

## Galdós descende a los infiernos

LUCIANO GARCÍA LORENZO

Lo hace con Celia en 1913. Como ya lo había hecho antes llevado de la mano de Marianela — la misma mano que guía al ciego Pablo — hasta la casa de los Centeno; como siguió a Torquemada a cobrar la renta de los míseros cuartos que el viejo tenía alquilados en la casa de vecindad madrileña; como llevará a Doña Guillermina Pacheco «vestida de traje liso de merino negro, pañolón obscuro cuando hacía frío, y unos zapatones de paño holgados y feos»...

Son los infiernos de la miseria a los que descende Galdós, los infiernos «de la gente pobrísima, vendedores ambulantes, menestrales de la clase más humilde, obreros cargados de hijos, que apenas ganan para ir tirando malamente. Las mujeres anémicas, los hijos encanijados, trabajadores en dura pelea con sus patronos, que unas veces les despiden sin motivo, otras les rebajan la soldada; industriales en pequeña escala, que son víctimas de la brutalidad de los asentadores; niños que desde que nacen vienen al mundo empadronados para el cementerio...»<sup>1</sup> Estos son los infiernos a que Celia descenderá de la mano de Galdós. Esta era una buena parte de la sociedad española de 1913. Y Galdós, viejo y ciego, clama por ella. Galdós, una vez más, pide su redención.

1. *Celia en los infiernos*, acto 3.º, escena VII. Seguimos la edición de las *Obras completas*, de la Editorial Aguilar, Madrid, t. VI, 1968, quinta edición. *Celia en los infiernos* ocupa las páginas 1216-56. Al texto citado, y que Galdós pone en boca de Infinito, podían añadirse las palabras de Celia en acto 2.º, escena VII: El infierno está «en los pobres, en los trabajadores que con su triste jornal mantienen penosamente a su familia; en los desesperados, en los miserables, en los infelices ancianos que piden limosna en las puertas de las iglesias; en los niños vagabundos; en los golfos; en los mil y mil indigentes que no hallan consuelo en ninguna parte; en los que, solicitados por el hambre, caen en el crimen; en los lisiados y ciegos que vagan por las calles; en los que quieren ser buenos y no saben serlo; en el despojo social que los ricos arrojan de su cielo, cayendo en los abismos de donde no hay salida posible; en suma: decir infierno y cielo es lo mismo que decir pobres y ricos». Sobre el tema de la pobreza en Galdós conocemos solamente el trabajo de Robert Marion Fedorchek, *The Ideal of Christian Poverty in Galdós' Novels*, publicado en *Romance Notes*, XI, 1969, pp. 76-81, y que estudia únicamente *Angel Guerra* y *Nazarín*. Imaginamos se trata de una parte de su tesis doctoral *The theme of Poverty in the «Novelas Españolas Contemporáneas» of Pérez Galdós*, presentada en 1966 en la University of Connecticut y que no hemos podido consultar.



Celia, Marquesa de Monte-Montoro, es joven y rica, educada y envidiada; Celia, veintitrés años y huérfana de padre y madre, llega por ambas cosas a la riqueza y a ocupar un puesto importante en la sociedad, en los cielos de la sociedad. Pero a Celia no le basta, porque la joven Marquesa de Monte-Montoro busca algo más, busca la felicidad que no le ha dado la comodidad y con ella la ausencia de responsabilidades y que ahora no le dará tampoco ni los miles de duros de sus rentas ni las gentes que la quieren, la envidian o la adulan. Galdós, a través de su personaje, nos pintará el cuadro de esos cielos sociales del Madrid de principios de siglo: convencionalismos, caridad organizada, riquezas que se multiplican, tedio, prejuicios, ceguera y hasta una estupidez mental que Galdós lleva a lo grotesco por medio de la caricatura, no cayendo así en un partidismo que lo conduciría — como ocurrió en sus primeras novelas — a contar historias de buenos y de malos. Galdós desprecia estos cielos de la alta sociedad, pero también sabe que en ellos puede estar la salvación de los condenados al infierno de los barrios bajos, el deshecho de los suburbios, la miseria de las viejas traperías o de esos niños que nacen cerca del cementerio para estar más cerca de lo que más tarde o más temprano les espera. Y como Celia ha obtenido con su mayoría de edad la riqueza y con la riqueza su libertad, a ella sólo le queda — y ella misma lo dice — la responsabilidad de su conducta. Celia — la tía Margarita así lo ha afirmado — es un demonio en el cielo en que vive; pero Celia — Germán lo dice — es también un ángel. En ella, en sus propias decisiones, en sus propios actos estará la elección, y con la elección la andadura de un camino: o ser el diablillo original, pero no molesto, en los cielos de la sociedad en que nació y ha crecido o ser el ángel, necesario y redentor, de los infiernos que sólo conoce de lejos. Y Celia, que es libre, elige, y con la elección Celia se rebela, como Fedra lo hiciera, ya que a través de la rebeldía está la felicidad: una rebeldía, en primer lugar, individual, pues con ella dejará la seda del «vestido celestial» para acercarse al infierno con un «trajecillo infernal»<sup>2</sup> y una rebeldía, en segundo lugar, social, ya que con ella se identifica a los condenados a esos infiernos, despreciando lo que tienen y lo que representan con su conducta aquellos que bien la cuida-



ron hasta sus ventitrés años, todos aquellos que en su casa la envidiaban porque era rica, todos aquellos que, menos Ester, disfrutaban la felicidad en las rentas y no en el amor. Por eso es Ester la que, al ser expulsada de casa por Celia — su hermana de leche, pero en verdad su señora —, dice, sin miedo y sin vergüenza, pues defiende lo que ama: «Te quiero, te admiro y te respeto; pero no te envidio, pero no te envidio».<sup>3</sup> Porque, efectivamente, Celia tiene la fuerza y el poder, y usando de poder y de fuerza puede echar de su casa a Ester y a Germán, porque Celia despechada, puede vengarse, ya que el amor de su doncella ha sido más fuerte que sus riquezas,<sup>4</sup> pero Celia sabe que ha sido humillada y en el fondo vencida, y de ahí la confesión con que se cierra el acto primero: «No me envidia, y tiene razón [...], ella vive, yo muero... ¡Maldito poder, malditas riquezas!...»

Celia ha elegido; haciendo uso de su voluntad, se ha rebelado contra los suyos en un acto supremo de libertad; Celia, como dice Gonzalo Sobejano, llegará a ser verdaderamente lo que es,<sup>5</sup> no soportando el aburrimiento que raya en la desesperación y gritando su desprecio a una vida de mentiras y artificios. Celia quiere volar, huir del universo que la rodea, porque «después de girar y girar en torno al mundo de las ideas, vuelvo al punto de partida, vuelvo a esta soledad ciega, a este aislamiento de mi alma, que en ninguna parte encuentra la luz, ni el descanso, ni la paz. Mi familia me interesa poco; la sociedad que me cerca y me acomete para robarme la voluntad y envolverme en su egoísmo, me irrita, me repugna...»<sup>6</sup>

De aquí a los infiernos sólo hay un paso; descender a la miseria y a la ignorancia ya no es sólo un acto de altruismo hacia los condenados a ellas, es también — no lo olvidemos — una necesidad, la única salvación para romper la tristeza del «maldito cielo» en que el destino ha encasillado a Celia. Los planos se han alterado, y es en esos infiernos donde el condenado al cielo puede llegar verdaderamente a saber quién es, puede lograr la tranquilidad y es muy posible llegue a conseguir la feli-

3. Acto 1.º, escena XIII.

4. Ya al final de la obra vuelve a repetirse la situación primitiva, aún más acentuada:

«CELIA. — ¡Feliz! ¿Has dicho que eres feliz en tu miseria?»

ESTHER. — Sí; porque si todo me faltaba, poseía la ventura más grande para mí: el amor de Germán.»

(Acto 4.º, escena II.)

5. GONZALO SOBEJANO, *Razón y suceso de la dramática galdosiana*, en *Anales galdosianos*, V, 1970, pp. 39-54. Vid., especialmente, pp. 44-45.

6. Acto 2.º, escena VIII.



cidad que arriba se le ha escapado de las manos. Sí, los planos se han alterado, y Celia tendrá necesidad de cambiar de vestido, tendrá que cubrir su cuerpo de Marquesa de Monte-Montoro con vestidos de moza rústica, adornar su cuello con gargantillas y sus orejas con pendientes de filigrana. Celia va en busca de la felicidad, una felicidad que no le ha dado ni la seda ni las rentas, una felicidad que no había en sus cielos porque quizás en esos cielos faltaba lo fundamental: el amor, la entrega a los demás, en una palabra, esa chispa de lo divino...: «Llegaré — dice Celia — hasta lo divino descendiendo hasta las más hondas miserias y hasta las podredumbres más repugnantes».<sup>7</sup> Celia, el ángel bueno, el diablillo extravagante, redimirá a los condenados en los infiernos, para estos condenados van a conseguir también la redención de Celia.<sup>8</sup>

## II

La misión de Celia ha comenzado. Ante ella tiene el mundo de la pobreza, de los desheredados, y de ella depende que el primitivo infierno descrito al comienzo de la obra se convierta en algo diferente, en una humanidad donde desaparezca la indigencia para abrir las ventanas al aire fresco de una indispensable renovación en todos los órdenes. Celia ha dejado el primitivo cielo en que vivía y debe hacer su labor. ¿Cuál es la solución? Evidentemente, la solución no está en aquella ideal *ley del equilibrio social* propuesta a Germán y por la cual los ricos deberían casarse con las mujeres pobres y las mujeres de buenas rentas

7. Idem.

8. El simbolismo religioso de muchas de las obras de Galdós, en su interpretación total o en situaciones parciales, ha sido amplia y acertadamente estudiado por Gustavo Correa en su libro *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1964. A las obras narrativas analizadas por Correa podrían añadirse algunas teatrales, entre ellas *Realidad* y la que estudiamos aquí, pues aparte de lo dicho hasta el momento sobre el significado redentorista de la pieza, se puede citar la respuesta, muy significativa, de Celia a Pastor en la escena VIII del acto 2.º:

«PASTOR. — ¿Estamos locos? ¿Estamos soñando?»

CELIA (*Con entonación*). — Hombre de poca fe, ¿por qué dudas?»

Dentro de este mundo simbólico, riquísimo en Galdós, destaca por su abundancia la simbología onomástica: en las novelas el recurso es patente, pero en el teatro a veces se acentúa, y así en *El abuelo* prácticamente los nombres de todos los personajes expresan su personalidad y su conducta. No creemos haber visto señalada la evidente relación entre Celia y cielo, que puede explicar por sí sola la intención de Galdós con su personaje. Seguir por este camino nos llevaría lejos, pues recuérdese que el ayo de Celia se llama Pastor...



con los hombres que no tuvieran un céntimo. Celia sabe que ésa no es una ley, sino su ley, el primero de los decretos que la gran señora pronuncia para sacar de la pobreza al hombre que ama, uniendo de esta manera la inteligencia y la ambición a la riqueza heredada. Queda otra posibilidad: el descenso a los infiernos a hacer obras de *caridad*, a desterrar la miseria a base de amor al prójimo. Y Celia así lo hace, resucitando Galdós, de esta manera, en la Marquesa de Monte-Montoro a doña Guillermina Pacheco o a Nazarín, que había llevado con sus pesetas un trozo de felicidad a quienes siempre han luchado por conseguirla. La caridad de Nina en *Misericordia* vuelve a repetirse, aunque con una gran diferencia: si a la pobre criada le pagaban con la ingratitud, a la joven Celia lo hacen con vivas y muestras expresivas de agradecimiento.

Sin embargo, Galdós no se va a quedar aquí, equivocándose todos aquellos que quieren cerrar de una forma tradicionalmente hermosa sus estudios de conjunto sobre nuestro gran novelista; porque aunque, efectivamente, Galdós no denuncia las situaciones sociales como lo hiciera en *Doña Perfecta*, abandonando, gracias a Dios, un camino que le hubiera llevado al efectismo y a la truculencia de signo evidente y excesivamente partidista, don Benito, el ciego, pero no mudo, don Benito, no llega a la vejez refugiándose en un pasivo escepticismo. Don Benito, el viejo don Benito, sabe que la caridad es buena, y bendita sea si llega con buena voluntad y amor a los demás; pero nuestro hombre sabe también que la solución, la perfecta y adecuada solución, está por encima de leyes de equilibrio social y de toda caridad, organizada o a nivel individual; nuestro novelista, o mejor, en 1913, nuestro dramaturgo, sabe y pregona que la solución está en la justicia y lo demás serán remiendos de seda en prendas de burdo paño. Es la justicia la que puede redimir a los condenados a los infiernos, y la virtud, la sublime virtud, está en hacerla y no sólo en declararla.<sup>9</sup> Ahí está la escena VI

9. Creo que ha sido Carmen Bravo Villasante, en un breve comentario que dedica a *Celia en los infiernos*, la que mejor ha resumido el sentido de la obra: Galdós «ya no es utópico, ya no le basta un vago espiritualismo. Existen las leyes, la maquinaria social que puede ejercer su efecto inmediato. La miseria y la pobreza pueden ser vencidas», en *Galdós visto por sí mismo*, Madrid, Edit. Magisterio Español (Col. «Novelas y Cuentos», n.º 70), 1970, p. 254. La autora cita también unas palabras de Galdós, publicadas en *España Nueva*, acerca de la génesis de la pieza: «Celia se me ocurrió como está; la concebí de una vez. Hice el plan aquí en la primavera, y durante el verano en Santander... la dicté. El ambiente de los dos últimos actos está tomado de la realidad. Esos lugares y los barrios de mendigos y casa de dormir de que se habla en la comedia los



del cuarto y último acto de nuestra obra, donde Leoncio — el propio Galdós — dialoga con Celia:

«LEONCIO. — [...] pero créame usted, señora; la caridad, por grande que sea, no resuelve el problema que a todos nos conturba, ricos y pobres. La plebe laboriosa no se redime sólo por la caridad.

CELIA. — Pues, ¿qué más necesita la plebe laboriosa?

LEONCIO. — Justicia, señora.

CELIA. — Y la justicia, ¿dónde está?

LEONCIO. — Yo no la veo por ninguna parte. Si los seres privilegiados como usted no nos traen siquiera un destello de esa luz eterna, no veo más que tinieblas, no encuentro la salida de este laberinto.»

Y es esa justicia la que Celia llevará a cabo comprando la fábrica donde trabajan los que han aclamado sus actos de caridad prometiendo «dar participación en los beneficios» a todos. Celia ha dado un gran paso adelante, se ha rebelado como Fedra lo hiciera, ha sido amorosamente caritativa como lo fuera Nina, pero, sobre todo, en 1913 Galdós salta con Celia una barrera, y lo que pudo ser otro símbolo de la caridad se convertirá en el símbolo de la justicia. Fedra consiguió la felicidad a través del amor, y Nina, la suya con amor y caridad; Celia, la joven Marquesa de Monte-Montoro, también será feliz... con la justicia:

«CELIA. — ¡Ah! Mi felicidad, sí..., por lo que voy viendo, la única felicidad que Dios me concede consiste en ...hacer felices a los demás.» (Acto IV, escena última)

### III

*Celia en los infiernos* quizá no sea la mejor pieza dramática de Galdós, pero sí la consideramos una de las de mayor trascendencia ideológicamente, consecuencia de ese salto que en el tradicional testimonio galdosiano llega a la denuncia abierta y la propuesta de soluciones concretas para una situación social tristemente negativa. Y una de las limitaciones fundamentales del drama de Galdós proviene directamente de lo que podríamos denominar su paternalismo, la lección moralizante con la cual

he visto y estudiado hace años, cuando escribí mi novela *Misericordia*... La trapería del acto final existe; está en el Rastro; es una casa francesa. Allí fui yo con el escenógrafo para que, del natural, pintase la decoración...» Ídem, p. 254.

Galdós pretende dejar buen sabor de boca a aquellos espectadores que escucharon su denuncia en 1913 en el Teatro Español de Madrid. Ya al comienzo de la obra, y cuando a Celia le proponen la idea de buscar marido, un marido en que se unan la nobleza de la cuna y la del dinero para continuar así la tradicional conducta de la sociedad a que pertenece, la joven Marquesa responde (los subrayados son nuestros): «[...] Si prevalecen las ideas que hoy tengo en mi cabeza, pueden suceder dos cosas: o que no me case nunca y me dedique a vestir imágenes, o me case con un pobre...; *entiéndase bien... con un pobre decente y de buenas costumbres.*»<sup>10</sup> Más adelante expone a Germán su ley del equilibrio social, a la que antes hemos hecho mención, en estos términos: «Si yo fuera hombre, o si las mujeres gobernarán, yo haría una ley ordenando que todas las ricas se casaran con muchachos pobres; *no quiero decir con muchachos desarraigados y sucios, sino decentitos y bien educados.*»<sup>11</sup> Pero es al final de la obra, con todos en principio satisfechos, cuando Celia, el ángel bueno, exige una serie de condiciones a aquellos condenados que ha comenzado a redimir de sus infiernos; estas condiciones son: «Habéis de ser, desde hoy, compañeras mías; en el taller, laboriosas y diligentes; en el hogar, solícitas y hacendosas, y siempre virtuosas y honradas. Ya lo sabéis. ¡Se prohíben las uniones ilícitas! Y aquellas de vosotras que así vivieran, han de contraer matrimonio civil o religioso inmediatamente...»<sup>12</sup> Bonita lección la de Celia, digno final, hasta en la forma de expresión y en el vocabulario empleado, de una hermosa historia moralizadora. El público de 1913 podría con esto digerir mejor las palabras de Leoncio pidiendo justicia, mientras Celia, por unos momentos, ha pasado a ocupar el puesto de la buena dama que desde los altos y pulidos cielos de la pudiente sociedad madrileña de principios de siglo descendió a los infiernos de la miseria, la ignorancia y etc.

10. Acto 1.º, escena I.

11. Acto 1.º, escena VIII.

12. Acto 4.º, escena VII.