

CONSIDERACIONES EN TORNO A *EL ABUELO*

Clara Eugenia Hernández Cabrera

Durante los meses de agosto y septiembre de 1897, aparecía en el folleto de *EL IMPARCIAL* la novela en cinco jornadas *El abuelo* de Benito Pérez Galdós. El drama del mismo nombre fue llevado al escenario de El Español por la Compañía de María Guerrero el día 14 de febrero de 1904. Existen, pues, dos redacciones de *El abuelo*.

Precede a la primera de estas versiones un prólogo que por su interés será objeto de estudio en esta ponencia. Asimismo, y como segundo apartado de esta exposición, llevaremos a cabo el análisis comparativo de las dos versiones de *El abuelo*.

El estudio del prólogo abarcará dos aspectos. Por un lado, la problemática de los géneros literarios planteada por Galdós y, por otro, la pretendida presentación objetiva de los personajes por parte de su creador.

Como sabemos, en el siglo XVIII el movimiento prerromántico alemán, conocido por el nombre de Sturm und Drang, negó abiertamente la existencia de los géneros literarios. Ya en el siglo XIX es característica común de todos los escritores románticos su absoluta oposición a la teoría clásica de esa delimitación de la literatura. Sin embargo, en las últimas décadas del mismo siglo fue de nuevo defendida por Brunetière (1849-1906). Se trata de una época dominada por las ideas positivistas y naturalistas, así como por las teorías evolucionistas de Spencer y Darwin. Piensa Brunetière que del mismo modo que algunas especies biológicas al mezclarse con otras adquieren nuevo vigor, los géneros literarios al fundirse entre sí darán nuevos y mejores resultados. De ahí que en el prólogo escrito por Galdós a su novela

Cassandra se proponga la fusión del género narrativo y del dramático para salvarlos y revitalizarlos:

Si una ley fisiológica, reforzada por reglas canónicas y sociales, prohíbe en las personas el matrimonio entre hermanos, en literatura no debemos condenar ni temer el cruzamiento incestuoso, ni ver en él la ofensa más leve a la santa moral y a las buenas costumbres. De tal cruce no pueden resultar mayores vicios de la sangre común, sino antes bien depuración y afinamiento de la raza y mayor brillo y realce de las cualidades de ambos cónyuges. Casemos, pues, a los hermanos Teatro y Novela por la Iglesia o por lo civil, detrás o delante de los desven- cijados altares de la Retórica, como se pueda, en fin, y aguardemos de este feliz entronque lozana y masculina sucesión¹.

En este ambiente positivista y naturalista surge la novela de don Benito *El abuelo*. El prólogo antepuesto por el autor a su obra es sólo una justificación de la forma dialogada y la división en jornadas y escenas en que se presenta la redacción de 1897. Al tratarse esta novela de Galdós de un caso evidente de negación a toda división de la literatura se constituyó en el centro de la crítica de su época. No le quedaba más remedio a su autor que dar una explicación a ese hibridismo de géneros literarios.

Cuando en 1889 fue publicada su primera novela dialogada «Clarín» dedicó varios trabajos al estudio de las ventajas e inconvenientes de esta nueva forma novelesca de don Benito:

El (Galdós), sin necesitar que nadie se lo dijera, vio que la novela que otras veces escribía y mostraba al público podía ahora ahorrarla, pensarla para sí, y dejar ver tan sólo, el drama con sus escenas culminantes y su catástrofe moral. Así *Realidad* sin dejar de ser novela, vino a ser un drama, no teatral, pero drama. Galdós prescindió de la descripción que no cupiera en las rapidísimas notas necesarias para el escenario y en los diálogos de sus personajes, como prescindió de la narración que no fuese indirectamente expuesta en las palabras de los actores².

Leopoldo Alas considera que esta novela dialogada representa una renovación de la narrativa decimonónica, pero no está de acuerdo con esa renuncia voluntaria al derecho que posee todo autor de conocer y describir los más recónditos sentimientos, pensamientos, etc., de sus personajes:

Pero lo que hace Zola, esto que hace también el mismo Galdós en muchas novelas de su colección de Las Contemporáneas, no es posible conseguirlo, ni se debe intentar, en obras de aspecto dramático. Lo que el autor puede ir viendo en las entrañas de un personaje es más y de mucha mayor significación que lo que el personaje mismo puede ver dentro de sí y decirse a sí propio³.

«Clarín» llega a criticar acerbamente ese «capricho» infundado de Galdós que impide que el lector pueda alcanzar un conocimiento profundo de las

sicologías creadas por don Benito en cada uno de los personajes de su primera creación híbrida:

... De donde se saca que todo lo que sea usar de un convencionalismo innecesario para la novela, tomado del drama, que en ciertas honduras psicológicas no puede meterse, es falsear los caracteres por culpa de la forma. Esto sucede en la *Realidad* de Galdós; y he insistido en este punto mucho, por lo mismo que creo que sólo a esa especie de capricho del autor, tocante a la forma de su libro, se debe la falta de verosimilitud que algunos han de achacar a los caracteres por sí mismos⁴.

Sin embargo en uno de los periódicos del siglo XIX el autor de *La Regenta* augura los éxitos de las versiones dramáticas de *El abuelo* (1904) y *Cassandra* (1910):

El resultado del que parecía temerario empeño nos hace esperar legítimamente nuevas tentativas que serán premiadas con triunfos acaso definitivos y menos discutidos; si bien será preferible que Galdós invente acciones dramáticas que lo sean desde la vida oscura y misteriosa en el cerebro hasta la precaria de las tablas, no se puede decir que en absoluto deba renunciar a sacar dramas y comedias de otras novelas suyas, que de fijo se prestarán a ello... Aunque no lo sospechen los profanos⁵.

El prólogo que don Benito escribe para su novela *El abuelo* podría considerarse como una respuesta a los artículos que Leopoldo Alas había publicado en diferentes periódicos y revistas ante la aparición de la primera de esas novelas dialogadas. Constituye, pues, dicho prólogo un ensayo de teoría literaria en el que Galdós expone algunos de sus puntos de vista acerca de la literatura. Rechaza el autor de *El abuelo* toda separación tajante entre novela y drama y propone hacer caso omiso a encasillamientos y clasificaciones de las obras literarias:

Aunque por su estructura y por la división en jornadas y escenas parece *El abuelo* obra teatral, no he vacilado en llamarla novela, sin dar a las denominaciones un valor absoluto, que en esto, como en todo lo que pertenece al reino infinito del arte, lo más prudente es huir de los encasillados, y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas⁶.

A don Benito no le van a preocupar las rígidas denominaciones hechas por los retóricos de la literatura y no va a dar importancia al nombre por el que se conozca su creación:

Resulta que los nombres existentes nada significan, y en literatura la variedad de formas se sobrepondrá siempre a las nomenclaturas que hacen a capricho los retóricos. (p. VII).

Esta fusión de drama y novela efectuada por Galdós concuerda perfectamente con la afición que sintiera, desde siempre, el autor de *Realidad* hacia el teatro. Es interesante a este respecto el comentario hecho por Leopoldo Alas:

Ya en las más antiguas novelas de Galdós se ve clara la preocupación de las tablas, que habían llegado a ser para él cosa poco menos que olvidada a fuerza de dejar que pasaran años sin verlas. Las amaba platónicamente, como se dice; pero, cual un amante tímido, en vez de solicitar sus favores huía de su presencia⁷.

Numerosos han sido los artículos escritos en periódicos y revistas acerca de esa tendencia galdosiana a hacer teatro. Melchor Fernández Almagro dice:

Nunca dejó Galdós la intención de escenificar sus novelas. Ninguna carece por lo que hace a tipos o caracteres, ambiente, situaciones y diálogo, de posibilidades teatrales, si es que no pensaba abordar directamente algún día la literatura dramática... ¿Cómo no había de despertarse en Galdós la vocación teatral de sus primeros años, nunca, en verdad, dormida del todo?⁸.

Posteriormente Manuel Alvar en un estudio sobre la novela y el teatro en Galdós ratifica estas opiniones de Clarín y Fernández Almagro:

Galdós empezó como dramaturgo y como tal escribía desde los quince años. Subyacente quedó en él esta veta por más que en apariencia renunciara a ella⁹.

Los géneros narrativo y dramático están siempre presentes en la obra de don Benito. Ambos se interpenetran en la creación del autor de *El abuelo*. Como dice Francisco Ruiz Ramón:

Galdós dramaturgo no sabe romper con Galdós novelista. Su escritura de dramaturgo está siempre interferida por su escritura de novelista¹⁰.

Sin embargo, a pesar de la pretensión galdosiana de fundir novela y drama en una obra que participara de los dos géneros, don Benito conoce perfectamente las diferencias esenciales que existen entre ambas formas literarias. Las limitaciones que el género dramático presenta frente a la narrativa no son ignoradas por el autor de *El abuelo*. En el estudio comparativo que realizaremos de los dos textos de la obra de don Benito veremos cómo una misma sustancia de contenido es formalizada de diferente modo en cada género literario. Galdós se ha visto obligado a efectuar numerosas modificaciones en la versión dramática de su novela. Estos cambios no sólo dependen de la duración necesariamente menor de la acción dramática, sino que obedecen también a otra serie de condicionamientos impuestos por la distinta naturaleza del género literario correspondiente.

Estudio aparte merece el objetivismo que pretende Galdós conseguir en la presentación y constitución de sus personajes.

Al comienzo del prólogo que estamos analizando intenta explicar don Benito la adopción del diálogo como modo de expresión de los personajes:

...en la composición de *El abuelo* he querido halagar mi gusto y el de ellos (los lectores), dando el mayor desarrollo posible al procedimiento dialogal y contrayendo a proporciones mínimas las formas descriptiva y narrativa. (p. VI).

Sin embargo, el uso de la técnica del diálogo no obedece sólo a ese afán de satisfacer «el gusto propio y el del lector», sino que lo que induce a don Benito a adoptarla es su intención de desaparecer como narrador omnisciente. El mismo expone su finalidad con las siguientes palabras:

Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos sin mediación extraña el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la naturaleza. (p. VI).

Frente al narrador que todo lo sabe, característico de la novela del siglo XIX, Galdós ha querido renunciar a ese derecho y dejar a sus personajes en libertad para constituirse ante los ojos del lector. Pretende que los diferentes caracteres se vayan creando en la escena y que sean conocidos por el lector de forma directa, sin ningún intermediario. Como dice el mismo don Benito:

El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra, y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. (p. V).

Pero este propósito expresado por Galdós en el prólogo queda sólo en lo teórico. Podemos decir que se trata de un ensayo de teoría literaria en el que don Benito alude a ese conocimiento que el lector puede obtener de los diversos personajes a partir de sus conductas, de sus actuaciones en la acción narrativa. Pero en el momento de llevar esa serie de ideas teóricas a la práctica, el desacuerdo entre los presupuestos y su ejecución es considerable. El Galdós teórico de la literatura no coincide totalmente con el Galdós novelista.

Es cierto que las formas descriptivas y la narración en tercera persona han disminuido, que el autor nos deja cierta libertad de opinión respecto a sus personajes, pero sus intervenciones son abundantes y sirven para imponer al lector una serie de prejuicios antes de que cada personaje se dé a conocer por sí mismo. Las acotaciones, necesarias en la obra dramática, son

utilizadas en la novela para exponer lo que el autor piensa de cada personaje y lo que, por supuesto, impone al lector casi sin que este se dé cuenta de tal manipulación. Esta predisposición a mostrarnos sus sentimientos hacia los diferentes caracteres antes de que estos se desarrollen a través del diálogo echa por tierra, al menos parcialmente, la teoría galdosiana expuesta en el prólogo. La libertad con la que contamos para forjarnos un criterio acerca de cada personaje se ve restringida por esas interrupciones en forma de acotación. Pondremos algún ejemplo de estas intromisiones del narrador en la acción. En la jornada I, escena I, no se limita a describirnos físicamente a Gregoria y Venancio, sino que nos habla de sus ilusiones, aspiraciones, forma de vivir, etc.:

Gregoria es hacendosa, guisandera excelente, tocada del fanatismo económico igual que su marido... Para entrambos la naturaleza es una contratista puntual y una despensera honrada, como ellos, prosaica, avarienta, guardadora. (p. 4).

Ya por estos párrafos del autor nuestro sentimiento hacia estos personajes se ve condicionado. El narrador en tercera persona intenta que experimentemos su mismo desprecio hacia los dos excriados.

Otro ejemplo evidente de la escasa objetividad de la que dispone el lector lo hallamos en la imagen que de Senén da el narrador:

Senén, de veintiocho años, más bien más que menos, vestido a la moda, con afectada elegancia de plebeyo que ha querido cambiar rápidamente y sin estudio la grosería por las buenas formas. (p. 13).

Después de la lectura de este fragmento y del resto de la larga acotación que el autor dedica a este personaje, es imposible que se sienta algún afecto hacia él. En dicha descripción se permite incluso expresarnos directamente la antipatía que el joven le despierta:

Su estatura es corta; sus facciones aniñadas, bonitas en detalle, pero formando un conjunto ferozmente antipático. (p. 13).

En cuanto a sus cualidades, podríamos llamar intelectuales, dice don Benito:

Compensa la cortedad de su inteligencia con su constancia y sagacidad en la adulación, su olfato de las oportunidades y su arte para el por-dioseo de recomendaciones. (p. 14).

De este modo el autor se anticipa a la aparición de cada personaje dándonos su impresión acerca del mismo. Sin embargo las descripciones que el narrador hace de las figuras principales son mínimas y se reducen a dar a conocer el aspecto exterior de los mismos. Por lo tanto, el lector dispone de mayor libertad para formarse su opinión respecto a ellos. Como ejemplo

pondremos la imagen casi fotográfica que da Galdós de las dos nietas de Albrit:

Son negros sus ojos, rasgados, melancólicos; negro también su cabello, peinado al descuido en moño alto. (p. 29).

No nos habla, como hace con los demás personajes, de sus gustos, aficiones, etc., y, por supuesto, se cuida de decirnos o siquiera dejarnos ver indirectamente quién es la verdadera nieta del Conde. Será este quien realice el estudio de Dolly y Nell, creyendo de este modo dilucidar el misterio. Si el autor nos hubiera descrito desde un primer momento los temperamentos de las dos niñas, parte de la tensión narrativa habría desaparecido. La técnica utilizada por Galdós en su novela es la de mantener en absoluta ignorancia a la figura central y al lector. Los otros personajes que conocen la verdad permanecerán en silencio hasta el momento indicado. No existe, pues, complicidad entre el autor y el lector. Este irá penetrando en los caracteres de las dos niñas al mismo tiempo que el abuelo y simultáneamente les será revelada la verdad.

En cuanto a la figura de don Rodrigo es aún más evidente la ausencia de la narración. Cuando aparece el Conde (J. I, 4) lo que don Benito nos da a conocer es su aspecto físico y algo respecto a su ascendencia:

Es un hermoso y noble anciano de luenga barba blanca y corpuenta figura, ligeramente encorvado. Viste buena ropa de viaje, muy usada; calza gruesos zapatones, y se apoya en garrote nudoso. Revela en su empaque la desdichada ruina y acabamiento de una personalidad ilustre. (p. 40).

Como veremos al comparar el texto narrativo con la versión dramática, esta descripción es similar a la que hace el dramaturgo para presentar al mismo personaje.

Mientras la mayoría de los caracteres se muestran simples, inalterables y definidos por unos pocos rasgos que nos son impuetos por el autor, las figuras principales irán evolucionando y transformándose en función de las diversas circunstancias. A pesar del corto espacio temporal transcurrido a lo largo de la acción narrativa, cinco días, los acontecimientos producidos originan las modificaciones en los caracteres de dichos personajes. El brusco cambio final experimentado en la figura del Conde será utilizado por Galdós para sostener su tesis. Es por la flexibilidad en los temperamentos de estos personajes por lo que don Benito dejará al lector en libertad para sacar sus propias conclusiones. En cuanto a los demás el narrador se interpone entre ellos y el lector dándonos su opinión y dejando para la forma dialogada la confirmación de sus prejuicios.

Que las acotaciones de la novela no se reducen a exponer de forma objetiva las diferentes figuras puede probarse realizando su comparación con el drama. En este el autor se limita a señalar las características de los perso-

najes que el público puede observar o también a indicar la posición que aquellos ocuparán en el escenario. De este modo la larga acotación que aparece en la novela para describir a los nuevos dueños de La Pardina es suprimida en la versión teatral.

En cuanto a la descripción de don Carmelo, que en la novela alcanza considerable extensión, pasa a ocupar en el drama unas pocas líneas. Por lo que respecta a los otros personajes —el Alcalde, don Pío y Senén— aparecen sin previa descripción, lo cual contrasta con las extensas acotaciones que anteceden a cada uno de ellos en la novela, como se verá en la segunda parte de nuestra ponencia.

Pero no sólo se interrumpe la acción narrativa con el fin de describir a los diferentes personajes, sino que el narrador, olvidando una vez más los presupuestos teóricos del prólogo, relata en tercera persona hechos sucedidos fuera de la acción y conocidos sólo por él. Citaremos un solo ejemplo de estas intromisiones del narrador que ya tendremos ocasión de estudiar con más detalle. Las conversaciones sostenidas por Venancio, el Médico y el Cura acerca del modo de conducir a don Rodrigo al monasterio de Zaratán son resumidas por el narrador en tercera persona:

... Aceptada en principio por los cuatro vocales la conveniencia de alojar al anciano Albrit en los Jerónimos de Zaratán, surgen criterios distintos acerca de la forma y manera de realizar lo que creen benéfica y santa obra. Mientras Venancio opina... (p. 182).

Por último, como manipulación extrema de que es víctima el lector en la redacción larga y como prueba final de esa presencia del narrador omnisciente en la novela, tengamos en cuenta la acotación que cierra la obra de 1897. En ella se nos narra lo que sucede en un tiempo posterior al de la acción novelesca. Se nos habla del lugar al que se dirigen los tres personajes y se cierra perfectamente la acción con la entrega por la Guardia civil de la carta de Lucrecia en la que permitía a Dolly permanecer con don Rodrigo hasta su muerte. En el drama, en cambio, el espectador deberá suponer lo que tendrá lugar en ese tiempo infinito, una vez acabada la acción en el escenario. Termina la redacción de 1904 con la frase del abuelo dirigida a Dolly: «Niña mía..., amor..., la verdad eterna. (Se dirigen hacia la derecha)»¹¹.

De todo lo dicho se deduce que la pretendida objetividad de la que habla Galdós en el prólogo no ha sido totalmente conseguida, pues en cada una de sus intervenciones nos condiciona de tal forma que nos es imposible sentir algún afecto por Senén o cierta admiración por Gregorio y Venancio.

Como indicábamos al comienzo de esta ponencia, el segundo apartado de nuestro trabajo consistirá en realizar la comparación entre los textos narrativo y dramático en que se presenta la obra que estamos analizando. La versión que para la escena hizo Galdós presenta una serie de variaciones

respecto al texto de la novela. Manuel Alvar ha hecho un estudio acerca de las modificaciones producidas en los personajes, escenas y diálogos¹². Los resultados obtenidos a partir de este cotejo, junto con nuestras aportaciones, se pueden esquematizar en el siguiente cuadro:

NOVELA	DRAMA
JORNADA I	ACTO I
Escena 1	Escena 1
Escena 2	Escena 2 (añadida)
Escena 3	Escena 3
Escena 4	Escena 4
Escena 5	Escena 5
Escena 6 (se elimina)	Escena 6
Escena 7	Escena 7
Escena 8	Escena 8
Escenas 9 y 10	Escena 9
Escena 11	Escena 10
Escena 12	Escena 11
JORNADAS II Y III	ACTO II
J. III, 1	Escena 1
J. II, 2 (suprimida)	
J. II, 3 "	Escena 2 (añadida)
	Escena 3 "
	Escena 4 "
	Escena 5 "
	Escena 6 "
J. II, 4 (pp. 106-112)	Escena 7
J. II, 5	Escena 8
J. II, 6	Escena 9
JORNADA III	ACTOS II Y III
Escena 1	Acto II, 1
Escena 2 (suprimida)	
Escena 3 "	
Escena 4	Acto III, 3
Escena 5 (suprimida)	
Escena 6 "	
Escena 7	Acto III, 4 (añadida)
Escenas 8 y 9	Acto III, 1
Escena 10 (suprimida)	Acto III, 2
Escena 11 "	
Escena 12 "	
Escena 13 "	

JORNADA IV		ACTO IV	
		Escena 1 (añadida)	
		Escena 2 "	
Escena 1		Escena 3	
		Escena 4 (añadida)	
Escena 14 (en parte)		Escena 5	
		Escena 6 (añadida)	
		Escena 7 "	
		Escena 9 "	
Escena 3		Escena 10	
Escena 4 (suprimida)			
Escena 5 "			
Escena 6 (coinciden bastante)	Escena 8		
Escena 7 (suprimida)			
Escena 8 "			
Escena 9 "			
Escena 10 "			
Escena 11 "			
Escena 12 (coinciden bastante)	Escena 11		
	Escena 12 (añadida)		
Escena 13 (suprimida)			
Escena 14 "			
Escena 15	Escena 13		
JORNADA V		ACTO V	
		Escena 1 (añadida)	
		Escena 2 "	
		Escena 3 "	
Escena 12		Escena 4	
Escena 14		Escena 5	
		Escena 6 (añadida)	
		Escena 7 "	
Escena 16		Escena 8	
Escena última		Escena 9	

El resto de las escenas de la Jornada V de la novela han sido eliminadas en la versión dramática de *El abuelo*.

A partir del esquema propuesto haremos un análisis de las causas que motivaron las diversas alteraciones en escenas, personaje y diálogo y de los resultados obtenidos de las mismas.

En la novela el núcleo motivador de la acción es la búsqueda por parte del Conde de su verdadera nieta. Es, podríamos decir, el pretexto del que se vale el autor para llevar a cabo la exposición de una serie de ideas. La falsa impresión que se puede obtener a partir de una lectura superficial de la novela es modificada tras haber realizado un análisis profundo de la misma. Aparentemente puede presentarse *El abuelo* como una obra intrascendente, sin otro motivo que el del descubrimiento de la legitimidad de una de las

niñas de Albrit. Pero mediante un detenido examen observamos que eran otros los motivos que indujeron a don Benito a escribir su obra. Estos pueden ser resumidos de la forma siguiente: el estudio de la aristocracia arruinada y de la burguesía naciente en la sociedad española del siglo XIX; el triunfo de todo lo natural frente a lo establecido; una mayor flexibilidad de las costumbres y un rechazo del naturalismo y del maniqueísmo. Comparando la obra narrativa de 1897 con la obra dramática de 1904, observamos cómo don Benito, autor teatral, margina esos motivos que tanto le interesan al novelista y centra la acción en la duda del Conde y la consiguiente búsqueda de la verdad.

Ya desde la primera escena de la Jornada I, el dramaturgo ha suprimido un largo parlamento entre Gregoria y Venancio, antiguos criados de La Pardina. Es una supresión notoria y reduce bastante la extensión del Acto I. La escena de la obra de teatro abrevia su duración con respecto a la de la redacción larga. Por otro lado, esta eliminación empobrece considerablemente el estudio que, como hemos señalado, realiza Galdós de las diferentes clases sociales existentes en el siglo XIX español. Gregoria y Venancio, en la obra de 1897, se presentan tan apegados a la tierra como las hortalizas a las que aluden constantemente en una conversación tan importante como la que se refiere a la llegada del Conde a La Pardina. En el drama ese espíritu mezquino y materialista no estará reflejado con la intensidad lograda en la redacción larga. La caricaturización de los antiguos criados hecha por don Benito es casi eliminada en la obra teatral. Si a esto añadimos la supresión de la larga descripción de ambos personajes que lleva a cabo el novelista, llegaremos a la conclusión de que las posibilidades de conocimiento de Gregoria y Venancio por parte del espectador se reducen al mínimo. Es imposible que el público que presencie la representación imagine, sin previa lectura de la novela, lo que el autor pretende reflejar mediante la utilización de ambos personajes. Esa representación hiperbólica de los antiguos criados de La Pardina en la redacción larga deja de existir con las reducciones de texto en la obra dramática.

Defiende también Galdós en su novela una mayor flexibilidad de las leyes, una menor rigidez en lo que al sentimiento de la honra se refiere. Esta destrucción del mito del honor será la tesis primordial que el novelista sostenga al final de la acción narrativa. Las diversas conversaciones que los personajes mantienen a este respecto establecen unas líneas de convergencia que potenciarán dicha tesis. Al ser eliminados esos parlamentos en la obra dramática, esa potenciación será indudablemente menos intensa:

Venancio

Todas esas lenguas, y más que supiera, no bastan para contar los horrores que acerca de ella corren en castellano neto.

Senén, endilgando sabidurías que aprendió en los cafés

¡Horrores!... No hagáis caso. La honradez y la no honradez, señores míos, son cosas tan elásticas, que cada país y cada civilización... cada

civilización, digo, las aprecia de distinto modo. Pretendéis que la moralidad sea la misma en los pueblos patriarcales, digamos primitivos, como esta pobre Jerusa, y en los "grandes centros"... ¿Habéis vivido vosotros en los "grandes centros"? (p. 20).

Como reducción primordial en esta escena 2 de la novela y 3 del drama señalaremos la que se refiere a la presentación de Senén por parte del autor. La descripción de su físico sería redundante ya que el espectador puede contemplar directamente al actor. Pero las referencias que el novelista hace a las peculiaridades morales de Senén son necesariamente eliminadas en la obra de teatro, produciendo la consiguiente imparcialidad del público para juzgarlo. Es, por tanto, en la obra de 1904 en la que los personajes se hacen ante la mirada del espectador, sin que ningún intermediario pueda influir a priori, con sus palabras, en el juicio objetivo del público.

En la escena 4 del drama que corresponde a la 3 de la novela se suprime la acotación en la que el autor hace la presentación de las niñas de Albrit. Esta eliminación, sin embargo, no reduce las posibilidades de conocimiento por parte del espectador ya que el novelista se había limitado a dar una visión fotográfica de dichos personajes. No ocurre como en los casos anteriores en los que el narrador omnisciente nos informaba acerca de la interioridad de Senén y de los antiguos criados, sino que en la acotación a la que nos estamos refiriendo —por tratarse de personajes principales— el autor alude sólo al físico de Nell y Dolly.

A lo largo de las dos redacciones de *El abuelo* son evidentes las alusiones en torno al escaso valor de la enseñanza oficial, de la enseñanza establecida. Se elogia, en cambio, la educación al aire libre, en contacto con la naturaleza y en libertad. Sin embargo, las digresiones acerca de este tema son más abundantes en la novela que en el drama. De este modo, en esta escena se eliminan referencias en torno a la soledad del campo frente a la vida ciudadana:

Dolly, poniendo en dos patas al perrito
Yo te digo una cosa: creo que cuanto más salvajes, más felices somos.
Nell
Eso no: la civilización, Dolly... (p. 35).

Entre estas reducciones señalaremos la que se hace de una intervención de Venancio en la que este expone el poco interés que muestra el abuelo en lo que se refiere a los estudios de sus nietas:

Venancio
Y su abuelito, en vez de reprenderlas para que se apliquen, les dice que la señora Gramática y la señora Aritmética son unas viejas charlatanas, histéricas y mocosas, con las cuales no se debe tener ningún trato. (p. 159).

Otra frase eliminada del drama y que sintetiza los ideales de esa educa-

ción rousseauneana defendida constantemente en la obra de don Benito es la siguiente:

Venancio, repitiendo una frase del Doctor
Su institutriz es la Naturaleza, su elegancia la libertad, su salón el bosque. Bailan al compás de la mar con la orquesta del viento. (p. 26).

La escena 4 de la Jornada I coincide con la escena 5 del Acto I. El grado máximo de objetividad es conseguido por Galdós en la descripción que hace, en esta escena, de la figura central. En ella no se alude a cualidades o defectos del Conde, es decir, no se habla de sus características morales o intelectuales. Ni siquiera nos precisa la edad del caballero como hace al presentarnos a otros personajes. Del Conde sólo nos dice: «Es un hermoso y noble anciano...» (p. 40).

Como prueba de este objetivismo podemos señalar la semejanza de las dos acotaciones, la del drama y la de la novela. Hay, sin embargo, una diferencia no ya en la descripción del personaje sino en su denominación por parte de don Benito. En la obra de teatro se limita a dar el título y el apellido con que se conoce al personaje que entra en escena: «Las mismas y el Conde de Albrit» (p. 640). En la redacción larga, en cambio, presenta al personaje mediante una larga lista de títulos que por su extensión no puede acabar y se ve obligado a cerrar con un «etc.». La intención irónica del autor es evidente ya que ese número ilimitado de títulos alude a la estirpe aristocrática que definirá a dicho personaje:

Nell y Dolly.—D. Rodrigo de Arista-Potestad, Conde de Albrit, Marqués de los Baztanes, Señor de Jerusa y de Polán, Grande de España, etc. (p. 40).

En la escena 6 del Acto I, que corresponde a la escena 5 de la Jornada I, la valoración negativa de la personalidad de Senén deja de ser tan intensa. El autor no pone en boca del Conde las duras expresiones que observábamos en la novela con respecto al antiguo criado de Lucrecia. El profundo desprecio con que el abuelo trata a Senén desde su primer encuentro con él es evidente en la redacción larga:

El Conde, parándose

¿Quién me habla?

Nell

Es Senén, papá.

Dolly

¿No te acuerdas?

Senén

Senén Corchado, señor, el que fue... no me avergüenzo de decirlo... criado del señor Conde de Laín.

El Conde

¡Ah, lacayo! (Con súbita cólera, requiriendo el garrote). ¿Vienes a que te dé dos palos? (p. 45).

El encuentro de ambos personajes en la obra dramática no sólo no refleja ese odio que sintiera el Conde, sino que éste se alegra al ver a Senén después de su larga ausencia de Jerusa:

El Conde.—¿Quién me habla?

Nell.—Es Senén, papá.

Dolly.—¿No te acuerdas?

Senén.—Senén Corchado, señor, el que fue... no me avergüenzo de decirlo..., criado del señor Conde de Lafn.

El Conde.—(Alegre). ¡Ah! Sí, sí, sí. ¿Eres...? Ya, ya. Me alegro de encontrarte aquí. (p. 641).

Las dos acotaciones en que el novelista y el dramaturgo explican las reacciones del Conde ante la presencia de Senén son totalmente opuestas. En el drama el autor dice entre paréntesis: «(Alegre)». En la novela, en cambio, señala la actitud contraria: «(Con súbita cólera, requiriendo el garrote)».

Si a estas modificaciones añadimos la eliminación, en la escena 3 del drama, de la descripción por parte del autor, llegaremos a la conclusión de que el concepto que el espectador pueda tener de este personaje no será el mismo que el que se haya forjado el lector de la novela. En la misma escena hay otras supresiones que impiden profundizar en este personaje, que es uno de los que mejor ha estudiado Galdós. Este no se resigna a permanecer callado en la acción narrativa a la que nos estamos refiriendo. Un ejemplo de esta intromisión constante del novelista es el siguiente: «Senén, con malicia indiscreta que resulta más antipática por lo pedantesco de la expresión» (p. 53). Por el contrario en la obra de teatro es el espectador quien irá deduciendo, a partir de la actuación de Senén, sus peculiaridades.

Se elimina también en el drama, probablemente por imposibilidad material, una conversación entre el Conde y Senén acerca del espíritu trepador y parásito de éste. Las niñas de Albrit piden al personaje citado que suba al árbol donde se ha quedado trabado uno de sus libros. Galdós establece un paralelismo entre este hecho y la ambición y espíritu oportunista del personaje:

Dolly

¡Vaya un alfiler de corbata que te traes!... Por Dios no te caigas.

El Conde

No temáis: éste sabe subir y agarrarse bien. Si cae, será porque le tiene cuenta.

Senén

Por ahora, señor Conde, me tiene más cuenta apoyarme bien en las ramas fuertes... (p. 50).

Como hemos señalado en el esquema propuesto, la escena 9 de la Jornada I se funde con la 10 en la escena 9 del Acto I del drama. La supresión más importante es la que se refiere a la acotación en la que el autor describe

a don Carmelo. La descripción que el novelista hace de su personaje es de una gran minuciosidad:

... Usa gafas de un azul muy claro, que se le corren sobre el caballete. Viene a palo seco, es decir, sin balandrán, por ser buen tiempo. Es limpio, y la sarga de su sotana, pulcra y reluciente, ciñe y modela sin arrugas la redondez del abdomen, bien atacados todos los botoncitos que corren desde el cuello hasta la panza... (p. 64).

Con respecto a esta detallada acotación la realizada por el dramaturgo es insignificante:

El Cura, D. Carmelo, es grueso, jovial. Entra en escena por el foro, y se dirige al Conde con los brazos abiertos. (p. 643).

Una constante en el paso de la novela a la obra de teatro es la eliminación de todos los soliloquios. Las tres escenas en las que el Conde habla consigo mismo han desaparecido en la versión de 1904: J. III, 6; J. III, 12; J. IV, 11. Los otros dos soliloquios pronunciados por don Rodrigo no han sido eliminados, pero han perdido su naturaleza de monólogos al estar dirigidos a personajes que actúan como interlocutores. Esto es lo que ocurre en el Acto I, 11. En esta escena el Conde tiene como receptores al Cura y al Médico. Lo mismo sucede con el soliloquio de la J. V, 14, que en el drama es dirigido a Venancio (Acto V, 6).

Intentaremos exponer las causas a las que, desde nuestro punto de vista, obedece la supresión de los diferentes monólogos en la obra de 1904. En el Acto I, 11, se ha reducido la primera parte del soliloquio dirigida a dos personajes que en la novela no están presentes, pero que en el drama actúan como interlocutores:

El Conde, solo, meditabundo.

¿Me ayudarán éstos en mis investigaciones?... ¿Se penetrarán del espíritu de rectitud, del sentimiento de justicia con que procedo?... (con desaliento). Lo dudo... Viven en ambientes formados por las conveniencias, el egoísmo y la hipocresía, y cuando se les habla de la suprema ley de honor, ponen cara de asombro estúpido, como si oyeran referir cuentos de brujas... (pp. 78-79).

La dura crítica que el novelista hace de la sociedad es eliminada por el autor de teatro. El lenguaje vehemente que emplea el abuelo en la redacción larga se suaviza en la obra de 1904. En este fragmento de monólogo suprimido vemos cómo don Rodrigo habla de ese «ambiente formado por las conveniencias, el egoísmo y la hipocresía». Esta misma tendencia a la crítica social podemos observarla en los siguientes pensamientos expresados por el Conde y eliminados también del drama:

Esto es más claro que la luz. Siempre lo has dicho, Albrit; siempre lo

has dicho. La causa de que las sociedades estén tan podridas, las causa de que todo se desmorone es la bastardía infame... el injerto (sic) de la mentira en la verdad, de la villanía en la nobleza... Tú lo has dicho, Albrit; tú debes sostenerlo, Albrit... (p. 245).

J. IV, 11.

¡Generación ingrata, generación descreída y que nada respetas, generación parricida, pues devoras el pasado y menosprecias las grandezas que fueron! (p. 300).

Los mayores insultos a la sociedad se hallan en esas escenas en las que el Conde habla, en voz alta, consigo mismo. Al ser suprimidos estos monólogos en la versión dramática, el espectador no podrá escuchar esas crudas imprecaciones. Galdós intentó despojar su drama *El abuelo* de todo aquello que pudiera ofender al público de principios de siglo. Creemos que esta es la causa de la reducción de los diversos monólogos.

Como ya hemos dicho, otro de los temas tratados por Galdós en sus dos obras es el del honor. La rigidez del Conde respecto a este concepto le lleva a la decisión de matar a la que considera su nieta ilegítima. Al ser eliminada en el drama la escena en que don Rodrigo proyecta y justifica su crimen, la figura de Albrit aparecerá más humana ante los ojos del espectador. Sin embargo, la ridiculez y locura del abuelo llega a su punto culminante en esa escena de la novela:

Todos duermen: las niñas también, ignorantes de que urge expulsar a la intrusa. Ley de justicia es. No he inventado yo el honor, no he inventado la verdad. De Dios viene todo eso; de Dios viene también la muerte, fácil solución de los conflictos graves. Tiene razón Laín: el que usurpa, debe morir, debe ser separado... Rafael y yo separamos, apartamos lo que por fraude se ha introducido en el santuario de nuestra familia... (p. 245).

En el colmo de su monomanía llega a culpar a Dios de la injusticia y del pecado del mundo. Este tratamiento irreverente es asimismo eliminado del drama al suprimirse el monólogo correspondiente:

... Así anda el mundo, así anda la justicia... pero de eso no tenemos la culpa los pobres mortales: es el de arriba quien tiene la culpa, el que permite la rareza extravagante de que salga buena la falsa... (pp. 246-247).

Con la eliminación de otro fragmento del mismo soliloquio el espectador no podrá tener un conocimiento absoluto de la concepción maniqueísta que predomina a lo largo de las dos redacciones. En cambio, el lector de la no-

vela descubrirá esa separación tajante entre el bien y el mal a través de una frase pronunciada por el abuelo en dicho monólogo:

... Hasta podría ser... sí... podría suceder que la espúrea, que es Dolly, fuera buena... buena y espúrea, ¡Qué sarcasmo! (pp. 246-247).

El meollo de las dos redacciones estriba en la creencia firme del Conde en que, de las dos niñas, una tendrá que ser buena y la otra mala. Es imposible que, aunque ilegítima una de ellas, las dos sean buenas o, lo que según el Conde sería un sarcasmo, que la nacida del adulterio sea la buena. La destrucción de ese maniqueísmo será otra de las tesis sostenida por don Benito al final de su obra, tanto novelesca como dramática. Pero, como sucede respecto al tema del honor, la potenciación de este antimaniqueísmo no será tan intensa en el drama como en la novela.

La escena I del Acto II corresponde a la escena I de la Jornada III. En el drama no se hace ninguna referencia al papel que don Pío va a representar. La acotación señala únicamente lo que el espectador podrá ver por sí mismo:

Nell, Dolly y D. Pío Coronado, sentados los tres alrededor de una mesa grande, en la cual hay papeles, tintero, libros de enseñanza. (p. 646).

En la novela, el autor no se conforma con la información directa que el lector pueda recibir a través del diálogo, ya que nos describe no sólo el físico de don Pío hasta el último detalle, sino que nos informa también acerca de sus cualidades morales, de su pasado y de su situación en el momento de la acción:

Maestro de escuela jubilado, desempeñó con eficacia su ministerio durante treinta años, distinguiéndose además como profesor de materias de la primera y segunda enseñanza. Su defecto era la flojedad de carácter y la tolerancia excesiva con la niñez escolar. (p. 145).

La reducción de diversas conversaciones entre el Conde y don Pío no permite ver con tanta claridad la relación que entre ellos existe en la redacción larga. En ella don Pío y el Conde se presentan tan unidos que son como las dos caras de una moneda. Ambos se complementan mutuamente. No se suprimen los encuentros entre los dos personajes, pero sí se acortan sus coloquios. Todas las digresiones acerca del intento de suicidio del maestro desaparecen por completo en la versión dramática. Son precisamente estos coloquios los que aprovecha Galdós - novelista para presentarnos a estos dos personajes en íntima relación. La pareja cervantina que constituyen don Rodrigo y don Pío no está tan perfectamente trazada en el drama debido a esa serie de supresiones.

Por otro lado, con la reducción de esas escenas referidas al suicidio la profundidad filosófica y el humor quedan anulados casi por completo en el drama. La comicidad con que Galdós trata la preparación de la muerte de

don Pío, que es de lo mejor en la redacción larga, desaparece en la versión de 1904:

El Conde

Mejor. Así, fresquitos y bien desmenuzados, seremos más del gusto de los peces.

D. Pío, sintiendo un intenso pavor

Es horrible... ¿Y qué hace uno en el estómago del pez?

El Conde, con lúgubre humorismo

Lo que haría probablemente Jonás en el vientre de la ballena: aburrirse... porque no se dice que llevara periódicos que leer, ni baraja para hacer solitarios. (p. 416).

Podríamos seguir señalando ejemplos de ese efecto cómico conseguido por el autor de la novela, pero hemos de pasar a otro punto para no hacer más extenso este trabajo.

Como ya dijimos, las reducciones llevadas a cabo por el dramaturgo eliminan, además del humor, las disquisiciones filosóficas que plantea el abuelo a don Pío. Las conversaciones que en torno al honor sostienen ambos personajes son mucho más profundas y extensas en la novela que en el drama. Con esto, la imposición de la tesis galdosiana con la consiguiente destrucción de lo que se había mantenido a lo largo de la acción es mucho más rotunda en la obra de 1897 que en la de 1904. Las reflexiones respecto al mito del honor son menos numerosas y expresivas en la obra de teatro:

El Conde.—... Yo he llegado a creer esta noche..., y te lo digo con franqueza..., que si del honor pudiéramos hacer cosa material, sería muy bueno para abonar las tierras. (p. 674).

En la novela las expresiones en boca del Conde y del maestro acerca del honor son más abundantes y duras:

El Conde

Yo he llegado a creer esta noche... y te lo digo con franqueza..., que si del honor pudiéramos hacer cosa material, sería muy bueno para abonar las tierras.

D. Pío

Y criar la hermosa lechuga y el rico tomate...

El Conde

Y para la hortaliza social, para este mundo de ahora, nacido sobre acarreo, la mejor substancia es la ignominia, la impureza y mezcolanza de sangres nobles y sangres viles... Quedamos en que tú no aciertas a decirme lo que es el honor, ni te has encontrado nunca esa alimaña en tus excursiones filosóficas. (p. 415).

En la escena 2, que ha sido añadida por el dramaturgo en el Acto II, aparece por primera vez el personaje del Alcalde. Es evidente la diferencia con la aparición de ese mismo personaje en la novela. En esta la figura de

don José María Monedero es descrita con gran detalle en una acotación (J. II, 2). Como hemos visto en otras ocasiones, Galdós no se limita a dar una visión fotográfica del físico del Alcalde, sino que nos dice lo que éste piensa y cómo ha llegado a su desahogada posición actual:

De origen humildísimo, empezó a sacar el pie del lodo con la cartería; trabajó honradamente después en distintas industrias, hasta que halló su suerte en la fabricación de pastas para sopa. (p. 83).

Se trata de un personaje a quien el novelista ridiculiza constantemente. Este tratamiento lo consigue mediante sus intromisiones en el diálogo y a través del lenguaje utilizado por don José María. Las diversas intromisiones por parte del autor son eliminadas del drama y, por lo tanto, el personaje no aparecerá ridiculizado. Como ejemplo de estos comentarios en tercera persona citaremos el siguiente:

El Alcalde, en jarras

Ya me va cargando a mí este fantasmón, que, después de todo, no es más que un desagradecido, pues bien podía mirar que, enchiquerándole en Zaratán, le dábamos más de lo que merece la polilla de sus pergaminos... Agradezca que da con un hombre de mi pasta... (No se fiere a la de la sopa). (p. 351).

Del mismo modo, el tratamiento humorístico a través del lenguaje es rechazado por el dramaturgo en la versión teatral. Así podemos leer en la novela:

El Alcalde

... Bien sabía el vejete que ayer celebrábamos tu fiesta monástica...

La Alcaldesa

Onomástica.

El Alcalde

... Y todo ello cuando acabábamos de atracarla de dulces y de atenciones, aquí, en tu fiesta numismática. (p. 352).

La sátira que Galdós —novelista— hace del Alcalde y su esposa, típica pueblerina, es evidente en la forma en que describe la casa de ambos personajes:

Sala baja en la casa del señor Alcalde de Jerusa, D. José María Monedero, decorada con lujo barato, en toda la plenitud de la cursilería con dinero. (p. 81).

Asimismo la eliminación de la Alcaldesa impide el conocimiento por parte del espectador de uno de los personajes secundarios mejor trazados por el autor de la redacción larga.

En la escena 4, que ha sido añadida en el Acto II, aparece por vez primera el personaje de Lucrecia. Desaparece la acotación en la que el novelista hacía

su presentación, a pesar de que sólo se nos diera una visión fotográfica de dicho personaje:

Es mujer hermosa, de treinta y cuatro años, del tipo que comúnmente llamamos "interesante", mezcla feliz de belleza, dulzura y melancolía... (pp. 81-82).

La escena 8 del Acto II corresponde a la escena 5 de la Jornada II. En el drama se suprime una digresión que el abuelo hace acerca de la escasa validez de las leyes establecidas. Como ya hemos dicho anteriormente, a lo largo de la acción narrativa se van creando una serie de líneas de convergencia que apuntan hacia las diferentes tesis que Galdós sostendrá al finalizar dicha acción. En la obra dramática estas líneas de convergencia no se establecen y, por lo tanto, el espectador no podrá, de ningún modo, llegar a las mismas conclusiones que el lector de la redacción de 1897. En la cita que me refiero el Conde da primacía a las leyes de la naturaleza frente a las impuestas por el hombre. Ya sabemos cómo en *El abuelo* el amor natural, ilícito, triunfa sobre el posible amor convencional del matrimonio:

El Conde, levantándose altanero
La que me habla no es la viuda de mi hijo, pues aunque la ley, una ley imperfecta, así lo dispone, por encima de esa ley está la autoridad moral del jefe de la familia de Albrit... (pp. 139-140).

La escena 3 de la Jornada III se suprime en el drama. En ella don Carmelo y el Médico discuten con Gregoria y Venancio acerca del egoísmo de éstos. El tratamiento insultante y despectivo que el narrador y el abuelo dan a los antiguos criados de La Pardina se hace extensivo al Cura y a Salvador Angulo, quienes echan en cara a los actuales dueños de la finca de Laín su egoísmo y ambición. El autor del drama, una vez más, suaviza este duro tratamiento. Galdós novelista, en cambio, quiere demostrar que no sólo el Conde, personaje caricaturizado y simbólico, sino también los otros personajes sienten y expresan su desprecio hacia esa pareja de avaros:

El Cura
Vamos... siempre habéis de ser lo mismo... aldeanos que se ahogan, aunque naden en la abundancia.
El Médico
Siempre llorando... y escondiendo a la espalda las llaves del granero.
El Cura
¡Avarientos, mezquinos! (p. 167).

La escena 8 de la Jornada III coincide casi por completo con la escena 2 del Acto III, pero debido a los escasos cambios espaciales en la obra dramática la realización de hechos que poseen un mismo significado es diferente en cada una de las obras literarias. El lugar en el que se desarrolla la escena octava de la novela es el campo, mientras que en el drama el espacio se sitúa

en una sala de la casa de La Pardina. De ahí que la misma discusión entre las dos niñas, que llevará al abuelo a pensar que su nieta legítima es Nell, obedezca a causas distintas en ambas redacciones.

En la escena 2 del Acto III se funden las escenas 8 y 9 de la Jornada III. Al ser eliminado en esta escena el personaje de la Marquesa¹³, encargado de informar al Conde acerca de la afición de Dolly por la pintura —posiblemente heredada de su padre, el pintor Eraul—, tendrá que ser Nell quien cumpla esta función. Hemos de señalar también que la digresión acerca de la duda, leit-motiv de la acción tanto narrativa como dramática, tiene lugar en la conversación que el Conde sostiene con la Marquesa o «Sibila de la duda», como aquél la llama:

La Marquesa

Pues dude siempre el buen padre, y hártese de dudar y de vivir... tomando las cosas como vienen, y vienen siempre dudosas. p. 224).

En el drama, en cambio, al ser suprimido dicho personaje, el Conde tiene que dirigirse a dos interlocutores, sus nietas, que no comprenden lo que el abuelo quiere decir:

La tempestad está en mi alma... ¿Sabéis qué tempestad es esta que tengo aquí? Se llama la duda... (p. 659).

Se presenta la Marquesa como el receptor de los pensamientos que el Conde emite en voz alta y, sobre todo, de sus reflexiones sobre la duda. Ya en la antepenúltima escena de la acción narrativa le dice el Conde:

Ya no dudo: luego no existo... esto que ves en mí, no es la persona de Arista-Potestad: es su esqueleto. (p. 411).

La única función de este personaje es la de escuchar y ratificar los razonamientos del Conde. Al ser eliminado en el drama, el abuelo ha tenido que renunciar a exponer algunas de sus reflexiones.

Otro de los personajes suprimidos en la obra de 1904 es el del Prior del monasterio de Zaratán. En la escena 11 de la Jornada III es en la que se nos da a conocer la figura del padre Maroto mediante la referencia de los otros personajes. Debido a la eliminación de esta escena y del personaje del Prior, el espectador no conocerá la técnica de nombres simbólicos empleada por Galdós tanto en la novela como en el drama. Al ser eliminada esta figura quedan también suprimidas del drama las escenas en las que aparecía: J. IV, 8, 9, 10. La supresión de este personaje, que es uno de los que poseen un importante papel en la redacción larga, obedece a la misma causa que induce a Galdós —dramaturgo— a suavizar el duro tratamiento que el Conde da a los criados de La Pardina y a Senén, así como el desprecio que muestra hacia el Alcalde y su mujer. Está en la línea de la obra dramática, como ya hemos dicho, evitar toda alusión que pudiera suscitar controversias en la

sociedad española del momento. La acalorada discusión entre el Conde y el padre Maroto hace que aquél ataque vehementemente a esa persona que se presenta como cómplice de la frivolidad y del pecado de Lucrecia:

No me hable usted de religión... Aquí no la quiero... ¡aquí, donde tendría que oír las misas que dice usted con ese cáliz!... Del cáliz nada tengo que decir, porque está consagrado... ¡Qué culpa tiene el pobre cáliz!... ¡Pero la misa... usted... esa tal!... ¿Ni quién es esa cuál para encerrarme a mí?... Me encierra porque no haga públicas sus ignominias... ¡Y el Prior de Zaratán es su cómplice; el Prior de Zaratán dice misa en su cáliz; el Prior de Zaratán se presta a ser mi carcelero para que no hable, para que no investigue, para que no descubra la verdad odiosa!... (pp. 296-297).

La disputa entre ambos personajes no se reduce sólo a palabras, sino que llegan incluso a hacer uso de la fuerza física. El carácter simbólico de los personajes de *El abuelo* podría hacer que el padre Maroto fuera considerado por el espectador como la representación del clero español. Incluso el nombre que en la novela se da al monasterio —Zaratán = 'cáncer de pecho'— podría suscitar sospechas en el público. De ahí la absoluta eliminación del prior y la sustitución de Zaratán por Zaratay, aunque el dramaturgo no haya querido anular la semejanza fónica que recuerda el verdadero nombre. Es evidente que no era la intención de don Benito llevar a escena un drama de contenido social o político. Como dice Joaquín Casaldueiro:

No quería Galdós que en el teatro se produjeran los mismos hechos que en el estreno de *Electra*. El monasterio, el cáncer que roe el pecho de España económicamente y sobre todo moral, espiritual e intelectualmente, podía dar a la obra otro cariz¹⁴.

En cuanto a las últimas escenas del drama y de la novela, existe entre ellas una equivalencia casi absoluta. La solución al problema planteado es la misma en ambas obras. Ahora bien, el final de la novela es más preciso y concreto. En ella tanto el narrador omnisciente como los mismos personajes nos informan detalladamente acerca de lo que harán en un tiempo posterior al de la acción narrativa.

La pregunta final, que deja sin contestación el narrador en la novela, está enfocada hacia la destrucción de ese maniqueísmo que impera a lo largo de la acción narrativa. El viejo maestro de las niñas de Albrit se plantea una cuestión que es la que el autor pretende que resuelva el lector: «¿El mal... es el bien?» (p. 423).

La profundidad filosófica que caracteriza, como hemos visto, las conversaciones entre el Conde y don Pío llega a su punto culminante en esta frase con la que concluye Galdós la redacción de 1897. El drama, en cambio, finaliza de forma enunciativa, sin ningún tipo de interrogación. El dramaturgo lo resuelve todo y no preocupará al espectador con nuevas disyuntivas.

«Niña mía..., amor..., la verdad eterna» es la última frase pronunciada antes de la caída final del telón.

En resumen, los resultados obtenidos a partir del análisis comparativo de los dos textos de *El abuelo* son los siguientes:

1. Debido a la economía dramática el autor de la obra de 1904 ha tenido que suprimir una serie de situaciones que se daban en la redacción larga. La consecuencia inmediata será una mayor cantidad de información verbal que, de algunas escenas omitidas, tendrá que poner el dramaturgo en boca de sus personajes.

2. Las acotaciones en la versión teatral tienen como finalidad señalar el aspecto físico de algunos personajes y su posición en el escenario. Frente a ellas nos hallamos con las largas descripciones del narrador omnisciente en la novela.

3. Eliminación en el drama de todos los soliloquios pronunciados en la redacción larga por la figura central.

4. La acción dramática se reduce casi exclusivamente al problema de la búsqueda de la verdad por parte del Conde. El dramaturgo no da tanta importancia a los otros temas expuestos por el novelista.

5. El estudio realizado por el autor de la novela sobre la España del siglo XIX es efectuado de forma superficial por el dramaturgo.

6. Las líneas de convergencia que potencian la destrucción del mito del honor y de la concepción maniqueísta del universo son anuladas en la obra de 1904.

7. Desaparición en el drama de la mayor parte de las alusiones a la enseñanza oficial, que responde a esa tendencia del novelista a rechazar todo lo establecido.

8. Supresión en la redacción de 1904 de todo matiz político-social.

9. La caricaturización de los personajes llevada a cabo por el novelista es menos acentuada en el drama.

10. El humor que se consigue en determinados momentos de la acción narrativa queda anulado en la obra de teatro.

11. El estilo irónico y, a veces, sarcástico del novelista desaparece en la redacción de 1904.

12. Con la supresión de los diálogos del Conde con don Pío y la Marquiza el drama pierde en profundidad filosófica respecto a la novela.

NOTAS

- ¹ *Casandra*, Madrid, Ed. Perlado, Páez y Compañía, 1915, pp. V-VI.
- ² "Realidad, novela en cinco jornadas por Benito Pérez Galdós", en *La España Moderna, Revista Ibero-americana*, tomo XV, Madrid, marzo 1890, p. 149.
- ³ *Op. cit.*, p. 217.
- ⁴ *Op. cit.*, p. 218.
- ⁵ *Realidad*, en *La Correspondencia*.
- ⁶ *El abuelo*, Madrid, Est. tip. de la viuda e hijos de Tello, 1897, p. VI. A partir de esta cita, las referencias a *El abuelo* se indicarán al final de las mismas.
- ⁷ *Realidad*, en *La Correspondencia*.
- ⁸ "Realidad y realismo", en *Insula*, Madrid, n.º 82, 15 de octubre de 1952.
- ⁹ "Novela y teatro en Galdós", en *Prohemio*, I, 2, Barcelona, septiembre, 1970.
- ¹⁰ *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967, p. 478.
- ¹¹ Para la obra de teatro *El abuelo* manejo la que se encuentra en *Obras Completas*, Vol. *Cuentos y Teatro*, 1.ª ed., Madrid, Aguilar, 1971, pp. 636-670.
- ¹² *Op. cit.*
- ¹³ Galdós escribe Marqueza y no Marquesa —como aparece en posteriores ediciones de *El abuelo*— ya que el nombre de este personaje deriva del de su marido, Zacarías Márquez.
- ¹⁴ *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 3.ª ed., 1970, pp. 238-239.