

# PÉREZ GALDÓS AUTOR TEATRAL, UN AUTÉNTICO REVOLUCIONARIO

*Mariacarmela Ucciardello*  
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Benito Pérez Galdós ha sido calificado como buen novelista y pésimo autor teatral en una época de crisis tal como era el Realismo, cuando hacían falta obras teatrales modernas. Sin embargo, él empezó una auténtica revolución porque ha creado las bases para un teatro moderno y social que pudiera llamar la atención del público. El teatro en rigor fue toda una pasión para el escritor canario, que le dedicó toda su vida artística. Galdós propuso un teatro que rompe los cánones clásicos y mezcla los géneros. Es más, pretendió lanzar los retos sociales que serán temas propios del siglo XX: el análisis psicológico de los personajes, la igualdad social, la reivindicación de la mujer, la emancipación del pueblo español de todo fanatismo e ignorancia para que se consiguiera la futura y necesaria, según el autor, regeneración de España.



Palabras clave: Galdós, teatro, revolución, sociedad, regeneración.

Abstract: Benito Pérez Galdós has been considered a good novelist but a bad playwright during such a controversial age as the Realism was, in which seriously modern plays were absent. However, he carried out an authentic revolution because he established a modern and social theatre, that could draw the audience's attention. Strictly speaking, theatre was the writer's biggest passion, which he dedicated his entire artistic life to.

Galdós introduced a breaking classical rules theatre and experimented the blending of genres as well. Besides, his theatre predated some social challenges of the next century: the psychological study of the characters, social equality, women emancipation, Spanish people emancipation from all the fanaticism and ignorance in order to aim the necessary future regeneration of Spain according to the author's view.

Keywords: Galdós, theatre, revolution, society, regeneration.

Benito Pérez Galdós no fue solo novelista, aunque su fama se debe a la novela, más bien ha sido hombre de inmensa erudición, de tal forma que se dedicó a toda clase de arte sin ninguna excepción. Así bien, un joven Galdós en un primer momento se entrega al folletín aunque nunca llega a imitarlo de manera pedestre, como muy a menudo pasa cuando hay euforia juvenil, por tanto nada de novelesco se detecta en los escritos juveniles de Galdós, que empezó su actividad literaria en la poesía y en el teatro (Montesinos 1968:7)<sup>1</sup>.

Viajó mucho a lo largo de su vida, por toda Europa, entrando en contacto con las sociedades vecinas y con las corrientes literarias extranjeras que estaban en boga entonces.

Dedicó toda su vida a su labor de escritor, dejando a un lado su vida privada si fuera necesario. En definitiva, fue un decidido divulgador de la literatura y atento observador de las cuestiones sociales, porque impulsó siempre el fervor literario y más en general la difusión de la cultura a toda clase de receptores, no importaba la clase social; al mismo tiempo él representaba toda una sociedad española que iba desde 1891, coincidente con la fecha del estreno de *Realidad*, hasta 1915, con *Santa Juana de Castilla*; el teatro de Galdós se adelantaba al teatro del siglo XX, tanto por presentar una comunicación escénica innovadora, como por el logro de la obra misma, aunque la crítica siempre ha desestimado mucho al Galdós autor teatral, dando más lustre al novelista (Olmo 2003: 8-9).

Por tanto, quizá no sea aventurado afirmar que su obra literaria ha trascendido mucho más del género novelístico. Su teatro ocupó nada menos que treinta años de estrenos, desde 1891 hasta 1921, que simbolizaron una ruptura con el teatro decimonónico y sobre todo con el modelo social vigente, como el teatro tiene una fuerte significación social

---

1 Efectivamente el teatro fue su primera vocación y, según nos cuenta José Fernández Montesinos, sus primeras obras de teatro, *Quien mal hace, bien no espere*, *Un joven de provecho*, *La expulsión de los moriscos* (1861-1862), son de gusto romántico, puesto que era un tema a que volvían muchos escritores del tiempo aún; probablemente, en el caso de Galdós, por influencia de lo aprendido en los estudios escolares (Montesinos 1974: 7-8).

y al fin y al cabo es escenario político (Berenguer 1988: 17).

La cavilación por el teatro no le abandonó nunca, aunque sus deseos de ser dramaturgo no pueden cumplirse. Lo que sí merece la pena considerar de los escritos juveniles es que Galdós rechaza los estereotipos estilísticos del posromanticismo, mostrando disgusto por lo irreal (Montesinos 1968: 8). El propio Galdós afirma en sus *Memorias de un desmemoriado* que “todo muchacho despabilado, nacido en territorio español, es dramaturgo antes que otra cosa más práctica y verdadera” (Pérez Galdós 2018: 26).

En él había brotado siempre en sus novelas la vocación hacia lo dramático, baste pensar en la irrupción de partes dialogadas muy largas, como el comienzo de *Tormento* (1884), o en lo que afirma el mismo escritor en el “Prólogo” a *El abuelo*, donde califica su obra teatral de *novela hablada* (Bravo-Villasante 1970: 200-201)<sup>2</sup>.

Así bien, el escritor canario frecuentaba los teatros con ocasión de los estrenos, debió de asistir a los estrenos de Ibsen en París y Londres, y debió de leer textos tanto del mismo como también de Chejov, cuyo teatro se fundaba en la interacción entre los personajes; de la misma forma, conocía el teatro de Strindberg, que proponía la lucha entre los sexos y el choque entre las clases altas caducas y las nuevas clases populares que querían tomar protagonismo<sup>3</sup>.

101

---

2 Con respecto a este tema, hay que añadir que *El abuelo* nace como una novela dialogada, después de que Galdós haya experimentado la misma forma en *Realidad*. Probablemente sea una obra que se aparta mucho de la realidad actual por cuestionar valores que ya no existen como el honor, la bastardía, el adulterio, la lucha de clases, la pérdida de las colonias. Galdós se hizo portavoz de la realidad que vivía. Hace al caso recordar que el escritor fue un adelantado a su tiempo por tratar temáticas delicadas por la época. Cuando se estrenó, el 14 de febrero de 1904 en el Teatro Español de Madrid, fue un éxito rotundo y se difundió con celeridad en los teatros de toda España y hasta en el extranjero, como en Latinoamérica (Pérez Galdós 2013: 13-15).

3 Galdós investigaba sobre qué género fuera más apropiado para comunicar al espectador el mundo del subconsciente de los personajes; pronto se dió cuenta de que hacían falta nuevas formas. Con lo cual, recurrió al diálogo, que había utilizado ampliamente en la novela; de ahí que inventara la novela dialogada con las acotaciones, donde se proporciona al público/lector las informaciones necesarias, el ambiente, la descripción de los personajes, el escenario donde estalla el conflicto. Galdós finalmente decidió crear un subgénero entre novela y teatro; sin embargo, esto le acarrió ciertos problemas, porque no era fácil apreciar en forma justa estas nuevas estructuras (Pérez Galdós 2013: 35).

Por tanto, el teatro despertó su pasión por un género de actividad creadora que le acercaba al público vivo (Beren-guer 1988:12).

La situación en que se encontraba el teatro español de la época era desastrosa, en rigor no existía un teatro realista que se ajustara a los nuevos cánones procedentes del extranjero ni a la situación social cambiante; hay varias razones que propulsaron que ocurriera este fenómeno; el primer factor fue la primacía de la novela realista, que dejó en la sombra las pocas tentativas de un teatro diferente a los modelos románticos aún en boga. Luego, otro factor determinante eran las vacilaciones de los empresarios teatrales, que, vinculados a la tradición y preocupados por razones económicas, ralentizaban la aparición de un nuevo teatro realista; esto determinó un lento desarrollo de la nueva estética teatral por parte de autores tales como Alas "Clarín" y el propio Pérez Galdós (Pérez Galdós 2009: 14).

102

Efectivamente, todavía en la segunda mitad del siglo XIX, existía un teatro de costumbres de la buena sociedad, que presentaba una buena dosis de sentimentalismo y grandilocuencia, como *El hombre de mundo* (1845) de Ventura de la Vega, o bien el teatro de Adelardo López de Ayala, con sus *El tanto por ciento* y *El nuevo don Juan* (1857), obras neorrománticas de talante burgués que atacaban el positivismo y aleccionaban al público a la firmeza de la institución del matrimonio, base del sistema burgués. Completaban el panorama el teatro de Manuel Tamayo y Baus y el de José de Echegaray; el primero con *Los hombres de bien* (1868), se declaraba en contra del racionalismo imperante, verdadera amenaza al honor de las mujeres que decidieran interesarse por estos asuntos. Por último, se había desarrollado el teatro del susodicho Echegaray, con *O locura o santidad* (1877), teatro neorromántico y ripioso, de fáciles efectismos, que tuvo mucho éxito y gran popularidad (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala 1981: 140-142).

Sin embargo, surgieron unos interrogantes sobre si se necesitaba un cambio neto que encontrara el gusto del público, que, aunque inconscientemente, buscaba nuevos

temas más atractivos en que se reflejara la nueva realidad.

Así las cosas, el teatro realista pretendería acercar la vida a la escena, organizada en un espacio escénico sencillo, sin escenografías aparatosas, a diferencia del Romanticismo, que se basaba en ripios.

Ahora bien, Pérez Galdós se percató muy temprano de las diferencias que había entre España y el resto de Europa y ya hacia 1880 percibía que el público quería asistir a espectáculos teatrales con nuevos asuntos, más frescos y actuales, con temas universales modernos, como la justicia, la voluntad, la moral, el altruismo (Casalduero 1974: 256-257). En suma, el teatro español necesitaba realismo, naturalidad, hacer pensar al público, profundizar en sus enfoques, con el fin de desmitificar la tradición amanerada que todavía se representaba.

Gracias a su aporte excepcional al teatro, se produjo una auténtica revolución que ha sentado las bases del nuevo teatro español, con la realización de un drama de conciencia, que analiza los vicios de los seres humanos. Así bien, Galdós rompió la tradición teatral española vigente, cuando habló de movimiento simbólico, como la escena de la fusión de los metales en *Electra* (1901) (Casalduero 1974: 256).

En 1891, mientras Galdós finalizaba Ángel Guerra, pensó en volver al teatro, que le entusiasmaba desde su juventud, como declara en sus *Memorias*:

[...] en mi juventud me entusiasmaba la forma dramática, y que esta afición la exterioricé de diferentes tentativas de comedias y dramas, pero desengañado de que Dios me llamaba por aquel áspero camino, rompí todos mis papeles y no volví a cuidarme de que había escenarios en el mundo." Quedó mi ninfa meditabunda al oír esto, y después de corto silencio, habló así:

—Soy tu memoria, y, como tal, téngome por el mejor testigo de tu labor literaria en la edad juvenil. En la presente no ceso de oír que debieras

escribir alguna obra de teatro o, por lo menos, dar estructura teatral a ciertas novelas tuyas, que ya llevan la ventaja de estar dialogadas, como *Realidad*. [...] Le habían dicho que *Realidad* novela podía ser *Realidad* drama. Él creía lo mismo. Como empresario y como amigo, me suplicaba que pudiese manos a la obra, si no para la actual temporada, para la próxima (Pérez Galdós 2018: 81-82).

Galdós frecuentaba por aquel entonces la compañía de Emilio Mario, empresario de comedias; este le pidió que convirtiera la novela *Realidad* en comedia. Afortunada ocasión tuvo Galdós, porque mientras tanto Mario llamó para que se juntara a la compañía María Guerrero, una actriz de destacable talento, de la cual el propio Galdós alababa sus cualidades, como la voz, la prestancia y la memoria, precisamente; con lo que Mario estrenó en 1891 *Realidad* (Pérez Galdós 2018: 82).

104

Berenguer afirma que a menudo se acusaba a Galdós de haber escrito un teatro deudor de las técnicas del siglo XIX, que no ofrecería más interés que el de un costumbrista socio-naturalista.

En rigor, no es así, porque un artículo de Enrique Gómez Carrillo, publicado en *El Liberal* el 25 de abril de 1914, titulado «Galdós en Europa», muestra el cosmopolitismo de Galdós, con el que tuvo la suerte de ir a París, donde todos los escritores que encontrara, como La Jeunesse, reconocían al escritor canario. Hasta el mismo Oscar Wilde quería que le presentaran a él, del que conocía su fama debida a *Marianela*.

Por lo que escribe Gómez Carrillo, Galdós parece un dramaturgo apasionado y preparado, que estrenó más que muchos dramaturgos como Lorca y que demostró un interés por el teatro europeo que hacía falta en la mayoría de autores compatriotas, aunque fue menospreciado en tierra patria (Berenguer 1988: 13-14).

Berenguer asevera, citando el contenido del artículo «Galdós en el extranjero», publicado en *El Liberal* el día 10 de

febrero de 1901, que Galdós había sido alabado por *Electra* en París, en toda Europa y hasta en la América española. El mismo escritor habría depositado en la secretaría del teatro Antoine un manuscrito de *Electra* en francés. Galdós intentó llamar la atención de Antoine por su teatro, porque el director francés representaba la nueva experimentación en la puesta en escena (Berenguer 1988: 14-15).

En aquel entonces, en España no existía algo parecido al *Théâtre Libre* de París o al *Teatro del Arte* de Moscú, como el propio escritor bien sabía; él definía la literatura dramática española aborrecible, cuando no grosera, elogiando en varias ocasiones a diversos dramaturgos franceses como Feydeau, cuya obra se centraba en el aislamiento del ser humano, retratando a la burguesía de la III República Francesa. Estimaba también a Maurice Donnay, autor de sátiras sociales, considerado uno de los mayores especialistas en la construcción de diálogos impactantes, partes esenciales de un teatro de enseñanza moral impartida a través de la aparente frivolidad de sus argumentos (Berenguer 1988: 15-18).

105

Prueba de ello era el interés de Galdós por la producción de Ibsen que él definía como “claramente teatral”, o sea el segundo Ibsen, el que crea *La casa de muñecas*, *Los aparecidos*, *El enemigo del pueblo*, estimando en él su apego al teatro de ideas, a la sátira social dirigida contra la clase media, un teatro que escudriñaba el mundo interior del hombre que aún estaba en conflicto consigo mismo, que se percibía destrozado por un contexto histórico lleno de contradicciones; ya no se trataba de un teatro que seguía el criterio naturalista, sino de un teatro que analizaba los conflictos de la clase media y su extirpación, invitándola a reflexionar sobre las bases sociales que hicieran falta a la futura sociedad (Berenguer 1988: 19-20).

En cuanto a la estructura, el galdosiano es un teatro que abunda en los diálogos, medios de expresión de los conflictos entre los personajes; en el “Prólogo” a *Realidad* el escritor explicaba que el sistema dialogal daba forma concreta a los caracteres, porque en la vida la palabra logra comunicar

las creencias y los pensamientos que mueven las acciones del ser humano. Es más, el diálogo es el medio más eficaz para dar visibilidad a lo que se dice y se escucha de manera directa y espontánea, sin intermediarios (Pérez Galdós 2013: 25-26). Definitivamente, Galdós quería crear un teatro con una acción viva que pudiera enganchar al público hasta el desenlace final.

Galdós en sus obras teatrales llega a atribuir a un mismo personaje en una escena hasta quince estados de ánimo diferentes; este era un aspecto que hacía falta indudablemente a cualquiera otra obra contemporánea (Olmo 2003: I, 3).

Sus textos dramáticos parecían escritos para una etapa posterior, como si fueran destinados a la representación cinematográfica, en tanto que Galdós hipotéticamente creyera que el cine habría revolucionado el teatro y que quizá los nuevos medios hasta habrían mejorado su obra, que era muy difícil de representar por la complejidad de los contenidos de talante psicológico. El propio Galdós escribió que no sería prudente rechazar el cine, ya que este medio podría ser elemento enriquecedor para la puesta en escena y la escenografía, que quedaban reducidas en el escenario teatral del tiempo; en suma, el medio cinematográfico podría dar más naturalidad al teatro (Olmo 2003: I, 3-4). Su objetivo al escribir las novelas dialogadas era crear un teatro de lectura, o bien obras para el cine, definitivamente; es el caso de *Realidad*, *La loca de la casa*, *El abuelo*, *Casandra*, que nacen para la lectura y por ello eran difíciles de llevar a escenas (Olmo 2003: 10 y I, 3)<sup>4</sup>.

*Realidad* (1891) es una comedia que trata el adulterio sin deslizarse nunca hacia la violencia, centrándose en su repercusión a nivel social; fue una obra muy bien aceptada por el público y por la crítica también, tanto que se considera que la carrera teatral de Galdós se inició con su estreno (Berenguer 1988: 12). Es la primera obra galdosiana en

---

4 Frente a esto, es interesante señalar lo que ha comentado Manuel Alvar sobre las etapas juveniles de Pérez Galdós, que en su opinión, quizá haya salido del mundo teatral para elaborar la novela dialogada y de ahí que haya formulado una nueva forma de teatro, trasladando a sus novelas la técnica teatral (Pérez Galdós 2013: 29).



forma dialogada y se sitúa en la tradición, como el propio Galdós afirmaba en el “Prólogo” a *El abuelo*, citando *La Celestina* (Pérez Galdós 2013: 25). En *Realidad* Galdós organiza espacio y tiempo según la técnica teatral de Ibsen, utilizando el método retrospectivo, contra cierto estilo romántico, atento a la verosimilitud de la acción dramática (Berenguer 1988:20).

Después de ello, Galdós quiso moverse a otra tentativa con *La loca de la casa* (1892), que tuvo bastante éxito. En ella, Galdós afronta el tema del conflicto de clase, ya que por un lado está la aristocracia decaída y por otro el plebeyo enriquecido y antiguo criado de la familia. Para resolver el conflicto, Galdós propone una unión entre el pueblo, expresión del presente, y la aristocracia, emblema de la historia patria.

Gran relevancia tiene el tema de la oposición entre el hombre y la mujer como encarnación simbólica de las diferencias entre los sexos: Cruz es símbolo de fuerza, Victoria de espiritualidad, fuerza moral (Río 1969: 44).

A nivel de ideas, es el teatro de los grandes retos sociales, portavoz de la armonía entre los diferentes estamentos sociales; además, gracias al trámite de los personajes femeninos protagonistas de sus obras, Galdós expresa su pensamiento religioso y sociopolítico, dando vida a una España viva simbolizada por una mujer fuerte y nueva que lucha por sus ideas, tan voluntariosa e independiente del varón como es, llegando a ser un recurso fundamental para construir una sociedad que no se quede estancada, sino que progrese social y políticamente.

Casalduero afirma que la mujer para Galdós no existe como ser independiente del hombre, al cual, en cambio, el escritor la ve sometida, según una ley superior (Casalduero 1974: 111). Sin embargo, me parece que ya hacia 1890 Galdós empezaba a plantearse interrogantes sobre la situación de la mujer y de aquella reflexión nacía propiamente *Tristana* (1892).

Con respecto al mismo asunto, Del Río afirma que a Galdós no le interesaba el tema de la emancipación social de la

mujer (Río 1969: 45), pero, si se lee la novela *Tristana* (1892), se detecta una evidente inclinación hacia el tema. No está de más decir que *Voluntad* (1895) presenta a una mujer diferente al canon patriarcal, que decide incorporarse al mundo laboral y ser independiente.

Pues bien, Galdós decidió dar un nuevo sesgo a sus obras, preocupándose cada vez más por dar lustre a la riqueza y a la complejidad del ser humano; por ello, su obra es un lúcido análisis de la sociedad en que vivía y de la conducta humana. Así las cosas, todos sus personajes son luchadores que esperan justicia como satisfacción personal, que intentan ellos mismos operar una revolución social que liderarán las mujeres. Para Galdós la regeneración de España solo puede desarrollarse por nuevas propuestas en la formación de la mujer, que era la más desautorizada como ser humano. Por lo tanto, la idea de la educación que regenerará España está siempre presente en el teatro galdosiano (Olmo 2003: I, 8).

108

En sus treinta años de actividad teatral, solo seis de los veintitrés estrenos son adaptaciones de sus novelas. Las ambientaciones que prefiere Galdós son las que describen una acción de la época contemporánea al autor, más que las referidas a un pasado reciente; en cuanto a la localización, él elige una variedad que apenas existía en los dramas de sus contemporáneos y en sus propias novelas: ya Madrid, ya Barcelona, ya el norte de España, ya el extranjero (Berenguer 1988: 21).

Galdós escribía la caracterización del personaje dependiendo de la actriz que lo representaba, por ejemplo forjó el personaje de Augusta de acuerdo con María Guerrero; si en alguna ocasión cambiaba la actriz, el personaje ya perdía la claridad de sus contornos (Olmo 2003: I, 14-15).

Pues bien, siguieron *Gerona* (1893) y *La de San Quintín* (1894), verdadero teatro social, que presenta la nivelación de clases por medio del matrimonio del obrero con la aristócrata; fue el éxito más brillante que hasta entonces logró una obra de teatro, durando en el cartel cincuenta noches. En 1896 pues lleva a escenas *La fiera* y *Doña Perfecta*.

Así bien, Pérez Galdós no llegó a intuir la resonancia que iba a tener el estreno de *Electra*, que presentaba un problema socio-religioso muy sentido en aquel entonces. La obra levantó una gran polvareda y opiniones contradictorias. Sirva como ejemplo, para entender el escándalo que estalló, la existencia de una carta pastoral en la que el obispo de Santander recomendaba a sus fieles y al clero no asistir a dicha obra, “cuya representación en los teatros de nuestra Diócesis prohibimos hasta donde alcanza nuestra autoridad” (Madariaga 1979: 201).

Galdós, en definitiva, es tachado de antirreligioso, anticlerical, inmoral, aunque es alabado por Azorín, que considera *Electra* el símbolo de una España moderna (Rodríguez Puértolas 1975: 144). Por tanto, la obra se prohibió en varias diócesis y tanto el estreno en Madrid como los de otras ciudades de España, acababan siempre en manifestaciones colectivas y desórdenes.

Más tarde, estrenó *Alma y vida* (1902), *Mariucha* (1903), donde encontramos a una mujer que desea romper el orden social preestablecido, casándose con un carbonero y ganándose la vida trabajando. Un año más tarde lleva a la escena *El abuelo* (1904), luego *Bárbara, Amor y Ciencia* (1905), *Zaragoza* (1907), *Pedro Minio* (1908) y, por último, *Cassandra* (1910).

Con respecto a *El abuelo* (1904), hay que destacar la gran novedad que aporta en cuanto al tema. Galdós toca uno de los temas clave de toda la tradición teatral española: el honor y el triunfo del amor sobre los prejuicios. Pérez Galdós rechazaba rotundamente la rigidez impuesta por el teatro clásico en cuanto a las temáticas. Ya había decidido dar un claro cambio de rumbo a su teatro desde el estreno de *Electra*, por tanto su teatro ahora se convierte en teatro social, desde donde se puede instruir de forma activa (Pérez Galdós 2013: 17-18). Es precisamente en *El abuelo* donde Galdós afronta el tema de las consecuencias sociales de tener hijos bastardos.

Así bien, a Galdós le inquietaba el desarrollo del capitalismo y por ello reflexionaba en *El abuelo* sobre la necesidad

de reconstruir la sociedad empezando por los valores humanos que se iban perdiendo por la adquisición del poder económico, que llevaba al hombre a la desorientación social pura y dura. No está de más repetir que el suyo era un teatro social puro y duro, que por cierto dejó aturridos a los clasicistas y conservadores.

En el "Prólogo" a *Casandra*, Galdós justifica su obra y rechaza aún más la separación clara entre los géneros:

Al cuidado de sus hermanas mayores, *Realidad* y *El abuelo*, sale al mundo esta *Casandra*, como aquella *novela intensa o drama extenso*, que ambos motes pueden aplicársele. No debo ocultar que he tomado cariño a este subgénero, producto de cruzamiento de la novela y el teatro, dos hermanos que han recorrido el campo literario y social, [...] parece que quieren entrar en relaciones más íntimas y fecundas que las fraternales. Los tiempos piden al teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la novela, que sea menos perezosa en sus desarrollos [...] en literatura no debemos condenar ni temer el cruzamiento incestuoso ni ver en él la ofensa más leve a la santa moral y a las buenas costumbres. [...] Casemos, pues, a los hermanos Teatro y Novela [...] (Pérez Galdós 2013: 49).

110

A pesar de ser malinterpretado por proponer un teatro con un fuerte cometido social, y ya viejo y enfermo, debido a su ceguera, nótese que Galdós, sin embargo, no abandonó la actividad de autor teatral, llevando a la escena *Celia en los infiernos* (1913), *Alceste* (1914), *Sor Simona* (1915), *El tacaño Salomón* (1916), *Santa Juana de Castilla* (1918), *Antón caballero* (1921), arreglada y representada de manera póstuma por los hermanos Álvarez Quintero.

La crítica ha señalado la falta de acción en el teatro de Galdós, pero en rigor Galdós quiso representar las emociones que todo ser humano, no importaba la clase social a la

que perteneciera, podía sentir. Algunos críticos han visto como inverosímiles a ciertos personajes que pasan cambios repentinos que, según ellos, no pasarían en la vida real. Apuntaban que los personajes galdosianos eran todos muy parecidos y que el enredo resultaba escaso y el lenguaje muy pobre (Pérez Galdós 2009: 35)<sup>5</sup>.

Entre las críticas recibidas, la de Sainz de Robles apuntaba que la obra teatral de Galdós enflaquecía por introducir el elemento simbólico, abandonando así el realismo que era el camino más sensato para el crítico. De todas formas, Galdós recurrió a este aspecto nuevo para representar el complejo mundo interior de sus personajes, ya que la realidad se compone de imaginación y razón (Pérez Galdós 2009: 37). Estamos ante un Galdós que ha madurado mucho en su estética a nivel novelístico y teatral, que ha experimentado el Espiritualismo y que supuestamente avanzará hacia nuevos caminos como el Modernismo/Simbolismo, escritor tan abierto a todo tipo de innovación como era. Hace al caso decir que sin duda con *El abuelo* Galdós supera definitivamente el Determinismo, al declarar que las teorías naturalistas, por las que la herencia genética condiciona los caracteres, son erróneas; la moral que quería, pues, entregar a su público es que la pureza no se recibe por herencia, ni por la riqueza que se posee (Pérez Galdós 2013: 88,89).

Frente a esto, parece aún más razonable pensar que Galdós fue malinterpretado, porque ya bien entrado el siglo XX (como incluso en la actualidad) la estética teatral ha evolucionado mucho con respecto a los cánones clásicos,

111

---

5 La crítica se ha alarmado más por las cuestiones formales y el encasillamiento del género que por los resultados finales de las obras de Galdós, ignorando las aportaciones que el escritor dió al teatro del fin del siglo XIX. Galdós, pues, ha sido interpretado como un simple adaptador de novelas al teatro (Pérez Galdós 2013: 35). En resumidas cuentas, Galdós era partidario de la anulación de las diferencias formales entre los géneros. Recuérdese lo que él mismo afirmaba en el “Prólogo” a *El abuelo*: “Que me diga también el que lo sepa si *La Celestina* es novela o drama. *Tragicomedia* la llamó su autor; *drama de lectura* es, realmente, y sin duda, la más grande y bella de las novelas habladas [...]” (Pérez Galdós 2013: 47). Aún más, la recriminación más frecuente que se ha hecho al escritor canario ha sido la de que sus escenas eran demasiado largas y abundantes en análisis (Pérez Galdós 2013: 38).

por lo cual el personaje en un drama moderno normalmente sufre cambios bruscos, como ocurre en la vida real.

Es más, Galdós está convencido de que los personajes, como seres vivos, pueden cambiar, porque el hombre es un ser libre que no está sometido a ninguna divinidad ni a ningún factor exterior que le condicione (Olmo 2003: capítulo I, 11).

En resumidas cuentas, el Galdós autor teatral era ciertamente un hombre ya decepcionado, pero, en rigor, no por las críticas despiadadas y la abundancia de rechazos recibidos tanto en las diócesis de toda España como en los círculos literarios más conservadores, los mismos que le negarán el Nobel; más bien, Galdós estaba desilusionado y fuertemente amargado por la situación sociopolítica de su país, en manos de políticos retrógrados disfrazados de liberales progresistas.

En definitiva, el balance de la dedicación de Pérez Galdós al teatro es bastante positivo, obtuvo solo un fracaso total, el de *Los condenados* en 1894, que fue repuesta en 1914, alcanzando esta vez un éxito proporcionado (Pérez Galdós 2018: 12-13).

En conclusión, se puede decir que Galdós ha sido un librepensador y un adelantado a su tiempo que habría merecido más aprecio en vida por su sincero cometido social y cultural.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUINAGA BLANCO, Carlos, PUÉRTOLAS RODRÍGUEZ, Julio, e IRIS M. ZAVALA. *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana)*. Vol. II. Madrid: Castalia, 140-142, 1981.

BERENGUER, Ángel. *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1988.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *Galdós visto por sí mismo*. Madrid: El Magisterio, 1970.

CASALDUERO, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Ma-

- drid: Gredos, 1974.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito. *Pérez Galdós, Biografía Santanderina*. Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1979.
- MONTESINOS, Fernández José. *Galdós I*. Madrid: Castalia, 1974.
- OLMO AMOR, Rosa del. *De Realidad a Santa Juana. Hermenéutica del teatro galdosiano*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2003.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Teatro completo*. Rosa Amor del Olmo, ed. Madrid: Cátedra, 2009.
- \_\_\_\_\_. *El abuelo*. Rosa Amor del Olmo, ed. Madrid: Cátedra, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Memorias de un desmemoriado*. Juan Van-Halen, ed. Madrid: Visor, 2018.
- RÍO, Ángel del. *Estudios galdosianos*. New York: Las Américas Publishing Company, 1969.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Galdós, burguesía y revolución*. Madrid: Ediciones Turner, 1975.

