

Roger L. Utt
Universidad de Chicago

Hace exactamente doce años, ante al auditorio del I Congreso Internacional Galdosiano, la profesora Alina Panaitescu vino a contestar afirmativamente a la pregunta que ella misma se había hecho desde el título de su ponencia: «Galdós, ¿moderno en sus comedias?»¹. Concretamente, la pregunta se formuló así: «¿Es posible una reinterpretación de las producciones artísticas dependientes de condiciones temporales y espaciales muy precisas, muy particulares?». Utilizando el término *contemporaneidad* «tanto desde el punto de vista cronológico como tipológico», insistía Panaitescu en «la actualidad de las ideas sociales, del hombre nuevo, de la mujer nueva, preconizados por Galdós», y ofrecía la siguiente conclusión, un tanto circular y bastante risueña: «El teatro y el público de hoy son satisfechos solamente con la medida en que las obras de ayer, con su investigación en lo cotidiano, alzado al rango de permanente, responde a sus exigencias. En la medida en que la existencia actual no da una respuesta a sus interrogantes, y el teatro de ayer ofrece una perspectiva [...], se puede hablar de contemporaneidad. Las ideas del teatro galdosiano penetran en esta contemporaneidad por su relación directa con la existencia individual y social». En aquella misma reunión de galdosianos, Andrés Amorós defendió una idea paralela —si bien desde una perspectiva distinta, pues venía a propósito de la *Tristana* de Buñuel— la idea de «la actualidad inagotable de Galdós, que se presta a sucesivas interpretaciones históricas y personales sin dejar de ser él mismo ni perder su grandeza»². Hasta hace muy poco han quedado estos juicios, por lo que toca al teatro de Galdós, en un plano puramente especulativo, propio de lectores, que no de espectadores, de sus obras dramáticas; pero un concurso de circunstancias nos ha deparado últimamente no sólo una sino dos oportunidades de poner a prueba tales especulaciones, por lo menos en la forma en que han respondido a ellas el público y los críticos de teatro en la prensa madrileña en 1983.

Veamos primero las circunstancias. El 5 de abril de 1983, en el Teatro Nacional María Guerrero, salió de noventa años de olvido la comedia galdosiana *La de San Quintín*, en versión adaptada adaptada y dirigida por Juan Antonio Hormigón. Realizada por la Compañía de Acción Teatral, con apoyo del Ministerio de Cultura, la restauración duró poco, teniendo sólo catorce representaciones³ y una recepción crítica durísima a boca jarro, tanto por la calidad de la realización como por el supuesto atavismo de los conflictos sociales e ideológicos que plantea la obra para el público actual. Seis meses después, otro «nuevo estreno» galdosiano, si así se le puede llamar: el de *Casandra*, en versión libre, pero fiel al espíritu de su creador, adaptada por Francisco Nieva e interpretada por la compañía de María José Goyanes bajo la dirección de José María Morera. La nueva *Casandra* se presentó primero en el Teatro Pérez Galdós en Las Palmas, el 13 de octubre, y luego a partir del día 24, en el Bellas Artes de Madrid, donde tuvo un éxito fenomenal entre el público, que asistió, durante más de cuatro meses, a nada menos que 123 funciones⁴. Así se convirtió *Casandra* en la obra más representada, en España, de todo el repertorio galdosiano⁵. La crítica periodística, sin embargo, en general se mostró escéptica y hasta hostil, desde el principio, reservando sus aplausos, cuando los hubo, no para Galdós sino para el mismo Nieva y colaboradores por haber intentado desfosilizar una obra «clásica que se suponía ya francamente inaccesible e intolerable en su forma primitiva. La preparación de la nueva *Casandra* fue larga y trabajosa. Ya explicó Andrés Amorós, en un finísimo análisis presentado ante el II Congreso Internacional Galdosiano (1978), la relación entre las dos *Casandras* de Galdós (novelística y escénica) y la de Nieva⁶. Opinaba el crítico, con profundo conocimiento de causa y segura sensibilidad crítica, que Nieva había «sabido unir magistralmente la fidelidad al espíritu de Galdós con la originalidad creadora. Su labor es una muestra admirable —decía Amorós entonces— de lo que se puede y debe hacer hoy con el teatro de Don Benito, sin aferrarse a tradiciones escénicas polvorientas ni desvirtuar el menaje esencial de sus grandes novelas. Espero y deseo que esta versión suba efectivamente a un escenario. Con intentos como éste, el teatro de Galdós podrá mostrar su vitalidad histórica y actual, su significado dentro del conjunto de la obra galdosiana, y su verdadero valor en la historia de la escena española de nuestro siglo». Y concluyó Amorós volviendo a pronunciar, muy deliberadamente, las mismas palabras, ya citadas, con que había rematado su ponencia sobre *Tristana* en 1973.

Ahí quedaba la cuestión hasta que aparecieron *La de San Quintín* y *Casandra* en 1983. Como consecuencia de estos acontecimientos teatrales se han puesto de manifiesto dos verdades como catedrales: 1) que el teatro galdosiano, hoy más que nunca, es capaz de entusiasmar al público, por las razones que sean, y 2) que los críticos espontáneos (los de estreno), con muy contadas excepciones, siguen tan resueltos como siempre en su afán de juzgar la obra dramática de Galdós o por criterios ajenos a la misma, o por una lamentable austeridad de valores estéticos, o en el peor de los casos, desde una ignorancia total de los propósitos y procedimientos artísticos del dramaturgo. Buena prueba de ello, ya en vida de Galdós, nos la da un repaso de las anotaciones heme-

rográficas recién publicadas por Sackett⁷. Una comparación de las reseñas de que en su día fueron objeto *La de San Quintín* y *Casandra* con las que aparecieron en 1983 nos revela una serie de paralelismos inesperados y contradicciones iluminantes que, a su vez, nos plantean cuestiones fundamentales, no ya tanto sobre la calidad intrínseca del teatro galdosiano como sobre el carácter específico de su alegada modernidad, y especialmente sobre el valor y quizá la desproporcionada influencia —negativa, creo, en su mayor parte— que ha tenido la crítica reseñera en la determinación del puesto que debe ocupar hoy Galdós en la historia del teatro moderno español. Puesto nada seguro si un redactor de *Cambio 16* puede aseverar que el autor de veintidós obras dramáticas —es decir, aproximadamente el mismo número de textos escénicos que los escritos por Ibsen (1828-1906) y Strindberg (1849-1912)— que este fecundísimo Galdós era, sencillamente, «novelista y hombre de letras» quien «apenas escribió teatro»⁸.

La de San Quintín y la crítica en 1894

A partir del estreno de *Realidad* (1892), obra con que se inició el ciclo dramático galdosiano, nadie dudaba que el novelista hecho dramaturgo ya venía llevando algo radicalmente nuevo a la escena española, que hasta entonces languidecía, al decir de Ruiz Ramón, «anquilosada en unos pocos mitos dramáticos caseros»⁹. En adelante, muchos críticos —de hecho, la mayoría de ellos— que no sabían o no querían analizar ese *algo*, renunciaban a la función valorativa de su tarea, refugiándose en lo que uno de los pocos críticos responsables en esa época, José Yxart, llamaba «la exuberancia intemperante del estilo periodístico», sin otra finalidad que la de declarar a Galdós «arquitecto teatral de primer orden»¹⁰. En la ocasión del ruidoso estreno de *La de San Quintín* (27 de enero de 1894), algunos de estos críticos, contagiados por el entusiasmo desbordante que la obra provocó en la primera de las cincuenta representaciones consecutivas que tendría, abandonaron la racionalidad, declarando inútil toda crítica de la obra: «En esta ocasión —decía el Bachiller Candileja— fuerza es reconocer que entre los que oficiamos de revisteros en los periódicos, ninguno, absolutamente ninguno, si no es mentecato, puede en justicia hacer otra cosa que postrarse ante el genio que vence, y reconociendo su pequeñez, callarse y admirar [...]. ¿Quién se atreverá a decir palabra del [*sic*] comedia de Galdós? [...] Discutir la victoria, querer analizar el temple de las armas, es rebajarse a buscar el triste consuelo de la hormiga que picotea en el pedestal con el fin de que caiga»¹¹. En la misma línea, si con menos exaltación, un crítico anónimo de *La Iberia*, alabando «las bellezas del diálogo, superiores a toda ponderación, los pensamientos profundos de que está salpicado, las frases ingeniosas, la novedad de los chistes, [y] lo bien delineado de los caracteres», advertía que no faltarían «descontentadizos más o menos *incipientes* que pongan peros y *tiquis miquis* a la obra: si no se justifica la permanencia de Rosario en casa de los Buendía cuando odia a don César, y éste la persigue con sus pretensiones amorosas; si la obra debería acabar en el segundo acto; si el tercero... ¡Qué importan estas pequeñeces de la crítica menuda! El triunfo de Galdós ha sido colosal; la opinión es unánime, y el público, delirante, saludó ano-

che a un gran autor dramático»¹². En tres largas columnas de *El Imparcial*, Federico Urrecha («Amaniel») dio un extenso resumen, llamándolo «el pensamiento de la obra», seguido de una descripción pormenorizada de la gran manifestación que tuvo lugar después en el escenario y en la calle; remató su artículo con la reproducción, sin comentario, de la Escena IX del Acto II¹³. Y así, en periódico tras periódico. Para colmo de la estupidez, y del candor, el que firmaba «A» en *La Ilustración Artística* confesó, en un artículo de dos columnas, que carecía «de conocimientos y de competencia para juzgar la obra de Galdós», lo cual no le impedía opinar que la nueva comedia «entraña gran sentido filosófico y envuelve una fase del problema social»¹⁴.

Nada de esto, desde luego, es crítica, sino idolatría y partidismo que en realidad no le hacía ningún favor al dramaturgo, ni a su público. Un comentario suelto del crítico de *El Correo* nos explica el por qué de tanta vulgaridad y sosería. Viéndose apurado al tratar de «concretar el fin social, filosófico de la última obra» de Galdós, exclamó: «¡brenos Dios de penetrar en su tesis: eso sería crítica y no reseña»¹⁵.

Entre más de una veintena de artículos encomiásticos que he podido localizar, sólo uno, en mi opinión, el de Salvador Canals en el *Heraldo de Madrid*, muestra una preparación adecuada para apreciar en la novedad y acierto artísticos y temáticos de *La de San Quintín* valores que pudieran hacer representable la obra en épocas posteriores, lejos de la coyuntura política y social en la que nació. Al trasladar a la escena, dice Canals, ideas a la vez «profundamente revolucionarias y esencialmente consoladoras», Galdós

[c]oncibe hombres de realidad incontrastable, pónelos en circunstancias de verosimilitud indiscutible, y ellos solos andan sin que el autor los lleve a un efecto prejuzgado ni a una conveniente solución. Criaturas vivas, su creador no hace más que penetrar lo inescrutable de la voluntad que les diera, y esa voluntad de ellos es quien resuelve todos los dramas de su vida. Luego, vivida esa vida, conocido y desentrañado el desarrollo de esos dramas, queda desnudo el pensamiento y a los ojos salta la fuerza de las ideas que no son las de un hombre, sino las de la realidad misma, incontrovertible y robusta [...].

Por esto en las obras de Pérez Galdós —en estos dramas se ve y en todas sus novelas pueden hallarse las ideas que en ellas se desprenden, y para las cuales son poderosos argumentos, no son el espectro que asusta a un mundo que se va, sino la promesa que debe alentarlos en sus fúnebres postrimerías. *Pepet*, la hormiga hecho león, que se abraza a *Victoria* [en *La loca de la casa*, estrenada el año anterior], y *Victor* que se lleva a *Rosario*, no deben parecernos profana destrucción de todos los ídolos, muerte de todos los cultos, anarquía tribulenta para todo lo que impera, sino evolución y cambio, evolución sana y cambio necesario en las formas efímeras de las esencias eternas.

Para Canals, el programa galdosiano para la revolución social, mansa y «consoladora» en el fondo, se resume en el famoso diálogo final de la obra, entre el viejo mesócrata Buendía y su hijo César:

No es el mundo que se va, como lo despiden en su desesperación el vencido; es el mundo que viene, como lo profetiza en sus clarividentes seniles el «patriarca»¹⁶.

En las noticias de tendencia negativa —minoritarias, claro está— no faltaban aseveraciones tan burdas como las emitidas por el gran incensario crítico que balanceaba sobre el teatro galdosiano en ese momento. Pero los críticos más o menos escépticos —cuyos exponentes de firma más conocida fueron Bofill¹⁷, Perera¹⁸, Yxart (antes citado), Antonio Sánchez Pérez¹⁹, López-Balasteros²⁰, Fernández Villegas²¹ y Eduardo Bustillo²²— por lo menos tenían la virtud de atender a algunos aspectos concretos de la obra que reseñaban; y por cierto, hallaron en *La de San Quintín* no pocas bellezas y algunos «finos, ingeniosísimos y primorosos discreteos» en ella (Bustillo). Ente los mayores defectos internos de la comedia, señalaron: la inoportuna influencia del Galdós novelista, que aplastaba al Galdós dramaturgo, tanto en la estructuración del argumento y distribución temporal de la obra como en la sustancia y ritmo de sus diálogos; la superfluidad del Acto III; y la falsedad e incoherencia en la construcción y motivación de caracteres, especialmente en el patriarca don José y en su hijo César. Lo que más importa para nuestros propósitos es la unanimidad con que los citados críticos censuraron en *La de San Quintín* la falta de verosimilitud y actualidad en los personajes principales y en el pensamiento social que representan en la acción literal y simbólica de la obra. Estas cuestiones, nada nuevas, pues, en la discusión del teatro galdosiano, deberían tener una importancia capital para un director dispuesto a montar esta comedia hoy. Sobre ellas, valgan las observaciones siguientes, de 1894:

Hay en el pensamiento de *La de San Quintín*, olvido de la realidad contemporánea. [...] Según esto, el mundo que nace estará basado en la unión de la aristocracia antigua con el socialismo moderno. [...] [N]o comprendo cómo Pérez Galdós ha podido incurrir en esta equivocación que no corresponde a ninguna realidad, a ninguna esperanza del porvenir. Ni en el teatro ni fuera del teatro, tiene nada que ver la aristocracia de la sangre, con los problemas contemporáneos. Los Trastámaras pertenecen a la historia. No representan ningún factor en la revolución actual. [...] [A]quellos amores, en el drama, no tienen más proporción que la de un episodio individual y cuanto sea darles otra significación, como se hace en una célebre escena y al terminar, resulta sin fundamento (Yxart).

Y ¿quién es en la obra maestro de socialismo de la arruinada Duquesa [...]? Aquel Víctor romántico y soñador [...], aquel pobre ingeniero sin título que sueña con hacerse *burgués* por su solo esfuerzo [...]. Concluida la obra, al atravesar el vestíbulo del teatro una ilustre dama de la aristocracia, a quien preguntaba su opinión sobre la comedia un elegante caballero anciano, le contestó: «¿Qué quiere usted que le diga? Esa que hemos visto y oído en el escenario no es una verdadera Duquesa de pura sangre». [...] (Bustillo).

El conflicto de nuestros días, la cuestión social, no la constituyen la aristocracia y la plebe; la forman los ricos y los pobres, los poderosos y los desheredados, el oro y el cobre, que no se ligan ni amalgaman en la química social. La unión de estos dos inconciliables elementos está simbolizada con más verdad en *Torquemada en la cruz*, que en *La de San Quintín* [en que] la unión de Víctor y Rosario, pobres ambos, ambos igualmente educados, no representa ni puede representar otra cosa que el olvido, muy razonable por cierto, de una sombra de convencionalismo, la dignidad del título heredado. Si Rosario dejase su posición

para unir su suerte con un obrero de verdad, hijo del pueblo, con la ruda educación del obrero, enlazase con sus brazos aristocráticos al desheredado, no sólo de sus padres sino de la sociedad, y fuese a compartir con el hombre rudo el pan negro del trabajador asalariado [...], entonces sí que podría hablarse de nuevos mundos y de revoltijos en la masa social. [...] Ni en la comedia se plantea el problema en sus verdaderos términos, ni menos se indica una solución (Fernández Villegas).

En 1894, no hubo crítico, por escéptico que fuera, que no confesara, como el propio Fernández Villegas que a pesar de los defectos señalados, había en *La de San Quintín* «tanta fuerza dramática, tanta cantidad de talento, tanta verdad y tantas bellezas, que, al contemplarlas, todo lo demás se borra». Nueve décadas después, eso.

La de San Quintín y la crítica en 1983

La desilusión fue total. Eduardo Haro, en *El País*²³, concedía que «la lectura del original es interesante y forma parte de la cultura contemporánea», pero insistía que «su representación exacta es hoy imposible: no se resiste». A continuación discute los cambios realizados por el director, sin fijarse en la evidente contradicción, pues la nueva versión no intentaba ser una «representación exacta»: «Juan Antonio Hormigón [...] ha hecho un trabajo de reducción por una parte, de superposición por otra. Lima lenguaje, escenas, longitudes; añade escenas propias —todo el principio del tercer acto—, aumenta las dimensiones de algún personaje —el notario Canseco—, precipita los acontecimientos. Inventa un decorado que considera impresionista pero que, aparte de su fealdad intrínseca, no liga de ninguna manera con la obra. Introduce algún ingenuismo —un barquito que cruza el escenario y una pianista que toca obras de Albéniz (ni el diálogo deja escuchar el piano, ni el piano al diálogo)— completamente despegado del contexto. Recalca el *socialismo* de Galdós. Lo restado del original no limpia la obra; lo superpuesto no tiene relación con ella. Resulta un producto teratológico. A lo que se añade la baja calidad de la interpretación». Lo poco que se podía oír del lenguaje galdosiano, a causa de interferencias acústicas y porque «la época es todavía la de Echegaray», le parecía al crítico «enfático y altisonante». Afirma Haro que «como el teatro es casuística, y Galdós es novelista, el desarrollo de la trama es complejo, muchas veces melodramático, lleno de antecedentes relatados [...]». Así, queda evidente que a lo que se opone el crítico no es sólo a esta pieza, sino a todo un estilo teatral: «El supuesto realismo de Galdós puede ser una aspiración de su autor; en la realidad, la creación de símbolos, la fabricación de arquetipos, la inverosimilitud del argumento y la concesión al lenguaje *teatral* la alejan mucho de esa pretensión. Encajaba muy bien en su época, no en la nuestra [...]; fomenta una imagen del teatro que no responde a las necesidades actuales y que es contra-productente, y da como cultura lo que no es cultura».

A García Pavón²⁴, mejor conocedor del teatro español —aunque no atribuye a Galdós papel alguno en el desarrollo histórico del teatro social²⁵— no le parecían tan imperdonables las «novedades entretenidas y ambientadoras» de la nueva versión, y aplaudía la dirección de Hormigón, «muy clara y ambienta-

da para el público de hoy», así como el «reparto e interpretación dignísima» a pesar de ser los papeles «un tanto rígidos». No; era simplemente cuestión de modernidad y de «lo imposible que es para el espectador de hoy que fuese ‘una de San Quintín’ ésta de Galdós». Lo que salvaba la obra ideológicamente para Salvador Canals en 1894, «aquella ‘revolución sin sangre galdosiana’, como dijo Pérez de Ayala, no puede llegar con la viveza de entonces». Menos convincentes son las razones que aduce García Pavón para afirmar que «[h]asta el tema clave de esta obra (un [sic] aristócrata que se une al hombre de la calle [sic] para luchar por una sociedad más justa), [...] hoy resulta un tema romántico que llega más a la ternura que a lo social». Ni es Víctor tal figura, ni es necesariamente romántico el verdadero tema de la obra sino de una actualidad palpitante, si se estudia desde el punto de vista expresado en otra ocasión por Luis Lozano: «Si Víctor representa el progreso técnico europeo de que España estaba [y está] necesitada, la joven duquesa Rosario de Trastámara 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»²⁶. El Ministerio de Cultura, patrocinador de la producción, quizá pensaba en una interpretación parecida; pero, o la realización escénica no consiguió transmitir este mensaje, o malgastó la oportunidad de hacerlo, o los críticos no acababan de reconocerlo; el hecho es que no lo detectó ninguno.

En la hoja cultural de *Cinco Días*, Adolfo Prego recordaba, «como paradoja viva», mejores momentos neogaldosianos, cuando «*Misericordia* fue adaptada por Alfredo Mañas y estrenada con enorme éxito en este mismo escenario. A la postre, no hay en la escena fidelidades o infidelidades políticas, sino sustancia dramática». En este sentido la obra escandalizaba «por su ingenuidad, por su lenguaje pasado a mejor vida hace ya mucho, [y] por sus recursos folletinescos», poniendo de manifiesto que «[l]a confusión entre lo que es obra teatral y lo que es la historia de las ideas políticas puede conducirnos a la corrosión de ciertos valores firmemente establecidos [...]. El mundo ha cambiado tanto desde 1894 que *La de San Quintín* resulta ahora políticamente una pieza de museo de figuras de cera y no una muestra precursora del talento dramático que Galdós reveló en otras obras utilizando como material artístico sus propias novelas»²⁷.

No se sabe a ciencia cierta si el crítico de *El Alcázar* asistió al estreno, pues no se reconoce la obra en su breve resumen: «Es un canto a la verdadera libertad cuando se dice que el hombre es libre para elegir entre el bien y el mal. Y es un canto a la creación individual cuando se dice que es el hombre el que crea la realidad con su imaginación»²⁸. A Pilar Parra, del *Diario 16*²⁹, sólo se le ocurrió «destacar en la obra dos detalles importantes, el piano como parte fundamental del espectáculo o como una pieza más de él [?] y la inclusión del propio autor como cronista e historiador del momento que vive, algo muy común [sic] en las obras de Galdós».

De todas las (mal llamadas) críticas que he podido ver, la más feroz fue la de Lorenzo López Sancho, en *ABC*³⁰. Se quejaba de todo: de los actores («cuatro personajes equivocados son demasiados»), de las revisiones de Hormigón

(«ridículos añadidos»), del lenguaje («ya nadie puede percibir, como los espectadores de su tiempo, el contraste del lenguaje galdosiano con el de Echegaray») y hasta de la iluminación («caprichosos juegos de luces»). «En suma, Galdós no vuelve con buen pie a nuestro presente».

¿Lamentable espectáculo? No lo sé; parece que sí ¿Deplorable espectáculo de crítica teatral, mal pensada y mal escrita? Sin duda alguna. Y sobre todo, mal agüero para el próximo estreno galdosiano.

Casandra y la crítica en 1910

Si el estreno de *La de San Quintín* había «desorientado y dejado estupefactos y pluscuamperfectos a muchos»³¹, el de *Casandra* (Teatro Español: 28-II-1910), a un redactor anónimo de *ABC* le pareció «muy poquita cosa»: «la obra del eximio maestro pareció floja, floja también la interpretación y más floja todavía la manifestación espontánea previamente preparada y anunciada. ¡Ea!, que no se puede ser profeta en tierra de garbanzos»³². También de autor anónimo fue la «Crónica», venenosa que apareció en el mismo periódico al día siguiente, cuyo texto fue reproducido por Amorós en un estudio sobre *Casandra* (p. 83) para mostrar cómo «las medias verdades se mezclan con las insidias, y la política sirve para descalificar literariamente una obra, aunque se finja [...] respetar los méritos de su autor» (pp. 83-84). Pero ni Amorós entonces, ni Sackett después, recordaron la reseña de Luis Gabaldón que *ABC* publicó al lado de estos ataques anónimos³³. Es cierto que hacía una década que los críticos conservadores y reaccionarios, sobre todo a partir de *Electra* (1901), venían luchando contra Galdós en todos los terrenos, no sólo en el dramático³⁴; pero Gabaldón no se encontraba entre ellos. Sólo sentía éste que Galdós, en su nueva obra, volviese sobre el «pantojismo» que había desarrollado en *Electra*; para él, los mejores efectos dramáticos de *Casandra*, el final del acto tercero y el del cuarto, ya los había logrado Galdós en *Realidad* (1892) y en *El abuelo* (1904), «obras, a mi juicio, de mucho más sentido renovador y de más honda psicología que estos problemas de pantojismo, que sólo reflejan pasajeros movimientos de opinión, que al rodar de los años se petrifican, desnaturalizando la sinceridad del arte». Gabaldón aventajaba a casi todos los críticos en saber cumplir con su oficio sin dejarse desviar por cuestiones extra-teatrales. Su comentario, sin tocar las bases temáticas del drama, se concentra en las relaciones entre Doña Juana, «símbolo de cuanto repugnamos y condenamos», y «aquella corte de parientes [...] miserables [...] que lloran como mujeres la ilusión perdida de no ser ricos por el capricho de una voluntad testamentaria». A pesar de la «interpretación muy discreta» que dieron los actores, sobre todo la «briosa» de Carmen Cobeña en el papel de Casandra, y no obstante las salidas a escena del autor «varias veces al final de los actos segundo, tercero y cuarto», «la impresión general, con todos los respetos debidos, fue la de que *Casandra* no satisfizo el gusto del público».

Conocido por el pseudónimo galdosiano de «Alejandro Miquis», Anselmo González estableció el tono de su larga y quejosa reseña «afirmando que siento ante Galdós político una intensa amargura y una tristeza honda»³⁵. Añora al

Galdós de «los días felices de *Realidades*, [...] la más alta expresión del Teatro moderno»; recuerda que «*La de San Quintín* nos parecía símbolo y compendio de toda la obra del maestro, y, rendidos a su apostolado, soñábamos con soluciones de armónica paz, de dulce amor y de intensa tolerancia para todos los problemas sociales. [...] El Galdós de aquellos días era infinitamente más grande que el Galdós traído y llevado de *meeting* en banquete y de manifiesto en epístola». A la politización de Galdós atribuye el crítico el nuevo «pensamiento de lucha», y la «falta de análisis» en *Casandra*, y mantiene que «lo excesivamente sintéticos» de sus personajes «es absolutamente contrario a la técnica galdosiana», pero a renglón seguido, acusa al director Oliver y a todos los actores de una «deformación» deliberada, pues «no se ven a menudo obras tan mal representadas».

Fácil sería citar críticas muchos menos coherentes. De momento, y para que esté más completa la bibliografía sobre la recepción que tuvo *Casandra*, sólo dejo apuntadas al final de este trabajo³⁶ otras reseñas de esta clase —realmente sádicas algunas, como la de Fernández Villegas. Muy poco o nada tiene que ver con el arte de Galdós.

A mi ver, sólo dos artículos merecen rescatarse de cuanto se escribió en torno a la obra: el de Pérez de Ayala, muy conocido, quien señaló las antipatías y grandezas inherentes a ella, y trazó las oposiciones básicas de su estructura temática³⁷; y el de José de Laserna, principalmente por ser éste el único otro crítico capaz de ver, tanto en la versión novelística de 1905 como en la escénica de 1910, no un arma de combate ocasional, sino «un símbolo de representativa permanencia y de remozada actualidad, pues los fundadores sociales que describe y combate, lejos de flaquear y debilitarse, parecen cada vez más fortalecidos y provocadores»³⁸.

Casandra y la crítica en 1983

¿Galdós por qué?, ¿*Casandra* por qué? fueron las preguntas que unánimemente formularon los críticos, de una manera u otra, ante la versión de Paco Nieva³⁹. Evidentemente, no fueron adecuadas las respuestas que se dieron, ni en la representación misma, ni en la breve campaña publicitaria a favor de la «eterna recuperación de Pérez Galdós», como se titulaba un artículo que apareció antes de la presentación de la obra en Las Palmas⁴⁰: porque «es un hecho cultural de primer orden» y porque, como dijo María José Goyanes (la nueva *Casandra*), la obra «es bellísima» y en ella, «como en el resto de la obra galdosiana, se observa la lucha de dos cerebros y la relación amor-odio entre dos seres», siendo uno de éstos «un nuevo tipo de mujer que constituyó una revolución para aquel momento»⁴¹; porque «*Casandra* contiene todos los elementos del mundo galdosiano: aristocracia arruinada, vivir de ilusiones, la agricultura mecanizada, la industria; la Mitología junto a la Historia»⁴²; porque «es sorprendente la capacidad de Nieva para hacer aflorar toda la poesía del alma y la creación galdosiana y sacar de lo más hondo el mensaje de Benito»⁴³; porque, al decir del director Morera, «Galdós es un autor de hoy» y «los españoles tenemos muchas veces un gran complejo de inferioridad con nuestros clásicos,

con los autores del presente inmediato, y buscamos la actualidad sin un verdadero sentido de ello. Confundimos la inmediatez con la actualidad, que no es lo mismo»⁴⁴.

En la única relación que he visto en la prensa nacional del estreno canario, se contó, sin ninguna explicación, que «la obra que firmara don Benito en 1905 [sic] no terminó de convencer»⁴⁵. En la reacción crítica en Madrid, la mayoría de los críticos apreciaron la labor de Nieva; pocos aplausos fueron para Galdós, y nadie quiso acercarse seriamente ni a la estética ni a la temática de la obra. Simplifiqué el repaso de las reseñas principales, presentándolas en forma antológica y abreviada:

Ya: «Todo ello se consigue con una versión y puesta en escena que mantienen al espectador atento desde la ‘resurrección’ de Juana, al principio, hasta la danza final de los herederos de ésta y el magistral diálogo final, uno de los mayores logros dramáticos de Galdós. Pero hay algo que no puede remediarse: y es que el tema de la intransigencia e inflexibilidad de Juana, en todos los aspectos, ya superado como tragedia por la sociedad de nuestro tiempo, queda ya tan alejado, que carece de la intensidad dramática de entonces para el espectador actual. Las versiones actualizadas me hacen tener una idea ‘anticuada’ de que los clásicos de cualquier época no deben renovarse en todo lo que sea posible, para no distanciarnos mucho del tema, del conflicto, del texto, de la vida que fue y que permitió que al autor fuese lo que fue. La inteligente y sabedora versión de Francisco Nieva, con simbolismo y contrastes, y con miras a lo que hoy la gente entiende por teatro clásico, y la dirección, con sus efectos plásticos y escénicos, logran un espectáculo clásico de lo más perfecto de los que hemos visto últimamente, pero que a veces le hacen a uno olvidarse de Galdós y ‘menos ahondar dramáticamente en la creación galdosiana’»⁴⁶.

El Alcázar: «Desde el punto de vista de la historia de la cultura lo que más me vale es una ‘imperfección’ del propio Galdós, antes que una posible perfección neogaldosiana. Las obras de Galdós constituyeron un alboroto. A las veces más de carácter político que puramente teatral. [Segue una anécdota personal sobre *Electra*]. Esta *Casandra*, aumentada por Francisco Nieva, es interesante. Doña Juana es la cerrilidad; ¿puede darse algo más actual? Y Casandra es el drama de la incompreensión; ¿puede darse algo más actual? Lo que ya no es tan actual tal vez sea la dialéctica. [Hay] tantas cosas más de la mayor y más trágica actualidad. Su único fallo es la dialéctica. Galdós en sus novelas está al día; en su teatro, con permiso de Ayala, se nos queda en el siglo XIX»⁴⁷.

ABC: «Ahora, ochenta y tres [sic] años después, sube al escenario una nueva versión escénica de la novela [sic]. Tal y como la obra fue escrita y estrenada [¿la novela?], hoy resultaría insoportable. [Segue una cuenta, casi toda una columna, de los defectos de la *Casandra* de 1910 y de los cambios realizados por Nieva]. La primera consecuencia de esa aceleración textual es la pérdida del sentido temporal del drama. La segunda, el que salvo doña Juana y Casandra los demás personajes quedan desdibujados, flotantes, como una tropa de mezquinos egoístas de confusos grados de parentesco en torno a una herencia. La obra aporta mucho más [..., pero] Nieva aligera todo eso. En

cuanto a Casandra, queda mejor dibujada. Lo esencial del personaje se conserva. Si olvidamos las dos muy buenas escenas de Casandra con doña Juana, el drama resulta trivializado, incluso en la excesivamente infantilizada rabieta de Clementina al saberse desheredada. Más que Pérez Galdós [*sic*] estamos ante un consomé de Galdós al que se le ha espumado la sustancia. Lo mejor que ha puesto Nieva ha sido la escenografía. El demonologismo apenas se insinúa, y eso es un acierto porque hoy resultaría farragoso, pedante y alargado. Hoy las intransigencias apuntan otras formas que el realismo de Galdós no vislumbraba. En el fondo, Nieva ha hecho un drama romántico de esta *Casandra* que era casi una tragedia ideológica y realista»⁴⁸.

Cinco Días: «Nieva ha realizado una inteligentísima adaptación. [Efectos extraordinarios de la primera escena, y grandes logros dramáticos de Goyanes y Asunción Sancho]. Una gran noche de gran teatro, pues, que los aficionados no deben perderse. Estamos seguros de que don Benito Pérez Galdós, si viese esta representación, acabaría diciendo: 'Nunca supe que yo tuviese tanto talento teatral'. Por una vez, don Benito se coloca a la altura de Ibsen. Porque, además, no se encuentran muy distantes los problemas éticos que se desprenden de unas situaciones muy semejantes entre la hipocresía y falsedad de una sociedad puritana, aunque hiperbórea, y la naturaleza tiránica de aquellos meridionales ibéricos que con la mejor buena fe querían llevar al cielo a las almas en «conducción ordinaria» entre dos guardias civiles. [Sigue una anécdota personal]. El público no tenía ganas de irse a la calle. Pocas veces ocurre esto. La escenografía del propio Nieva nos redime por su belleza, elocuencia y funcionalidad de tantas y tantas pedanterías y disparates»⁴⁹.

El País: «[*Casandra*] abordaba temas de su tiempo, como el de religión y libertad; personajes arquetípicos como el de la mujer seca, dura, estéril y avara frente a la generosa, abierta, corporal, amante y madre; hoy, sin duda, existen, pero no tienen la misma representatividad social. Galdós, como los grandes escritores y dramaturgos de su tiempo, era *actualista*: contaba su tiempo, su sociedad, las pugnas dentro de ella y las esperanzas de cambio, a las que ayudaba con su escritura. Lo que su actualismo tiene de universalidad y valores permanentes no coincide, sin embargo, con los planteamientos de la actualidad nuestra: de hoy. Galdós no deja imaginar, inventar, a Nieva, y Nieva no deja narrar a Galdós. Dudo de que quienes no hayan leído el [*sic*] o los originales galdosianos tengan una idea concreta de lo que pasa en el escenario. Puede dudarse de que, aun con ella, les importe demasiado. Nieva debió escribir su adaptación como alusión a otra situación antigua-reciente; la opresión de una dictadura y la muerte del tirano por el emblema de la libertad que libera a la colectividad de personajes, los cuales bailaban un vals en torno a la inmovilizada escena del crimen, o del tiranicidio. Esta atribución de idea no es un juicio de intenciones, sino una suposición para tratar de comprender para qué ha podido servir y ya no sirve, o no es de aplicación inmediata. [...] Lo que se ve es algo a medio camino»⁵⁰.

Cambio 16: Una obra regresa ahora a los escenarios con los mismos inciertos valores proféticos que encierra su nombre de mito: Casandra. No son pocos los

paralelismos que se han intentado trazar entre la *Casandra* galdosiana y el teatro de Ibsen. Pero ni el realismo de las situaciones ni la resonancia social, ni el conflicto personal encerrado en la gran lucha entre el mundo antiguo y el nuevo, bastan para hecer de *Casandra* un texto teatral memorable. La acción queda entorpecida por las palabras y los personajes aparecen maniatados por su adscripción al símbolo. La obra, tal como se ha representado, resulta un gran melodrama afinisecular con referencias operísticas, pero al que le falta todo el elemento lírico a través del símbolo, del ensueño, de la alucinación»⁵¹.

O mucho se equivoa uno, o apenas hay crítica teatral que valga en la prensa madrileña, pues no se entiende cómo es posible evaluar una obra que está allí, delante de los ojos, en el tiempo condicional. ¿Será nueva esta evasión sistemática, o simplemente herencia finisecular?

¿Por qué Galdós? Que nos lo diga Nieva de una vez:

Galdós está ahí, sólido, como una parte de nuestra buena y mala conciencia. Ese es uno de los motivos por los que hay que desafiar la inquisitiva pregunta del ¿por qué? Y es que Galdós somos nosotros y en una sociedad imperceptiblemente cambiada, casi la misma sociedad. Por lo cual, aún le cuesta trabajo a Galdós convertirse en un clásico⁵².

NOTAS

¹ «Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos», eds. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, pp. 479-85. Cito de las pp. 484-85.

² «*Tristana*, de Galdós a Buñuel», en «Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos», eds. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, pp. 319-29.

³ *Anuario El País*, 1984, p. 222.

⁴ *Anuario El País*, 1985, p. 206.

⁵ De *Electra* (1901), el drama de mayor éxito público del dramaturgo, hubo 80 funciones consecutivas en el Teatro Español y 2 en el Novedades, según Sackett, citado abajo (p. 210).

⁶ *Tres 'Casandras': De Galdós a Galdós y a Francisco Nieva*, en «Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos», II, eds. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, pp. 69-102. La publicación del guión de Nieva, que Amorós estudia a fondo en este artículo, coincidió con la representación de la obra: B. PÉREZ GALDÓS, *Casandra*, versión de Francisco Nieva (Madrid, Ediciones MK, 1983).

⁷ T. ALAN SACKETT, *Galdós y las máscaras: Historia teatral y bibliografía anotada* (Verona, Università degli Studi di Padova, Instituto di Lingua e Letterature straniere di Verona, 1982), pp. 136-202. Iré marcando con «S» en estas notas los artículos periodísticos anotados por Sackett, junto con el número de la correspondiente anotación en su utilísimo repertorio bibliográfico.

⁸ J. L. RUBIO, «Casandra no es profeta en su tierra», *Cambio* 16, núm. 621 (24 de octubre de 1983), pp. 150-51.

⁹ F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español*, I (*Desde sus orígenes hasta 1900*), 2.ª ed. (Madrid, Alianza, 1971), p. 431.

¹⁰ J. YXART, *El arte escénico en España*, I (Barcelona, Imp. de «La Vanguardia», 1894), p. 350 (S, 348). La frase «arquitecto teatral de primer orden» fue utilizada por el crítico J. ARIMÓN en su reseña de *La de San Quintín*, publicada en *El Liberal*, 28-I-1894 (S, 387).

¹¹ «El Bachiller Candileja», «*La de San Quintín* en la Comedia», *El Resumen*, 28-I-1894, p. 1.

¹² «Teatro de la Comedia. *La de San Quintín*», *La Iberia*, 28-I-1894, p. 1.

¹³ F. URRECHA («Amaniel»), «*La de San Quintín*, comedia original de Pérez Galdós», *El Imparcial*, 28-I-1894, p. 2 (S, 358).

¹⁴ «A.», «Pérez Galdós y *La de San Quintín*», *La Ilustración Artística*, núm. 632 (5 de febrero de 1894), p. 84.

¹⁵ N. GONZÁLEZ AURIOLES, «Teatro de la Comedia. *La de San Quintín*», *El Correo*, 28-I-1984), p. 1 (S,498).

¹⁶ S. CANALS, «Las ideas de Pérez Galdós», *Heraldo de Madrid*, 28-I-1894, p. 1 (S, 425).

¹⁷ P. BOFILL, «Veladas teatrales. Comedia. *La de San Quintín*», *La Epoca*, 28-I-1894, p. 2 (S, 407).

¹⁸ A. PERERA, «*La de San Quintín*», *El Globo*, 29-I-1894, p. 3 (S, 562).

¹⁹ A[ntonio] SÁNCHEZ PÉREZ, «Falsos testimonios», *La Lidia*, 25-III-1894 (S, 583).

²⁰ [Luis] LÓPEZ BALLESTEROS, «Comedia. *La de San Quintín*», *La Correspondencia de España*, 28-I-1894, p. 3 (S, 520).

²¹ F. F[ERNÁNDEZ] VILLEGAS, «Impresiones literarias», *La España Moderna*, núm. 62 (febrero de 1894), pp. 122-28.

²² E. BUSTILLO, «Los teatros. *La de San Quintín*», *La Ilustración Española y Americana*, XXXVIII, núm. 5 (8 de febrero de 1894), pp. 82-83. Cf., del mismo, *Campañas teatrales. Crítica dramática* (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1901), pp. 104-17 (S, 68).

²³ E[duardo] HARO TECLEN, «Teatro. *La de San Quintín*. Equívocos y anticultura para una incitación a la huida», *El País*, 7-IV-1983, p. 30.

²⁴ F[rancisco] GARCÍA PAVÓN, «Inicio teatral de 'La revolución de [sic] sangre'», *Ya*, 7-IV-1983, p. 41.

²⁵ F. GARCÍA PAVÓN, «Inicios del teatro social en España (1895)», en *El teatro y su crítica. Reunión de Málaga de 1973* (Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, s.f.), pp. 201-07.

²⁶ L. LOZANO, *El tema de la unidad en el teatro de Galdós*, en «Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos», II, eds. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, p. 320.

²⁷ A. PREGO, «Teatro. Confusión y más confusión», *Cinco Días*, 7-IV-1983, p. 23.

²⁸ M. D[íez] C[RESPO], «Teatro. *La de San Quintín*, de Pérez Galdós», *El Alcázar*, 7-IV-1983, p. 32.

²⁹ P. PARRA, «Estreno de *La de San Quintín*. La vuelta a los escenarios de un Galdós casi olvidado», *Diario 16*, 8-IV-1983, p. 40.

³⁰ L. LÓPEZ SANCHO, «Crítica de teatro. *La de San Quintín*, un Galdós revocado pero descolorido», *ABC*, 7-IV-1983, p. 65.

³¹ F. NAVARRO LEDESMA, en carta dirigida a Ganivet, con fecha de 15-II-1894, recogida por C. DE ZULUETA, *Navarro Ledesma: El hombre y su tiempo* (Madrid y Barcelona: Alfaguara, 1968), p. 323.

³² «Madrid al día», *ABC*, 1-III-1910, p. 5.

³³ L. GABALDÓN («Floridor»), «Los estrenos. Español. *Casandra*», *ABC*, 1-III-1910, p. 10. En efecto, Sackett sólo anota cuatro reseñas de *Casandra* (todas positivas, de poca o nula sustancia crítica, a juzgar por lo que indican las anotaciones del bibliógrafo), y una, la de Enrique Díez Canedo, sobre la reposición del drama en 1936 (S, 110); Amorós reproduce el texto de esta última en «Tres 'Casandras',...», pp. 84-85.

³⁴ Cf. S. FINKENTHAL, *El teatro de Galdós* (Madrid, Editorial Fundamentos, 1980), p. 133.

³⁵ A. GONZÁLEZ («Alejandro Miquis»), «El nuevo drama de Galdós. *Casandra*», *Diario Universal*, 1-III-1910, p. 1.

³⁶ a) «Rumores infundados. El estreno de *Casandra*», *Diario Universal*, 26-II-1910, p. 3; b) A. DE MIRABAL, «De nuestra vida. En pleno ridículo», *El Siglo Futuro*, 1-III-1910, p. 1; c) «V.», «Desastre teatral. ¿*Casandra* o *casandra*?», *El Siglo Futuro*, 1-III-1910, p. 2; d) «Ovaciones a Galdós. Manifestación popular», *El Imparcial*, 1-III-1910, p. 3; e) «Crónica teatral. Español», *El Diario Español*, 2-III-1910, p. 1; repetido en *El Día*, 2-III-1910, p. 1; f) R. J. CATARINEU («Caramanche»), «Los teatros. *Casandra*», *La Correspondencia de España*, 1-III-1910, p. 6; g) «Mutis», «Crónica de teatros», *La Ilustración Española y Americana*, LIV, núm. 9 (8 de marzo de 1910), pp. 142-43; h) F. FERNÁNDEZ VILLEGAS («Zeda»), «Veladas teatrales. En el Español. *Casandra*», *La Epoca*, 1-III-1910, p. 1; i) «El estreno de las *Memorias* de un anticlerical», *La Epoca*, 1-III-1910, p. 1; j) «Un fracaso. La manifestación de anoche», *La Epoca*, 1-III-1910, p. 1; k) «*Casandra*.

Cómo juzga la crítica la última obra de Pérez Galdós», *La Epoca*, 2-III-1910, p. 1 (recoge todo lo negativo que se decía sobre *Casandra* en ocho periódicos madrileños).

³⁷ R. PÉREZ DE AYALA («Plotino Cuevas»), «Casandra», *Europa* (6 de marzo de 1910); recogido por el autor en *Las máscaras*, I (Madrid, Ed. Saturnino Calleja, 1919), pp. 17-23 (de este artículo dijo el autor en el «Preámbulo» de este tomo: «Todas mis ideas y orientaciones sobre la naturaleza del arte dramático se contienen en este primer ensayo»); se encuentra también en edición anterior de *Las máscaras*, de 1917 (S, 261); y se reproduce en *Benito Pérez Galdós: El escritor y la crítica*, ed. de Douglass M. Rogers (Madrid, Taurus, 1973), pp. 439-43.

³⁸ J. DE LASERNA, «Los teatros, Español. *Casandra*», *El Imparcial*, 1-III-1910, pp. 1-2.

³⁹ F. NIEVA, «Otra vez Casandra», *Primer Acto*, núm. 201 (noviembre-diciembre, 1983), pp. 94-95.

⁴⁰ L. LEÓN BARRETO, «La eterna recuperación de Pérez Galdós», *El País*, 8-X-1983, *Artes* (suplemento), p. 7; del mismo, en la misma página, «El regreso, una excomunión y otras maldiciones».

⁴¹ S. SARMIENTO, «Nieva estrena en Las Palmas su versión de *Casandra*, de Benito Pérez Galdós», *El País*, 13-X-1983.

⁴² J. CASALDUERO, «Significado de *Casandra*», *Insula*, núm. 444-445 (noviembre-diciembre, 1983), p. 27.

⁴³ J. CASALDUERO, «La *Casandra* de Nieva y J. M. Morera», *Insula*, núm. 444-445 (noviembre-diciembre, 1983), p. 27.

⁴⁴ «Francisco Nieva se ha basado en la versión novelística, y no en la teatral, que Galdós escribió cinco años más tarde», *El País*, 24-X-1983.

⁴⁵ D. TALAVERA, «División de opiniones en Las Palmas sobre el estreno de *Casandra*, de Pérez Galdós», *El País*, 15-X-1983.

⁴⁶ F[rancisco] GARCÍA PAVÓN, «*Casandra*, una de las obras maestras [sic] de Galdós», *Ya*, 26-X-1983, p. 28.

⁴⁷ M. DíEZ CRESPO, «Teatro. *Casandra*, de Galdós-Nieva», *El Alcázar*, 27-X-1983, p. 31.

⁴⁸ L. LÓPEZ SANCHO, «Nieva trivializa la versión dramática de la *Casandra*, de Galdós», *ABC*, 26-X-1983, p. 69.

⁴⁹ A. PREGO, «Teatro. La juventud perenne de Galdós», *Cinco Días*, 26-X-1983, p. 23.

⁵⁰ E. HARO TECGLÉN, «Teatro. *Casandra*. A medio camino», *El País*, 27-X-1983.

⁵¹ J. L. RUBIO, «Casandra no es profeta en su tierra», *Cambio 16*, núm. 621 (24 de octubre de 1983), pp. 150-51.

⁵² F. NIEVA, «Otra vez Casandra», *Primer Acto*, núm. 201 (noviembre-diciembre, 1983), p. 95.