

A los hombres, como a sus obras, para ser verdaderamente grandes, les hace falta provocar controversias, agitar los espíritus en sentidos diametralmente opuestos. Todo lo que al rozarnos nos deja indiferentes revela por ello mismo su mediocridad e intrascendencia, a menos que tal reacción se deba a nuestra incapacidad para comprenderlo.

Pedro Antonio de Alarcón se preocupaba de que nadie hubiera dicho nada contra su obrita *El sombrero de tres picos*: «A tal extremo ha llegado esta unanimidad —confiesa en *La historia de mis libros*— que muchas veces he sentido aborrecimiento y desdén a la pícara obra por nadie impugnada, atribuyendo su fortuna a nulidad e insignificancia interna»<sup>1</sup>.

No podríamos decir lo mismo de don Benito Pérez Galdós, ni de su labor literaria. La cohorte de detractores y admiradores que sus escritos han producido se extiende de un extremo a otro.

Sobre este tema en particular existe la obra de Domingo Navarro Navarro titulada *Enaltecedores y detractores de Pérez Galdós*, publicada en Madrid, en 1965<sup>2</sup>, y no necesitamos hacer un estudio minucioso de ellos; pero, aunque sólo sea como muestra de la intensidad de ciertos antagonismos, mencionaremos, por ejemplo, el artículo sin firma titulado «El crimen del día» que apareció en *El Siglo Futuro* a raíz del estreno de *Electra*, en el que se califica a Galdós de «calamidad literaria» y «novelista de folletín», y se le acusa de hablar un castellano lamentable»<sup>3</sup>.

En la misma vena, Luis Bonafoux, en un suelto publicado en *El Heraldo de París* el 5 de abril de 1902, dijo que Galdós no era más que un mal imitador de Zola<sup>4</sup>.

Valle-Inclán, en *Luces de Bohemia*, lo llamó «Don Benito, el garbancero», despiadada burla en que se apoyaron otros como el periodista Antonio Espina quien, en una crítica acerca de la obra de Galdós *Fisonomías sociales*, que apareció en *Revista de Occidente*, I (1923), 114-117, lo califica de «enorme medianía»<sup>6</sup>, mientras que el hispano-americano Juan C. Zorrilla de San Martín (no el destacado poeta uruguayo, sino alguien de igual nombre, tal vez pariente suyo), autor de una *Historia de la Literatura Universal*, lo acusa de «espíritu netamente sectario y anticlerical»<sup>7</sup>, añadiendo que «sus novelas *Gloria*, *Doña Perfecta* y *La familia de León Roch* son de las más conocidas y anticristianas»<sup>8</sup>.

Así, durante años, recibió golpes de la derecha y aun de ciertos elementos liberales. Los primeros fueron los clericales y reaccionarios que se sentían ofendidos por las ideas expresadas en sus libros; los segundos, la misma generación del 98, a la que José F. Montesinos llama «el rencoroso grupo noventiochista, siempre mal dispuesto a aceptar nada de su próximo pasado que pudiera hacerle sombra»<sup>9</sup>.

El sentido crítico de ciertas personas es tal que, a aquél que no se exprese en términos halagüeños para sus convicciones o patrones artísticos, le niegan todo mérito. Entre estos detractores ha habido, naturalmente, quienes han confundido el anticlericalismo de Galdós con la irreligiosidad, siendo así que muchas de sus obras están realmente impregnadas de un delicado y profundo sentimiento espiritual y religioso, como le reconocen generalmente sus críticos imparciales. Un erudito del prestigio de Gustavo Correa, dedica todo un libro al tema de *El simbolismo religioso en la novela de Galdós*<sup>10</sup> y Arnold M. Penuel al de *Charity in the Novels of Galdós*<sup>11</sup>.

Digamos de paso que, así como antimilitarismo no significa oposición al ejército, sino a la hegemonía de los militares en materias de orden civil, así tampoco el anticlericalismo implica —por lo menos en Galdós— lucha contra el clero, sino contra el poder abusivo del clero, contra su ingerencia en las vidas ajenas.

Pasado cierto período de indiferencia o antagonismo hacia nuestro autor, se inicia una etapa de reconocimiento de sus méritos literarios que, afortunadamente, ha seguido *increscendo* hasta nuestros días.

Para el profesor J. E. Varey, el despertar del interés por Galdós empezó durante la guerra civil española, pero podemos situarlo unos años antes. Ya en 1928, el profesor Romera-Navarro, catedrático de la Universidad de Texas, exponía los siguientes juicios sobre el escritor canario: «Por su completa y profunda visión, es el mayor novelista hispano de los tiempos modernos. Lo es, asimismo, desde el punto de vista meramente artístico»<sup>12</sup>. Y a esto sigue un comentario detallado sobre los rasgos característicos del arte galdosiano, en el que Romera-Navarro ve concentradas ciertas cualidades que en otros autores de fama aparecen dispersas.

Algo después, alrededor de 1930 —año más o menos— la revista *Lecturas*, editada en Barcelona por la Sociedad General de Publicaciones, presentó

*Marianela* en forma de suplemento mensual, y en 1931 se publicó *Torque-mada en la hoguera*, según indica el mismo Varey<sup>13</sup>.

En su artículo, Varey cita las siguientes palabras de Vicente Aleixandre: «almorzando un día en una tabernita madrileña con Federico García Lorca, nos descubrimos ambos admiradores apasionados de Galdós»<sup>14</sup>.

Esto, aunque escrito por Aleixandre en 1952, se refiere a un encuentro que tuvo lugar antes de la guerra, pues ya se sabe que García Lorca quedó atrapado en Granada en julio de 1936 y allí murió poco después.

Más tarde, durante la misma guerra, el interés por Galdós se extendió rápidamente en la zona republicana. Galdós había sido un escritor del pueblo y sus *Episodios nacionales* eran una fuente de inspiración por el paralelismo que sugerían entre la invasión napoleónica y la de los elementos italo-fascistas y germano-nazis que apoyaban a Franco. En 1938 aparecieron en Valencia o Barcelona los dos o tres primeros volúmenes de una nueva edición de los *Episodios*, que no pasaron de ahí debido a la adversa suerte de las operaciones militares para los republicanos.

Así, a través de los años y tal vez ayudada por los mismos embates de sus detractores, la fama de Galdós se ha ido consolidando, y hoy ya nadie le disputa el lugar de primerísima fila que ocupa en las letras españolas. Tan prestigiosos eruditos como Pattison<sup>15</sup>, Angel del Río<sup>16</sup>, José María Valverde<sup>17</sup> y otros, coinciden en considerarlo el mejor novelista de las letras hispanas, después de Cervantes. Salvador de Madariaga va más lejos; según él, «en la historia de la novela española, Galdós sólo le cede en eminencia a Cervantes; en la de la europea, sólo a Dostoievski»<sup>18</sup>.

Faltaba, sin embargo, que este aprecio general se extendiera a su producción escénica, y a ello se han venido dirigiendo los esfuerzos de especialistas como Stanley Finkenthal, Ricardo Doménech, Idefonso Manuel Gil, Rodolfo Cardona, Gonzalo Sobejano, Joaquín Casaldüero, y muchos más.

Hay quien ha dicho que Galdós era novelista, pero no autor teatral; algunos lo han acusado de carecer de talento dramático, sobre todo los espíritus sectarios que discrepaban de sus ideas.

Esta miopía intelectual queda derrotada ante la fina percepción de eruditos como Joaquín Casaldüero, quien define claramente la aportación del teatro galdosiano a las letras españolas en declaraciones como la siguiente:

«Después de *Don Alvaro* y *El Trovador*, el teatro español tiene que esperar hasta Galdós para poder contar con una escena propia y original. Don Benito trae una temática y un mundo imaginativo completamente nuevos»<sup>19</sup>.

Con todo, Casaldüero reconoce que «el drama galdosiano arrastra mucho lastre novelesco»<sup>20</sup>, lo cual da origen a ciertas imperfecciones; pero Galdós va depurando su arte dramático a medida que pasa el tiempo y, por fin, «todo eso [es decir, las imperfecciones] desaparece en las últimas creaciones dramáticas»<sup>21</sup>.

En lo que los críticos parecen concordar, ya sea que compartan o rechacen las ideas de Galdós, es en que toda su obra —la novelística tanto como

la teatral— encierra un importante contenido doctrinal; es decir, que en sus escritos se destacan ciertas ideas o actitudes que vienen a ser como los pilares sobre los que se asienta el edificio de sus personajes y tramas.

Los comentaristas de Galdós señalan con frecuencia los grandes principios —tolerancia, concordia, unidad— que constituyen los temas de sus obras. Los tres están íntimamente ligados, puesto que faltando uno de ellos es difícil mantener los otros, pero cada cual representa una fase de la disposición psíquica necesaria para conducir las relaciones humanas de un modo constructivo. Se puede decir que cada una de las obras de Galdós de contenido idealista es una incitación a la práctica de esos ideales, ya sea al mostrar los beneficios de su aplicación, o bien al describir los desastres que su ausencia puede acarrear.

De estos tres principios, hemos querido destacar en este trabajo el que se refiere a la unidad en el teatro de Galdós, por parecernos la raíz esencial de donde arranca toda la ideología de nuestro escritor. Cuando no es la unificación material de las distintas capas sociales por medio del matrimonio —como en *La loca de la casa* y *La de San Quintín*— es la unidad espiritual que resulta de la práctica del amor al prójimo y el perdón de las ofensas, como apreciamos en *Realidad* y *El abuelo*. Ocasionalmente, Galdós presenta la antítesis, el efecto destructor de la intransigencia, como es el caso en *Doña Perfecta*.

En otro de sus bien documentados libros, dice Casaldüero: «Galdós ama lo que une a los hombres, odia lo que los separa»<sup>23</sup>.

Observemos que el concepto de unidad está íntimamente ligado a la idea de progreso. Unidad y progreso son dos lados de una misma moneda, y a ambos se refiere Galdós con harta frecuencia. En el primer capítulo de *Marianela* oímos a Teodoro Golfín en su soliloquio: «adelante, siempre adelante... (me gusta esta frase, y si yo tuviera escudo, no le pondría otra divisa)». Y este «adelante» que es una referencia al progreso material o moral, sirve sin duda de divisa o de lema al autor, a través de toda su obra.

Ahora bien, *progreso* vale tanto como decir *civilización*, y ésta ha sido siempre el ideal promotor de los grandes esfuerzos constructivos de la humanidad.

Un ejemplo de la aplicación de esta doctrina en su teatro lo hallamos en las siguientes palabras de Sor Simona, en el drama que lleva su nombre: «¡Matar, matar!... Vosotros creéis que vivís en un siglo que llamáis diecinueve, o no sé qué. Yo digo que vivimos en la Edad Media»<sup>24</sup>.

Comentando esas y otras palabras advierte Casaldüero que en ellas se denuncia «lo anacrónico de la vida política española»<sup>24</sup> y, en nota al pie de la página, añade un acertado comentario: «También hoy hay un anacronismo en los países de Occidente, debido al estancamiento político y el inmenso avance científico, tecnológico, y al aumento de la población»<sup>25</sup>.

Es decir, al progreso científico no ha correspondido un progreso social y espiritual, lo cual no sólo es una contradicción, sino que pone en peligro

el concepto íntegro de civilización. Para que haya civilización es preciso que haya, ante todo, armonía, concordia, unidad de aspiraciones colectivas; y esta unidad ha de nacer precisamente del libre albedrío, de la libertad de acción y de pensamiento.

Citando de nuevo a Casaldüero, digamos que no conviene «confundir la unidad con la tiranía, el orden con el reino del terror»<sup>26</sup>. Es evidente que la unidad impuesta por la fuerza lleva en sí la semilla de la discordia. El espíritu humano se rebela contra cualquier coacción, y estalla a la primera oportunidad.

Sin embargo, como todo en el universo, la unidad también tiene sus límites. A causa de nuestra propia naturaleza, nos distinguimos exteriormente unos de otros por nuestras características físicas, e interiormente por nuestros rasgos morales o psicológicos. La «madre» naturaleza tiende a diferenciar a los individuos hasta crear nuevas familias, razas y especies. De la pareja original de que descendemos han surgido los innumerables pueblos que hoy habitan la tierra, con sus profundas divergencias.

Precisamente porque la naturaleza nos empuja instintivamente a la lucha, al antagonismo y a la separación, el hombre, al primer chispazo de inteligencia, debió comprender que el futuro de la especie exigía hallar fórmulas de armonía, es decir, de unidad, que permitieran detener —o por lo menos amornar— el curso de la acción ciega de los elementos y modificar éstos para sus propios fines; ésa es, en suma, la labor de la civilización.

Civilización fue inventar sonidos y darles una interpretación convencional común para que pudiéramos entendernos unos con otros; y a partir de ahí, la escritura, el vestido, las normas en que se basan todas las artes y las ciencias son actos de unificación que han contribuido al progreso de nuestra especie.

Pero el ser humano no puede ignorar su naturaleza. El verdadero hombre civilizado es el que sabe tomar las riendas y dirigir sus impulsos siguiendo el sistema de normas que se haya trazado. Si, por el contrario, son los impulsos los que dirigen nuestros actos, no podemos sostener que contribuimos a la marcha de la civilización. Y esto es precisamente lo que está ocurriendo en nuestros días, el anacronismo a que se refiere Casaldüero.

Veamos, pues, en qué forma se encadenan los principios a que hemos aludido. Aunque los mismos aparecen en sus novelas, hemos prestado especial atención al papel que desempeñan en la producción escénica de Galdós, primeramente porque se ha hablado menos de ésta que de su prosa y, en segundo lugar, porque compartimos la opinión expresada por Pattison de que «he realized that the quickest way to give currency to, and to provoke discussion of, his ideas was to put them on the stage and, disillusioned with politics, like Angel Guerra, he now sought to regenerate some fundamental national character traits by advocating charity, tolerance, and a breakdown of class barriers. Even his anticlerical plays —*Electra* and *Cassandra*— indirectly plead for tolerance by attacking intolerance. Taken as a whole, the

plays show Galdós advocating the total regeneration of his compatriots». («El comprendió que la manera más expedita de dar curso a sus ideas y someterlas a discusión era ponerlas en escena, y así, desencantado de la política, como Angel Guerra, trató de regenerar algunos rasgos fundamentales del carácter nacional, abogando por la caridad, la tolerancia y la abolición de las barreras entre las clases. Aun sus dramas anticlericales —*Electra* y *Cassandra*— defienden indirectamente la tolerancia al atacar la intolerancia. Tomada en conjunto, la producción teatral viene a ser la campaña de Galdós por la regeneración total de sus compatriotas») <sup>27</sup>.

La idea de la fusión de elementos sociales dispares se apunta claramente en la segunda de sus obras escénicas, *La loca de la casa*, estrenada en enero de 1893. En ella se desarrolla el tema que servirá de base, un año después, a *La de San Quintín*: la unión de la clase alta, refinada pero empobrecida, con el elemento popular representado por el joven que ha triunfado en la vida, ya sea por su habilidad comercial o su preparación técnica.

En ambos casos, la clase alta está encarnada en una mujer, que viene a ser el símbolo de la propia España, dormida en sus glorias pasadas y necesitada de una renovación que la ponga al compás de los países progresistas de Europa y América.

El contraste entre patricios y plebeyos es más violento en *La loca de la casa* que en *La de San Quintín* porque el personaje Cruz de la primera continúa siendo, a pesar de sus millones, un hombre tosco en modales y en ideas, el prototipo del indiano tradicional, mientras que Víctor, en *La de San Quintín*, es un joven de origen humilde, pero dotado, no sólo de dinamismo y ambición como el otro, sino también de refinamiento y preparación técnica; en una palabra, el símbolo del progreso.

En el acto I, escena VII de *La loca de la casa*, Cruz —es decir, Pepet— explica los móviles de sus acciones: «hállome amasado con la sangre del egoísmo, de aquel egoísmo que echó los cimientos de la riqueza y de la civilización» <sup>28</sup>. En estas palabras y en las que siguen se expone un sistema de ideas que a Ramón Pérez de Ayala y, más tarde, a Gonzalo Sobejano les parecen calco de las de Nietzsche <sup>29</sup>.

Sin embargo, el mismo Pérez de Ayala reconoce que «en el momento de estrenarse *La loca de la casa*, Nietzsche era absolutamente desconocido entre nosotros» <sup>30</sup>. Y añade: «¡Pasmosa intuición, del genio de Galdós!» <sup>31</sup>. A nuestro juicio, más que intuición, lo que Galdós señala aquí es la influencia de la teoría darwiniana de la lucha por la existencia, reflejada en la filosofía de Spencer, según sugiere Rafael Altamira, en *De historia y arte*, también citado por Gonzalo Sobejano <sup>32</sup>.

No obstante, ello no quiere decir que Galdós se identificara con tales ideas, sino que las reconocía como hechos reales, utilizándolas como factor en la creación de una sociedad que supiera aprovechar su fuerza creadora, una vez limadas sus asperezas con los refinamientos que aportarían los elementos tradicionales.

Singularmente, las doctrinas de Nietzsche, antes de ser deformadas y adaptadas por los nazis para sus propios fines, atrajeron la atención de los anarquistas y otros «espíritus libres» que veían en el dionisíaco canto al individualismo la exaltación de sus anhelos; pero Pepet Cruz es un apolíneo, un hombre que vive según las reglas, sin las cuales «no hay ley, ni crédito... no hay trabajo, ni vida, ni nada» (I, VII).

Este hombre que sólo da valor a la fuerza y a la laboriosidad, es anticlerical: «Ya sabe usted que detesto a toda la caterva de frailes, clérigos y beatas, cualquiera que sea su marca, etiqueta o vitola» (I, IX).

No conviene perder de vista que, en la época en que Galdós escribió, ya se barajaba, junto al concepto de la lucha por la existencia, el de la lucha de clases, que viene a ser lo mismo trasplantado al terreno social.

En la lucha por la existencia, el fuerte elimina al débil, e igual ha de entenderse de la lucha de clases, que terminaría con la abolición de las diferencias sociales mediante la aniquilación de todo lo que no sea la clase trabajadora.

Sin entrar a discutir lo que esto pueda tener de utópico y lo que la realidad actual en los países socialistas pueda probar en un sentido u otro, el hecho es que toda solución violenta responde a los impulsos ciegos de la naturaleza, al desbordamiento de las pasiones. Lo razonable y ordenado, en cambio, es modificar, aprovechar los elementos de que disponemos para obtener de ellos el mejor partido posible, lo cual ha sido siempre la trayectoria del progreso. En todo caso, acertada o no, tal es la doctrina que sustenta Galdós.

En *La loca de la casa*, Cruz se hace intérprete de esta doctrina al indicar su deseo, no de destruir, sino de adueñarse de lo que en su juventud fue para él inaccesible: la tierra, la propiedad, la familia.

«Mi ilusión constante, mientras viví en América —dice— fue poseer Santa Madrona, ser señor donde fui criado... Deseo asimilar todo esto sin ofender a las personas; al contrario, haciéndolas más, o que ellas me hagan a mí... suyo» (I, IX).

Para ello quiere casarse con una de las hijas del señor Moncada y «tener muchos hijos... robustos, sanotes, para que aventajen a estas generaciones tísicas» (ibid).

Sobre esta idea vuelve Galdós en diversas ocasiones, puesto que es su tema central. Así, Huguet, al dar cuenta a Moncada de sus gestiones, dice en presencia de Victoria y refiriéndose a Cruz: «parecía un niño contándome su ilusión de entroncar con los Moncada, de juntar las dos razas» (II, III).

Más claramente queda expresado el mensaje galdosiano en las siguientes palabras del mismo Cruz: «deseo que el pueblo se confunda con el señorío, porque así se hacen las revoluciones... sin revolución» (II, XII).

Mientras que Cruz parece triunfar en todo lo que se propone, los personajes que representan la clase alta están condenados al fracaso. El difunto marido de la marquesa de Malavella se arruinó, a pesar de «su gran enten-

dimiento, la extraordinaria alteza de sus ideas... Se emborrachaba con el maldito progreso», dice la viuda (II, I).

En suma, al marqués le faltaba la habilidad, el sentido de economía que posee Cruz, el hombre del pueblo. Otro tanto le sucede a don Juan de Moncada, quien parece tener grandes ideas, pero pisar un terreno poco firme. Además, a todos sus negocios los persigue la mala suerte:

«Al mes de ver partir a mi Victoria para el convento, ocurre la espantosa baja de los algodones... Al mes siguiente, una inundación hace estragos en la fábrica de Igualada. Pasan veinte días y el fuego destruye parte de los almacenes de Barceloneta» (I, IV).

Pero la unión que busca Pepet es en cierto sentido el sometimiento de los demás, su plena conquista, aunque a la postre sólo consiga una avenencia lograda tras una serie de concesiones. Quien en realidad lleva a cabo el proceso unificador de una manera equitativa es Victoria: su nombre simbólico sugiere pugna, pues no hay victoria sin obstáculos que dominar. Ella misma lo explica: «El mayor gusto mío es que tenga que vencer dificultades grandes, o afrontar algún peligro que me imponga miedo, más bien terror, o ahogar con esfuerzo del alma mis gustos de siempre, mis aficiones más arraigadas. Quiero padecer y humillarme» (II, I).

Victoria, la religiosa, la loca, que en un principio muestra aversión por este hombre rudo, termina por comprender que de ella depende el bienestar de su padre y de su familia, y por ello acepta el sacrificio de casarse con él. Este enlace exige de ella un gran esfuerzo que sólo se justificará por sus frutos. Sus reflexiones no dejan lugar a dudas: «Por más que miro y rebusco en ese tosco semblante, no encuentro más que la expresión del egoísmo, de la insaciable codicia» (II, XII).

Pepet es el hombre a quien su hermana Gabriela ha rechazado por no sentirse con valor «para ser esposa de una bestia» (II, V). En esta escena, las palabras de Victoria tienen un valor doctrinal y simbólico: «Cada cual levanta los pesos que puede. El sacrificio, la querencia de las dificultades, el desprecio de nuestra felicidad para buscar en la desdicha una dicha mayor... no es, no, para todos los caracteres» (ibid).

El mensaje de Galdós a la sociedad española parece bien claro. Cuando el bien perseguido trasciende los intereses particulares del individuo, éste debe sacrificarse por el bien de la comunidad.

Muchos años después, el Presidente Kennedy decía algo parecido dirigiéndose a su nación: «An dso, my fellow Americans: Ask not what your country can do for you —ask what you can do for your country—». («Y así, conciudadanos americanos, no preguntéis qué puede hacer vuestro país por vosotros —preguntad qué podéis hacer vosotros por vuestro país—») <sup>33</sup>.

Galdós es muy cuidadoso al elegir los nombres de sus personajes. El apellido Moncada, de ilustre prosapia catalana, nos recuerda al famoso historiador Francisco de Moncada, que escribió la *Expedición de los catalanes contra los griegos y turcos* y fue conde de Osuna, gobernador y virrey de

Flandes y embajador de España en Alemania; una figura ideal como representante de las tradiciones hispánicas y de la unidad peninsular.

Después del enlace de Pepet y Victoria, surgen las desavenencias entre los esposos por la prodigalidad con que ella dispone de los fondos del marido para practicar obras de caridad. Llegan a separarse momentáneamente, pero pronto descubren que ni él puede vivir sin ella, ni ella sin él. En confianza con su padre, Victoria admite: «La vida con Pepet es árida, trabajosa: pero es vida. Es un batallar constante» (IV, VII).

La reconciliación no tarda en llegar. Al anuncio del hijo próximo, Cruz siente desarrollarse en él un orgullo paternal, y exclama: «Victoria y yo seremos fundamento de una gallarda generación» (IV, XII).

En la conversación que mantienen después los esposos, se establecen las condiciones de un nuevo entendimiento que se basará esencialmente en la mutua aceptación de sus respectivas personalidades. Dice Cruz: «¿Qué pretendes? ¿Que me vuelva otro?... Si soy así, ¿qué remedio hay más que tomarme o dejarme... Tú también tienes defectos... Acéptame tú a mí con mis asperezas, como yo te acepto a ti con las tuyas» (IV, XVI).

La pareja se instala en el edificio sin terminar que dará albergue al nuevo hospital o asilo, y que bien puede simbolizar a España, del que ella será directora con la ayuda que él promete: «Quiero velar por la niñez. Me interesa extraordinariamente la generación que ha de sucedernos» (IV, XV).

Así Galdós expresa de un modo alegórico, pero bien transparente, su deseo de ver a todos los españoles unidos, sobrellevándose sus faltas y cooperando unos con otros para completar con felicidad la construcción de ese gran asilo que es su propia patria.

El mensaje es algo más sutil en *La de San Quintín*, pero no menos firme. Aquí, el hombre humilde es don César de Buendía, un patriarca de 88 años que empezó sin recursos, como él mismo confiesa: «el día de mi boda no tenía yo valor de cuatro pesetas» (I, X), y termina siendo el potentado más rico de Ficóbriga, «terrateniente, fabricante y naviero» (I, I), gracias a la buena administración. El llega a emparentar «con ilustres familias de la nobleza de Castilla» (I, I) por el matrimonio de su hermana, pero su linaje terminará en su hijo, don César, que es un débil degenerado, y su nieta, Rufina, que se irá a un convento cuando él falte (III, VII).

La verdadera prosperidad ha de venir de fuera, traída por el joven Víctor, supuesto hijo ilegítimo de don César y una institutriz italiana, criado en Francia y con estudios técnicos en Bélgica. Habla francés, inglés, alemán y, por supuesto, español; pero se ha dejado influir por las doctrinas revolucionarias de la época: «En Bélgica me sedujo la idea socialista... pronuncié discursos, agité las masas... ¡Terrible campaña que terminó con mi prisión!» (I, XIII).

El sistema oficial de educación le interesa poco a este protagonista y, por lo tanto, a Galdós —recordemos que él tampoco se distinguió en sus estudios. «Lo que sé —afirma Víctor— lo sé, sin diploma, y no poseo ninguna

marca de la pedantería oficial» (ibid). Pero, eso sí, lo mismo puede hacer una locomotora que construir una catedral o fabricar agujas, vidrio o cerámica.

Además de su preparación técnica y de su habilidad práctica, Víctor posee notables rasgos de carácter. El primero de ellos, decisión —como Victoria en *La loca de la casa*— para hacer frente a la vida: «Diré a usted... sin altanería, que yo me atrevo a todo... las dificultades, los peligros, aumentan mi valor» (I, XIII). Además, ama la verdad «sobre todas las cosas», seguro de que «la verdad no puede ocasionar males» (II, XI); y cuando se descubre que no es hijo de don César y pierde la protección de éste, su entereza no se quebranta: «No temo nada... soy un hombre, y me basta» (II, XIX).

Si Víctor representa el progreso técnico europeo de que España estaba necesitada, la joven duquesa Rosario de Trastamara simboliza a esa España del pasado, arruinada por la mala administración y las rancias ideas, pero capaz de regenerarse por el trabajo y por la fusión con el pueblo.

El mismo nombre de la protagonista parece ser una alegoría humorística muy propia de Galdós, un juego de palabras de doble sentido en el que las cuentas de que se compone un rosario simbolizan las deudas de la duquesa.

Por otra parte, el sugestivo nombre Rosario de Trastamara es, sin duda, propio de persona de la alta aristocracia, «descendiente de príncipes y reyes» (I, X), pero no olvidemos que el fundador del linaje fue don Enrique de Trastamara, un bastardo.

Con frecuencia, Galdós recuerda al lector que si el pueblo español es una mezcla de razas, la aristocracia tampoco tiene ninguna pureza de que blasonar; o quizá fuera mejor decir que el pueblo español puede enorgullecerse —al revés que los racistas nazis— de llevar en sus venas sangre de diversas procedencias, cada cual capaz de aportar algo positivo a los rasgos característicos de la raza.

La cuestión de la pureza racial era un tema candente en la época en que escribía Galdós, puesto de moda por escritores como el conde de Gobineau y, más tarde, por Nietzsche y sus admiradores en España. Galdós, al contrario que todos ellos y en consonancia con sus propias ideas unitarias y progresistas, alaba y enaltece el hecho de que España haya sido un crisol de pueblos.

En Rosario, que llega a casa de los Buendía empobrecida, decepcionada y en busca de retiro y soledad, se opera una rápida transformación con su cambio de vida y el contacto con Víctor. Bien pronto adquiere afición a las tareas domésticas: «Me habeis acostumbrado a no estar mano sobre mano, y ya no hay para mí martirio como la ociosidad» (II, I).

Desde su primer encuentro con Víctor se siente fuertemente atraída hacia él, quien ya la amaba platónicamente desde que se conocieron en el extranjero, en sus tiempos de estudiante. Esta atracción se extiende al terreno del pensamiento: «Las ideas de este hombre me seducen, me enamoran» (II, X).

Así, esta mujer, que en otros tiempos tuvo fama de altanera (I, X), va derribando barreras sociales y acercándose al pueblo. El proceso lo iniciaron sus reveses: «las desdichas me han abatido el orgullo más de lo que usted cree» (I, X) —confiesa ella a don José— y continúa con su apego al trabajo, acelerándolo su amor por Víctor.

En una graciosa explicación metafórica, compara ella la tarea de hacer rosquillas con la evolución social. Primero toma yemas y azúcar, que representan la aristocracia de sangre unida con la del dinero; «luego cojo yo las aristocracias y las mezclo, las amalgamo con el pueblo, vulgo harina, que es la gran liga» (II, VIII). Su convicción es ya firme cuando asegura a Víctor: «creo que todo anda muy mal en este planeta... y habrá que hacer un revol-tijo como éste, mezclar, confundir, baquetear encima, revolver bien para sacar luego nuevas formas» (II, IX).

Finalmente, a su amor se une el remordimiento cuando, en un acceso de indignación contra don César, que la quiere para sí, le entrega unas cartas de su antigua amante, la italiana, en las que se revela el nombre del verdadero progenitor de Víctor. A raíz de esto, el joven pierde sus privilegios en la casa de los Buendía, razón de más para que ella se sienta obligada a compartir su suerte: «Mi nobleza —dice— me obliga a proceder... conforme a la ley eterna del honor, de la justicia, de la conciencia. Yo privé a este hombre de todos los bienes de la tierra. El cree que mi mano es la única compensación de su infortunio, y yo se la doy» (III, VII). Después se casarán y marcharán a América, es decir a un mundo nuevo, volviendo la espalda a aquél en que han vivido. Don César ve en su partida «un mundo que muere» (III, VII), mientras que el anciano don José la interpreta como «un mundo que nace» (ibid).

Esta obra es más sólida —desde el punto de vista ideológico— que *La loca de la casa*; su mensaje es mucho más preciso y elaborado; la acción parece también más animada y entretenida. Francisco F. Villegas dijo de ella: «hay en la comedia tanta fuerza dramática, tanta cantidad de talento, tanta verdad y tantas bellezas, que, al contemplarlas, todo lo demás se borra»<sup>34</sup>.

La siguiente pieza teatral de Galdós fue *Los condenados*. Tan interesante o más que la obra misma es el prólogo escrito por el propio autor, donde da a conocer su credo estético y especula acerca del arte escénico. Aunque él puso todo su esmero en la empresa y creía haberse superado, la obra «no agradó al público»<sup>35</sup>.

El tema de la unidad social o nacional desaparece en *Los condenados*, siendo reemplazado por otro también caro a Galdós: la convicción de que una atmósfera de tranquilidad, de amor y de misericordia tiene más fuerza que todo acto de violencia. El pueblo de Ansó ofrece los dos aspectos: por un lado la población hostil que exige el castigo de un delincuente y, por otro, el ambiente casi medieval de religiosidad que, influyendo en el criminal

José León, le impulsa a entregarse a la justicia para expiar sus culpas, vencido por la bondad y el amor de algunos de sus semejantes.

La tesis del autor, eminentemente cristiana, sigue siendo la fe en la solución de los problemas humanos por medios pacíficos, por el entendimiento de unos y otros —la unidad de criterio— antes que la pugna.

*Voluntad*, estrenada en 1895, es la respuesta de Galdós al problema de la abulia de que padecía la nación entera, y que fue tema favorito de los escritores de la época. Unos años más tarde, en 1902, publicaba Azorín su novela *La voluntad*.

En esta comedia hay dos personajes que representan las dos fuerzas que dirigen los actos humanos: el instinto y la razón, el corazón y el intelecto. Estas fuerzas fueron simbolizadas por los griegos en sus dioses Dionysos y Apolo. Ambas conviven en el ser humano, pero una de ellas predomina en nuestra personalidad y se impone sobre la otra. En la comedia de que hablamos, Alejandro es el dionisiaco, Isidora la apolínea.

Al principio encontramos la casa de comercio que poseen los padres de Isidora a punto de quebrar, por descuido y falta de administración; los créditos no se cobran y los acreedores apremian. La hija mayor, Isidora, ha abandonado el hogar, seducida por Alejandro. Las primeras palabras son las de Isidro, el padre: «Si Dios no hace un milagro, no hay salvación para mi casa» (I, I).

Aquí podemos ver una alusión a España y a su precaria situación hacia fines del siglo XIX, en vísperas del desastre colonial y la guerra con los Estados Unidos.

A la hija extraviada se le reconoce talento, energía, gracia. «Hace dos años —dice Isidro— cuando caí malo, tomé a su cargo el establecimiento, y llevaba los negocios de un modo admirable. Mejor, mejor que yo» (I, III).

Pero Isidora ha seguido alucinada a Alejandro Hermann, «un sonámbulo, con la cabeza llena de fantasmagorías, palabra engañadora, buena figura..., simpático él, eso sí» (ibid).

Esta ofuscación, producida por el amor, es una «enfermedad tan horrible como pasajera, y que se cura con otra dolencia, con un buen empacho de la realidad de las cosas» (I, V), según afirma Santos, tío de la muchacha.

En efecto, la joven vuelve a casa arrepentida y es acogida en su hogar, a pesar de los reparos del padre, ofendido en su honor. Trinidad, la madre, es quien aplica el bálsamo de sus palabras: «Al error todos estamos sujetos. Perdonemos para que nos perdone Dios» (I, V).

Pronto Isidora toma las riendas del negocio; ella sabe dónde están las mercancías, cómo venderlas y en qué forma recuperar cuentas que parecían perdidas. La debilidad de sus padres ha sido la indolencia: «Es que os dormís, papá —dice— es que lo dejais todo para mañana» (I, X). Con su actividad y acertada administración, el negocio vuelve a flote: «Da gusto ver prosperar la casa en que uno aprende para comerciante» (II, I), asegura Bonifacio, uno de los dependientes.

Pero Alejandro la anda rondando: «Ella es el reposo, la exactitud... yo la fantasía, el ensueño... somos el sí y el no, el alfa y la omega, el fin y el principio, y por lo mismo, del choque, de la fusión de nuestras almas, debiera resultar la perfectísima y hermosa síntesis» (II, II).

Aunque Isidora declara: «Soy como los defensores de Zaragoza. No me rindo», llega un momento en que titubea: «¡Si tendrá razón Alejandro, que sostiene que estos afanes embrutecen el alma, amargan la vida y secan la fuente del ideal y de los goces puros...!» (II, IX).

Pero su sentido realista no la abandona completamente: «como no vuelva la edad de oro, en que se mantiene la gente con bellotas, habrá que trabajar» (ibid).

Galdós procura hacer de Alejandro una figura simpática, a pesar de su influencia negativa. Representa un factor real en la vida, que no se puede soslayar. Como él mismo dice: «Si no existiera la disparidad de caracteres, no existiría el amor, el sentimiento universal que mueve los mundos» (II, IX).

A la postre triunfa el tesón de Isidora, su ambición, su constancia y tenacidad, pero sin descartar a Alejandro: «Tú serás mi sostén —dice ella—, mi defensa, mi apoyo en esta lucha formidable, y mi victoria, si la consigo, será también la tuya» (III, IX).

Así, de la unión de estos elementos, opuestos pero necesarios —como los que se encuentran en la sociedad española o en la misma alma de cada individuo— surgirá el equilibrio deseado, según lo proclama Santos: «los hijos de estos hijos serán la perfección humana» (ibid).

*Doña Perfecta*, como ya dijimos, es la antítesis de los principios que sustenta Pérez Galdós, la demostración del efecto corrosivo y aun trágico que la falta de unidad —o de tolerancia y entendimiento— puede acarrear a los protagonistas y, paralelamente, a la nación española, que ha comprobado la verdad de esto en cada una de sus contiendas civiles.

El título de *La fiera* se refiere a las pasiones destructivas, a los odios que suscitan en el corazón de los españoles las diferencias doctrinarias. Su mensaje —como en otras obras— es un llamamiento a la paz y la concordia, a la piedad y el perdón.

La acción se desarrolla en 1822 en Urgel, durante las luchas entre constitucionales y absolutistas. Hay un pasaje que parece una visión profética de la guerra civil de 1936; son las palabras de Juan, jefe de realistas y gobernador de la plaza: «Vivimos en pleno furor. España es una jaula de locos delirantes. Las ideas no son ya ideas, sino furoros. Luchamos, ellos y nosotros, no por vencer al contrario, ni aun para someterlo, sino para destruirlo» (II, IV).

La voz de la razón está encarnada en Susana, joven aristócrata educada en Francia, «el país de las ideas» (I, II). Se intenta casarla con su primo Juan, el guerrero, pero ella advierte que el Cupido que conoce «odia con toda su alma la guerra fratricida, y no ve con buenos ojos a los héroes de estas luchas crueles y feroces, cualquiera que sea su bandera» (I, III).

Los adversarios de uno y otro bando se sienten espoleados por el mismo celo fanático, y ambos se creen intérpretes de la voluntad divina. Si Juan proclama que lo que importa es «el valor rudo, la ira santa, perseguir al democratismo en sus últimas guaridas, despedazarlo sin compasión» (I, I), Berenguer asegura no menos fervorosamente que «con la ayuda de Dios... castigaremos los crímenes de estos infames sectarios» (I, VIII).

Este último se ha unido a la causa liberal no tanto por convicciones políticas como por afán de venganza contra quienes asesinaron a su padre, ultrajaron a su hermana e hicieron a su madre «víctima inocente de estas terribles discordias» (I, X).

Sin embargo, enamorado de Susana, se va dejando influir poco a poco de sus sentimientos de concordia. Dice ella: «Quiero que el sectario se humanice y arroje de su alma esas brasas del Infierno, perdonando para olvidar y olvidando para perdonar» (I, X). En otra escena, emplea palabras semejantes a las de Trinidad, en *Voluntad*: «Perdonadles a todos, para que os perdone Dios» (III, VII).

Cuando la influencia de esta mujer va conquistando su corazón, Berenguer llega a admitir: «He venido aquí con engaño para ser lo que fuisteis con los míos: falaz, primero; después, brutal, sanguinario; he venido a castigar la iniquidad con iniquidad, los crímenes con crímenes. Triste condición de la Humanidad..., ya ves... Que no siente verdaderamente la justicia sino por la venganza» (II, X).

Susana no es la única mujer que predica la benevolencia, pero sí la más destacada de la pieza. Otra que se expresa en términos semejantes es Monsa, la madre de Juan, quien se dirige a éste con las siguientes palabras: «Hijo mío. Todo puede conciliarse: el deber y la clemencia» (I, IV); y algo más adelante: «¡Hijo mío, piedad!» (I, V).

Al final, convertido enteramente a las pacíficas ideas de Susana, Berenguer rompe con sus compañeros y cae prisionero junto con ellos en manos de las fuerzas realistas. En una exposición de ideales, Valerio, el liberal, declara con orgullo: «Detesto el absolutismo... Tal como son mis enemigos, fanáticos y crueles, así soy yo, por ley de guerra. Desconozco la piedad; vivo para exterminar a mis contrarios y limpiar la tierra de toda tiranía» (III, V). Berenguer, en cambio, más moderadamente, admite que «Susana ha sido el ángel que despertó en mi alma los sentimientos humanitarios de perdón» (ibid).

Con la proximidad de las tropas liberales se inicia la desbandada de los absolutistas, pero antes del desenlace Berenguer se ve obligado a batirse primero con Valerio y después con Juan, representantes de las dos fuerzas antagónicas. Ambos mueren a sus manos, lo que le hace exclamar: «He matado a la fiera. ¡Muertos los dos!» (III, IX).

Aquí el tema, según vemos, viene a ser, como en *Doña Perfecta*, el de la discordia ideológica, pero enfocado desde un nuevo punto de vista. Los protagonistas, en vez de ser aplastados por sus adversarios, resultan triunfan-

tes, y de este modo presenta Galdós su tesis al público, la cual, a través de la exhortación a la concordia, viene a ser un llamamiento en favor de la unidad nacional.

*Electra* es, indudablemente, la obra galdosiana que mayor revuelo causó en su época. Para Mariano de Cavia fue «el drama que hacía falta a toda una generación, a toda una sociedad cual la española, ansiosa de no concluir siendo un rebaño»<sup>36</sup>.

El ambiente político estaba caldeado por el recuerdo del desastre colonial del 98 y la ineptia de los gobiernos de la monarquía para remediar los males del país. Las ideas revolucionarias se extendían con rapidez y se reflejaban en la literatura de la época. Los ánimos se hallaban excitados y se acogían al menor pretexto para expresar su descontento.

Al acercarse el estreno de *Electra*, confiesa Pío Baroja en sus *Memorias* que «la mayoría de los escritores jóvenes nos dispusimos a defender la obra de Galdós con un cierto entusiasmo que podía recordar en otras proporciones los preparativos del estreno de *Hernani*»<sup>37</sup>. La representación tuvo lugar en medio de una gran efervescencia. «La gente acompañó a Galdós por la calle entre gritos y aplausos»<sup>38</sup>.

Días después se organizó un homenaje a Galdós en el Frontón Central. Las masas se congregaron a la salida del edificio, lanzando vítores a Galdós y mueras al clericalismo. Galdós se escabulló discretamente, acompañado de Baroja y, a una pregunta de éste, respondió: «Yo me voy al extranjero. Yo no tengo nada que ver con estas algaradas»<sup>39</sup>.

Faltaría saber si esto se puede tomar al pie de la letra, pero de todos modos lo que nos interesa aquí son los siguientes comentarios de Baroja: «Tengo que reconocer que la actitud de Galdós no me fue completamente simpática. Tanta pusilanimidad me pareció excesiva. Yo creo que cada hombre debe responder de sus acciones y de sus ideas»<sup>40</sup>.

Sin embargo, para cualquier espíritu imparcial, la cosa está clara: Pérez Galdós no era un agitador, sino un pacificador que predicaba el entendimiento colectivo, la cooperación social, sin que ello significara jamás la sumisión de unos a otros. En ninguna de sus obras aboga por la violencia, aunque a veces le sea preciso describirla. Por ello es de comprender que no quisiera ponerse al frente de unas turbas revueltas, ni permitir que su figura sirviese de bandera a los promotores de tumultos y desórdenes, de cualquier bando que fuesen, cuando precisamente las campañas de toda su vida habían sido en el sentido contrario.

En el drama, la joven *Electra* simboliza la nueva España, con sus virtudes y defectos, necesitada de guía. He aquí cómo la describe su tío don Urbano: «Momentos hay en que la chiquilla nos revela excelsas cualidades, mal escondidas en su inocencia; momentos en que nos parece la criatura más loca que Dios ha echado al mundo» (I, II).

Sus orígenes son oscuros; su madre, Eleuteria, se había dejado corromper y había tenido amores promiscuos; como resultado de ello hay tres per-

sonas que se disputan la paternidad de la joven: el financiero Leonardo Cuesta, el fanático Salvador Pantoja y el aristócrata marqués de Ronda. No es la primera vez que Galdós da a sus personajes simbólicos una filiación espuria, como si quisiera abatir todo orgullo racial y, de paso, recordarnos que España es un mosaico de pueblos distintos y no por ello menos entrañable para los españoles. Estas tres figuras simbolizan también las tres fuerzas que dominaban a España en la época de Galdós: la burguesía acaudalada, la Iglesia y la aristocracia.

En el acto I, escenas IX, X y XI, Electra se encuentra sucesivamente con sus presuntos progenitores, Cuesta, el marqués de Ronda y Pantoja, cada uno empeñado en decidir el futuro de la joven. Galdós parece más bien indiferente hacia el papel de Cuesta, decididamente simpatiza con el marqués y pinta con rasgos tenebrosos la figura de Pantoja, como antes había pintado la de doña Perfecta; Pantoja, como esta última, mostrará una tenacidad inquebrantable y usará del engaño sin escrúpulos para lograr sus fines.

También es importante señalar el hecho de que Electra se haya criado en Francia —como Susana en *La fiera*— con lo que se nos da a entender que vuelve a España sin prejuicios ni preferencias, con la mente abierta a nuevas experiencias.

En realidad, la educación y el porvenir de Electra es asunto que afecta vehementemente a Pantoja y Máximo, el ilustre metalúrgico, también formado en Francia. Máximo es el símbolo del progreso técnico y del espíritu de libertad que campea por Europa y que la nueva España reclama. Por supuesto, también es el portavoz de las ideas del autor. Lo que él propone para Electra es «que aprenda por sí misma lo mucho que aún ignora; que abra bien sus ojitos... para que vea que no es todo alegrías, que hay también deberes, tristezas, sacrificios» (I, VII).

En cambio, Pantoja no piensa más que en proteger la inocencia de la joven, evitándole todo contacto con el mundo o, en otras palabras, alejándola de la realidad y dominando su espíritu: «Determinémonos... a poner a Electra donde no vea ejemplos de liviandad ni oiga ninguna palabra con dejos maliciosos» (II, XII).

El marqués de Ronda tiene un papel secundario de apoyo a Máximo: «Mis ojos —dice— se van tras de la ciencia, tras de la Naturaleza..., y Máximo es eso» (I, X).

Sobre todo, Galdós defiende el principio de libertad de acción y de pensamiento, y así lo expresa a través de Máximo, cuando éste aconseja a Electra la independencia, la emancipación e incluso la insubordinación, añadiendo: «corran libres tus impulsos, para que cuanto hay en ti se manifieste, y sepamos lo que eres» (I, XIII).

En otro plano, Electra representa la poesía de la vida, los ideales, todo aquello que nos eleva sobre la materialidad de la existencia, mientras que Máximo simboliza el trabajo, el método, la disciplina. Cuando don Urbano

asegura a éste que se hará rico como fruto de su inteligencia privilegiada, él responde: «No; de la perseverancia, de la paciencia laboriosa» (II, II).

Ambos elementos —el idealista y el prosaico— se combinan y complementan en la vida, y para remachar su punto el autor se sirve de una alegoría muy adecuada: Máximo prepara una aleación de aluminio y cobre; el aluminio se parece a Electra: «pesa poco... pero es muy tenaz» (III, I). El cobre, en cambio, representa a Máximo y, aunque menos atractivo en apariencia, es muy útil. El marqués aconseja: «active usted la fusión... que queden los metales bien juntitos» (III, II).

La batalla por la posesión de Electra prosigue con escenas de intenso dramatismo y es ganada temporalmente por Pantoja cuando éste, de un modo insidioso, asegura a la joven que Máximo es hermano de ella, hijo de su propia madre. La muchacha lo cree y se deja conducir a un convento, de donde es rescatada por Máximo y el marqués cuando la verdad resplandece.

Hay un diálogo entre Máximo y el marqués, en el que el primero se expresa con la fogosidad propia de un hombre joven y enamorado, inclinado a la violencia para conseguir lo que cree pertenecerle, mientras que el segundo, que es la voz de la prudencia, aconseja métodos sutiles y, a la postre, más eficaces, en lo cual se advierte la preferencia de Galdós.

Dice el marqués, refiriéndose a Pantoja: «Imitémosle, seamos como él, astutos, insidiosos, perseverantes» (V, V). Y poco después: «Tenemos que ir con pulso. Es forzoso que respetemos el orden social en que vivimos» (ibid).

En las demás obras escénicas de Galdós —comedias y dramas— que no podemos analizar aquí por no extendernos demasiado, reaparece con frecuencia el tema de la unidad, lograda ya sea mediante la fusión de las clases sociales o mediante la liquidación de antagonismos ideológicos y la creación de una atmósfera de concordia destinada a hacer posible la convivencia social. Todo ello como base del progreso que conduce al bienestar material y moral de los seres humanos. La lección tiene hoy más validez que nunca.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Obras completas* (Madrid: Ediciones Fax, 1954), p. 20.

<sup>2</sup> Citada por HENSLEY C. WOODBRIDGE en "Benito Pérez Galdós: A Selected Annotated Bibliography", *Hispania*, LIII (Diciembre 1970), 901.

<sup>3</sup> Citado por E. INMAN FOX en "Galdós' *Electra*", *Anales Galdosianos*, I (1966), 134.

<sup>4</sup> Citado por A. F. LAMBERT en "Galdós and Concha-Ruth Morell", *Anales Galdosianos*, VIII (1973), 37.

<sup>5</sup> *Obras escogidas* (Madrid: Aguilar, 1971), II, 1215.

<sup>6</sup> Citado por J. E. VAREY en *Galdós Studies* (London: Tamesis Books Limited, 1970), p. 1.

<sup>7</sup> *Op. cit.* (Santiago: Editorial Nascimento, 1940), p. 553.

- <sup>8</sup> *Ibíd.*
- <sup>9</sup> *Galdós* (Madrid: Ed. Castalia, 1968), I, ix.
- <sup>10</sup> Madrid: Gredos, 1962.
- <sup>11</sup> Athens: University of Georgia Press, 1972.
- <sup>12</sup> *Op. cit.* (Boston: D. C. Heath y Compañía, 1928), p. 582.
- <sup>13</sup> "Galdós in the Light of Recent Criticism", *Galdós Studies*, 1970, p. 5.
- <sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 3.
- <sup>15</sup> *Benito Pérez Galdós* (Boston: Twayne Publishers, 1975), Preface.
- <sup>16</sup> *Historia de la Literatura Española* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963), II, 197.
- <sup>17</sup> *Breve Historia de la Literatura Española* (Madrid: Guadarrama, 1969), p. 192.
- <sup>18</sup> "Nota-Prefacio", *Anales Galdosianos*, I, 1.
- <sup>19</sup> J. CASALDUERO, "Sor Simona y Santa Juana de Castilla", *Letras de Deusto*, Bilbao, núm. 8 (Julio-Diciembre 1974), p. 119.
- <sup>20</sup> *Ibíd.*
- <sup>21</sup> *Ibíd.*
- <sup>22</sup> *Vida y Obra de Galdós* (Madrid: Gredos, 1961), p. 21.
- <sup>23</sup> *Sor Simona*, acto II, escena 4.
- <sup>24</sup> "Sor Simona y Santa Juana de Castilla", *Letras de Deusto*, Bilbao, núm. 8, p. 122.
- <sup>25</sup> *Ibíd.*
- <sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 117.
- <sup>27</sup> WALTER T. PATTISON, *Benito Pérez Galdós* (Boston: Twayne Publishers, 1975), p. 143.
- <sup>28</sup> PÉREZ GALDÓS, *Obras completas, Cuentos y teatro* (Madrid: Aguilar, 1971), p. 176.
- <sup>29</sup> GONZALO SOBEJANO, *Nietzsche en España* (Madrid: Gredos, 1967), p. 154.
- <sup>30</sup> *Ibíd.*
- <sup>31</sup> *Ibíd.*
- <sup>32</sup> *Ibíd.*
- <sup>33</sup> Discurso inaugural, 20 de enero de 1961.
- <sup>34</sup> "Impresiones literarias", *La España moderna*, 62 (febrero de 1894), p. 126. Citado por H. C. WOODBRIDGE en *Hispania*, diciembre 1970, p. 965.
- <sup>35</sup> *Los condenados*, prólogo.
- <sup>36</sup> "La mejor bandera", artículo en *El Imparcial*, 1.º de febrero de 1901, citado por E. INMAN FOX en "Galdós' *Electra*", *Anales Galdosianos*, I (1966), p. 134.
- <sup>37</sup> *Final del siglo XIX y principios del XX, O.C.* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1949), VII, 742.
- <sup>38</sup> *Ibíd.*
- <sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 743.
- <sup>40</sup> *Ibíd.*