

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

# FILOSOFIA

Y

# LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD  
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

**10**

*ABRIL-JUNIO*

**1943**

IMPRESA UNIVERSITARIA

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

H. señor Rector:

LIC. RODOLFO BRITO FOUCHER

H. señor Secretario General:

LIC. ALFONSO NORIEGA, JR.

H. señor Oficial Mayor:

LIC. ALFONSO PEDRERO

## FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

H. señor Director Honorario:

DR. ANTONIO CASO

H. señor Director:

DR. JULIO JIMÉNEZ RUEDA

# FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA  
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO.

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR:

*Eduardo García Máynez.*

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71.  
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país..... \$7.00

Exterior..... dls. 2.00

Número suelto..... \$2.00

Número atrasado..... \$3.00

## Sumario

FILOSOFIA		Págs.
José Gaos . . . . .	<i>Galileo a los tres siglos. (Conclusión.)</i> . . . . .	181
Eduardo Nicol . . . . .	<i>Psicología científica y psicología situacional.</i> . . . . .	195
LETRAS		
José Carner . . . . .	<i>La España de Pérez Galdós. (Conclusión.)</i> . . . . .	215
Enrique Díez-Canedo. . . . .	<i>Galdós y el Teatro.</i> . . . . .	223
HISTORIA		
Mario Mariscal. . . . .	<i>Un motín estudiantil motivado por la declaración de la Independencia de México.</i> . . . .	239
Agustín Millares Carlo. . . . .	<i>Más datos sobre el Apóstol del Brasil.</i> . . . . .	245
Jesusa Alfau de Solalinde. . . . .	<i>El niño en la España del siglo XIII.</i> . . . . .	251
U. von Wilamowitz Möllendorff. . . . .	<i>El desenvolvimiento del Espíritu Helénico. (Conclusión.)</i> . . . . .	263

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Págs.

*Filosofía*

José Fuentes Mares. . . . .	<i>Teoría del Derecho.</i> (Edgar Bodenheimer.) . . . . .	283
Eduardo García Máynez. . . . .	<i>El positivismo en México.</i> (Leopoldo Zea.) . . . . .	286

*Letras*

Ferrán de Pol. . . . .	<i>Refranero Clásico.</i> (Juan Suñé Benages.) . . . . .	293
José Luis Martínez. . . . .	<i>La soledad en la poesía española.</i> (Karl Vossler.) . . . . .	294
Agustín Millares Carlo. . . . .	<i>Espejo de paciencia.</i> (Silvestre de Balboa.) . . . . .	291

*Historia*

Ferrán de Pol. . . . .	<i>Doña Marina, la Dama de la Conquista.</i> (Federico Gómez de Orozco.) . . . . .	299
Rafael Heliodoro Valle. . . . .	<i>Ensayos, Ideas y Retratos.</i> (José María Luis Mora.) . . . . .	301

Noticias. . . . . 305

Publicaciones recibidas. . . . . 307

Índices del tomo V. . . . . 317

## Galdós y el Teatro

En las clasificaciones que encasillan, dentro de la historia literaria, a los escritores, tenemos a don Benito Pérez Galdós por lo que sin duda fué: por un gran novelista; por el novelista más grande entre los de su siglo y por uno de los mayores desde Cervantes. En las comparaciones que siempre se establecen, sin apurar sus fundamentos, entre los ingenios de un país y sus contemporáneos del extranjero, le llamamos nuestro Balzac, nuestro Dickens. Como ellos, no escribió solamente obras narrativas; hizo también teatro. Pero su teatro, como el de aquellos maestros, queda en segundo término al lado de la majestad de su obra novelesca; muchos lo consideran como algo adjetivo, como tentativas, malogradas casi siempre, en un terreno literario que no era el suyo propio.

Bien están esas clasificaciones cuando se adoptan con un criterio pedagógico, para dividir y hacer asequible una materia muy vasta; pero a nadie se le puede ocurrir, ante una gran figura de las letras, señalarle esos límites en que el vulgo letrado, vulgo también, pese al calificativo, pretende encerrarla. Al hombre de genio que dedica su actividad a la literatura ninguno de los llamados géneros le está vedado; podrá por unas u otras razones, cultivar preferentemente uno u otro, y aun dejar obras maestras en todos ellos, como esos hombres en quienes vemos pequeños mundos, como un Lope de Vega o un Goethe. Pero esa universalidad no implica la supremacía absoluta de sus obras en cada uno de los géneros por ellos tocados. Hay en el siglo de oro español comedias tan buenas o mejores que las de Lope, escritas por quien no alcanzaba la universalidad de su genio; hay en la Alemania de Goethe poesías más bellas que tantas de las escritas por él.

Galdós no fué cultivador de todos los géneros literarios. De alguno, él mismo declara que no se atrevía a pisar los umbrales. Cuando en *Alma y vida* se le ocurre intercalar una escena en verso, busca el auxilio ajeno. Pero yo no puedo creer que Galdós, versificador en su juventud, cuando aún no veía con claridad sus caminos, tuviera que recurrir a la musa, más experta, de un periodista santanderino, su amigo José Estrañi, para tornear unas redondillas que campean en la pastorela de la obra citada; y menos aún su consideración del romance como forma de menor empeño, aunque tampoco se abandonara del todo a su vena en él: "en romance, dice, podía permitirme algún vuelo atrevido por encima de la prosa en que ordinariamente rastro, y mío es el trozo de romance, con retoques y enmiendas de Estrañi".

Pero si el verso no se le hacía fácil en su madurez, porque es forma esquiva a quien no la ha cortejado siempre, nada de lo que pueda decirse en prosa le es extraño, y, en el teatro, por bien sabido tenemos que el verso no es ya necesario y que un maestro de la prosa, como Galdós, no había de tener nunca, por este lado, inconvenientes, al dedicarse a la escena, dejando por un momento el arte del relato con que iba componiendo sus mayores obras. Pasar de la novela al teatro se estima como paso difícil. Parece que no va a moverse a sus anchas entre los telones y los bastidores un ingenio acostumbrado a la total amplitud del libro; que no va a encontrar la medida de tiempo, tan importante sin duda en un escenario, el que corta por donde quiere o se alarga a su antojo cuando el público a que se dirige no está en persona delante de él, y puede soltar el libro para reanudar la lectura cuando se le antoje. Ya se le alcanzaba esto a Galdós cuando, en un prólogo célebre, decía: "No puedo conformarme con esas monomaniacas exhortaciones a la brevedad en pasajes que no se alargan más que el tiempo preciso para que se diga lo que no debe omitirse, para que se trace el necesario contorno de los caracteres, y se amarren y aseguren los hilos lógicos de la fábula. Ya que tenemos al espectador iniciado en la costumbre de oír, de agarrarse con toda su atención a la palabra que fácilmente y sin cansancio le va introduciendo en los dédalos del asunto y en el alma de los personajes, ¿por qué le espantáis hablándole de larguras que no lo son sino admitiendo que toda obra se ha de escribir para los cerebros estragados que buscan la instantánea?" Así interpela Galdós a los críticos en el prólogo de *Alma y vida* (1902), achacándoles algo de que, probablemente, no son ellos

culpables. Un crítico teatral tiene que atender, por un lado, y principalmente, al autor y a su obra; por otro, al público que la escucha. La acogida del público es, para él, factor muy importante y en ella ve no sólo cómo se estima a un autor, sino que puede apreciar el grado de cultura, la sensibilidad, la frivolidad, la elevación o la perversión del auditorio. El crítico oye al público no para conformarse con su parecer, sea cual fuere, sino para apoyarlo o contradecirlo, según su leal saber y entender, con la preparación que tenga, mayor o menor, pero a sabiendas de que la necesita para poder expresar no un juicio definitivo, que sería mucho pedir en las actuales costumbres literarias y periodísticas, sino una opinión sincera: y a sabiendas, también, de que su opinión de ningún modo es inapelable, y, menos aún, indiscutible.

Los prólogos de Galdós, el aludido, y sobre todo el de *Los Condenados* (1894) que tanto ruido metió en su tiempo, tienen esta contra: la de considerar como jueces, a simples testigos o, mejor, a personas que llamadas por las circunstancias a dar dictamen, lo dan, o deben darlo, como peritos, asistidos por sus estudios y su experiencia. Si esto no es siempre así, será lastimoso, pero, en definitiva, no importa. Las obras de Galdós recibidas con desdén o sin respeto, por la crítica, siguen leyéndose y representándose, y en más de una ocasión, el fallo del público se ha atenido, más que a las bellezas de sus escenas, a las faltas que un autor, por grande que sea, puede siempre cometer, y si un autor se equivoca, más fácil es que se equivoque un crítico, cuya profesión parece implicar y aun garantizar juicios infalibles; pero nadie ha de hacerse ilusiones: de hombres es el errar.

La sensibilidad, a mi modo de ver excesiva, que mostraba Galdós ante las opiniones de la prensa y el peso que les daba en la consideración pública, no muestra, para mí, más que una cosa importante: su pasión por la obra teatral, por el teatro, mayor quizá que por la novela misma. No puso tanto empeño en defender las suyas, y sólo se le oyó quejarse de la crítica en palabras como estas: "La novela ha sido durante mucho tiempo, una infeliz desheredada, y su existencia un verdadero milagro del Señor, que milagro es vivir sin calor, sin movimiento y hasta sin atmósfera." Tachando a la crítica de libros por tardía, viene a tachar a la de teatros por precipitada. Galdós no es, evidentemente, por mejor decir, no era en sus años polémicos, el autor que vive sólo para su obra, cuando se está escribiendo, y después para la que ha de escribir. Le



agradaba, con razón, ver el efecto que producía, y se sentía herido por los reparos, cuando esas heridas, sobre todo, venían de su lado mismo, es decir, de los interesados en ellas por afán y gusto de la obra escrita, y no de los adversarios ideológicos, ante los cuales no se quejaba nunca, descargando golpe tras golpe en defensa de sus convicciones y de sus ideales.

Galdós vino al teatro cuando ya tenía hecha una reputación en el campo de la novela. Su primer estreno fué el de *Realidad*, en 1892. La primera novela, *La Fontana de Oro*, se había publicado veinticinco años antes. Pero desde el principio de su vida el teatro le tentó, no sólo en aquellas producciones juveniles de que hablan sus biógrafos y él mismo, ni en los artículos de crítica, que se han reunido después y que él reprochaba cuando decía: "En mis verdes años padecí, como tantos, ese sarampión de las letras que consiste en la fiebre del criticismo impertinente. Contraviniendo la ley de la Naturaleza, por la cual el juzgar las obras del entendimiento es labor más propia de la madurez experta, que de la infancia presumida, lancé a la publicidad innumerables escritos de ciencia literaria; me metía con todo el mundo, daba consejos a los mayores en edad, saber y gobierno, y sostenía con pueril gravedad los mayores desatinos. Verdad que nadie me hacía caso, y por esto sin duda llegué a comprender, con la ayuda de Dios, que por aquel camino no se iba a ninguna parte. Rasgué mi toga de juececillo literario, y busqué en la reflexión y en el trabajo la senda verdadera." Su verdadera senda fué la que le llevó a la novela y al teatro; pero antes de acercarse al teatro, ya en la novela dió nueva vida a aquella forma no híbrida ni estéril, sino plena y fecunda, que en los umbrales de nuestra literatura clásica tomó cuerpo en *La Celestina*, espléndida balsa de donde brotaron, gemelos, la novela y el teatro español. *Realidad*, antes que drama, fué novela; mejor dicho, antes que en su ceñida forma teatral, ostentó la más amplia de la narración reducida a diálogo y acotaciones. Y asimismo, más tarde, ocurrió con *El Abuelo*, y a través de la obra galdosiana vuelve a asomar varias veces esa poderosa arquitectura; pero desde el estreno de *Realidad* muchas acciones nacen encaminadas desde el principio a la vida escénica, reducidas a la consideración de tiempo y presididas por la inminencia de su representación ante el público.

El estreno de *Realidad* marca una fecha en la historia del teatro español. En ese año, dos aclamadas obras se disputaban el aplauso y un importante premio otorgado por la Academia Española: *Mariana*, de don José Echegaray, y *La Dolores*, de don José Felíu y Codina. Con *Mariana* llegaba Echegaray, al parecer, a la cumbre de su arte; ha tenido que pasar el tiempo para que comprendamos que no era así. El arte de Echegaray, romántico tardío, estaba bien definido desde sus primeras victorias; pero le había llegado ese momento glorioso del aplauso suscitado no por una obra determinada, sino por toda una producción que había encontrado, con su fogosidad, arrebató y elocuencia, eco prolongado en la sociedad española. Al cambiar la capa y la espada por la levita y la pistola, el verso con ripios por la prosa con latiguillos, Echegaray, hombre de seguro pulso teatral, no había cambiado de manera de ser; y atraído luego por lo exterior de Ibsen, al convertir a Oswaldó en *El hijo de don Juan*, al ordenar las vacuas alegorías de *El loco Dios*, seguía siendo el mismo. El público que aplaudió *Mariana* en 1892, se aplaudía también a sí mismo; confirmaba sus gustos y preferencias, y saludaba, a la vez, en María Guerrero, al nuevo astro que empezaba a llegar al cenit.

María Guerrero estrenó también *La Dolores*, en aquel año. Con *La Dolores* pedía puesto entre los elegidos un autor casi nuevo. Una comedia en castellano, y varias en catalán, eran todo el haber de Felíu y Codina. Traía este hombre a la escena un drama rápido, violento, popular en su ambiente y en su traza. La moza del mesón y el seminarista, el ricacho y el soldadote, creaban una acción llena, sin duda, de movimiento y de verdad. Un espíritu nuevo, pero no muy alejado de la tradición, palpitaba en el drama. Pero su autor se había equivocado al escribirlo en verso, y sus versos rudos y pobres parecían materia más envejecida que las brillantes réplicas de Echegaray. La Academia Española, al premiar a éste, se premiaba también a sí misma. Felíu se dió cuenta de su yerro; pero en los otros tres dramas que la vida le dió tiempo para escribir le faltaba el ímpetu de *La Dolores*. Ni *Miel de la Alcarria*, ni *María del Carmen*, ni *La real moza*, tenían su fuerza, y el autor extravía sus magníficas dotes en las galerías exteriores de una exposición de cuadros regionales.

María Guerrero estrenó también *Realidad* en aquel año, el 15 de marzo, con Miguel Cepillo en el Orozco y Emilio Thuillier en el Federico Viera. El público le fué adverso, los críticos también. Ya se conocía el

drama en su doble forma novelesca: la epistolar de *La Incógnita* y la dialogada de *Realidad*. La apreciación crítica no tenía derecho a extraviarse. Pero se dijo que aquello no era teatro. Señalaba una tendencia de mayor amplitud, daba entrada a análisis más profundos, negaba las reacciones obligadas de los personajes, para manifestarlos en más cabales dimensiones psicológicas, y, a la vez, reclamaba para el autor derechos más absolutos. Era un grito de libertad.

Un personaje, Orozco, el marido engañado, el ser superior que tiene, además de su vida externa, encaminada por los senderos de la dignidad y el bien, su "vida secreta" que, a diferencia de la del personaje de Lenormand, no está en el plano donde se desarrollan los bajos instintos humanos, sino en la propia disciplina interior, en el perfeccionamiento indefinido de un alma, donde la culpable encontraría fácilmente el perdón, si fuera a buscarlo en confesión franca y entrega absoluta, dió pie a los mayores disentimientos. No faltó la burla, que en la rutina calderoniana acoge el perdón de la falta por el ofendido. La mayoría de las opiniones, no obstante, formó de Orozco un juicio que ya preveía Galdós cuando puso ciertas frases en labios de Augusta: "Si viera en él la expresión humana del dolor por la ofensa que le hice, yo no mentiría. Si en él viera yo el noble egoísmo del león que se enfurece y lucha por defender su hembra... me sería fácil humillarme y pedirle perdón." Lo que entonces no se admitía era esa vida interior más noble, esa aspiración de santidad en el marido ultrajado.

Las exigencias del teatro, la concisión que reclama, dan a la versión escénica de *Realidad* carácterés que la distinguen esencialmente de la novela, con ser mucho lo que ha pasado literalmente de la una a la otra, y con guardar el drama correspondencia exacta en sus cinco actos con las cinco jornadas novelescas. Tuvo Galdós que reducir los lugares de la escena y acumular en alguno lo que ocurre en varios. Esto le embaraza alguna vez, y señaladamente en las escenas de amor y en la de la muerte de Federico. Tuvo que concentrar aspectos y recalcar perfiles, y con ello más de una vez ganó en prontitud y evidencia la parte dramática. Tuvo que anular tipos secundarios y rehacer otros, con lo cual, por ejemplo, salió ganando la pálida figura de Clotilde Viera, que sólo en el drama se determina en graciosa silueta de muchacha práctica.

Pero *Realidad*, grande ya en su concepción primera, lo es de igual modo en su versión teatral y hoy nos pasma que no se reconociera en-

tonces toda la gallardía liberadora que hay en ese drama, en el cual ha de verse el comienzo del nuevo teatro español, más que en otras obras posteriores de Galdós mismo. En *Realidad* se apuntan muchos temas del teatro nuevo, del teatro actual: esa doble vida que hemos advertido en Orozco la hallamos también en Augusta, en Federico Viera, en la Peri, esa deliciosa figura de mujer animada por Galdós con los más vivos tonos de su pincel y con las más certeras prendas de su experiencia femenina. No es el engaño en que viven ante los demás, es la dualidad que hace a Federico rechazar de la mano de Augusta lo mismo que acepta y aun solicita de la Peri; que hace a ésta desprendida y codiciosa, voluble en amor y firme en amistad; que enamora a Augusta, en su existencia cómoda y apacible, de cuanto es irregular y aventurado.

Aun en las formas, hállanse en *Realidad* rasgos que coinciden con la técnica de hoy, de puro apartarse de la de ayer. Por ejemplo, en el uso del aparte y el monólogo. Empléalos Galdós no sólo en la forma que aún era tradicional en su día, sino con aguda novedad. Así el doble monólogo, más que diálogo, de la escena última entre Augusta y Orozco, que se resuelve en el monólogo terminal del marido, de corte shakespeariano, sin imitación, por supuesto, y que sintetiza el proceso de las tres almas en lucha.

Si se nos preguntara, pues, en qué fecha nace el teatro moderno español, yo no vacilaría en dar esta, concretamente: el 15 de marzo de 1892. No importa que *Mariana* y *La Dolores* del mismo año, se llevaran los triunfos: por uno o por otro motivo eran del pasado. El propio *Juan José*, de Dicenta, estrenado tres años más tarde, es, a pesar de la blusa, de un romanticismo desesperado. La ropa es lo de menos. En Galdós, como si el título de su primer drama quisiera recoger su espíritu, nos encontramos con las primeras posibilidades realistas de un teatro en España. Antes, o a la vez, muy poco: quizá algunas comedias injustamente olvidadas, de Enrique Gaspar. Luego Galdós mismo. Después Benavente y lo que sigue. Y vivo el germen, constante, de la comedia popular, del sainete, como el de Lope de Rueda y el de Cervantes, sus lejanos abuelos, al lado de las más fastuosas producciones de la inusa dramática.

Un realismo, entendámonos, que no se encierra en la imitación de lo real y cotidiano a simple vista, sino que profundiza, buscando la verdad en su fondo, y no retrocede ante apariciones y espectros, que, guardando toda proporción, podrían iniciar en ese realismo algo de lo

que después se ha llamado superrealismo. En *Realidad* se abrazan Orozco vivo y el espectro de Federico Viera. Un espectro también, el de su madre, resuelve en *Electra* la duda angustiosa que atormenta a la protagonista.

¡*Los días de Electra!* Recuerdo concretamente, si no la primera representación misma, dada en el Español el 30 de enero de 1901, el hervor de España en que vino a coincidir, y que contribuyó en cierto modo, a fomentar, el drama galdosiano. Recuerdo haber corrido por la plaza de Santa Ana ante los sables y los caballos de la guardia civil, con otros mozalbetes de mis años. Recuerdo la exaltación producida por las bodas de la princesa de Asturias con un príncipe pariente suyo, de la rama carlista. Recuerdo vagamente la captación de bienes ejercida por gentes de iglesia sobre una rica heredera, la señorita Ubao. Todo esto formaba en torno de *Electra*, y de su nombre, que, como es sabido, quiere decir libertad, una atmósfera propicia.

Galdós había logrado concretar en un personaje la figura verdadera del fanatismo. Pantoja fué pronto el nombre y la encarnación de un tipo; como se dice Tartufo, el hipócrita, y Otelo, el celoso, se dice Pantoja, el fanático. Galdós, sólo en el teatro, había ensayado ya alguna vez esa personificación; en más de un rasgo, el Santiago Paternoy de *Los Condenados*, es un boceto de Pantoja. Pero Pantoja es la figura llevada a grado de perfección; para mí en ese carácter está lo mejor, lo más fuerte, de *Electra*. Los otros personajes giran en derredor de Pantoja y el espíritu, entonces optimista, de Galdós hace que el bien triunfe sobre el mal; pero el bien no está delineado con esas facciones indelebles y frente a él sólo el espíritu liberal de Galdós tiene fuerza en la obra y hacia falta su entereza y su fe para vencer al malo.

¿Al malo? No es Pantoja, principalmente, el tipo del hombre malo, sino es el fanatismo lo peor de todo. Si Pantoja fuera solamente malo, carecería del bulto de humanidad con que el autor ha levantado su figura. Un anhelo de perfección vive en ese espíritu. Pantoja ha sufrido, en años de juventud, los embates de la pasión. Al aplacarse, más alto empleo se le marca a su vida; un ansia de perdón que no confía en alcanzar por sí mismo, que sólo espera de la intercesión de un ser puro, a quien desea apartar de los yerros mundanales.

Esta pasión de Pantoja, viva y arrebatada, le lleva al extravío y a la ficción; cualquier medio ha de serle aceptable si logra su fin. Pantoja

tiene su razón y ella le da el innegable porte de persona trágica que le define. Su delirio extrahumano choca inevitablemente con la fuerza vital, que desde el primer instante se manifiesta instintiva en Electra. Electra y Pantoja encarnan los dos ideales que el autor pone una vez más frente a frente, y que decide por el triunfo de la vida plena sobre la renunciación y el sacrificio.

Un tanto anticuado en el procedimiento y en el diálogo —con esos repentinos candores que en nada amenguan el vigor galdosiano, sino que, antes bien, son su mejor contraprueba y su más convincente garantía— *Electra* no será una de las producciones mejor logradas de su teatro, pero es, sin duda alguna, tipo casi perfecto del drama popular, por su noble pensamiento y su alto sentido humano, independientes de las circunstancias que determinaron la resonante explosión de su estreno.

Después de todo no es más que la expresión, tal vez más rápidamente asequible, de la eterna lucha que retrata Galdós en sus grandes lienzos que abarcan toda la España del siglo XIX. Es como la sustancia de los *Episodios*, trasladada a un conflicto individual, que se engrandece con una perspectiva simbólica. Es como una variante de lo que en otro drama, que yo considero, éste sí, de los mejores entre los suyos, se había expuesto ya: de *Doña Perfecta*.

Pantoja pudo llamarse también Don Perfecto. La mujer de cuyo nombre toma título el drama, que antes fué novela, es otro tipo de fanatismo no tan descarnado, pero igualmente certero y profundo. En la adaptación teatral se ve a Galdós usar procedimiento distinto del que mostró en *Realidad* y después en *El Abuelo*. En éstos, la novela apenas hace más que contraerse, conservando su estructura, nacida ya en forma dialogada. En *Doña Perfecta*, la adaptación, hecha a veinte años de distancia, sólo conserva de la novela lo indispensable, lo esencial en ella, por supuesto; pero, escrita en forma narrativa, se ha hecho necesaria una refundición, y al darla al teatro en 1896, Galdós, ya con su experiencia dramática bien firme, construyó sus cuatro actos con solidez magnífica, como brotados de un nuevo impulso. La protagonista —que tuvo la fortuna de ser encarnada por las dos más grandes actrices españolas de aquel tiempo, en su estreno por María Tubau, y en su reposición de 1924, para inauguración de la temporada del Español, por María Guerrero, que hizo en ella una de sus últimas y más bellas creaciones—

aparece como representante de un torvo poder en que se han ido profundizando rasgos que, dispersos, hubieran podido crear varios caracteres interesantes, pero que, juntos, se conciertan en un soberbio tipo de mujer fanática. Sólo Galdós nos ofrece, en España y en su tiempo, caracteres así. Su arte realista, ceñido y concreto en fondos, ambientes y figuras secundarias, se condensa, engrandece sus líneas, ahonda sus rasgos en unas cuantas figuras hechas, como los hombres, de carne, sangre y alma; pero, si vale la expresión, a escala mayor que la de la humanidad común. Orozco, Doña Perfecta, Pantoja, el conde de Albit, son seres de esta excelsa familia dramática. El arte que los ha creado sabe pasar del retrato al arquetipo.

Doña Perfecta es el drama entero. Cada acto nos la deja más definida y modelada. La cautela y el disimulo, la fuerza en el reto, la insidia y la persuasión, la ternura de que es capaz para lo que tiene más cerca de su corazón, la decisión enérgica en el desesperado trance, todo ello se expresa sucesivamente en los cuatro actos del drama, que termina cuando la descripción del carácter se apura. Si al pasar de la novela al teatro el asunto perdió algo episódico, el carácter, en cambio, se vino a destacar con esa figura tallada de nuevo y lograda en plena expresión. Algunas frases, algunos conceptos, guardan, quizá, fisonomía añeja, pero nada aminoran de la gravedad del conflicto entre la inteligencia libre y la aspiración sincera, de un lado, y de otro la fuerza fanática que se le opone, firme en su violenta pasión e indiferente a los medios que han de darle el triunfo. Al hacer la reseña de la reposición de este drama, en 1924, escribía yo conceptos parecidos a los que anteceden, terminándolos con estas palabras, que ahora no puedo leer sin emoción: "Los términos del problema son hoy casi los mismos que eran en los días de *Doña Perfecta*. Aún no se vislumbra el remedio, que es duro y costoso. Aún son necesarios, quizá, tiempos de violencia."

Discusiones con los críticos —no con la crítica—, desvíos del público; no todas las obras de Galdós fueron recibidas en atmósfera de combate. Se le tildó de hombre de partido. ¿Lo fué, en realidad? No cabe dudar que el partido de Galdós no fué el fusionista o sagastino, en que militó algún tiempo, ni siquiera el republicano, al que prestó la autoridad de su nombre. Su política es más alta que la de un partido, y todos los de un credo liberal pueden reconocerse en ella, desde los que se honran lla-

mándose simplemente liberales hasta los socialistas. No era hombre de partido, era hombre de España, y su España era la del progreso y la libertad, nunca la representada por las fuerzas oscuras, con Pantoja y Doña Perfecta a su frente. Los *Episodios Nacionales* proclaman muy alto la fe de Galdós. Los que le tildan de hombre de partido, son siempre los que quieren decir: "hombre que no es de nuestro partido". ¡Qué había de serlo! Para Galdós el pueblo era lo primero de todo. Este es el verdadero héroe de sus novelas, no el que aparece como primera figura en el título, ni Carlos IV, ni Zumalacárregui, ni Mendizábal, ni Prim, valedores o antagonistas del héroe verdadero y constante, que vive en todas las novelas, el mismo a través de los tiempos, el pueblo español, cuyo retrato, con fisonomías diversas, nos da en cada una de sus criaturas de ficción, que parecen tan vivas como las más documentadas y más felizmente realizadas entre las históricas. El pueblo que toma las facciones de uno o de otro, y que en el teatro de Galdós nunca deja de estar personificado en el hombre de acción, hecho por sí mismo, o rehecho después de una catástrofe en que pereció cuanto había en él de caduco. El pueblo, representado por el Pepet de *Voluntad*, como por los héroes, puros o purificados, de *La de San Quintín*, de *Mariucha*, de *Los Condenados*, de *Alma y Vida*; el representante de la vida impetuosa frente a la decadencia; como salvador junto a lo que va a perderse. El aristócrata caído que va irremisiblemente a su fin o acepta la tabla de salvación y se agarra a ella con nueva fe, son asimismo evocaciones complementarias y favoritas del maestro, que sueña en la unión de todas las clases en una, que no puede ser más que el pueblo.

El grandioso tipo del conde de Albrit, en *El Abuelo*, nos da, en conjunto, su visión de la aristocracia. Nadie más pagado de su alcurnia que el anciano tempestuoso y magnífico en cuyo tronco heráldico se ha ingerido una rama ilegítima; la única que en su desamparo habrá de darle sombra. El viejo aristócrata sería algo por el estilo del infeliz Pío Coronado, cuya triste abyección animan sólo unas florecillas de bondad más que franciscana; en ese reino de la bondad y del amor podrán abrazarse el fulminado aristócrata y el miserable maestrillo, y el león de Albrit descubrirá una aristocracia más alta que la de sus títulos mancillados.

*El Abuelo* se estrenó en 1904. Su primera representación fué triunfal, pero no tranquila. Yo asistí a ella, con gentes de mi familia, desde un palco en que estaba también un académico de la Española. Diré



quién era, para que no haya chismes: el poeta don Emilio Ferrari, uno de los más fieles discípulos de don Gaspar Núñez de Arce. Pues bien: en las escenas donde la figura de Albrit sube a las cumbres de lo trágico, fácilmente alcanzadas por Fernando Díaz de Mendoza, que no ha sido el más grande entre cuantos pisaron la escena española entonces y después, pero sí el más seguro y completo, en esas escenas en que la tempestad de su alma relampagueaba entre los truenos de otra tormenta de tramoya, el buen Ferrari, encogido en su asiento, exclamaba: —¡Aquí hacen falta endecasílabos, endecasílabos! Veía, él también, la alta calidad poética de la obra galdosiana y sólo echaba en ella de menos sus propios medios de expresión.

Desde *El Abuelo*, con raras excepciones, cada obra nueva de Galdós era un triunfo personal que se prolongaba en las calles, hasta su casa misma; y así iban naciendo las piezas menores y últimas de aquel repertorio en que se cuentan veintitantas — poquísimas para la producción habitual de nuestros hombres de teatro. Y es que Galdós lo fué todo, menos "hombre de teatro". Él no se entregó jamás de esa manera total, absoluta, que el teatro exige a los que tiene por suyos, a cambio de sus provechosos laureles. Amigo de los comediantes, no fué jamás su cortesano. Conocedor del público, quiso subirlo hasta él; no es propio el verbo que acabo de emplear: quiso acercárselo presentándose ante él tal como era, pero sin lisonjas ni halagos. Le dió su genio y su ingenio, con todos sus quilates, conservando su autoridad, y defendiendo de toda picardía y retorcimiento su fundamental humorismo.

El humorismo de Galdós de puro espontáneo toca a veces en lo infantil. Y con ello no se empequeñece, antes al contrario, da perpetuo color de juventud a su obra, frente al chiste alevoso y a la aviesa intención de los proveedores habituales del teatro ligero, que nunca parecen jóvenes, sino viejos y viejos verdes. Creo que mi amigo Antonio Robles, al hablar de Galdós y los niños, habló del niño eterno que fué aquel hombre, sin mengua de su talla y hombría de gigante. Recuerdo algún ingenuo donaire suyo, como aquel, puesto en boca de unas criaturas, en *El Abuelo*: —¿Qué es participio? —Una cosa que se parte por el principio ¿Qué retruecanista no se sentiría avergonzado, deshonorado quizá, por una cosa así? En Galdós, en cambio, el inocente juego de palabras, flota, blanco como la espuma, sonrisa de paz en una marejada imponente.

Su humorismo (y su realismo también: no olvidemos que esta es la palabra mágica, la que nos entrega todo el caudal secreto de su arte) le lleva una vez a detenerse ante un tema tratado por la antigüedad clásica, y le inspira el deseo de llevarlo otra vez a la escena: me refiero a su versión original del mito de *Alcestes*, tomado de Eurípides. Ni la ficción de un respeto, que otros no hubieran dejado de acentuar, corta la vena galdosiana que trae al idioma de todos los días, a pesar de las decoraciones y los trajes, y de los nombres sonoros que conserva de la obra antigua, la aventura de la esposa de Admeto, rey de Tesalia. Resucitada por ministerio de Hércules, la reina, de Hércules "héroe invicto, cuya misión es limpiar de monstruos toda la tierra y restablecer la justicia entre los mortales", como dice Galdós en el prólogo, sintiéndose acaso con la responsabilidad de una misión análoga en el teatro; resucitada, digo, Alcestes, después de su sobrehumano sacrificio, exclama, en la frase final de la obra: —"¡Bendito sea el Héroe que con su voz potente me restituye al seno amoroso de la Santa Humanidad!"

Estas palabras, sin alteración, podían sonar, dirigidas al maestro, en boca de una figura que representara al Teatro Español. Galdós significa, en su historia, el final de una época y el comienzo de otra en que su ejemplo no ha sido aún fielmente seguido. El teatro posterior a Galdós se ha lanzado por sendas muy diversas, y ha tomado a menudo, bien sabido es, el camino de retorno a lo que ya debía estar muerto y olvidado. No ha tratado de imitarle, y no sería de aconsejar una imitación, en esto ni en nada. Pero lo principal, en cuanto podía desearse, ya está cumplido. A Galdós no se le imita, pero no se le ignora, no se le puede ignorar. En lo mejor del teatro contemporáneo, si no se siente el influjo directo de su obra, si no se construyen obras como *Realidad*, como *El Abuelo*, se siente su peso, su impulso libertador de rutinas. La rutina es también, a su modo, inmortal. Ya vencida, se introduce en el templo; se introduce en el templo como el demonio, que está, sin duda, en el altar, pero a los pies del Arcángel y temblando bajo su espada.

ENRIQUE DíEZ-CANEDO