

Ética y política en el teatro de Galdós

Aproximación a «Casandra» y «Sor Simona»

RICARDO DOMÉNECH

I. HACIA «CASANDRA» Y «SOR SIMONA»

Tratan estas páginas de *Casandra* y de *Sor Simona*, dos dramas que considero especialmente conexos y que, en un análisis paralelo, pueden facilitarnos una idea del teatro de Galdós que abarque su doble condición ética y política; no como características independientes según unas obras u otras, sino como partes de un todo, como elementos inseparables entre sí: trama y envés de un teatro que es *simultáneamente* ético y político. Bien entendido, por otra parte, que estas páginas no las escribe un político ni un moralista, sino, más modestamente, un crítico de teatro, lo que significa que tales cuestiones serán afrontadas en el terreno inherente a la función crítica — y en particular, en este caso, desde el enfoque de una análisis de textos —, función crítica cuya finalidad no es otra que la de comprender y mostrar el sentido y la forma de la obra de arte elegida, para detenerse, prudentemente, en esa frontera exacta donde políticos y moralistas parecen tan prestos a iniciar sus discursos.

Casandra se estrenó en el Teatro Español de Madrid, el 28 de febrero de 1910. *Sor Simona*, en el Infanta Isabel, el 1 de diciembre de 1915. Estamos, pues, ante dos obras de la última etapa del teatro galdosiano. Indicación con la que no pretendemos señalar una distancia entre ellas y la producción anterior; antes al contrario, lo hacemos para añadir en seguida que es imposible entenderlas en profundidad sin advertir sus relaciones con obras anteriores, o mejor dicho: con todo un *proceso* de índole trágica, que de alguna manera culmina en ambos dramas. De ahí que resulte imprescindible destacar, previamente, las diversas cuestiones que, como líneas convergentes, nos llevan a *Casandra* y *Sor Simona*. Lo haré en un esquema sumario.

El acto I de *Mariucha* termina con estas palabras de la protagonista, angustiada ante el conflicto familiar que le envuelve y para el que no ve soluciones posibles: «La muerte, Señor, dame la muerte o enséñame cómo tenemos que vivir» (I, 19).¹ No

1. Todas las citas por o. c., vol. VI.

creo que *Mariucha* sea el mejor drama de Galdós — hay cinco o seis que la aventajan considerablemente —, pero esta pregunta acerca de «cómo tenemos que vivir» — con su correlativo inmediato, implícito: cómo tenemos que *convivir* — resume de una sola vez lo que es y quiere ser el teatro galdosiano, y ello desde su primer estreno: *Realidad*, en 1892. Admitido el tema de la conducta y la convivencia como núcleo de esta dramaturgia, cabe obtener una perspectiva desde la cual se hacen más visibles su *totalidad* y su *desarrollo*;² las relaciones y conexiones a menudo secretas, subterráneas, entre unas obras y otras; el porqué de la insistencia del autor en determinadas anécdotas y situaciones, y la significación de los diferentes desenlaces, sucesivamente propuestos... Se comprende mejor la naturaleza trágica de este teatro — siempre la tragedia ha dado cuenta de estos dos problemas, o de este único problema, que es la conducta y la convivencia humanas — y desde esta base sustancialmente ética, su dimensión y proyección políticas: de hecho, el primer teatro social-político, de corte moderno, que conoce nuestra escena finisecular. Más todavía: se entiende con mayor precisión la evolución peculiar de este arte, debido no sólo a la asimilación de técnicas y recursos postnaturalistas — y sobre todo, simbolistas —, sino también, de modo destacado, a una exigencia interna, consecuente a la decantación, estilización y universalización del tema — cómo tenemos que vivir, cómo tenemos que convivir — que acompaña al autor de manera inquietante, obsesiva.

Galdós es heredero de una España asolada durante un siglo por las luchas civiles, y testigo de una España en un momento de transición. De aquélla y de ésta levanta acta, al levantar su gran obra literaria. Pero no nos salgamos de su teatro. El tema de la conducta y de la convivencia se refiere, primera e inme-

2. Desarrollo y totalidad que en último término han de verse, claro es, dentro de la obra completa galdosiana. Para ello remitimos — y es libro que nunca se recomendará con suficiente insistencia — a: JOAQUÍN CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, 3.^a ed., 1970, 294 p. Como quiera que es en la novela donde Galdós alcanza su más alta cima, el estudio de su teatro no podrá hacerse nunca de espaldas a aquélla. Como contribuciones fundamentales en ese campo destaco: RICARDO GULLÓN, *Galdós, novelista moderno* (Madrid, 1960, Taurus, 299 p.), y JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós* (2 vols., Madrid, 1968-69, Castalia). Como reciente y valiosa contribución al estudio del teatro es obligado mencionar también: GONZALO SOBEJANO, *Razón y suceso de la dramática galdosiana*, en *Anales galdosianos*, V, 1970, pp. 39-54. Sobejano sale aquí al paso, entre otras cosas, de los numerosos tópicos que — con increíble ligereza — se han venido repitiendo a propósito del teatro de Galdós.

diatamente, a la conducta y convivencia españolas. Conducta y convivencia de individuos, y conducta y convivencia de grupos sociales: ambos niveles, el individual y el social, van a la par en esta dramaturgia, de manera que sus personajes nunca dejan de representar una clase social al afirmar sus fuertes trazos individuales, y al asumir los intereses y el papel histórico de su grupo social nunca dejan de actuar *como individuos*.³ Conducta y convivencia españolas, hemos dicho, y conviene añadir en seguida que los resultados de esta investigación traspasan pronto los límites de la particular circunstancia española, para proyectarse en un sentido universal. Gullón, en su reciente y magnífico estudio de *Doña Perfecta*⁴ nos invita a ver, entre otras cosas, el valor universal de este mito: pues al fin, la intolerancia y el fanatismo no son invención española, y aún cabe añadir que su frecuente presencia en nuestras letras denota, por supuesto, su presencia en la vida española, pero también, y fundamentalmente, la sensibilidad de nuestros mejores creadores literarios ante este impulso primario, extremo de la condición humana.

Estas leves indicaciones permiten entrever el marco del cual van a surgir las ficciones apasionantes y las apasionadas figuras del teatro de Galdós. Limitándonos a lo que aquí más nos importa — el camino que lleva a *Cassandra* y *Sor Simona* —, comenzaremos por referirnos a *Doña Perfecta* y *Electra*. De *Doña Perfecta* hay que empezar por decir esto: que no hay que hacer trampas. *Doña Perfecta* es una novela, y la versión teatral empalidece al lado del original narrativo. Ahora bien, esa versión teatral es, en sí misma, valiosa, y además supuso varias cosas importantes. Estrenada en 1896 — veinte años después de la novela — dio al mito de Doña Perfecta una resonancia inusitada, incomparable con la que tuvo el libro. De lo que fue ese estreno y del impacto que produjo su representación en las jiras de la compañía de Emilio Mario, conservamos puntual testimonio por las cartas de Mario a Galdós y por las referencias del propio Galdós y en sus memorias, textos a los que remito para no hacer demasiado prolijas estas notas.⁵ Esta fortuna de *Doña Perfecta* en

3. Con todos los matices que hacen al caso, puede afirmarse que en el teatro posterior se rompe esa armonía. De la escisión dan idea el teatro de Unamuno (un teatro de *la tragedia del individuo*) y el de Valle-Inclán, cada vez más orientado a una problemática social-política.

4. RICARDO GULLÓN, «*Doña Perfecta*», *invención y mito*, en *Cuadernos Hispano-americanos*, número monográfico sobre Galdós, núms. 250-252, octubre 1970 - enero 1971, pp. 393-414.

5. SOLEDAD ORTEGA, *Cartas a Galdós*, Madrid, 1964, Revista de Occidente, pp. 390-401, y PÉREZ GALDÓS, o. c., vol. VI, p. 1694.

los escenarios tuvo dos consecuencias. En primer lugar, debió de ser el estímulo para que el autor, en obras posteriores y ya netamente dramáticas, se replantea el tema del fanatismo y la intolerancia en estas reelaboraciones del mito, tan considerables como Doña Perfecta, que son Pantoja (*Electra*) y Doña Juana (*Casandra*), y que conceden al mito en cuestión una forma trifásica. Se diría que esta tríada — Doña Perfecta, Pantoja, Doña Juana — es como un monstruo de tres cabezas. En segundo lugar, la corporeidad de Doña Perfecta en los escenarios inicia en el teatro español contemporáneo un largo itinerario de «mujeres terribles», a lo que recientemente he aludido al estudiar la figura de Gorgo, protagonista de *El adefesio*, de Rafael Alberti;⁶ itinerario en el que hay que incluir, desde luego, la Bernarda Alba, de García Lorca; tal vez alguna figura de Benevente — aunque dulcorada la furia del mito originario para no perturbar la digestión de sus espectadores burgueses —, hasta llegar en nuestros días a las variantes que, sobre la figura de la madre, hallamos en el teatro de Fernando Arrabal; por citar un ejemplo, la Francisca de *Los dos verdugos*.

Al encararse de nuevo con Doña Perfecta en 1896, Galdós decidió, no sólo reelaborar el mito, sino también erigir frente a éste un personaje de parecida estatura, que consiguiera lo que Pepe Rey no había conseguido. Galdós decidió «matar» a Doña Perfecta, como escribe con aguda ironía Casaldüero.⁷ Y ésta es una de las significaciones de *Electra* (1901) y de *Casandra* (1910); (aunque la novela dialogada es de 1905). El propósito, perceptible en otras obras — como en *La fiera*, estrenada también en 1896 —, le llevó mucho tiempo, como luego hemos de ver. En *Electra*, los personajes de Doña Perfecta, Pepe Rey y Rosario reaparecen, respectivamente, en Pantoja, Máximo y Electra. Por las mismas causas que Doña Perfecta, Pantoja se opone a la boda de Máximo con Electra; y como ella, simboliza de manera llamativa la mentalidad — religiosidad sin amor, dogmatismo, horror a la libertad y al progreso, etc. — de la clase dirigente. Como el joven ingeniero Pepe Rey, el joven científico Máximo simboliza un futuro posible, de signo liberal y progresista. Y como Rosario, si aceptamos la idea de Casaldüero,⁸ Electra es un

6. *Introducción al teatro de Rafael Alberti*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 259, enero 1972, pp. 95-126.

7. Casaldüero se refiere específicamente a *Aita Tettauen* y a *Casandra* (op. cit., pp. 156-157).

8. Op. cit., p. 55. La idea no sólo se repite en *Electra*, sino que reaparece, y sin duda con la intención de emular la *Electra* galdosiana, en *La hija del ca-*

símbolo de España, cuyo destino se disputan entre sí estas dos fuerzas antinómicas. Paralelamente, en la comparación de Pantoja con Doña Perfecta se aprecian cambios, matices nuevos, que conciernen — mejor aún: traducen — el diferente momento en que han sido concebidos: median entre ellos más de veinticinco años de vida española bajo la Restauración, y ese tiempo transcurrido — hablo de *tiempo* histórico, social — lo representa Pantoja, personaje extraordinario... Como extraordinario es el drama *Electra*, cuya calidad artística — aunque se haya querido poner en duda muchas veces — me parece indiscutible.⁹ Finalmente, varía el desenlace, lo que Galdós debió de tener previsto muy de antemano: Pantoja es derrotado, y con el triunfo del amor Máximo-Electra, triunfa la libertad. La variante trasluce un hecho histórico muy claro: en Doña Perfecta subyace la Restauración victoriosa de 1874; en Pantoja (y no digamos ya en Doda Juana), su crisis, su fracaso, lo que al filo de 1900 era de sobras manifiesto para los espíritus alerta, y que en 1917 estallaría en la conocida y espectacular «crisis constitucional» del régimen.

En tanto que líneas convergentes hacia *Casandra*, debemos recordar también aspectos de obras como *La loca de la casa* (1893), *La de San Quintín* (1894), *Voluntad* (1895) y *Mariucha* (1903). En todas ellas el autor describe una transición social, referida de un modo u otro a la decadencia de la aristocracia, a su fracaso como clase dirigente, y al surgimiento de una joven burguesía — dinámica, liberal — en la que deposita su confianza en el futuro. A través de las parejas protagonistas, y sobre todo de las airoosas figuras femeninas, que parecen responder a un solo *tipo* o *modelo* (Victoria, Rosario, Isidora y Mariucha), obtenemos rasgos que, de una manera u otra, reaparecerán en los personajes de *Casandra* y de *Sor Simona*, cualesquiera que sean las diferencias que quepa señalar. Convergen en *Casandra*, igualmente, aquellas obras en las que, como propósito central, el autor ha hecho cuestión de la moral sexual, vigente, a partir de una revisión del tema tradicional del honor: *Real-*

pitán, de Valle-Inclán. La figura de Sinibaldá desempeña una función simbólica, similar a la de Electra. Espero ocuparme del tema.

9. A este respecto, comenta Casaldueiro: «Cuando los clericales y reaccionarios se transforman en estetas, es signo de que se ha acertado» (op. cit., p. 33). Por su parte, Gullón observa que el éxito de *Electra* fue, probablemente, una de las causas por las que las derechas impidieron la concesión del Nobel a Galdós, años después; y de ese estreno, «la más beneficiosa consecuencia fue la unión de Galdós con los jóvenes escritores» (op. cit., p. 33).

dad, *El abuelo* y *Amor y ciencia*. Cuanto estas obras tienen de respuesta ética al problema de la convivencia, y la depurada espiritualidad que se desprende de ellas y de *Los condenados* y *Alma y vida*, cristalizará, en fin, en el personaje de Sor Simona. Para terminar, y con respecto también a *Sor Simona*, recordemos que el autor reproduce una situación dramática cuyo esquema está dado en *La fiera*: en medio de un ámbito violento y cruel — lo que en términos coloquiales diríamos: en la boca del lobo —, introduce una figura femenina, candorosa, inocente. En *La fiera* esa figura es Susana, cuyo amor hacia Berenguer tiene una función catalizadora: Berenguer mata en duelo a San Valerio y a Don Juan, personajes éstos que simbolizan en dos formas opuestas el espíritu del fanatismo y la intolerancia, y que el título del drama resume. Las palabras finales de Berenguer serán éstas: «Sí; he matado a la fiera. ¡Muertos los dos!», para añadir en seguida a Susana: «Huyamos, sí; que éstos..., éstos resucitan.» La gran variante de *Sor Simona*, aparte diferencias de distinto orden, está en el hecho de que es esta figura inocente la que acaba «matando» de verdad a la fiera, y cerrando así el gran ciclo trágico, íntimamente unitario, que es todo el teatro de Galdós.

II. UNA HIDRA Y UNA ESTATUA

La estructura dramática de *Casandra*¹⁰ es de una gran perfección. El acto primero, en el palacio de Doña Juana, cumple bien su finalidad expositiva — ambiente, personajes — y abre todas las claves e interrogantes que van a justificar, en términos dramáticos, la acción de los actos posteriores.

Las escenas primera y segunda dirigen inmediatamente nuestra atención hacia Doña Juana, que el autor describe así en su acotación preliminar: «Señora tan respetable como adusta, vengancosa y flácida, cargadita de hombros, el rostro amarillo y rugoso, la mirada oblicua; al andar se gobierna con un palo; viste de estameña parda o negra; está sentada junto a una mesita donde tiene apuntes de cuentas y libros de devoción.» Estos objetos — apuntes de cuentas y libros de devoción — anticipan dos rasgos fundamentales del personaje: su obsesiva religiosidad — o «santidad», que la gente le atribuye, y luego veremos

10. Nos atenemos siempre al texto dramático, no a la novela dialogada. A diferencia de *Realidad* y *El abuelo*, la versión teatral es superior, por todos los conceptos, a la novela dialogada.

qué clase de religiosidad o santidad es la suya — y su extraordinaria riqueza económica. Rasgos característicos del personaje son también resortes que van a empujar el desarrollo de la acción. Incrustado en la religiosidad — o para decirlo ya con más exactitud: en el clericalismo — de Doña Juana hallamos un concepto puritano, represivo, de la moral sexual, que no supone sólo un modo de pensar, sino una actitud ante y sobre los demás: la de centinela o gendarme de la moral sexual ajena, como comprobamos en la conversación inicial con sus dos criadas, Pepa y Martina, de quienes nos dice, diciéndoles: «Os tengo bien sujetas y no os permito hablar con ningún hombre.» Doña Juana ha oído que Pepa, que es una chica agraciada, sale «con un carpinterito fantástico, que viste ropa muy ajustada... ¡qué indecencia!», y ello le mueve a insistir a Martina en que redoble su vigilancia sobre Pepa; ésta y el carpintero — a quien ni siquiera llegamos a conocer, pero que ha quedado definido con cuatro palabras — son figuras que, en su esbozo, en su ligereza de líneas, remiten a la existencia de un mundo popular y sainetesco, situado más allá de este gran *interior burgués* que es todo el drama; esto aparte, hay aquí una clave de una posterior acción secundaria. En la escena segunda — conversación de Doña Juana con su administrador, Insúa — nos enteramos de la inmensa riqueza de esta dama, viuda y sin hijos; y, como nuevas claves de acciones subsiguientes, las órdenes de Doña Juana a Insúa en el sentido de no conceder una fuerte cantidad de dinero a unos sobrinos, lo que les había prometido en un momento de grave enfermedad ahora superada; la alusión a que tiene previsto «un magno plan» (más tarde lo llamará también «plan de reparación»), y, en fin, la referencia a Rogelio, de quien dice: «Este es el punto delicado, la llaga, la herida ...El hijo natural de mi esposo, el fruto maldito de la infidelidad, me trae estos días muy cavilosa.» Don Hilario — recuerda Insúa — en una cláusula del testamento «legó a su hijo (Rogelio) medios materiales de vida, y le impuso un freno moral». El episodio del hijo natural y la cláusula en cuestión retratan bien la mentalidad de Don Hilario; mentalidad *correlativa* a la de Doña Juana. El espectador puede preguntarse con inquietud de qué manera Doña Juana, tan preocupada por la moral ajena, asumirá la responsabilidad de imponer ese «freno moral»... a Rogelio. ¿Con rencor vengativo? «En su conjunto y fines altos — responde ella — mi plan está muy por encima de esas miserias.» ¿Es sincera?

Las escenas siguientes nos permiten conocer a todos los personajes y comprobar cómo todos ellos dependen de Doña Juana, de su dinero, lo que la convierte en el centro estelar de este universo dramático, a cuyo alrededor giran, como cuerpos satélites, las demás figuras. Quedan así iniciadas las acciones principales: 1.^a) relaciones de Doña Juana con Rogelio y Casandra — ésta, amante de Rogelio —; 2.^a) relaciones de Doña Juana con su sobrina, Clementina, y el marido de ésta, Alfonso, y 3.^a) relaciones de Doña Juana con su sobrino, Ismael — hermano de Clementina — y la esposa de éste, Rosaura. Queda apuntada, asimismo, la clave de una acción paralela y secundaria: relaciones de Doña Juana con Insúa, el administrador, y Pepa, la guapa doncella. El acto culmina en la escena 13.^a, una gran escena entre Doña Juana y Casandra, y termina con un augurio sombrío.

El acto segundo se desarrolla en la casa de Clementina y Alfonso, y el tercero, en la de Rosaura e Ismael. El «plan de reparación» ya está en marcha: vemos cómo repercute en la vida de los familiares de Doña Juana, la cual, sin aparecer en escena, gravita constantemente en ella. Las distintas acciones avanzan paralelas, pero nunca estrictamente simultáneas, y contrastadas unas con otras como un juego de espejos: cada una puede *verse*, y en cierto modo anticiparse, *en las demás*. Todas confluyen en el acto cuarto, que nos devuelve el escenario inicial: palacio de Doña Juana, y que básicamente consta de una escena entre Doña Juana y Casandra. Esta escena conecta con la 13.^a del acto primero, y desenlaza con trágico patetismo esta bien articulada composición. El ritmo de las distintas acciones, lo perfecto de la estructura dramática, la precisión y la fuerza expresiva del lenguaje, como la plasticidad y tensión de algunas escenas, son, entre otras, cualidades que hacen de *Casandra* una obra teatral muy lograda desde el punto de vista técnico.

Pero pasemos a analizar ya la significación particular y general de los personajes que pueblan este universo dramático; los sentimientos personales, individuales, y las fuerzas sociales que representan, y que el autor compromete a través de ellos en el curso de sus acciones; y finalmente, el mensaje trágico que Galdós propone a la conciencia de sus espectadores.

Todos los personajes se definen a la luz de su contraste con Doña Juana. En un aspecto explícitamente social, el mayor interés recae en la relación antinómica entre Doña Juana y Alfonso, por una parte, y por otra, entre Doña Juana e Ismael.

Aunque ostente un título de marqués, Alfonso es un agri-

cultor modesto. Con idéntico optimismo reformista que Pepe Rey, Pepet, Mariucha, etc., piensa — sueña — llevar a cabo una profunda transformación en los medios de explotación agrícola, multiplicando así las fuentes de riqueza. Doña Juana, latifundista, le replicará:

«DOÑA JUANA. — Ciego estás, Alfonso, si no ves que en tierra de Castilla serán siempre perdidos tus esfuerzos. El suelo rapado y seco, los ríos sin agua y los montes desnudos, han dado de sí santos y guerreros; nunca darán labradores primorosos.

ALFONSO. — (...) Yo, señora, creo que Dios nos ha dado los países yermos y huraños para que los hagamos hospitalarios, risueños. Se educan las tierras como las personas, y se doman los campos como las fieras.

DOÑA JUANA (*Con frase cortante y seca*). — Eso será muy bonito; pero es un disparate.» (I, 3.^a)

Y poco antes ha aconsejado a Alfonso sobre el mismo tema: «No porfíes con la Naturaleza, con Dios.»

No nos extrañará ahora que, entre los familiares de Doña Juana, Alfonso sea el que más a disgusto se siente en la común sumisión de todos al despótico dominio de la anciana, y el que ve con más escepticismo esa herencia que, desde luego, cambiaría la vida de todos ellos y a él le permitiría realizar su sueño reformista. «Resuelto estoy — confiesa a Ismael — a desentenderme de las vanas esperanzas de mi esposa... Sustituyo la paciencia con la confianza en mí mismo... Trabajaré como un pobre hidalgo de secano... No valgo yo para sobrino pordiosero; ni soy tan flaco de moral que subordine mis cálculos a la muerte de una persona, y descuento las ventajas de una herencia... que podrá ser..., podrá no ser» (I, 5.^a).

Al verse traicionados por el testamento de Doña Juana, al comprobar la falsedad de sus promesas, es Alfonso, de entre todos, el que asume con mayor entereza la situación, dando una respuesta dinámica, positiva. Los demás se sienten desesperados; él define así sus sentimientos: «Desengañado, sí; desesperado, no. Temblé de sorpresa y coraje al saber por Insúa la tremenda verdad. Pero, pasada la tormenta, el alma se me despejó como un cielo que recobra todas sus luces. Ya vivo en mi propio ser» (III, 6.^a). A partir de ahora acometerá, sin falsas esperanzas, su empeño transformador, pero lo hará *en su realidad*, en tanto que «pobre hidalgo de secano», con voluntad y con tesón... Y ya

sabemos el alcance que, en el pensamiento de Galdós, pueden llegar a tener estas decisiones de la voluntad.

La figura de Ismael se define, igualmente, en su contraste con Doña Juana. Pero hay que añadir en seguida que el autor le sitúa en un plano opuesto al de Alfonso, aunque por ello mismo y en un sentido concreto, complementario. Al principio, dice Ismael: «Parece natural que a mí, su sobrino carnal, pobre creador de familia, trabajador en varias industrias, me auxilie con algún capital... Con que me diera los intereses del lote que me tiene destinado en su testamento, me haría feliz. No quería yo más para vivir a mis glorias, labrando nueva riqueza, multiplicando familia y productos industriales...» (I, 5.^a). Y al comienzo del acto tercero, le vemos trabajando, enfrascado en su proyecto de ascensores hidráulicos. Si Alfonso representa el dinamismo de una joven y virtual burguesía agrícola, Ismael representa esa misma posibilidad en el plano industrial. Y, sin duda, para realzar aún más su vitalidad, su posibilidad de futuro, el autor utiliza con insistencia la presencia de los niños — símbolo de vida — de estas dos jóvenes familias. En contraste, y como ya observó Pérez de Ayala,¹¹ Doña Juana es estéril, y esa esterilidad subraya su inmovilismo como fuerza social.

A diferencia de Alfonso, Ismael es un temperamento psicológicamente inestable, extremoso en la demasiada fe con que esperaba la herencia y los préstamos, y extremoso también en la desesperación con que acoge la traición de su tía. Cuando la hermana le aconseja que tome ejemplo de la entereza de Alfonso y tenga confianza en Dios, Ismael replica:

«ISMAEL. — ¿Cuál de los dioses?

CLEMENTINA. — ¿Acaso hay más de uno?

ALFONSO. — Hay dos: el de Doña Juana y el de sus víctimas (...)

Yo no quiero ya cuentas con ningún dios grande ni chico, rico ni pobre, sino que arramblo con todos los dioses (...) Ignoro lo que haré... Por de pronto, no se me ocurre más que gritar. Chillaré, alborotaré dentro y fuera de casa. Reclutaré a todos los desesperados que encuentre, y han de ser muchos, porque estamos en la tierra de la desesperación (...) Me declaro revolucionario callejero entre tantos que lo son y no se atreven a mostrarlo fuera de sus casas; soy rebelde que chilla, para ejemplo de los miles de rebeldes solapados que callan...

11. RAMÓN PÉREZ DE AYALA, *Las máscaras*, Buenos Aires, 2.^a ed., 1944, Espasa-Calpe, Argentina, p. 24.

Esta noche acabaré en la cárcel... Pero ni en la cárcel me humillaré ante ninguna divinidad rica ni pobre...» (III, 5.^a)

De poder oírle, Doña Juana habría abatido la cabeza, y habría repetido el juicio que le merecía Ismael: «Ese loco...» (I, 2.^a). Y en cuanto a Alfonso, habría insistido en su idea de no porfiar «con la Naturaleza, con Dios». Pues una de las cosas que se deducen de estas relaciones antinómicas que acabamos de examinar es que Doña Juana no comprende — porque no puede o porque no quiere — a sus jóvenes sobrinos: su mente está fuera del ámbito vitalista, mezcla de preocupaciones y proyectos, en que ellos se afanan. Los afanes de Doña Juana son otros. Oigámosla: «Demasiado sé que nuestra vida es un castigo, la muerte un indulto. ¿Qué hacemos en este presidio? El único solaz que en él hallamos es pedir a Dios que nos dé libertad y nos lleve consigo» (I, 3.^a). Palabras que habría podido pronunciar Pantoja. Pero lo curioso del caso es que este vivir fuera del mundo se hace a costa de algo que no puede ser más mundano: el dinero. Zenón, tipo extravagante y que recuerda otros de corte similar en el teatro galdosiano, se explaya en este punto, trasluciéndose en sus palabras el pensamiento inequívoco del propio Galdós. Ante un retrato de Doña Juana, y para diversión de los familiares, Zenón dice: «Vos, noble dama, tenéis una bendita hucha que llamáis caridad, beneficencia, donativos de piedad y devoción, amparo de los parientes menesterosos. En esa hucha soberana vais poniendo cada día partículas de vuestras copiosas rentas... Queréis juntar así un inmenso capital de gloria. ¿No es esto una imposición de fondos e interés compuesto, un Montepío de la Bienaventuranza eterna?» (I, 7.^a).

A partir de aquí se entiende con claridad el significado del «plan de reparación» de este personaje, que se dirige a su Dios llevando en una mano los libros de devoción y en la otra los apuntes de cuentas. Ese plan consistirá en recogerse en el convento de Medina de Pomar, y en dejar sus bienes a la Iglesia. Insúa comentará esta decisión, irónicamente ante los sobrinos: «Figúrense ustedes el gusto con que recobrará Dios todo ese capital, que era suyo y le fue arrebatado por el ladrón de Mendiábal. El pobre Hilario, sin saber lo que hacía, compró el latifundio con dineros mal adquiridos... Pero al fin todo queda en casa, y el Altísimo muy contento con que las fincas urbanas y rústicas, y el cúmulo de acciones del Bancó y de valores públicos,

vuelvan al sagrado tesoro» (II, 4.^a). Dos cosas importa observar inmediatamente. Primera, que con esta decisión Doña Juana ha privado a sus sobrinos de una fortuna económica que ellos habrían podido multiplicar, haciéndola revertir en una línea de progreso y desarrollo económico-social. Y segunda, que la alusión a la Desamortización de Mendizábal impregna de significación imprevista el «plan de reparación» de Doña Juana, proyectando en ella el autor la «mala conciencia», la frustración y el retroceso de la burguesía española en un momento histórico preciso.

Hasta aquí, cuanto atañe más directamente al problema social-político de *Cassandra*. Al analizar las relaciones de Doña Juana con Rogelio y Cassandra, nos acercamos a un nivel más individual, por decirlo de este modo, pero sin que esto suponga una separación de estos dos niveles en esta obra — ni en ninguna de Galdós —; aquí, además, que esa separación no sea posible es algo que viene determinado por la pétrea *unidad* de pensamiento de Doña Juana ante los diferentes órdenes de la vida: a su inmovilismo social corresponde exactamente una determinada moral sexual, de la que se siente centinela, según entrevimos al principio. Como en *Realidad*, Galdós pone en cuestión esa moral sexual de índole represiva. Lo hace a través de una acción principal (Doña Juana-Rogelio-Cassandra) y de una acción secundaria (Doña Juana-Insúa-Pepa). Esta última, como la de Pío Coronado en *El abuelo*, supone el tratamiento cómico de hechos similares a los que, en la acción principal, están tratados de forma trágica. Es un recurso clásico — en el mejor sentido de la expresión — en el drama; Shakespeare, por ejemplo, lo usó con frecuencia, y con resultados admirables en *The King Lear*. Volviendo a Insúa: éste tiene relaciones sexuales, secretas, con Pepa. Y al enterarse de ello, Doña Juana echa a los dos a la calle, sin importarle mucho la situación en que vaya a parar la chica, y sin importarle tampoco los treinta años que lleva Insúa trabajando para ella como administrador, y, en fin, el problema que le crea a éste y a su familia. Por boca de Alfonso, el autor comenta así este imprevisto anexo al «plan de reparación»: «Nunca falta la inflexión cómica en las situaciones más serias». De los fríos preceptos con que está sobrecargada la moral sexual de Doña Juana, será víctima también, y sobre todo, Cassandra. En la escena 13.^a, acto primero, Doña Juana la somete a un conspicuo interrogatorio. Cassandra y Rogelio no están casados por la Iglesia: la medida fue de Rogelio — joven intelec-

tual rebelde — y Casandra la aceptó, aunque con íntimo disgusto. Pero tienen varios hijos, viven realmente como un matrimonio; en sentido profundo, son un matrimonio. A primera vista, parece que Doña Juana va a obligarles a cumplir con los preceptos establecidos por la Iglesia: ésa será — creen casi todos los personajes y, con ellos, los espectadores — la interpretación que hará Doña Juana de la célebre cláusula del testamento. Pero no será así. Lisa y llanamente, Doña Juana planteará a Rogelio esta disyuntiva: o la herencia o Casandra. ¿Por qué razón? La citada escena responde, en parte, a esa pregunta. Doña Juana, al producirse la entrevista, ya tenía decidido lo que iba a hacer, pero antes — confiesa — ha querido conocer a Casandra... Y lo que ve en ella reafirma la idea que, *a priori*, tenía de la joven.

Lo primero que se ve de Casandra es su belleza. Antes de aparecer en escena, varios personajes han elogiado insistentemente esa belleza; y en las acotaciones del autor se subraya a menudo su hermosura estatuaría, su gracia, su encanto. (De Casandra se podría decir, como de Electra, que es un ángel.) Examinándola con el impertinente, Doña Juana *la ve* así: «Dios ha querido darte la belleza física en su mayor grado. Si en el mismo punto tuvieras la belleza moral, no serías mal prodigio», para añadir en seguida: «Ese vestido colorado y ese sombrero no son lo más apropiado para una mujer de juicio»; y para concluir: «También debo decir que el tipo de tu hermosura de museo, que es algo de hermosura pública para recreo de las muchedumbres, la arrogancia de tu actitud y de tu mirada, parecen..., no digo que sean..., parecen revelar a la mujer enamorada de sí propia y atenta no más que al arte de agradar...; de esas que no ven en la vida más que un perpetuo motivo de lucimiento». Al desagrado que experimenta Doña Juana ante la belleza de Casandra — quien, por lo demás, en su actitud y en su atuendo aparece medrosa, recatada, tímida, a lo largo de la escena — se unen otros motivos que explicarán su calificación negativa. La vida de Casandra (no sólo su vida actual con Rogelio) al lado del padre, que era pintor, el que el padre y la madre de Casandra no contrajeran matrimonio eclesiástico hasta muy poco antes de morir la mujer; el que ésta sirviera de modelo al marido para una Diana y una Astarté, entre otras telas; el que la propia Casandra fuera modelo también para algunos cuadros (en ambos casos, inquirirá la sañuda Doña Juana: «¿Desnuda?», pregunta que en su insistencia y matiz descubrirían de una sólo vez al personaje, si no fuera por lo mucho que de él ya sabemos, y que en

la respuesta negativa de Casandra encuentra, pese a todo — se diría —, un estímulo para seguir el puritano interrogatorio), etc., son aspectos, datos evidente del abismo que separa a ambos personajes. Resumirá así Clementina, días después: «De la entrevista que celebró mi tía con Casandra sacó el convencimiento de que ésta lleva en sí todos los signos de la predestinación..., de que es demasiado estatuaría para ser buena» (II, 1.^a).

A la incomprensión de Doña Juana frente a los proyectos vitalistas de Alfonso y de Ismael se suma la incomprensión hacia Casandra: no comprende su belleza (¿o tal vez, íntimamente, acaso sin saberlo, envidia esa belleza que de joven ella no tuvo, y que, de haberla tenido, le habría asegurado la fidelidad del esposo?) ni comprende el mundo de donde viene Casandra. Tras este primer examen, van a seguir otros, de los que tenemos referencia por estas palabras de Casandra, que ha intentado adaptarse con buena voluntad a los caprichos de la anciana:

«CASANDRA. — En ese terreno de la adaptación hice cuanto pude, mostrando a la señora mi conciencia con perfecta diaphanidad. Entre ella y su nuevo administrador, o director de lo terrenal, me han sometido a un examen escrupuloso de doctrina cristiana. He contestado a sus preguntas declarando lo que sé, sin ocultar mis dudas...

CLEMENTINA (*Vivamente*). — Dudas, no, no. No hay que dudar.» (II, 3.^a)

Trasluce estas palabras la sinceridad, la bondad de Casandra... y la astucia de Clementina, que conoce bien a Doña Juana, aunque por otra parte esa astucia y la sumisión hipócrita le van a servir de muy poco.

Bien, estos continuados interrogatorios dejarán ver, por último, la decisión de Doña Juana, tomada desde un principio: 1.º separar a Rogelio de Casandra, y casarle con Casilda Nebrija, a quien no llegamos a ver en escena, pero de quien obtenemos un buen retrato en la definición de Rosaura: «un coquito de santidad»; 2.º separar también a los niños de la madre, cuyo ejemplo moral tan pernicioso le parece a Doña Juana; y 3.º ofrecer a Casandra la posibilidad «redentora» de elegir la vida religiosa... o dejarla abandonada a su suerte, considerando que en ese caso estaba predestinada a la «perdición». Algo tardíamente, ve Casandra ese destino que quieren imponerle: «Lo que yo no entendía cuando me hablaba esa mujer, ahora lo veo muy claro. Me empuja, me arroja. Puedo seguir dos caminos, que para ella

son carreras, como las que siguen los hombres: la carrera de la mujer mala o la de mujer arrepentida» (III, 7.^a).

Cassandra ha de hacer frente, en la más completa soledad, a esta situación. Ante todo, se ve abandonada por Rogelio. Este personaje, en el texto dramático, queda muy desvaído, borroso; no así en la novela dialogada, pero su ambigüedad en el texto dramático es mucho más sugerente, más rica en significaciones. En un sentido inmediato, se trata del hijo de la burguesía — aunque hijo natural, hijo al fin — que vuelve al redil de sus mayores. Y la «redención» — esa vuelta, el matrimonio con Casilda — que le aplica Doña Juana, nos revela, en comparación con la que aplica a Cassandra, cómo esa moral sexual varía en el rigor de sus preceptos según se refiera al hombre o a la mujer. Es una moral masculina, aunque sea Doña Juana su brazo ejecutor. El esquema, muchos años después, reaparecerá en *La casa de Bernarda Alba*. Prosigamos. «Para cazar al *leopardo vagabundo*, como dice Doña Juana, han armado una trampa con cebo de dos millones de pesetas», comenta Rosaura (III, 7.^a). Y Alfonso, al conocer la transformación que se ha empezado a operar en Rogelio — ha olvidado sus versos, y cada vez está más preocupado en hacer números —, anticipará una de las significaciones del caso: «Transición de las musas al positivismo. Los poetas se vuelven capitalistas; la imaginación se hace conservadora. Es un fenómeno natural de los tiempos que corren» (II, 3.^a). Dominado así por Doña Juana, el propio Rogelio arrancará a los niños de manos de Casandra.

Cassandra tampoco encuentra ayuda en los sobrinos de Doña Juana, ignorantes éstos — todavía — del alcance del «plan de reparación», y temerosos de contrariar a su tía, cuyo temperamento irascible, despótico, conocen tan perfectamente. Casandra, que en su amor ciego por Rogelio no quiere admitir que éste tenga responsabilidad alguna en el caso, no dejará de impugnar a los primos, sin embargo, su actitud evasiva: «La mujer desvalida — dirá, más para sí que para ellos — se defendió por sí propia. Pidió amparo a los seres felices, y éstos se lo niegan, temerosos de comprometer su felicidad» (II, 3.^a). Y más tarde, cuando ya le han sido sustraídos los niños, y a la vista casual de los hijos de Clementina, dirá («con acento lúgubre», anota el autor): «Tomaré consejo de mí misma. Mi dolor me ilumina» (III, 7.^a). Lo cual, en una primera impresión, se podría equiparar con la reacción de Ismael: una reacción desesperada; e incluso con la de Clementina, reacción desesperada también, aunque de

signo pasivo, nihilista: «Dios se ha dormido... Durmamos... El mundo se muere de imbecilidad» (II, 5.^a), dirá tras una reacción histérica, derrumbándose espiritualmente. La reacción de Casandra no sólo es distinta de la de Clementina, por ser la suya una desesperación activa, sino también de la de Ismael, por ser algo mucho más importante. «Mi dolor me ilumina...» Si hasta aquí hemos contemplado esta figura como una más dentro de un universo realista, a partir de aquí asistimos a su transfiguración: transfiguración que la convierte en figura mitológica.¹²

Para ello el autor nos ha venido suministrando algunos datos en los que ahora es preciso reparar. Recordemos la aparición de Casandra: no lo hace hasta la escena 11.^a del acto segundo, cuando ya los demás personajes, al hablar de ella, han ido creando su imagen — idealizada — en escena. Recordemos también las apariciones «escultóricas»¹³ del personaje; así, por ejemplo, en esta acotación del autor: «Seguida de Zenón, entra Casandra, despacio. La blancura de su rostro, su ceño y su mi-

12. Lo cual adquiere una significación particular en la evolución, o mejor dicho, en el desarrollo de toda la obra galdosiana: «Casandra nos muestra el comienzo de la transformación de los seres cotidianos en figuras mitológicas; por fin, en los últimos Episodios de la serie quinta y en *El caballero encantado*, el mundo mitológico y fantástico es el que domina.» (CASALDUERO, op. cit., p. 171.)

13. En las acotaciones de sus dramas, Galdós utiliza reiteradamente el adjetivo «escultórico» referido a personajes femeninos, pero en ninguno con tanta insistencia como en *Casandra*, cuyo protagonista es... una escultura. Sospecho — aunque no puedo probar — que en este caso, y justamente por esa transfiguración poética y mitológica antes señalada, existe una implícita réplica a *Las esculturas de carne* (1882) de Eugenio Sellés, drama naturalista con cuyo éxito «esta escuela ha conquistado la escena española», según reconocía un crítico coetáneo, Luis Alfonso (Cf. WALTER T. PATTISON, *El naturalismo español*, Madrid, 1969, Gredos, p. 94). Cuatro años antes, Galdós había ganado esa batalla en la novela con *Marianela*, que es «el manifiesto del naturalismo en España, desde un punto de vista ideológico y estético» (CASALDUERO, op. cit., p. 63). La secreta réplica de *Casandra* se podría ver así: réplica a un arte naturalista ya superado; y réplica también al drama cuyo éxito arrollador debió de provocar entonces un gran resquemor en Galdós: *ese* — e incluso mejor — era el teatro que él habría podido hacer con igual éxito, de no abandonar el género dramático — desalentado — unos diez años antes. Para Galdós el teatro no fue sólo una vocación juvenil y tardíamente reencontrada, sino — creo — su más profunda vocación. Y desde ese punto de vista el porqué de las novelas dialogadas — género híbrido — aparece más claro: son un acercamiento a la escena, a la vez tímido y orgulloso. Esa mezcla de timidez y orgullo se traslucen en el modo cómo Galdós, en sus Memorias, refiere su incorporación al teatro: por un lado, su «meditabunda ninfa» le dice claramente cuánto hay de posibilidad teatral en su obra novelística, y cita *Realidad*; por otro, a continuación, refiere que Emilio Mario le pidió el estreno de *Realidad* en una versión dramatizada..., así, sin más, por puro azar, habría *vuelto* Galdós al teatro (o. c., vol. VI, p. 1683). No tenemos pruebas que documenten gestiones previas de Galdós con Mario o con otros profesionales del teatro del momento. Pero lo contradictorio e ingenuamente vanidoso del relato hacen dudar de su completa exactitud.

rada, su rigidez escultórica, dan impresión de sorpresa y temor a las cuatro personas presentes. Viste traje sencillísimo, enteramente blanco» (III, 6.^a). Más todavía. Recordemos cómo en su delirio Clementina «ve» — y sólo ella — el fantasma de Casandra:

«CLEMENTINA. — (...) ¿Quién es? ¿Quién entra? (*Abrese lentamente una de las hojas de la puerta del fondo.*)

ALFONSO. — No viene nadie.

MARÍA JUANA. — Nadie viene.

BEATRIZ. — Nadie, mamá.

CLEMENTINA. — (*Delirante, fija sus ojos en la puerta. Sigue con la mirada y la indicación de una mano a una figura invisible que entra.*) — ¿No la veis? Casandra...» (*Todos se miran aterrados.*) (II, 5.^a)

Bastaría esta escena — que, bien representada, puede resultar de una gran teatralidad, contagiándose el sentimiento de misterio a los espectadores — para advertir cuán lejos está el teatro de Galdós, en estas fechas, del naturalismo originario, y cuán cerca del teatro poético de un Maeterlinck o un Giraudoux, por citar dos nombres. Por lo demás, esa misteriosa y espectral aparición prefigura el desenlace.

En suma, la transformación se ha venido dando, gradualmente a lo largo de la acción, de modo que al llegar al acto cuarto, escena 3.^a, a solas Doña Juana y Casandra, vemos ya estas figuras con el significado profundo — mítico — que el autor ha querido imprimirles. Conciencia de Clementina en la escena antes aludida, ahora Casandra se elevará en conciencia justiciera de Doña Juana. Al principio, el diálogo se desenvuelve con ciertos tanteos. Doña Juana ya no está en un pedestal de poder y de dominio, y Casandra ya no es la mujer tímida, temerosa, que hemos conocido en I, 13.^a Pero al empezar la escena, Doña Juana todavía parece sentirse segura de sí misma: no sospecha lo que va a ocurrir; aconseja a Casandra que se conforme «con la voluntad de Dios», y desde luego se niega a lo que Casandra ha venido a reclamar: sus hijos. Casandra viene también «a pedir cuentas a la mujer santa de la conducta que ha observado conmigo»; viene a decirle «verdades que no ha oído nunca»... Poco a poco, la escena avanza en intensidad. Doña Juana llama a los criados. No hay nadie. «Dios la deja a usted sola; Dios la abandona a usted a la justicia que ahora soy yo», dice Casandra. E inmediatamente, deja de hablarle de usted, para

hacerlo de tú, y este cambio en el tratamiento subraya fuertemente el cambio que se ha operado en las relaciones de ambos personajes. «No llames..., no te oirán — dice Casandra —. Dios ha ensordecido las paredes de tu casa, y a tus sirvientes, y al mundo entero, para que no acudan a ti... Dios está conmigo.» Y tras la muerte de Doña Juana, Casandra exclama («con bárbara entereza», anota el autor): «¡He matado a la hidra que assolaba la tierra!... ¡Respira, Humanidad!» Son las palabras finales de esta gran escena, y el final del drama, un final de poderosa teatralidad. La muerte de Doña Juana aparece así como un castigo justo, aunque cruento; y la acción de Casandra, como una acción supraindividual, como un mandato de la misteriosa *Dike* o ley de la justicia trágica.

A pesar de los claros perfiles con que, por lo dicho hasta ahora, parece dibujarse la figura de Doña Juana, debemos destacar que hay en ella, en sus actos y decisiones, una última indeterminación o ambigüedad. En su crítica a la reposición de esta obra en 1936, Díez-Canedo escribió: «Si es Doña Juana un espíritu alucinado o una grandísima hipócrita, refinada en su crueldad, no lo decide el autor, aunque nos hable de hipocresía; y éste es el más grave defecto de *Casandra*...»¹⁴ En cambio, a mí me parece una de sus mayores virtudes. Esa indeterminación confiere al personaje su auténtico problematismo, su verdadera *tragicidad*. Si Doña Juana fuera únicamente una hipócrita refinada y cruel, esta obra no sería, como es, una tragedia, sino un folletín; y si Doña Juana fuera sólo un ser alucinado, todo quedaría reducido a un problema psicológico: se trataría de un caso particular. Pero el hecho de que sea ambas cosas a la vez — y algunas más — sin que en ello exista contradicción alguna, da una significación última al personaje y a la obra misma, muy dentro además de la línea del pensamiento galdosiano. Conviene señalar estas palabras de Alfonso, al preguntarle su primo si él cree que, como la gente dice, Doña Juana es una santa: «No sé qué responderte. No entiendo yo bien las psicologías de la santidad. Juzgando a Doña Juana por los efectos de su carácter sobre mi familia, no vacilo en asegurar que es la mujer más mala que Dios ha echado al mundo» (I, 5.^a). El tema inquietó profundamente a Galdós, y la respuesta que da en esta obra podría resumirse del siguiente modo: creyendo vivir para su Dios, Doña Juana vive para sí; desde su ciego egoísmo, cree que ha comprado la

14. ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, México, 1968, Joaquín Mortiz, vol. I, pp. 97-98.

gloria eterna, a costa de los perjuicios que ocasionan con ello a sus familiares. La «santidad» de Doña Juana, como la de Pantoja, excluye el amor, la relación humana y solidaria con el otro, como también toda idea de belleza, de libertad y de vida, además de sustentarse en un fuerte sentimiento clasista y en una actitud mental muy cerrada, dogmática, agresiva. Anidan en la mente de Doña Juana no pocos rencores, frustraciones, bajos resentimientos que a menudo se autodisfrazan de «piadosas» acciones: y quizá sin que ella misma sea enteramente consciente, de suerte que tal vez su mayor hipocresía es la de engañarse a sí misma. En fin, en nombre de su «santidad» y de su Dios, impulsada por su voluntad de dominio y utilizando todo su poder, hace que se convierta en un infierno la vida de quienes de ella dependen. Puntual en sus cuentas y en sus devociones, ha olvidado el más elemental imperativo ético: el respeto, el amor a los otros. Pero simultáneamente, hemos dicho, Doña Juana no es sólo un caso particular; es también la mentalidad de un grupo aupado en el poderío social, según hace ver el autor. Además de los ya analizados contrastes Doña Juana-Alfonso y Doña Juana-Ismael merecen señalarse todavía algunas alusiones que refuerzan el valor representativo del personaje. Así, por ejemplo, dice Insúa: «Innumerables locos vemos por ahí, y ellos son los que nos dirigen y gobiernan» (II, 4.^a). Y Alfonso: «Siento aversión, asco, de una sociedad en que son posibles estas indignidades» (II, 4.^a). La correspondencia entre Doña Juana y una clase dirigente es manifiesta en el propósito del autor; al «plan de reparación» y a la esterilidad de aquélla, corresponde el fracaso histórico de ésta. Y frente a una y otra, Galdós esculpe la figura de Casandra, símbolo de la belleza, de la libertad y de la vida.¹⁵

15. Más que a la Casandra de *Las Troyanas* y *La Orestíada*, esta Casandra galdosiana hace pensar, sobre todo, en Medea. Como Medea, esta Casandra ve destrozado su hogar: el marido (Rogelio = Jasón) la abandona por intervención de un Jefe social (doña Juana = Creón), quien le prepara otro matrimonio (Casilda = hija de Creón) más conveniente para asegurar: 1.º al marido, su elevación a la jefatura social (Jasón, futuro rey de Corinto; Rogelio, futuro burgués), y 2.º a la sociedad, la continuación del *status* actual (Creón no tenía hijo varón para sucederle en el trono; Doña Juana es estéril). Como Medea, esta Casandra tiene algo de «salvaje», sobre todo en el sentido de «extranjera» para el mundo de Doña Juana. No es paralelo, en cambio, el episodio de los hijos, pero sí lo es el carácter brutal de la venganza que eligen ambas mujeres ultrajadas. Esta similitud con Medea resulta demasiado grande para ser casual; tal vez el nombre del personaje esconda una secreta ironía. Esto aparte, en aquellos años Galdós leyó con insistencia a Eurípides: recuérdese su posterior *Alceste* (1914), cuyo prólogo trasluce una gran afinidad con el trágico griego. (O. c., VI, pp. 1248-1249.) Bien entrado ya el siglo xx, Galdós debió de pensar que

III. LA LOCURA DE SOR SIMONA

La estructura dramática de *Sor Simona* es de naturaleza distinta de la de *Casandra*: es una estructura más abierta, en forma de *crónica escénica*, aunque se den los característicos elementos de exposición, nudo y desenlace. Tal vez, en conjunto, tiene menos fuerza teatral que *Casandra*. Sin embargo, me parece uno de los dramas más fundamentales de Galdós, en él culmina una investigación trágica seguida por el autor en sus obras anteriores más importantes, y además encuentro en la soltura, en la gracia de líneas, en el encanto poético de *Sor Simona* valores dramáticos — no sólo literarios — que reclaman una estimación crítica muy alta.¹⁶

La acción transcurre en diversos pueblos de Navarra, en el año 1875. El acto primero, en una posada de Lodosa; el segundo, en el Ayuntamiento de Dicastillo, acondicionado como hospital, y el tercero, cuadro 2.º, en una sala de dicho Ayuntamiento, donde se lleva a cabo el juicio militar contra Sor Simona y Ángel Navarrete. El lenguaje es, a menudo, de gran belleza. En obras anteriores (*Doña Perfecta*, *El abuelo*, *Alma y vida*...) el autor ha sacado a escena, con frecuencia, personajes del medio rural, a cuyo través ha intentado la reconstrucción de un lenguaje *primario*, con una finalidad no sólo funcional. En esta ocasión, y a través sobre todo de Natika, ese lenguaje primario adquiere una agilidad y a la par una densidad poética sorprendentes, lo que recuerda, por la calidad de los resultados, al personaje Almudena, en *Misericordia*, como tan precisamente nos ha enseñado a ver — a oír — Casalduero.¹⁷ En este drama — donde, entre otras conexiones, veo una posible relación de paralelismo entre Sor Simona y la protagonista de *Misericordia*, Benigna — el habla elemental de Natika alcanza logros tan felices como, por ejemplo, esta descripción que hace de Sor Simona: «Cara pulida, cuerpo sutil, ligerica de andares; años, la barrunto como de los treinta y cinco a los cuarenta; los ojos, como las estrellas del cielo. (I, 4.ª)

también él era, como Eurípides en su tiempo, testigo de un derrumbre histórico. Para terminar, lo dicho abunda en nuestra idea de que el teatro de Galdós, y gradualmente con mayor determinación de su autor, quiere ser *trágico*, en el sentido más estricto de la palabra.

16. Así lo entendió Pérez Ayala (*Las máscaras*, ed. cit., pp. 25-39). Este ensayo puede ponerse como ejemplo de la capacidad suscitadora que una obra de ficción llega a tener sobre un crítico, si éste es de verdad escritor.

17. JOAQUÍN CASALDUERO, op. cit., pp. 230-232.

Que la acción ocurra en 1875 basta para que pensemos inmediatamente en *Doña Perfecta*. La acción no es estrictamente simultánea, sino ligeramente posterior: habiendo triunfado ya la Restauración borbónica. Por ello, aunque *Sor Simona* refleje un episodio de las guerras carlistas, hay un cambio de matiz que no ha de pasar inadvertido. En un sentido más profundo, este drama recoge la problemática de *Doña Perfecta*, *Electra* y *Casandra*, en tanto que ofrece la respuesta sustancial al tema del fanatismo y la intolerancia, que con categoría mítica se puede ver en la tríada: Doña Perfecta, Pantoja, Doña Juana. No había conseguido el autor «acabar» con Doña Perfecta, triunfante sobre Pepe Rey; tampoco con Pantoja, que resucitaba en Doña Juana... y tampoco lo ha conseguido con Doña Juana, no sólo porque ésta resucite en la novela dialogada, sino porque la acción de Casandra — acción violenta, exasperada — no parece dejar plenamente convencido al autor, como no le había dejado convencido esa misma respuesta final en *La fiera*. La violencia engendra la violencia; los episodios sangrientos llevan a nuevos episodios sangrientos, como ha enseñado siempre la tragedia. Y en este gran ciclo trágico de un azaroso vivir español era necesario llegar a un final, un final *trágico*: la concordia, el acto de amor y de piedad de Atenea al perdonar a Orestes y cerrar así el engranaje de episodios sangrientos. Esto es *Sor Simona*: un acto de amor, con que se cierra esta cadena de sangre y violencia españolas. *Sor Simona*, como tal respuesta, es asimismo hondamente española, de clara raíz cervantina.

Casandra simboliza la belleza y la libertad. Sor Simona es la bondad y el amor en sus límites máximos; es decir, la «santidad», en el sentido que puede proponerle una ética intelectualista. De Doña Juana la gente decía que era «una santa». Y Galdós, que por boca de Alfonso nos había confesado su perplejidad acerca de qué pudiera ser la santidad, encuentra ahora la contestación adecuada, a través de Sor Simona, a quien también llama «santa» la gente. Por lo demás, las conexiones con *Realidad* y *El abuelo* son muy grandes: en *Sor Simona* culmina un tipo de averiguación ética iniciada en aquellas obras. Orozco, en *Realidad*, y Albrit, en *El abuelo*, habían llegado a este descubrimiento esencial: el de una relación humana con el *otro*. Sor Simona irá mucho más lejos.

Los recursos que moviliza Galdós para trazar el personaje recuerdan parcialmente los utilizados en *Casandra*. Sor Simona no aparece hasta las últimas escenas del acto primero, y cuando

lo hace ya nos hemos forjado de ella una idea — una imagen idealizada — por lo que otros personajes nos han dicho. Nos han dicho, por ejemplo, que Sor Simona está loca:

«CLAVIJO. — (...) Sin perder su carácter apacible y jovial, abandonaba la botica y se iba a la sala de enfermos para decir a cada uno de ellos una palabra caritativa..., o bien pasaba largos ratos en el jardín cogiendo flores y llevándolas a la iglesia para adornar con ellas estos o los otros altares. Por tales extravagancias la reprendía cariñosamente la madre superiora, pero la pobrecita Simona no se daba por enterada. A estos desvaríos siguieron otros más graves. Y fue que una mañana, burlando la vigilancia de los porteros, se lanzó a la calle y al campo, y cuando se logró darle alcance y traerla a casa, entró muy tranquila y risueña,¹⁸ diciendo que la libertad es un don del cielo y que no se puede privar de él a ninguna criatura.» (I, 6.^a)

Tras esta *primera salida*, Sor Simona llevó a cabo la segunda en las siguientes circunstancias. Habiéndose producido un incendio en el Hospital de Viana, donde se encontraba su comunidad de Hermanas de San Vicente de Paúl, Sor Simona aprovechó la confusión del momento para huir, sin que todavía — al empezar la obra — hayan podido encontrarla; esto último, el propósito que traen Clavijo, médico militar, y Ulibarri, tío de Sor Simona. Ulibarri refiere un episodio de la vida anterior de Sor Simona: ésta se vio abandonada por el que era su novio, Ángel Navarrete, y entonces eligió la vida religiosa. «Si se me mete en la cabeza ser santa, lo seré», dijo Sor Simona. En la actualidad, su locura-santidad consiste en recorrer los frentes de guerra, curando heridos y, en horas de sosegada espiritualidad, cogiendo flores en el campo. Las flores en cuestión exteriorizan el mundo interior del personaje.

Natika nos ofrecerá también un relato del mayor interés, y del que merece la pena extractar estos fragmentos:

«NATIKA. — (...) Nos pusimos en fila, y cuando salió (de la iglesia) a todos y cada uno nos echó una palabrita de consuelo. A los chicos les cogía la cara y les besaba, y a los viejos palmaditas en el hombro nos dio. Y dale con preguntar si alguno estaba enfermo para curarlo ella.

18. *Risueña*: en diálogos y en acotaciones se insiste en el adjetivo hasta convertirse en un *leitmotiv*, a la manera como sucedía con la *escultórica* Cassandra.

A uno que tiene los ojos con pitañas preguntóle dónde vivía, pa llevarle una agüita curandera que ella sabe hacer. A un perlático le dijo que con unturas que ella tiene le curaría. Yo me pienso que es una santísima médica (...) Anda que te andarás con pies ligeros, la madre del buen olor se fue metiendo entre unos robles que en el acá de la iglesia están; y nosotros los pobres, que si quiés, sin poder desapararnos de ella, la seguíamos, pues. Sentóse la señora en el suelo arrimadita al tronco de un arbole, y tirando de rosario, venga a rezar. Respondíamos nosotros al son de los padrenuestros y avemarías de ella, echando de nuestras bocas suspiros y de nuestros ojos lágrimas de purísima devoción, tal y como en jamás de los jamases la hubimos sentido. Ella era santa, pues. Nosotros pensábamos que se nos iba metiendo en el alma su santidad. Acabado el rosario con las letanías, la señora en pie se puso muy derecha, y nos dijo así: "Adiós, queridos hermanos: yo sigo mi camino, quedaos aquí, y no hagáis intención de seguirme." Le besamos todos sus manos blancas, que seguían goliendo a rosas y azicenas. Para todos tuvo un decir amoroso.» (I, 4.^a).

En suma, a lo largo de todo el acto primero hemos obtenido los datos externos de la vida de Sor Simona, y una imagen indirecta de ella: la de su proyección en los demás, a través del emocionado relato de Natika. La aparición — muda — de Sor Simona al finalizar el acto resume todo esto *plásticamente*: en la posada de Lodosa, Sacris solo en escena, vemos a Sor Simona con Natika:

«NATIKA. — Entre, señora. (*Entra Sor Simona, tranquila y risueña. Trae en la mano un ramo de flores; avanza lentamente, reconociendo con atenta mirada el lugar donde se encuentra. Al pasar junto a Sacris, le dice Natika con voz imperiosa*): Arrodíllate, Sacris... Es la santa. (*Tras un instante de estupor, Sacris se arrodilla y se santigua...*)»

Y Natika conduce a Sor Simona donde están los heridos, para bajar inmediatamente el telón.

Las tres primeras escenas del acto segundo, muy breves, coinciden en preparar la nueva aparición de Sor Simona, lo que sucede en la escena 4.^a, una de las más interesantes del drama, en la que Sor Simona alecciona al guerrillero Sacris y expone así en términos discursivos — pero en un tono coloquial nada

solemne — el mensaje del drama, que más tarde asumirá ella, radicalmente, en una acción determinada. Y en esta segunda aparición, por cierto, el autor insiste en la plasticidad, en lo estatuario de la figura. Con la sonrisa y la dulzura de siempre, Sor Simona «detiénese un instante en el marco de la puerta. La actriz cuidará de dar a la figura toda la idealidad que la caracteriza». Al desplegar tantos y tan variados recursos, al trazar con tan delicadas líneas y minuciosa atención la figura de Sor Simona, el autor nos revela la ambición de su propósito; propósito que podemos resumir con estas palabras de Casaldueiro: «Simona es el apóstol de la doctrina galdosiana.»¹⁹

Sor Simona, se nos ha dicho, está loca. Y ya sabemos con qué cautela hay que proceder siempre que en una obra literaria — más aún si es española — se halle un personaje demente. Yo diría que, por principio, debemos examinar esa locura a la luz del pensamiento cervantino, como si se tratara de una prueba reactiva de laboratorio, a fin de averiguar el posible trasfondo quijotesco que en esa locura haya. Galdós, que en personajes «cuerdos» ya había proyectado ciertos impulsos de carácter quijotesco,²⁰ dotará a Sor Simona de una locura de naturaleza similar a la de Don Quijote. Lo que ella ve a su alrededor resulta ser algo muy distinto de lo que los demás ven, una aprehensión más profunda del mundo en torno. «Figurábase estar viviendo — cuenta Clavijo — en edad muy anterior a la que conocemos, y tan atrás volaba su pensamiento que hablaba de los veaumonteses y de los agramonteses como si aún estuvieran alborotando esta comarca...» (I, 6.^a). Hablando con el violento guerrillero Sacris, exclamará Sor Simona: «¡Matar! ¡Matar!... Vosotros creéis que vivís en un siglo que llamáis diecinueve, o no sé qué. Yo digo que vivimos en la Edad Media...» (II, 4.^a). Esta creencia de vivir en otra época²¹ puede interpretarse, desde luego, como un signo más de su locura, pero es manifiesto el sentido que le da el autor: constituye la respuesta de este espíritu sensible a un entorno de brutalidad, de sangre fratricida. Y a ello replica con un ideal básicamente humanista: «Esa causa y la otra — dirá a Sacris — no tienen más que un efecto, que es el de morir sin

19. Op. cit., p. 176.

20. Con gran incisión, Gullón estudió la base quijotesca de Pepe Rey, en «Doña Perfecta», *invención y mito*, cit., pp. 405 y sigs. La interpretación que propone Gullón, en el sentido de que a doña Perfecta opone Galdós un Quijote moderno, creemos que refuerza aún más nuestra conclusión acerca de lo que significa esta *quijotesa* que es Sor Simona.

21. Lo que reaparece en *Santa Juana de Castilla* (1918).

provecho de nadie» (II, 5.^a). Y en la escena anterior le explica, entre otras importantes cosas, que «la verdadera y única patria es la Humanidad»; que a la Humanidad hay que buscarla «en lo más pequeño, en lo que está más cerca de ti; en la masa enorme de los humildes, de los desvalidos; en los que no tienen alimentos, ni ropa, ni hogar». En cuanto al rey, dice también a Sacris: «... el rey eres tú, el hombre; y quien dice el hombre, dice la mujer, el ser humano, que practicando la ley del amor se hace dueño del mundo.» El lema del guerrillero — Dios, Patria, Rey — ha quedado hecho añicos. La voz de Sor Simona es dulce, cálida, tranquila, persuasiva. Pero Sacris, que la ama ya en secreto, es hombre de acción, y como hombre de acción no puede entender aún estas palabras. Sólo una acción concreta de Sor Simona, y de valor excepcional en el drama, modificará la conciencia del brutal fanático, en quien reaparece a su modo la figura de Caballuco y el mundo de Doña Perfecta.

Por el momento, la locura de Sor Simona ha consistido en recorrer los frentes de guerra para curar heridos y predicar el amor. Ahora vamos a ser testigos de algo más, y es lo más importante. El joven estudiante Ángel Navarrete — hijo del que fue novio de Simona, novio que la dejó plantada para casarse con otra — ha sido herido y ha caído prisionero en manos de los carlistas. Sor Simona le cura, vela una noche de fiebre del muchacho. Además, para salvarle, dice a todos que es hijo suyo, comprometiendo así su prestigio y su honor ante quienes la rodean. Pero no se trata sólo de que lo diga: Sor Simona ve en Ángel al hijo que pudo ser suyo, y precisamente porque en su corazón ha perdonado, no lo ve con rencor — como Doña Juana veía a Rogelio —, sino con amor, pudiendo satisfacer de este modo su frustrado instinto maternal (lo que para Doña Juana había sido imposible, sumida en su orgullo y en su esterilidad). Este sentimiento de maternidad se trasluce ampliamente en la larga vigilia del enfermo, y conduce al fin a la más hermosa y quiijotesca aventura de Sor Simona: ante el tribunal militar que juzga a Ángel, se acusa a sí misma de los delitos de espionaje cometidos por el joven. La locura y santidad de Sor Simona cristalizan en este acto de amor, que no es ya el descubrimiento de una relación humana con el *otro* y el perdón (Orozco, Albrit), sino el sacrificio de la propia vida por la de otro: ofrenda máxima, definitiva. El pensamiento de Galdós, en este punto, podría sintetizarse así: piénsese como se quiera acerca de Dios y de la religión, no hay más santidad que la ofrenda a los demás, y en

el camino que puede llevar a esa protección ética se encuentra la posibilidad de una justa convivencia humana.

Las grandes figuras morales, digamos las grandes almas, irradian en torno suyo una luz que ilumina la conciencia de quienes están a su alrededor. Esta acción de Sor Simona redimirá al guerrillero Sacris, el cruel fanático que, matando «enemigos», creía servir a Dios, a su patria y a su rey. Al final del drama le veremos trocar su vida violenta por una vida de qui-jotesca santidad, a ejemplo de Sor Simona. Lo que no habían conseguido Pepe Rey, Máximo o Casandra lo consigue Sor Simona. Y este modo suyo de vivir la vida como un hermoso sueño poético no sólo *contagia* a Sacris; en términos generales, contagia a todos los demás. Recuérdese su obsesión por las flores, que se tenía por una de sus ingenuas manías de demente... Pero en el acto tercero, escena 2.^a, poco antes de empezar el juicio militar, recibe un precioso ramo de flores: un indicio más de que la realidad en torno ha sufrido una modificación, ha empezado a *quijotizarse*. Según Natika, estas flores se las ha dado para Sor Simona, en el pórtico de la iglesia, el apóstol Santiago. Porque — hay que añadir en seguida — Natika también vive en otra época o en otro mundo, y ve lo que los demás no ven. Como Sor Simona, contagiada por Sor Simona, ve la realidad en una perspectiva poética y profunda, que escapa a la visión miope de los que se creen cuerdos. Confróntese este fragmento, en que Natika, ante la incredulidad del viejo Sampedro (el nombre no es casual) y la mendiga Miguela, afirma que custodian a Sor Simona dos arcángeles y un apóstol:

«NATIKA. — Vosotros, ciegos del espíritu, no veis más que las apariencias que ellos mismos se dan, por la cuenta que les tiene. (*Con acento solemne*): Yo vos digo que son dos arcángeles y un apóstol. El que monta el caballo blanco es Santiago Apóstol.

SAMPEDRO. — Yo veo en el del caballo blanco a don Salvador Ulibarri.

NATIKA. — Tú ves visiones, buen Sampedro: el del caballo blanco es el Apóstol Santiago, y los otros dos arcángeles: San Gabriel y San Miguel. (*Levántase y con gran enojo les dice*): Si tuviérades fe como yo la tengo, veríades la verdad; pero los ojos vuestros telarañas tienen.» (II, 1.^a)

¿Realidad o visiones? ¿Molinos de viento o monstruos míticos? En un mundo de violencia, en el que la verdad está

oculta y la libertad sofocada, únicamente los locos como Sor Simona, los seres marginados como Natika, pueden llegar a obtener la verdad profunda, poética, del mundo. Es la gran lección de Don Quijote y, en general, de las grandes figuras trágicas.²² Y éste es el mensaje que Galdós ha querido transmitirnos a través de la grácil, airosa figura de Sor Simona. Las palabras finales de ésta, una vez que se ha llegado a un desenlace feliz de la trama, resumen esa idea y esa esperanza, reafirmando el concepto de libertad como algo inherente a ello: «Continuaré consagrando mi pobre existencia al socorro de los infelices y menesterosos, pero libremente..., libremente (...) Quiero ser libre, como el soplo divino que mueve los mundos.»

Si Doña Perfecta y más tarde Doña Juana inician un itinerario de figuras dramáticas, muy conectadas entre sí, en el teatro español contemporáneo, también la idea sustantiva de Sor Simona — reactualización del espíritu quijotesco en una figura femenina — reaparecerá tiempo después en un gran drama de Unamuno, *Sombras de sueño*, cuya protagonista es asimismo una *quijotesa*.

Cassandra y *Sor Simona*, obras de apariencia dispar, nos resultan ahora muy enlazadas, como partes inseparables de un proceso trágico, como expresiones de la unívoca condición ética y política del teatro de Galdós, y también, finalmente, como ejemplos de la depuración y estilización a que llega su arte.

22. Partiendo de Goldmann, hemos estudiado este tema en lo que se refiere a la obra de Buero Vallejo, y más concretamente al trasfondo mítico de ésta: Edipo (ceguera), Don Quijote (locura) y Caín-Abel (fratricidio, antinomia entre *activos* y *contemplativos*), en *El teatro de Buero Vallejo. Una medición española* (Madrid, Gredos, 1973).