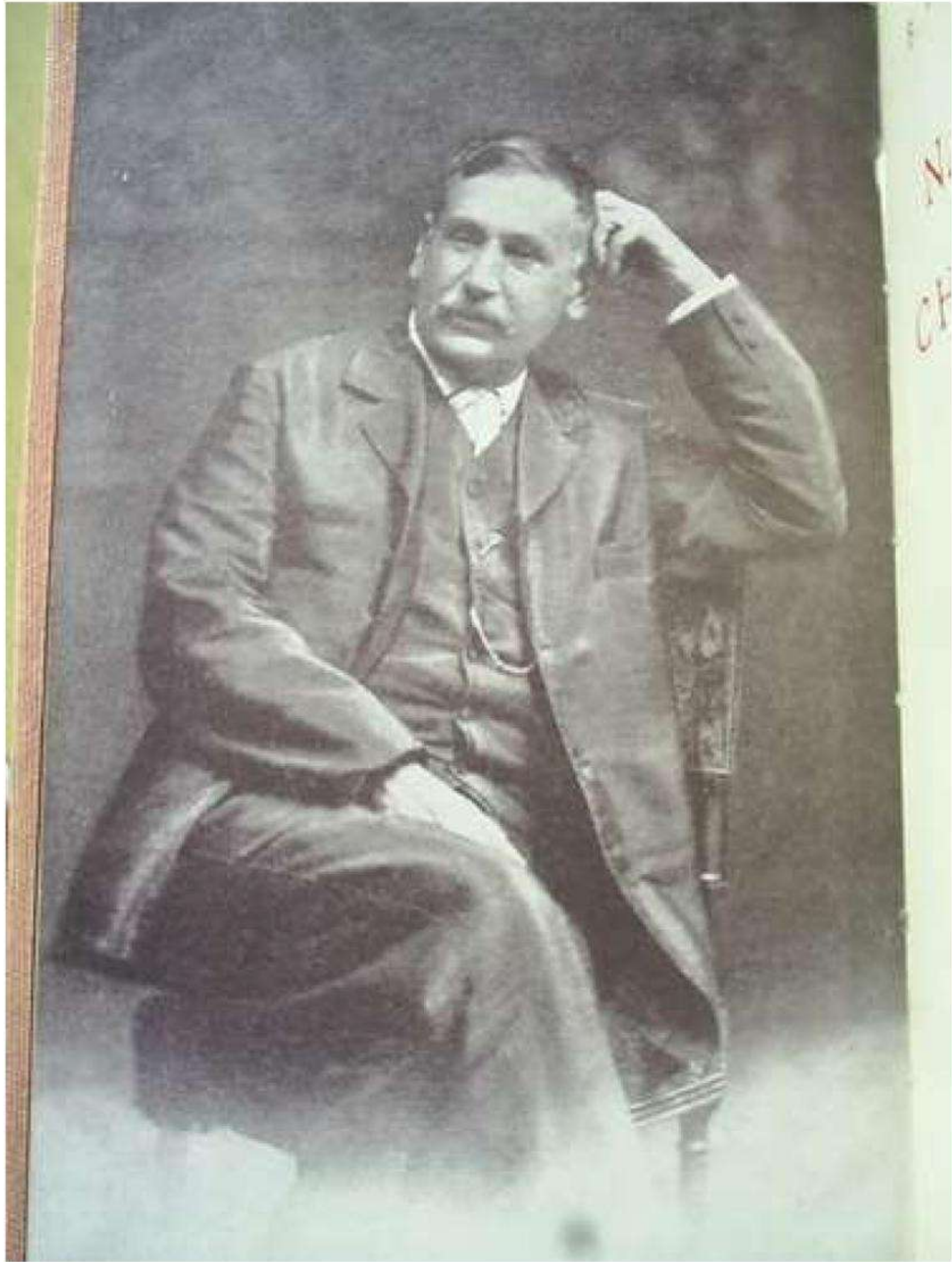
Esta es la razón de la llamada “falta de acción”, o del “aquí no pasa nada” tan reiterado en el teatro de Galdós. En obras como *Santa Juana de Castilla* o *Realidad*, vemos cómo el

personaje trasciende la trama y la acción para implicarse anímicamente con el espectador. En el extracto del final de la vida que es la trama de *Santa Juana*, no importan tanto los sucesos que ha vivido la Reina, sino cómo los ha vivido, qué ha quedado de ello en su corazón, y sobre todo, de qué bella forma el personaje nos emociona transmitiéndonos los sentimientos más hondos y profundos. En suma, el resultado es el compromiso con la emotividad del espectador, comprometiéndole con lo que sucede en el escenario, y con lo que siente el personaje. Por esta razón, un espectador de cualquier clase social, puede identificarse con los sentimientos de una Reina al final de su vida.

El público galdosiano así como la crítica de su época sentía estas emociones, buscando acción, a ciegas, sin saber que la verdadera esencia teatral estaba ahí, a su alcance, en la emoción y en la identificación que el público siempre tuvo con las representaciones de Galdós. En los estrenos de Galdós siempre hubo emoción aunque, como se verá, el proceso creativo escénico de Galdós, se desarrolló estéticamente en un momento en el que no se sabía intelectualizar esta organización teatral. Una vez más, aún en una sociedad nada apropiada para sus búsquedas escénicas, Galdós se adelantó a su tiempo, aún a pesar de la mediatización interna y externa, que daban el cuerpo a sus producciones teatrales. Galdós arremete igualmente contra el poder de la prensa y de la crítica teatral y no duda en culparla de alguno de sus fracasos:

Lo que es para estrenos en Madrid, la verdad, no estoy muy animado. Ni los críticos ni el público me estimulan a trabajar para Madrid, donde a lo más que se puede aspirar es a una tolerancia humillante, y a que le protejan a uno los Arimones y Pirracas, o los que sean.¹³³

¹³³ Pérez Galdós, *Cartas entre dos amigos del teatro*, p.132



Boletín de pedido o suscripción

- Deseo suscribirme a la revista ISIDORA hasta nueva orden.
 Deseo recibir la revista nº ___ de ISIDORA.

Nombre y apellidos:
_____**Organismo:**
_____**Domicilio:**
_____**Localidad:** _____**Código postal:** _____ **Provincia:** _____**Estado:** _____ **País:** _____**Correo electrónico:**
_____**Tlf. de contacto:**
_____**FAX:**
_____**Forma de pago elegida:**

Contactar directamente **Venta directa** isidora-internacional@wanadoo.fr info.isidoraediciones@gmail.com
fundacionisidora@gmail.com

Transferencia bancaria a la cuenta corriente de BANKIA:
2038 1029 48 3003335795, a nombre de ISIDORA, remitiendo el
reguardo bancario a cualquiera de las direcciones indicadas.

IBAN: ES 12 2038 1029 48 3003335795 BIC: CAHMESMMXXX

Domiciliación bancaria: Banco: Sucursal:

Código de la cuenta bancaria

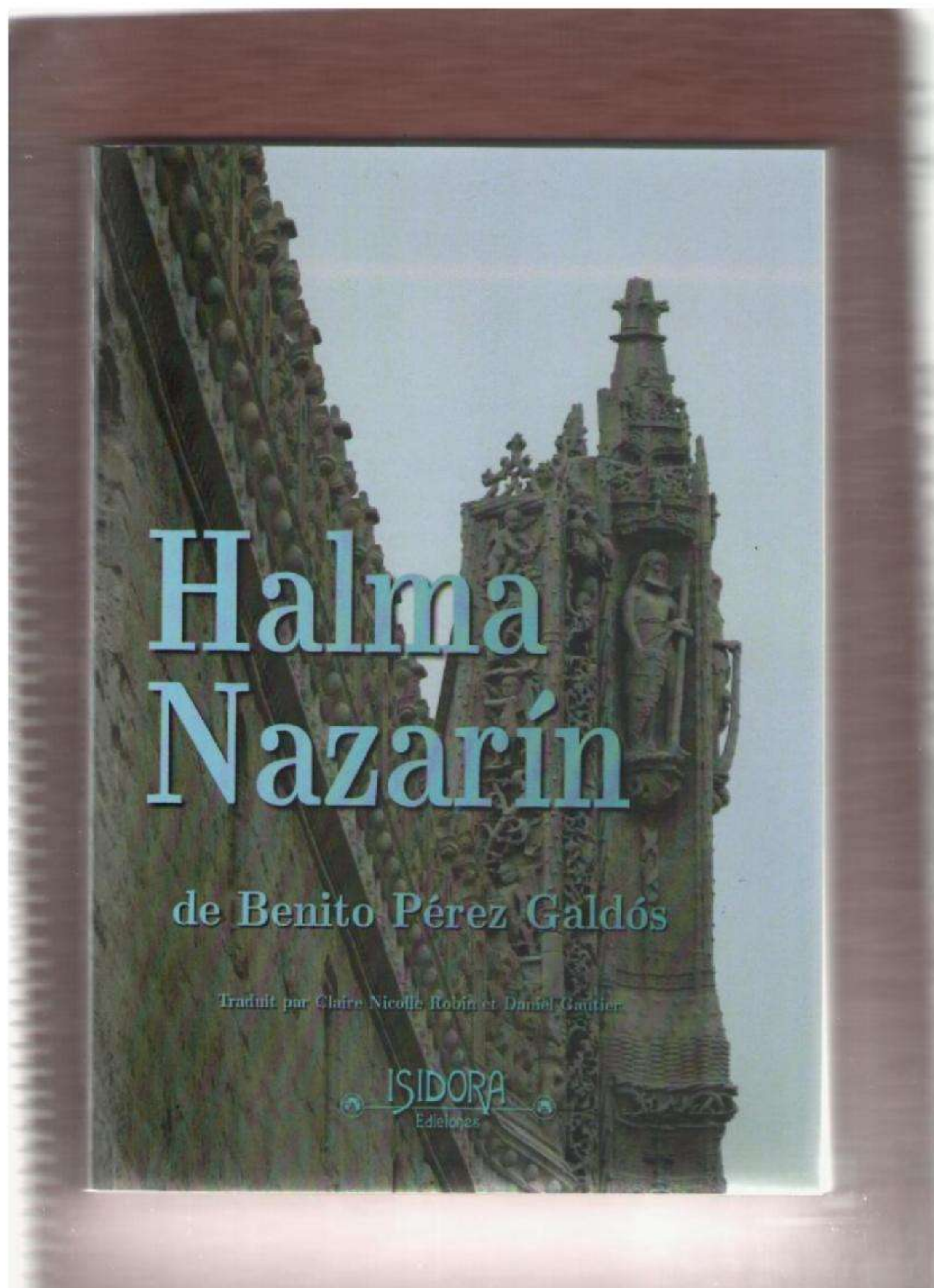
Entidad Oficina D.C. Número de la cuenta

Tarifas: - Ejemplar: 22 €, monográfico: 25€; número atrasado:
15€.- Suscripción anual, España: 62€; Europa: 66€; América: 77 €;
resto del mundo: 80€. ***El precio de la suscripción incluye dos
números anuales más un monográfico.**

Cumplimentar y enviar a: - C/ Virgen Peregrina nº 2
Guadarrama 28440, Madrid, España.

- 3 Rue de L'Hermitage 79150, Sanzay, Francia. **Teléfonos de
contacto:** - España: (34) 91 849 95 99, (34) 635 394 567.

- Francia (33) 615 49 03 96, (33) fax: 00 33 549 65 06 91



Tu versión en francés. Haz tu pedido a fundacionisidora@gmail.com

info.isidoraediciones@gmail.com

isidora-internacional@wanadoo.fr

