

Pérez de Ayala crítico teatral galdosiano: las razones de una preferencia

Jesús RUBIO JIMÉNEZ
Universidad de Zaragoza

RESUMEN: Pérez de Ayala admiró a Pérez Galdós extraordinariamente. Lo elogió una y otra vez en sus artículos. En este ensayo se analizan los escritos que dedicó a su teatro, destacando siempre sus valores a la vez populares y universales. Pérez Galdós era para él sobre todo un maestro en cuyas obras los españoles debían aprender una gran lección social: la tolerancia.

PALABRAS CLAVE: Benito Pérez Galdós, Ramón Pérez de Ayala, crítica teatral, melodrama, tragedia.

ABSTRACT: Pérez de Ayala had a great admiration for Pérez Galdós. His articles show clearly this devotion. This essay analyzes Pérez de Ayala's writings about Galdós's theatre. He considered Galdós a master whose works had a clear lesson to Spanish people: tolerance.

KEYWORDS: Benito Pérez Galdós, Ramón Pérez de Ayala, Theatre review, Melodrama, Tragedy.

Hace algunos años realicé un intento de explicar la teoría teatral de Pérez de Ayala (Rubio Jiménez 1988). Aunque las líneas maestras quedaron trazadas, muchos fueron los aspectos concretos cuyo análisis fue aplazado para otra ocasión, en particular, las razones por las que defendió a algunos dramaturgos españoles contemporáneos con tesón admirable —Pérez Galdós, los hermanos Álvarez Quintero, Arniches, Valle-Inclán o Unamuno—, mientras que a otros los descalificó sin piedad: Benavente o Villaespesa, entre otros¹.

Entre los primeros, don Benito Pérez Galdós ocupa un lugar singular y siempre que pudo defendió sus piezas teatrales, explicando su sentido profundo, lo que dio lugar a una notable serie de ensayos que constituyen todavía hoy una atractiva aproximación a los asuntos medulares de su teatro². Vale la pena, por lo tanto, volver sobre

¹ En ensayos posteriores he estudiado algunos de estos dramaturgos de la mano de Pérez de Ayala: Rubio Jiménez (1997, 2004).

² Estos artículos nacieron de una admiración desmesurada por el gran escritor canario, a quien convirtió en uno de sus maestros y cuya amistad cultivó siempre. *Vid.* al menos Schraibman (1963), Hafter (1974) y Amorós (1973: 78-85). Páez Martín (1995), por su lado, realizó una aproximación a los artículos sobre Galdós que Pérez de Ayala recopiló en *Las máscaras*, pero sin explicar su inserción en su visión general del arte escénico.

aquellos escritos hoy, cuando ya nadie niega la importancia de don Benito en la renovación teatral del cambio de siglo aunque se haya tardado tanto en asumirlo con normalidad por la crítica. Indagar en las razones de esta preferencia, en consecuencia, es el objetivo de este ensayo.

Frente a quienes propugnaban que el arte copiaba mecánicamente la realidad exterior imitándola, Pérez de Ayala prefirió indagar en la realidad artística como algo autónomo y superior sin exigirle el parangón con la realidad que hubiera podido servirle de inspiración. Le interesaba más ahondar que pasearse por la superficie y por ello insistió en que el verdadero artista debe intentar plasmar artísticamente el alma de su pueblo o lo genéricamente humano. Si esto no se produce, el arte se aplebeya y se degrada. Su valoración positiva del teatro de los Álvarez Quintero, Arniches o Pérez Galdós se fundaba en este planteamiento. En los primeros, encontraba una capacidad para acercarse y transmitir el alma popular, en Galdós veía un escritor dotado tanto para el arte popular como para el arte más elevado por su profunda humanidad. En mi ensayo de 1988 escribí que según Pérez de Ayala:

Galdós captaba [...] con extraordinaria penetración la personalidad del pueblo español, fundamento del arte popular y a la vez, preocupado por los grandes problemas de la humanidad, intentó concretarlos en obras como *El abuelo*, *Casandra* o *Los condenados* para que refluyeran hacia el público. Tal vez consiguió lo primero mejor que lo segundo y el fracaso de obras como *Los condenados* lo probaría (Rubio Jiménez 1988: 48).

Fracaso siempre relativo, puesto que obedecería más al aplebeyamiento del público y de la crítica que al talento superior del escritor. Y añadía entonces que estos asuntos podían seguirse con notable precisión en los artículos que Pérez de Ayala fue dedicando a los dramas galdosianos, pero que su repaso excedía a aquellas páginas. Es lo que voy a hacer en esta ocasión atendiendo a los ensayos que dedicó a diferentes dramas y al bosquejo que trazó para un estudio global del teatro galdosiano que —como tantos otros suyos—, se quedó en eso. Me refiero al ensayo «Notas para un estudio sobre el teatro de Galdós», en el que ofrecía un índice de lo que quería escribir, comenzando por una definición del género dramático para enunciar después el lugar que en él ocupaba don Benito y apuntando ya en la primera línea que le interesaba el «significado profundo del teatro de Pérez Galdós» (Pérez de Ayala 2003: 445).

Para Pérez de Ayala era consustancial al drama la presentación del hombre obrando y estimaba que las acciones se podían considerar de cuatro modos: «1.º, lo que pasa en sí; 2.º, la génesis de lo que pasa; 3.º, el sentido, y 4.º, la norma o consecuencias éticas que de ello deducimos: 1.º, es melodrama; 2.º, tragedia, en un sentido amplio; 3.º, teatro poético; 4.º, teatro de tesis» (Pérez de Ayala, 2003: 445).

El primero podía ser interesante para gente de espíritu pobre y plebeyo, falso por sus esquemáticos personajes y nunca popular, ya que el teatro popular requería que se engendrara en el sentimiento de la raza de un pueblo como sucedía en Grecia, Inglaterra y España, donde había sido engendrado por la democracia. En Grecia la expresión de la democracia había constituido la tragedia griega como expresión de la fa-

talidad individual. Cuando varias fatalidades no se resuelven es drama y si se resuelven y alían, comedia. El teatro inglés y el español rompieron con la estricta forma clásica, pero no con la sustancia dramática democrática de la tradición griega. Respecto a los puntos tres y cuatro, decía:

El sentido de lo que pasa —teatro poético— y consecuencias —teatro de tesis—. Quiere decir que el poeta, ante una acción, en lugar de diferenciar a los personajes, los arrebató a todos en la misma exaltación que a él le posee. No nos inculca la tolerancia ni nos guía hacia la justicia, como la tragedia propiamente dicha, sino simplemente nos enriquece la sensibilidad, mediante la cual absorbemos el mundo en nuestro yo, cultiva el ensueño (*La tempestad*. Estamos hechos del mismo). El teatro de tesis (si bien la tragedia tiene tesis) descuida un tanto la justificación previa de los personajes, para subrayar las consecuencias de sus actos, nos lleva al sentimiento de la justicia social sin habernos hecho pasar por la tolerancia (Pérez de Ayala 2003: 448).

El teatro galdosiano lo situaba sobre todo en las dos modalidades primeras. Pérez de Ayala se esforzó por deslindar los conceptos de melodrama y tragedia, un asunto nada fácil sobre el que se posicionaba con estas palabras:

Galdós tiene el fondo trágico y la sustancia democrática. Vino al teatro ya de edad, como Echegaray. Echegaray, el puntillo del honor. Galdós tiene poca analogía con el teatro español antiguo. Se parece más, sin imitarlos, a los griegos, Shakespeare y Tolstoi: Misericordia, que no es la piedad helénica, sino la piedad cristiana.

Sobriedad —no episodios—. Repróchasele la lentitud de exposición. Y es que el autor quiere llegar a la *justificación* de cada personaje, lo que en el *argot* de teatro se dice «estudio de carácter» y nosotros llamamos «parte lírica o iniciación en la tolerancia». De aquí nace también otro reproche que le han puesto de sí sus personajes, que pretenden causar daño, aparecen como teniendo razón en cierto sentido, siendo sinceros y simpáticos —no son traidores de melodrama—. Para conseguir esta justificación es necesario adentrarse en las últimas estancias del alma, en los más secretos resortes de la voluntad. De aquí que todos sus personajes sean sobre todo, seres de conciencia, criaturas espirituales, propenden a colocarse en la perspectiva más alta (personaje de Tolstoi, Churruca).

Ya por esto sus obras tienen una sustancia religiosa; pero, aparte de ello, Galdós padece de continuo de la obsesión del problema religioso propiamente dicho, en su aspecto místico o de acercamiento a Dios, y social o positivo. Uno y otro parece solucionarlos con la caridad, y el sacrificio, el perfeccionamiento y amor de Dios, no es sino un acendrado amor al prójimo, y en sus obras se ve cómo se debe entender este amor. De estas obras, algunas se han tomado como propaganda política. No era este el interés del autor. No hay tipos tratados satíricamente; sólo de tarde en tarde los insustanciales, que no existen (Pérez de Ayala 2003: 448-9).

Dejaba así abierta una vía para el estudio del teatro galdosiano, que ha continuado enfrentando a la crítica posterior, pues es realmente complejo diferenciar ciertos aspectos de estos géneros y sus límites tanto si nos situamos en un nivel teórico general como en el caso de Pérez Galdós, que ha dado lugar a acercamientos dispares (Sobejano 1970, 1978, 1996, Rubio 1974a, 1974b, 1981).

Pérez de Ayala exponía así desde la altura y tras haberse familiarizado con el teatro galdosiano —sobre todo el posterior a 1900— un esquema donde se mostraran

las líneas de fuerza subyacentes a la poética teatral galdosiana. En su trazado del mapa del teatro de don Benito aún añadía algunos detalles más, idóneos para entender a los personajes galdosianos:

Galdós nos presenta un sinnúmero de personajes, todos ellos con una particularidad moral que, considerada en sí misma, parece tener derecho a realizarse e imponerse. ¿Qué criterio seguiremos entonces para aceptar unas y rechazar otras? Un criterio democrático. Serán buenas aquellas que favorecen al grupo, a la especie, y malas las que favorecen al individuo con detrimento de la especie. Si esto se presentase como materia de polémica, de discurso, no sería arte, ni arte dramático, pero se presenta en acción apasionada, patética, y de aquí viene el provecho moral de la obra trágica (Pérez de Ayala, 2003: 449).

En el curso de la acción podemos ver enfrentadas todas esas particularidades morales y su canalización hacia una moral aceptable, ya que «El fin del arte dramático es, pues, crear fobias hacia las particularidades morales contrarias a la especie. Para que estas fobias arraiguen, el autor debe dar la realidad tal como es, imitar seriamente la realidad» (Pérez de Ayala 2003: 450) Y por ello juzgaba necesario analizar y explicar la novela *Realidad* para aclarar este aspecto, porque

La realidad no es lo que pasa y cómo pasa, sino la génesis presente de lo que pasa, la suma de factores individuales de cómo pasa, y de los cuales el cómo pasa es el pretexto para que ellos se muestren, para que tengamos una vislumbre del misterio de las conciencias (Pérez de Ayala 2003: 450).

Pérez de Ayala no dedicó —que yo recuerde— un ensayo específico a esta novela, convertida poco después por Galdós en su primer gran drama, pero en el breve texto citado, está en germen una perspicaz propuesta de análisis de sus asuntos medulares: el drama vivido por sus personajes centrales para asumir su particular situación moral tal como ha sido destacado por los mejores estudios que se le han dedicado (en particular, Sobejano 1970)³.

Su plan de trabajo para realizar un estudio extenso del teatro galdosiano se quedó sin llevar a cabo, pero Pérez de Ayala escribió sobre algunos dramas galdosianos ensayos particulares por lo que cabe preguntarse si sus análisis los realizó acogiéndolos bajo esta visión general de su poética o si por el contrario, la traicionó y se traicionó, lo que restaría importancia y tino a su mapa de ruta para transitar por el teatro galdosiano.

Un recuento de los ensayos dedicados a los dramas sobre los que más escribió —ahora ordenados por Javier Serrano Alonso completando los que él recogió en *Las máscaras*—, permite hacer las comprobaciones necesarias. En primer lugar, que se trataba de crítica beligerante tanto contra el público incapaz de apreciar más que el

³ Con todo, *vid.* «Valera y Galdós. *La Incógnita y Realidad*» (13-8-1939), recogido en *Amistades y recuerdos*: Compara la importancia de lo epistolar en los dos escritores, refiriéndose a *Pepita Jiménez* y *La Incógnita*, para después centrarse en la novela galdosiana que volvió a escribir ahora en forma dialogada: *Realidad* (Pérez de Ayala 1961: 40-6).

melodrama como, sobre todo, contra la crítica que no cumplía su misión de educar estéticamente a aquel público ampliando su gusto y que se quedaba en lo superficial. De aquí que al comentar el estreno el 28 de febrero de 1910 en el teatro Español de *Casandra*, acusara a los plumíferos de la prensa de no haberse enterado del alcance del drama, una acusación que se reiteraría en otras ocasiones (Pérez de Ayala 2003: 21). No en vano consideraría con el tiempo este ensayo el origen y la clave fundamental de su teoría teatral.

En este drama, doña Juana, marquesa de Tobalina, en una decisión inesperada, testa a favor de la iglesia y de Rogelio, hijo natural de su marido, pero con la condición de que este abandone a su amante Casandra y permita que sus dos hijos sean educados, lejos de su madre, en un ambiente con valores religiosos. Cuando Casandra lo sabe, mata a la anciana antes de que pueda modificar su testamento. Su odio a la opresora conlleva su propia ruina.

Actualizaba Galdós un viejo tema griego para introducirlo en el debate de su tiempo, suscitando intensa polémica con sus peculiares tesis (Hualde Pascual 2003). Frente a quienes tacharon la obra como *pesada*, Pérez de Ayala manifestó en la revista *Europa* el 6 de mayo de 1910, que le producía «la sensación de una gigantesca majestad y magnífica grandeza» oír a doña Juana Samaniego por su entereza y la firmeza de sus convicciones (Pérez de Ayala, 2003: 21).

Incidía en que lo fundamental era mostrar cómo Galdós contraponía diferentes mundos morales —«Yago y doña Juana Samaniego son microcosmos, pequeños universos morales, representan un sentido de la vida» (22-3)— y que lo sustancial era la confrontación entre el mundo contemplativo de ella y el mundo activo de sus sobrinos. Dos mundos que entraban en colisión, porque la actitud contemplativa de la primera suponía la extinción de la especie, mientras que el vitalismo de los segundos, su propagación. El fondo del drama era la confrontación entre la esterilidad social y la fecundidad social, pero los criticastros, en su opinión, no se enteraron y se limitaron a señalar que la obra resultaba *pesada*.

Continuaban vivos los prejuicios que habían acompañado los estrenos de los dramas galdosianos desde *Realidad* en 1892 y que se agudizaron en casos como *Los condenados*, cuyo estreno dio lugar a una sonada polémica y a que don Benito escribiera un duro prólogo contra la intolerancia de cierta crítica, acusándola de ignorante y adocenada, incapaz de valorar lo nuevo.

Cuando se repuso este drama galdosiano en 1915, Pérez de Ayala no perdió la ocasión de insistir en sus comentarios precisamente sobre este asunto en España el 9 de abril (Pérez de Ayala, 2003: 465-9). Más que sobre *Los condenados* hizo un apuntamiento de su concepto del teatro a la par que volvía a atacar la crítica teatral dominante porque era incapaz de apreciar el verdadero alcance de la pieza. Y hasta retomó algunos párrafos de *Troteras y danzaderas* en que había expuesto su idea de la tragedia donde consideraba que era imprescindible se presentara un proceso de purificación que preparara para la tolerancia y la justicia (Amorós 1973).

Para Pérez de Ayala *Los condenados* pertenecía a este género. Cada personaje era una fatalidad enfrentado a otros, y lo que se dirimía en escena eran las contradictorias maneras de ser en España, abocadas al choque. Con lo cual —añado— nos acercamos al dominio del melodrama y a lo que este tiene de enfrentamiento de personajes que encarnan ideas opuestas.

La crítica debiera indicar, en opinión de Pérez de Ayala, este mensaje en lugar de perderse en detalles anecdóticos y cómo el dramaturgo insistía en la solución dada al conflicto a la tolerancia y a la justicia, transmitiendo así un hondo contenido ético. Un proceder que le salvaba de caer en el melodrama.

Por si su argumentación no hubiera quedado suficientemente clara, la reiteró en dos artículos publicados en las semanas siguientes en *Nuevo Mundo*, empeñado en mostrar que la reposición de *Los condenados* era un acontecimiento nacional, porque suponía una revisión de la espiritualidad española, y eso era lo sustancial, siendo el resto anecdótico, aunque lamentablemente críticos como *Ignotus* en *La Correspondencia de España* eran incapaces de verlo, limitándose a realizar meras apreciaciones de gusto y quedándose en lo superficial (Pérez de Ayala 2003: 471-3 y 475-8).

Trataba de colocarse en el mismo horizonte en el que siempre consideraba a Galdós: como creador de conciencia con sus grandes personajes (476). Su idea del escritor canario —que explicó con reiteración— era que al estar dotado con el don divino de la creación concentraba un caudal de experiencia y sapiencia casi imposible de acumular en una sola vida, y lo vertía en sus creaciones, insuflándoles a sus personajes una grandeza que les otorgaba un peculiar sentido, resultando que *Los condenados* «se resuelve en una emoción religiosa pura, que es la emoción estética más alta» (477).

Galdós formaba parte del grupo de escritores *universales* que él consideraba fundamentales en la tradición occidental —no andaba lejos de los planteamientos de Carlyle en *Los héroes* y de las ideas al respecto de su maestro Clarín sobre los hombres de calidad— y en consecuencia interpretaba sus obras por elevación sin perder el tiempo en detallar su argumento y yendo a estratos más hondos⁴. En ellos se daba

⁴ No es asunto que quepa desarrollar aquí, pero *vid.* sus artículos: «Sobre los escritores universales». *Nuevo Mundo* 3-7-1915. «Más sobre la universalidad». *El Imparcial*, 22-9-1915. Referidos a Galdós: «Una obra nueva de Galdós». *Heraldo de Madrid*, 5-12-1910, donde se lee: «Yo no conozco hombre más eminente que don Benito Pérez Galdós. ¿Se han dado cuenta los españoles de este hecho?» (OC, IV: 957-9) Y aclara: «Eminencia es capacidad de amor, que vale tanto como capacidad de crear» (958). «Don Benito» —*Heraldo de Madrid*, 9-6-1911—, es una sentida semblanza destacando su silencio, su sonrisa y su serenidad facial (OC, I: 1393-6. «El novelista más grande». *La Esfera*, 26-6-1915. «Cervantes y Galdós». *El Sol*, 4-1-1920 (OC, III: 47-8). «La cabeza de Galdós. La mano de Julio Antonio». *La Prensa*, 9-4-1922 (Pérez de Ayala 1961: 68-73). O «Letanía galdosiana». *La Prensa*, 25-2-1923 (OC, IV: 927-40), escrito con motivo de la inauguración de una biblioteca popular en Bilbao con su nombre, que Ayala presidió, escribiendo para la ocasión un discurso cuyo tono es este: «Nada hay que con tanto afán me mueva, ni, contrariamente, con tanto temor me cohiba como colocar sobre mis labios y sobre mi corazón el nombre formidable y el espíritu augusto de don

concentrado lo mejor de la humanidad hasta el punto de que poseían la capacidad de crear que es lo que más acerca a la divinidad.

El carácter militante de los artículos teatrales de Pérez de Ayala sobre Galdós hace que un elevado porcentaje de su espacio lo ocupen diatribas contra el mal gusto del público y la incapacidad de cierta crítica para orientarlo y mejorarlo, mostrando a los lectores su genialidad creativa. Y solo otra parte es propiamente crítica dramática, dedicada a mostrar a los lectores los conflictos que Galdós proponía a los espectadores como lecciones para su educación cívica. Ya no se trataba de dramas de costumbres contemporáneas, sino de verdaderas parábolas dotadas de un sentido trascendente. De aquí que recurriera a la presentación modernizada de la tragedia *Alceste* de Eurípides para ofrecer a través de la reina de Tesalia un «ejemplo y cifra de abnegación sublime», un «alma candorosa y poética que ilumina las edades remotas», válida ahora para sus contemporáneos, según confesó en la nota «A los espectadores y lectores de *Alceste*» publicada en *El Liberal* cuando la estrenó (*apud* Merino 2007).

Era un viejo y recurrente asunto de la obra galdosiana y en particular de su teatro, que había alcanzado una de sus mejores formulaciones en *La loca de la casa*, que el crítico asturiano analizó en una admirable conferencia, «El liberalismo y *La loca de la casa*», leída en la sociedad El sitio, de Bilbao, el 2 de mayo de 1916, en sesión solemne de homenaje a don Benito Pérez Galdós (Pérez de Ayala 2003: 39-58). Ofreció allí rehilados una vez más los asuntos que vengo exponiendo en estas páginas, partiendo de una admirada presentación de don Benito como «el más grande español de nuestros días» (39), equiparable a Cervantes, a quien lo comparaba, presentándolos a ambos como dos altas montañas mellizas separadas por tres siglos (40). Volvió a exponer su tesis acerca del novelista y dramaturgo como ser excepcional y dotado de genio y en consecuencia capaz de crear (45). Más aún, afirmaba que el espíritu liberal y la facultad de crear vienen a ser una misma cosa (46), ya que buscan ambos la parte positiva de las cosas, mientras que el espíritu conservador no es creativo sino censor.

En la concepción de todas las grandes obras se muestra operativo algún aspecto del espíritu liberal. Para ejemplificar esta tesis eligió precisamente *La loca de la casa* porque mostraba bien los mecanismos del espíritu liberal entendido como una fuerte aspiración hacia una colmada plenitud (42) y resultando sus mejores representantes aquellos que llevan más lejos su propia fatalidad (43).

En *La loca de la casa* se muestra destacado el aspecto económico del liberalismo llevado a su extremo en Pepet, quien con su gran egoísmo no piensa sino en acumular riquezas, ya que «El egoísmo es la voluntad de vivir, de robustecer y afirmar la propia personalidad» (51). La manifestación más elemental de este egoísmo es el apetito, que es la base de la salud física, el cuidado por la robustez del cuerpo, la

Benito Pérez Galdós. Se me despierta una devoción de reverencia. Aquello que reverenciamos es el polo de nuestra voluntad; es, al propio tiempo, causa de poquedad y zozobra. Polo de nuestra voluntad, puesto que reverencia es amor. Causa de poquedad y zozobra también, puesto que si reverencia es amor, nada hay tan temeroso como el amor hondo y auténtico» (927).

Eugenesia. Sin el egoísmo germinador y voluntarioso no puede darse civilización próspera, y sin ella no hay cultura del espíritu, sólida y satisfactoria. El progreso moral consistiría en no engañarse y en no engañar, precisamente por egoísmo, ya que de la mentira vendría el fracaso.

Para Pérez de Ayala, Pepet es sincero, digno, honrado, esclavo de su palabra que le hace ser rígido en su comportamiento para no traicionarla. Pero Pepet «no presentía el tránsito del egoísmo al altruismo; de la moral social a la moral de conciencia. No había llegado a desentrañar la gravedad de que el bien propio es solamente síntesis y trasunto del bien común. Pepet se precipitaba, sin sospecharlo, en el ostracismo, en el aislamiento, en la irreligiosidad» (56).

Es su mujer, Victoria —imaginativa y generosa, la religiosa «que no busca sino unir a todos con lazos suaves y benignos» (56)— quien le ayudará a descubrir otro horizonte. El drama resulta de la confrontación de estos dos personajes. Chocan dos mundos, pugnando por imponerse, pero al cabo acabarán conciliados en el hijo que nacerá de ambos y que reunirá los impulsos naturales y la capacidad espiritual⁵.

La loca de la casa había sido escrita y estrenada durante los años noventa, en años de creencia en que el melodrama social podía contribuir a trasladar a la sociedad el debate positivo sobre la entonces llamada *cuestión social*, buscando caminos de armonización social, uniendo contrarios para que nacieran formas nuevas de convivencia. Pasados los años, Pérez de Ayala la seguía viendo viva y capaz de contribuir a fomentar el espíritu de tolerancia que tan necesario era en la sociedad española. Galdós mismo, viejo y cansado, no cejaba en seguir proponiendo modelos de comportamiento tolerante y caritativo desde los escenarios como hizo con *Sor Simona* y *La razón de la sinrazón*, lejos de los esquemas del melodrama social basado en costumbres contemporáneas, pero siempre buscando transmitir mensajes de tolerancia y optimismo social.

Cuando Pérez de Ayala reseñó *Sor Simona*, resaltó estas circunstancias: el público aplaudiendo al final de cada acto y al final de las funciones. Galdós saliendo a escena ciego, conducido por manos amables para ser aplaudido por quienes le admiraban y comprendían sus limitaciones físicas, pero también su tenacidad creadora, que sin embargo, parte de la crítica seguía sin comprender (Pérez de Ayala 2003: 25-38). Galdós seguía siendo incompatible con muchos críticos teatrales, quienes, además, habían pervertido al público. A él, sin embargo, *Sor Simona* le parece tan excelente como el resto de las obras galdosianas y escribió una vez más también sus reflexiones como una campaña en pro de un teatro de mayor seriedad:

la seriedad no es sino un sometimiento a una ley superior a nosotros mismos, a una cierta fatalidad. Por eso el juego puede ser cosa seria. Lo que no es serio es la simulación, la ficción que se ofrece como realidad, la trampa. Y hemos advertido que el peli-

⁵ La solución contraria sería la dada por Benavente —su bestia negra dramática— en obras como *El collar de estrellas*. Vid. «El collar de estrellas. Las sobremesas». *España*, 12-3-1915 (Pérez de Ayala 2003: 69-79, en especial, 78-9).

gro de la ficción está en que se concluye tomándola, de buena fe, como realidad permanente. Toda nuestra vida sentimental está tejida con ficciones que reputamos realidad permanente y tomamos demasiado en serio (28-9).

Consideraba la obra de Galdós humana y seria, no formalmente seria sino profundamente seria. La seriedad era uno de los ingredientes sustantivos de la obra galdosiana, su universo está lleno de personas poco serias por exceso de seriedad, se descubre por contraste con otras personas que no lo parecen pero realmente lo son. La verdadera seriedad nace del sometimiento a la ley de la propia naturaleza, en ser útiles. La seriedad se oculta muchas veces tras una máscara cómica, pocas tras una carátula adusta.

Galdós se encontraba en su opinión en una fase superior del arte. Proponía personajes de contornos borrosos y por eso modernos:

Las almas trágicas son aquellas que, con particular angustia y dolor, sienten este fenómeno de cómo el espíritu se les diluye en el medio y cómo otras veces el medio se les adentra tiránicamente en el espíritu. [...] En don Benito Pérez Galdós, como en Shakespeare, se ve claramente que el autor ha concebido la obra dramática como un todo, en el cual se coordinan en cada momento la acción con el lugar donde se desarrolla, el carácter con el pergeño físico del personaje, el diálogo con la actitud y la composición, la frase con el ademán, la voz con el gesto, en suma, el elemento espiritual con el elemento plástico. Sin esta condición no hay grande obra dramática (37-8).

La pregunta a la que habría tratado de responderse Galdós en este drama es si los conflictos entre lo humano-instinto y lo humano-razón han de estar siempre en guerra. Para responder a tal cuestión, Galdós idea a este personaje excepcional que es Sor Simona que intentará conciliarlos.

Sor Simona —que tras un fracaso amoroso entró en religión—, no tiene ahora otro marido que Jesús ni otra familia que los carlistas o los alfonsinos según las circunstancias. Va de un lado a otro haciendo el bien, más que una mujer concreta es la encarnación del espíritu femenino que está en todas partes y sirviendo a todos, practicando las máximas evangélicas y portadora de una idea fundamental: lograr la concordia nacional. La voluntad —la buena voluntad de Sor Simona— logra imponer la paz o cuanto menos muestra el camino para conseguirla.

Como en ensayos anteriores, al juzgar *La razón de la sinrazón* en *El Imparcial* el 24 de enero de 1916, intentó otra vez acercarse a la «sustancia espiritual» de Galdós (Pérez de Ayala 2003: 479-82). Pero lo hizo consciente de que las verdades son poligonales como han mostrado todos los buscadores sinceros de la verdad desde Sócrates al presente porque «Los caminos de la verdad no son rectos ni curvos y blandos. Han de ser precisamente poligonales, quebrados, conjuntos de tramos que se nos figuran estar en contradicción y conducir a puntos distintos» (479). Cada uno de los diálogos socráticos nos sugiere la forma del polígono y la especie más alta de verdad, que el arte aspira a aprehender, jamás se da desnuda y por sí sola, sino envuelta y disimulada. *La razón de la sinrazón* —venía a decir Ayala— pertenece a esas obras elevadas que revelan la verdad profunda haciendo dialogar a personajes extremos.

El crítico, sin embargo, esta vez, no rozó el análisis dramático de la pieza, extraviado en sus elucubraciones y empleando todo su esfuerzo en situar a Galdós en el Olimpo. El elogio excesivo anuló el necesario análisis como le sucedió también después al referirse a *El Tacaño Salomón en España* el 10 de febrero de 1916 (Pérez de Ayala 2003: 483-6). Toda su artillería crítica quedó reducida a especulaciones sobre cómo en esta obra el personaje afirma que «Mi destino es trabajar hasta la muerte», lo que no sería sino una transposición de la propia situación de Galdós que aunque ciego y viejo seguía trabajando sin desmayo.

Hay que llegar a su comentario sobre *Santa Juana de Castilla* en *El Sol*, el 5 de mayo de 1918, para encontrar, además de los consabidos e inevitables elogios del escritor canario consideraciones sobre las cualidades dramáticas de la obra aunque paradójicamente más por vía indirecta que con un análisis del drama (Pérez de Ayala 2003: 59-63). El grueso de su artículo consiste de hecho en la narración de la biografía de Juana tal como la habían presentado por entonces estudiosos como el alemán G. A. Bergenroth, a quien sintetiza: encerrada por su padre y por su hijo a causa de creerla contagiada de las ideas de Erasmo⁶. Y añadía sobre el trabajo llevado a cabo por Galdós:

Nos presenta a la infortunada reina en los últimos días de su cautiverio, hasta que su alma vuela a Dios un Viernes Santo; concepción sublime, sólo verosímil en una mente tan espiritualizada que ve todas las cosas de la tierra en su cabo y extremidad, *sub specie aeterni*, en el punto de desembocar en el origen, ya consumado su destino y trayectoria.

Santa Juana de Castilla no es propiamente un drama, sino la misma quintaesencia dramática; emoción desnuda, purísima, acendrada, en que se abrazan la emoción singular de cada una de las pasiones, pero ya purgadas de turbulencia, y en su máxima serenidad. Y en esta máxima serenidad de firmamento resplandecen dos grandes luminares, dos grandes amores: el amor de Dios y el amor al pueblo, a nuestro pueblo, España, y señaladamente a Castilla. Religiosidad y españolismo son los rasgos familiares de ésta como de todas las obras galdosianas (63).

Se ha estudiado suficientemente cómo se documentó Galdós sobre este apasionante y controvertido personaje histórico, sobre el que ideó ante todo una ensoñación histórica inspirada en la bibliografía reciente sobre doña Juana, pero para centrarse en su momento final (Cardona 1977, Mora García 2008). Es decir, no se trataba de una biografía dramatizada que por el patetismo de sus episodios hubiera dado lugar a una propuesta fácilmente melodramática, sino que don Benito prefirió imaginarse la vida interior del personaje y la asunción de su destino con lo que tanteaba un territorio mucho más propicio a la expresión trágica, si mantenemos la distinción que Pérez de

⁶ G. A. Bergenroth fue el primero que rescatando y editando numerosa documentación en el Archivo de Simancas en la segunda mitad del siglo XIX documentó su biografía, abriendo un debate que todavía no se ha cerrado y que en todo caso acabó con leyenda romántica del personaje. Pronto entraron en la discusión el belga Louis-Prospér Gachard o Antonio Rodríguez Villa, autores todos ellos de voluminosos y documentados estudios de los que Galdós estaba informado. Para una visión actualizada del personaje *vid.*, Gómez Santiago, Navarro & Zatlin (2008).

Ayala ofrecía de estos dos géneros o modos dramáticos. En el primero, primando lo anecdótico, en el segundo, la indagación en la génesis de lo que pasa, y de aquí que en su comentario narrara el crítico las vicisitudes de la vida de doña Juana para que después se pudiera entender la ensoñación de su final por Galdós, presentando al personaje sereno y tolerante, propenso al diálogo y a la compasión, negándose a la imposición, porque había accedido a la tolerancia.

En el drama, Juana es para los suyos ante todo una madre buena. Aunque vive encerrada y privada de casi todo ama a los humildes, cuyas carencias comparte en cierto modo. La falta de libertad la ahoga y decide salir del castillo para acercarse a los más humildes, que la rodean respetuosos. Se funde con ellos y con ellos reparte cuanto tiene porque todos componen una comunidad donde todo debe compartirse.

Ayala sutilmente sugiere cuál habría sido el drama del propio Galdós: una ejemplar dedicación a analizar los conflictos que hacían tan difícil la tolerancia y la convivencia entre los españoles. Y de aquí que cerrase su reflexión con estas palabras:

El público recibió la obra como ya es obligado en estas solemnidades del espíritu, que son los estrenos de nuestro glorioso patriarca: con calor de culto sincero. Don Benito adora a su pueblo, y su pueblo le devuelve redoblada la adoración (63).

De ser así, habría logrado cumplir lo que en su reflexión general sobre el teatro de don Benito había planteado: su carácter de autor popular —es decir, capaz de penetrar en la personalidad del pueblo español, requisito que consideraba indispensable para poder hablar de arte popular— y a la vez, preocupado por los grandes problemas de la humanidad, es decir, *escritor universal*.

Pero la impresión es que no era sino un deseo largamente acariciado por el propio Pérez de Ayala, devoto adorador —él sí, y quizás como de nadie—, de la obra del escritor canario, a quien había convertido en el tutor intelectual de su propia indagación de las peculiaridades de la sociedad española.

No está de más reiterar a la hora de concluir esta breve aproximación a las críticas ayalianas referidas al teatro de Galdós que en diferentes ocasiones reconoció que algunas de sus mejores obras nacieron del diálogo establecido con la obra del maestro. Así lo reconocía en la dedicatoria de *A.M.D.G.*, afirmando que había tratado de imitar sus ideales de justicia tal como los había dramatizado en *Cassandra*. Toda la tetralogía que componen *Tinieblas en las cumbres* (1907), *A.M.D.G.*, *La pata de la rapsoda* y *Troteras y danzaderas* está profundamente marcada por la iluminación que supuso para él don Benito. Son las cuatro novelas en clave donde a través de su alter ego Alberto Díez de Guzmán dio cuenta de su proceso de salida de una literatura modernista hacia otra que buscaba un mayor compromiso de análisis de la sociedad española (Amorós 1971, 1973). Conforman una tetralogía que es una sucesión de diálogos socráticos, para desvelar por sucesivas aproximaciones la verdad de lo español y la verdad en general. En ese juego de desvelaciones reveladoras era casi inevitable que Galdós comparciera bajo la máscara de Sixto Díaz Torcaz, que se aluda a *Cassandra* disfrazada bajo el nombre de *Hermiona* o que las ideas sobre el teatro que Ayala estaba perfilando en aquellos años fueran aprovechadas de otro modo en pasa-

jes de la tetralogía como el tan citado episodio de *Troteras y danzaderas* en que Alberto lee a Verónica *Otelo*, produciéndose en ella una profunda identificación emocional con los conflictos de los personajes, la tantas veces deseada por Ayala para los personajes trágicos del teatro galdosiano.

El camino recorrido va desde la crítica de Plotino Cuevas, que fue el seudónimo con que Pérez de Ayala se inició comentando *Cassandra* —el mismo bajo cuya rúbrica apareció publicada *Tinieblas en las cumbres*— a los encomiásticos artículos que escribió después siempre que se refirió al maestro, a quien adoraba y a quien quería que todos contemplaran en lo alto del emperio de los creadores más universales.

Las dificultades para la aceptación del teatro galdosiano —como he sugerido antes— nacían de la existencia de un público plebeyo, pero no popular, incapaz por lo tanto de comprender la tragedia y el drama, apto solamente para el melodrama, lo anecdótico. En su conferencia «Galdós y la tolerancia» (1929) concluía tras analizar la falta de tolerancia en la sociedad española como consecuencia de la falta de diálogo:

Hay que llegar a que los jóvenes españoles duerman con un libro de Galdós bajo la almohada, que yazgan, en edad fecunda, con la tolerancia, madre del conocimiento. Entonces, España conquistará el mundo del espíritu. Pero no hasta entonces» (Pérez de Ayala 2003: 464).

Esta era para Pérez de Ayala la significación profunda del drama galdosiano y de su obra entera: una sucesión de parábolas en las que entran en confrontación diferentes moralidades particulares, pero buscando que al final de cada parábola se extraiga una lección de moralidad social tolerante. Era así como Galdós buscaba la eficacia social de su teatro haciendo que tuviera una posible eficacia política sin que fuera en detrimento de su calidad ética como han señalado una y otra vez Sobejano (1970, 1978, 1996) o Doménech (1974). No le importaba acercarse a los procedimientos del melodrama porque debajo de la anécdota siempre acababan aflorando los conflictos humanos más hondos, que los acerca al dominio de la tragedia. Haber visto con nitidez la tensión con que conviven melodrama y tragedia en el teatro galdosiano es lo que dota de mayor singularidad a las críticas teatrales ayalianas. Siempre remiten a una manera muy personal de entender el arte escénico sostenida con tenacidad contra viento y marea, contra quienes no veían en el teatro sino una mera diversión. Y apoyada en el análisis y en la admiración por la obra de autores como Pérez Galdós en quienes encontraba atractivas propuestas escénicas, capaces de hacer del ceremonial social de asistir al teatro en algo mucho más profundo que un acto de mera sociabilidad, en la asistencia a un verdadero ritual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, Andrés (1972): *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*. Madrid: Gredos.
 AMORÓS, Andrés (1973): *Vida y literatura en Troteras y danzaderas*. Madrid: Castalia.

- CARDONA, Rodolfo (1977): "Fuentes históricas de *Santa Juana de Castilla*". *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 462-469.
- DOMÉNECH, Ricardo (1974): "Ética y política en el teatro de Galdós". *Estudios escénicos* 18, 223-52.
- GÓMEZ SANTIAGO, María A., Juan NAVARRO & Phyllis ZATLIN eds. (2008): *Juana of Castille: History and Myth of the Mad Queen*. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press.
- HAFTER, Monroe E. (1974): "Galdós Influence en Pérez de Ayala". En *Galdós Studies, II*. London: Tamesis Books Ltd., 13-28.
- HUALDE PASCUAL, Pilar (2003): "*Cassandra*, de Galdós: reinterpretación desde el mito griego". *Exemplaria, revista de literatura comparada*, 7. En línea.
- MERINO, Eloy E. (2007): "Reescritura, melodrama y moralización en *Alceste*, de Benito Pérez Galdós (eco en las últimas heroínas dramáticas del escritor)". *Decimonónica*, 4-1, 52-79.
- MORA GARCÍA, José Luis (2008): "The Historical truth and aesthetic truth of *Santa Juana de Castilla* by Benito Pérez Galdós". En Gómez Santiago (2008: 77-91).
- PÁEZ MARTÍN, J. Jesús (1995): "Galdós en *Las máscaras*". *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. II, 375-90.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1961): *Amistades y recuerdos*. Barcelona: Aedos.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1964): *Obras completas*. Ed. de José García Mercadal. Madrid: Aguilar, vol. I.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1963): *Obras completas*. Ed. de José García Mercadal. Madrid: Aguilar, vol. IV.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (2003): *Obras completas, V (Ensayos 1): Las máscaras. Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos*. Ed. de Javier Serrano Alonso. Madrid: Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2009): *Teatro*. Ed. de Rosa Amor del Olmo. Madrid: Cátedra.
- RUBIO, Isaac (1974a): "*Alma y vida*, obra fundamental del teatro de Galdós". *Estudios escénicos* 18, 173-93.
- RUBIO, Isaac (1974b): "Ibsen y Galdós". *Letras de Deusto* IV/8, julio-diciembre, 207-24.
- RUBIO, Isaac (1981): "Galdós y el melodrama". *Anales Galdosianos* 16, 57-67.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1988): "Ramón Pérez de Ayala y el teatro. Entre Momo y Talía". *España Contemporánea* I/1, 27-53.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1997): "Teatro y teatralidad en el primer Valle-Inclán". En Luis Iglesias Feijoo et al. (eds.): *Valle-Inclán y el fin de siglo*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 385-410.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2004): "El difícil arte de la caricatura escénica: *astracán, tragedia grotesca, esperpento*". En Alberto Romero Ferrer & Marieta Cantos Casenave (eds.): *¿De qué se ríe don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*. Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca, 125-42.
- SCHRAIBMAN, J. (1963): "Cartas inéditas de Pérez de Ayala a Galdós". *Hispanófila* 17, 83-103.
- SOBEJANO, Gonzalo (1970): "Razón y suceso de la dramática galdosiana". *Anales Galdosianos* V, 39-54.
- SOBEJANO, Gonzalo (1978): "Echegaray, Galdós y el melodrama". *Anales Galdosianos*, Supl., 91-117.
- SOBEJANO, Gonzalo (1996): "Política y melodrama en el teatro de Galdós". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 19-20, 13-26.