

ELECTRA O LA VICTORIA LIBERAL. (UNA NUEVA INTERPRETACION A LA LUZ DE LA SITUACION HISTORICA ESPAÑOLA DE HACIA 1900)

Juan C. López Nieto

El teatro de Galdós ha despertado el interés de la crítica en los últimos años. Los estudios, bien generales, bien parciales, se han sucedido, ininterrumpidamente, de forma copiosa. Y, dentro de esta parcela de la producción galdosiana, *Electra* ha ocupado un destacado lugar —incluso cuando no se la ve como una de las principales producciones de su teatro¹. Para algunos, esto se debe a su propio valor literario²; para los más, su importancia nace del formidable éxito e impacto de su estreno (algaradas callejeras de corte liberal y/o anticlerical; ira de los bienpensantes del momento —prohibiciones de los arzobispos de Sevilla y Oviedo, alusiones a la obra como “El crimen del día”...—; cambio de Gobierno, el llamado “ministerio Electra”; revista *Electra*, de los Tres; continuas representaciones en Madrid, en provincias, en París, en Roma...; inmediatas traducciones al alemán, al inglés, al portugués, al holandés, al francés —para su puesta en escena—^{2bis}...), provocados por circunstancias históricas ajenas a la obra (principalmente, el proyecto de matrimonio de la princesa de Asturias, la discusión de la Ley de Asociaciones, la suspensión de las garantías constitucionales y el “caso Ubao”)³. No es necesario detenerse en estas cuestiones —así como en el hecho de que se haya visto ese estreno como el episodio más destacado de la batalla entre clericales y anticlericales de finales de 1900—, ya que todo ha sido suficientemente aclarado por la crítica en trabajos anteriores⁴.

Sin embargo, no deja de sorprender que el análisis de *Electra* haya llevado a los críticos, a lo largo de los años y desde el mismo momento de su estreno, a posiciones y opiniones bastante dispares. Y, así —y de forma bien previsible—, mientras que para algunos era tan sólo un alegato anticlerical o partidista⁵, para otros era una defensa de los valores del liberalismo, del librepensamiento, de la causa de la libertad y el progreso... (como destacaban unánimemente todos los periódicos liberales del momento)⁶; y, más recientemente, mientras que para algún estudioso es una denuncia de “la intolerancia, el fanatismo y la imposición de la vida religiosa” —junto con una defensa del “progreso de la ciencia y la tecnología como futuro porvenir de España” y una discusión del “problema de la herencia”—⁷, para otros “ofrece una visión optimista del futuro”, mostrando “el triunfo sobre las fuerzas de reacción y oscurantismo a través de la acción positiva”, así como una advertencia sobre “los peligros

del clericalismo renaciente”⁸ —lo que, como se verá, es del todo compatible con la presente interpretación—.

El argumento de la obra es bien conocido: Electra, joven huérfana de padre desconocido, vive con sus tíos, los devotos García Yuste (Evarista y Don Urbano), desde poco antes de comenzar la obra. Estos están preocupados por las peculiaridades muy contradictorias que muestra el carácter de la muchacha (I,ii) —que, al estar enamorada de Máximo, sobrino de los García Yuste también, hace mil niñerías y diabluras (v. II,x)—; y deciden, aconsejados por el seglar y fanático Salvador Pantoja —que es el guía espiritual y consejero de la familia, y quien quiere dirigir a Electra para salvarla del pecado (I, vii)—, recluir a la joven, para pulsar su carácter más detenidamente, en San José de la Penitencia (v. I,vii; II,xii; y IV, vi), convento patrocinado y regentado por Pantoja. Y es que están preocupados por la posibilidad de que Electra haya heredado las maneras de Eleuteria, su madre —también conocida como Electra—, que fue una mujer de vida licenciosa hasta su conversión y reclusión en San José de la Penitencia (I,ii).

A esta idea se opondrá, cordialmente, Cuesta, administrador de los García Yuste y corredor de bolsa de los principales personajes de la obra —excepto Máximo y Electra (v. II,viii)—. Piensa Cuesta que despliegan un celo excesivo y defiende la bondad del carácter de la joven —de la que se cree el padre, como le explica a Electra (I,ix)—.

Por su parte, Máximo —joven ingeniero viudo de costumbres intachables y amor a la verdad y a la ciencia— está interesado en la joven (I,vii). Ha encargado a su amigo, el Marqués de Ronda —viejo conocido de los García Yuste y más experto que él en las cuestiones prácticas de la vida (entre ellas, las amorosas)—, que sondee el carácter de la muchacha para ver si descubre las bondades que él intuye (I,vii; I,x): muy pronto resultan destacadas sus cualidades y gusto, lo que hará que quede bien patente la personalidad de la muchacha; es alegre (I,v), bondadosa, simpática, alocada, caprichosa, noble (I,vii; I,x; I,xiii)... y muestra, poco a poco, su amor por los niños (I,v; I,vii; I,x) y su interés por Máximo (I,x; I,xiii).

Como se ve, ambos grupos están preocupados por la posible herencia de la joven de las mañas y malas maneras de Eleuteria, su madre⁹. Y, ya al final del acto I, se produce un enfrentamiento “cordial” de Máximo y Pantoja por la “posesión” de Electra (I,xiv):

Pantoja.—(*Imperiosamente, cogiendo de la mano a Electra para llevársela.*) ¡Conmigo!
(*Electra, andando con Pantoja, vuelve la cabeza para mirar a Máximo.*)

Máximo.—(*Mirando a Electra y a Pantoja.*) ¿Contigo...? Ya se verá con quién.
(*Máximo y Don Urbano salen los últimos.*)

Se realiza así, básicamente, la presentación del núcleo de la historia y la exposición de los caracteres de los personajes —que se continuará en el acto siguiente para perfilar mejor tanto éstos como el conflicto que los enfrenta¹⁰—.

En él, aparece una Electra aún más “dislocada”, después de que Cuesta (I, ix) y Pantoja (I, xi) le insinuaran, cada uno por su parte, que se creen su padre: muestra, entonces, la joven su deseo de hablar con su madre, de que ella le cuente la verdad (II, v). Esto acarreará la definitiva resolución de Evarista de internar temporalmente a la joven en San José de la Penitencia (II, v y II, viii). Mientras tanto, Electra muestra a lo largo del acto su amor

maternal por los hijos de Máximo —sobre todo por el pequeño (II, ix y ss.)—, lo que hará exclamar a los personajes:

Pantoja.— ¡Qué escándalo!

Evarista.— ¡Qué falta de sentido!

Marqués.— (*Aparte.*) Sentido le sobra. Ha encontrado su camino (II, xvii).

En el acto III quedan claramente definidas, por un lado, las virtudes matrimoniales de Electra (III, iv; III, vi; III, viii); y, por otro, se desarrolla la declaración y la unión amorosa de los jóvenes protagonistas —simbolizadas mediante el proceso de fusión de dos metales en el laboratorio de Máximo, que se encuentra en su propia casa (III, i-xi)— y se presenta cómo la desinteresada ayuda del Marqués a los dos jóvenes va a ser total (III, ix-xi). Al mismo tiempo, se muestra que la oposición y la incomprensión de Pantoja —justo cuando Evarista había accedido a sus pretensiones (II, xii)— será inalterable y que intentará impedir por todos los medios a su alcance el matrimonio de los enamorados, defendiendo, así, su derecho al gobierno, a la dirección espiritual de Electra (III, x). De nuevo, Máximo y Pantoja se enfrentan (III, x). El acto se cierra con la esperanza en la unión matrimonial de ambos jóvenes (III, xi).

El Marqués, en el acto siguiente, se muestra ferviente partidario de los enamorados (IV, ii) y se dispone a defenderlos —con su prestigio personal y social— delante de los García Yuste —sobre todo, ante Don Urbano, de quien pretende que se ocupe personalmente del asunto y que no delegue su “autoridad” en Evarista— (IV, iv).

Y, entonces, sorprendentemente, Evarista muestra su impotencia para ayudar a Pantoja —cuando éste le pide que impida la unión de ambos jóvenes—, a causa de su respeto a los usos sociales establecidos frente a los excesos del celo y del fanatismo religioso de su consejero (IV, vi), con el que se había mostrado de acuerdo en todo a lo largo de la obra (I, viii y II, xii, por ejemplo) y a quien seguirá admirando (v, V, iii). De ahí que, de acuerdo en lo sustancial con sus creencias e ideas, no dude en ponerse —como Don Urbano (IV, ix)— a los órdenes de Pantoja y de su lado cuando la situación se altere a causa de los proyectos y manejos de éste (IV, vi y xii).

Y es que la cerrazón e intolerancia de Pantoja, que trata por todos los medios de llevar a cabo sus propósitos —sin importarle nada los medios utilizados (IV, vi)—, le llevan a inventar ante Electra que es hermana, por parte de madre, de Máximo (IV, viii). Electra, entonces, pierde la razón, el dominio de sí (IV, viii).

La situación en que queda Electra produce un nuevo enfrentamiento entre Pantoja y Máximo, quien le pide a aquél explicaciones del estado que muestra la joven (IV, x). De nuevo, como en *Doña Perfecta* (II, xvi), se trata de un enfrentamiento de “principios contra principios” y empieza a quedar claro que entre ellos se establece un verdadero ‘juicio de Dios’¹¹. La discusión, continuada a lo largo de la obra, cobra aquí una inusitada violencia; y queda, entonces, en suspenso la contraposición de sus pensamientos (IV, x).

Finalmente, Electra se niega a casarse con Máximo —incluso a hablar con él—, por lo que es llevada a San José de la Penitencia (IV, xii)¹² —lo que provocará que Máximo se queje del engaño de la realidad frente a la veracidad de la ciencia— (IV, xii).

En el último acto, desarrollado en el convento, queda claro —como ya intuía V. González Serrano¹³— el carácter de verdadero 'juicio de Dios' que tiene la contraposición de los pensamientos del liberal, científico y tolerante Máximo y los del fanático, místico e intolerante Pantoja:

Máximo.— (...) Pero... confío en Dios.

Evarista.— ¿Tú también...?

Máximo.— Naturalmente: en Dios confía quien adora la verdad. Por la verdad combatimos. ¿Cómo hemos de suponer que Dios nos abandone? No puede ser, tía (V, iii);

Marqués.— ¿Lo hará usted como lo dice?

Pantoja.— ¿Cómo no, si confío en Dios? (*Se miran en silencio Pantoja y Máximo*).

Máximo.— Yo también.

Pantoja.— Pues si confía, aquí le espero (V, iv);

hay, además, a lo largo del acto —al igual que ocurría durante la obra (cf. n. 11)—, continuas alusiones a la 'confianza en Dios' —a que se han de cumplir los designios divinos y a que éstos coinciden con lo que los personajes piensan hacer o hacen—¹⁴ e, incluso, claros emplazamientos a Dios ("Electra.— Dios mío, dame la muerte o la verdad" [V, vi]), con lo que se refuerza e intensifica la importancia de ese 'juicio divino'.

Por otro lado, y de nuevo curiosamente, se muestra la cordialidad de las relaciones existentes entre Máximo, el Marqués y los tíos de ambos jóvenes —que permanecen al margen de la disputa por Electra— cuando todos se encuentran en el convento (V, iii). Y es que Cuesta, que ha muerto inesperadamente a causa de su débil corazón, ha nombrado a Máximo y al Marqués albaceas de su testamento —en el que deja la mitad de su pequeña fortuna a Electra, con la condición de que abandone la vida del claustro— (V, i).

Los García Yuste, con todo, siguen admirando a Pantoja y defendiéndolo, hasta el punto de que Evarista no le cree al Marqués cuando éste le dice que todo lo dicho por Pantoja a Electra ha sido, cuanto menos, una equivocación (si no es que se trata de una invención) (V, iii).

La obra se acerca al final. Y es entonces cuando, ante la posibilidad de que Pantoja burle la ley, Máximo piensa dejarse llevar por extremismos radicales:

Evarista.— Ya lo ves: este hombre no se rinde.

Pantoja.— No me rindo... nunca, nunca.

Máximo.— Ya lo veo. (*Sin poder contenerse*). Hay que matarle.

Pantoja.— Venga esa muerte.

Marqués.— No llegaremos a tanto (V, iv);

pero el Marqués, con un punto de vista moderado y más pragmático —que, parece evidente, es el del propio Galdós en el momento¹⁵—, le calma, convenciéndole de la necesidad de acatar el orden social establecido:

Máximo— (...) A ese hombre, a ese monstruo... hay que matarlo.

Marqués.— No tanto, hijo. Imitémosle, seamos como él, astutos, insidiosos, perseverantes (...)
Tenemos que ir con pulso. Es forzoso que respetemos el orden social en que vivimos (V, v)

(lo que se puede interpretar como una defensa implícita del sistema de la Restauración frente a los extremismos radicales burgueses o republicanos, como se verá más abajo). Sólo así ambos personajes se ponen de acuerdo en no provocar un enfrentamiento directo y violento, sino que van a intentar vencer a Pantoja con "Astucia, caciquismo", esto es, torcidamente, con armas similares a las que éste ha utilizado:

Marqués.— Emplearemos, pues, medios eficaces...

Máximo.— (*Con mayor violencia*). Eficacísimos, sí: pegar fuego a esta casa, pegar fuego a Madrid...

Marqués.— No disparates... En el caso de que la niña no quiera salir, nos la llevaremos a la fuerza (V, v).

Ya está todo preparado para el final de la obra; y, con él, para la aparición de la Sombra de Eleuteria —*deus ex machina* muy criticado en la época por irreal, sobre todo por los críticos franceses del momento¹⁶—, que mostrará la verdadera opinión de Dios, según el autor, acerca de las dudas planteadas, su verdadero e incontestable deseo, como único medio de resolver las dudas de la protagonista, en primer lugar (pues, como dice Electra:

En asunto tan delicado, toda palabra que no traiga la certidumbre es palabra ociosa y cruel, que no calma, sino que enloquece... [V, vi]);

y, lo que es más importante —más allá de la pura anécdota de los sucesos dramatizados—, como única forma, también, de resolver el enfrentamiento, el debate religioso e ideológico planteado a lo largo de la obra por medio de los personajes:

La Sombra.— Tu madre soy, y a calmar vengo las ansias de tu corazón amante. Mi voz devolverá la paz a tu conciencia. Ningún vínculo de naturaleza te une al hombre que te eligió por esposa. Lo que oíste fue una ficción dictada por el cariño para traerte a nuestra compañía (...) Te doy la verdad (...) Acepta (...) esta reclusión transitoria, y no maldigas a quien te ha traído a ella... Si el amor conyugal y los goces de la familia solicitan tu alma, déjate llevar de esa dulce atracción, y no pretendas aquí una santidad que no alcanzarías. Dios está en todas partes... (V, ix).

"Dios está en todas partes": La Sombra presenta, así, un mensaje de tolerancia religiosa, lo que está de acuerdo con las opiniones de Máximo, Electra, el Marqués y Cuesta —y, en cierto sentido, con las de Evarista y don Urbano cuando se enfrentaron tímidamente a la intolerancia de Pantoja—.

Finalmente, Electra consiente en ser liberada y Pantoja se queda definitivamente solo, sin ella —y sin la razón, que los hechos le han quitado—¹⁷:

Pantoja.— (*Por la derecha*.) Hija mía, ¿dónde estás?

Marqués.— Aquí, con nosotros.

Máximo.— Es nuestra.

Pantoja.— ¿Huyes de mí?

Máximo.— No huye, no... Resucita. (V, Escena última).

El resumen anterior muestra el carácter básico de enfrentamiento ideológico de *Electra*, fundamentalmente enfocado en la obra como discusión religiosa explícita, directa. Máximo y Pantoja (apoyados o matizados por el Marqués de Ronda y Evarista) representan, entonces, los dos polos opuestos de una disputa en la que se debaten cuestiones como el verdadero sentimiento religioso y la libertad de conciencia frente a los peligros del fanatismo y la intransigencia; la idea de un Dios —y una religión— tolerante, bueno, amable... frente a la concepción de un Dios —y una religión— intolerante, duro...; la denuncia de la imposición de la vida religiosa y la muestra de la posibilidad de alcanzar la salvación también en el mundo; la denuncia del aumento del poder, de la creciente influencia del clericalismo; la negación de la validez del uso del cualquier medio para conseguir el fin deseado; y la contraposición entre ciencia (progreso) y fe (tradición), entre otros temas de menor importancia.

Y esto, dentro del teatro de Galdós —y, en bastante medida, dentro de su obra—, es bastante novedoso, ya que hasta ese momento los enfrentamientos entre los personajes progresistas (Pepe Rey y León Roch, podrían ser sus modelos) y los reaccionarios (Doña Perfecta y don Inocencio, por un lado; María Egipcíaca, Luis Gonzaga y el padre Paoletti, por otro) habían quedado presentados como lucha ideológica general, de “principios contra principios”, en *Doña Perfecta*¹⁸, o como enfrentamiento entre el descreimiento (la falta de fe) y la intolerancia religiosa (v. *La familia de León Roch*, II, 3, por ejemplo).

Y es que el pensamiento de Galdós —en contra de lo que algún crítico ha señalado— evoluciona, y más en el teatro, al tiempo que se transforma su punto de referencia: la situación española.

Y así, ciñéndonos sólo al teatro, presenta de nuevo el enfrentamiento entre intolerancia y espíritu liberal de *Doña Perfecta* en la obra teatral homónima (1896), que se salda con la victoria —histórica— del reaccionarismo ultramontano —a pesar de que el final insinúe la victoria moral de los enamorados, Pepe Rey y Rosarito:

Pepe.— Sígueme... ven... (*Vacilante.*)

Rosarito.— Contigo... contigo... sí... vamos...

Pepe.— (*Con voz de moribundo.*) A la... eternidad (*Cae muerto.*)

Perfecta.— (*Con desesperación.*) ¡Misericordia, Señor: misericordia... para ellos y para mí!—²⁰.

En *La Fiera* (1896) —cuyo estreno fue un completo fracaso, como es bien conocido—, huye Galdós de los extremismos enfrentados —en la obra, hacia 1822—: el de los absolutistas y el de los “liberales” revolucionarios (“una sola fiera con dos cabezas”²¹), para mostrar el triunfo de la reconciliación, del perdón, con un mensaje básico de moderación —e, incluso, podría pensarse que fundamentalmente pacifista.

Con todo, y a pesar de esa victoria —aquí física y moral—, los personajes deben marcharse de España —empeñada en las luchas políticas:

Susana.— (*Despavorida, por la derecha.*) ¡Ah! ¡Vives! (*Abraza a Berenguer.*)

Berenguer.— (*Deliberante, mirando a uno y otro cadáver.*) Si; he matado a la fiera.
¡Muertos los dos!

Susana.— Huyamos a regiones de paz.

Berenguer.— (*Con desvarío.*) Huyamos, sí; que éstos... éstos resucitan²².

(Sin embargo, en *La loca de la casa* (1893), por ejemplo —obra que pertenece a una “categoría” distinta por su intención y por su tema—²³, “bien y mal no se nos presentan como formas de lo absoluto”, sino que “...son principios activos, formas de vida que en su oposición radical complementan” —esto es, son presentados como “valores relativos”²⁴, lo que se muestra con la reconciliación final de Victoria y Cruz.)

Pero en *Electra*, de nuevo, muestra Galdós el enfrentamiento entre un bien y un mal irreconocibles, directamente contrapuestos por medio de Máximo —joven científico amante de la verdad y del progreso— y Pantoja —“místico intolerante, quien está convencido [de] que habla en nombre del cielo”²⁵. (Con todo, y como se verá *infra*, debe notarse que, ahora, el choque de esas dos ‘ideas’ está amortiguado por Evarista y el Marqués.)

Se dramatiza de nuevo, pues, si enfrentamiento entre el absolutismo y el liberalismo —que, en un momento de la obra (V, v) se hace revolucionario del año 22, romántico exaltado— y lo decanta hacia este último, aunque mostrando cómo el triunfo final, tal como se produce, se debe a la moderación —además de al deseo divino (*cf.* n. 13)—. No se trata ya, pues, de presentar lo ocurrido históricamente, ni de superar el enfrentamiento expuesto de forma pacifista, ni de armonizar unos contrarios irreconciliables: la contraposición directa de los principios se resuelve ahora con la victoria del pensamiento liberal avanzado (del liberalismo) y del sentimiento religioso progresista. Y, para dar mayor fuerza a lo expuesto por él, crea su simbólico ‘juicio de Dios’, que da la razón en las diferencias a la opinión —y a los actos— de los personajes progresistas —aunque se presente la victoria como fruto de la moderación—

Un vistazo a la situación histórica del momento puede mostrar los motivos que llevaron a Galdós a escribir su obra —tal como lo hizo—, así como ilustrar más claramente su significado. Se tiene en cuenta, para delimitar el contexto histórico, la conocida carta de Galdós al doctor Tolosa Latour, fechada en San Quintín el 30 de agosto de 1900:

Estoy escribiendo, sí, una obra dramática que se titula *Electra*. Y que no es floja tarea. Tiene 5 actos, y mucha miga, más miga quizás de lo que conviene.

Está toda planeada en diálogo. Escritos casi definitivamente, 3 actos. Faltan 2. (Dos). La prometí a Balart, a él se la entregaré allá en noviembre. El sabrá cómo y cuándo y quién la estrenará²⁶.

Además, este vistazo histórico abre paso —como ya señalara S. Finkenthal para el conjunto de la producción dramática galdosiana²⁷— a una ‘nueva’ interpretación de la obra, una interpretación que, aunque ya apuntada en la época —principalmente como descalificación o insulto proveniente de sectores conservadores—, se muestra ante lo expuesto como muy clarificadora.

Es bien sabido que las primeras críticas al sistema de la Restauración canovista —e, incluso, los intentos más o menos teóricos de superarlo— son anteriores al estallido de las

guerras ultramarinas de 1895. Tras la violenta muerte de Cánovas del Castillo (agosto de 1897), el problema del apartamiento de la política del inspirador de la Constitución de 1876 queda resuelto y Silvela se decide a ser el pilar del nuevo 'Partido Conservador'.

Se suceden, entonces, nuevos turnos de poder bienales casi matemáticos, aunque ya no fruto del *pasteleo*: tras una breve Presidencia del 'piadoso' general Azcárraga (agosto-octubre de 1897), "presidente del Consejo nacional de corporaciones católico-obreras"²⁸, un gobierno Sagasta, al que le tocó presidir España durante el desastre del 98 y ver crecer los primeros intentos regeneracionistas de la burguesía de llegar al poder, bien por medio de la creación de un partido político (mensaje de J. Costa dirigido por la Cámara Agrícola del Alto Aragón a todas las asociaciones productoras del país [noviembre de 1898]), bien mediante la presentación de reivindicaciones concretas (Asamblea de las Cámaras de Comercio de toda España en Zaragoza promovida por Basilio Paraíso [del 20 al 26 de noviembre de 1898]). Y, con posterioridad, un gobierno Silvela (marzo de 1899), sustentado por la *Unión Conservadora*, una concentración de fuerzas formada hacia enero de 1899. En ella se mezclaban —bajo un "regeneracionismo" de corte conservador— junto a Silvela y los seguidores del Partido Conservador —una parte del "bloque de poder oligárquico" que gobernó la Restauración—, diversos grupos representantes de la burguesía catalana conservadora; el general C. García Polavieja —el "general cristiano"—, muy bien relacionado en Palacio y con la alta burguesía catalana; el marqués de Pidal, conocido neocatólico 'vaticanista', según Castelar, que representaba la reconciliación del Vaticano con el conservadurismo dinástico español²⁹; y, por último, toda una serie de tendencias tradicionalistas y afines.

La intención de Silvela al presidir este Gobierno de concentración puede quedar clara citando unas palabras suyas en la toma de posesión de la nueva Junta Directiva del Círculo Conservador madrileño (enero de 1899):

(...) la crisis profunda que el país atraviesa no es una crisis política, sino de régimen, y de ese modo serían inmensos los peligros que todo correría si a las debilidades presentes no opusiéramos una inmensa concentración de fuerzas conservadoras y de fuerzas sociales ajenas a todo prejuicio político (...)³⁰.

Se habla entonces —ya desde el otoño anterior—³¹ de concentración reaccionaria y clerical, de concentración teocrática.

Estos sucesos llevarán a las filas liberales la idea de reorganizarse, como decía Canalejas (enero de 1899), en defensa de "los progresos políticos realizados contradictoriamente desde 1868 hasta el día"³². (Con todo, se trataba en realidad de defender —frente a los proyectos de la derecha clerical y mediante la concentración de fuerzas liberales— el sistema de partidos turnantes, que era la esencia del esquema de gobierno del "bloque de poder oligárquico" que dirigió España durante la Restauración, y del que el partido liberal podía ser apartado).

La situación con la que se encontró el nuevo Gobierno fue "de verdad catastrófica: déficit presupuestario, caída de la peseta, inflación"³³. Se impuso, entonces, Silvela un 'programa de reforma' de corte regeneracionista que disminuyera el carácter oligárquico-caciquil del gobierno (sufragio universal algo más honesto, descentralización administrativa, elimina-

ción del influjo del caciquismo, desarrollo de la actividad mercantil y reestructuración presupuestaria —que al poco tiempo no satisfizo a Cataluña—).

Pero, muy pronto, el gobierno Silvela-Polavieja se frustró “ante la política del ministro de Hacienda, Fernández Villaverde, que contrarió los intereses industriales”³⁴, con lo que el programa de reformas no se llevó adelante y se favorecieron, así, los intereses del ‘bloque de poder oligárquico’. Se libró, entonces, una verdadera batalla económica entre García Polavieja —que propugnaba, sobre todo, la creación de un poderoso ejército— y Fernández Villaverde —inflexible en el recorte de los gastos, incluidos los militares y de cultos—, batalla que se resolvió con la dimisión de Polavieja (setiembre de 1899).

El presupuesto defensivo de Fernández Villaverde, cuyas cargas resultaban más onerosas para los comerciantes e industriales que para los terratenientes³⁵, provocó la desilusión de la burguesía que no formaba parte del ‘bloque’. Esta se ve, entonces, en la necesidad de pedir el poder, para así oponerse a la política presupuestaria oligárquica de Fernández Villaverde, favorable a los grandes terratenientes y a los grandes inversores capitalistas.

Ya, antes, la Asamblea de Cámaras de Comercio (noviembre de 1898), primero, y la Asamblea de las Cámaras Agrícolas, después, se mostraban en desacuerdo con la política del ‘bloque’, con lo que se creó la Liga Nacional de Productores (febrero de 1899). La Comisión Permanente de las Cámaras de Comercio organiza una manifestación en toda España (21 de junio de 1899) y provoca el cierre de tiendas en distintas capitales de provincia (26 de junio). En octubre, la burguesía catalana —la más esperanzada con el aparente “regeneracionismo” del gobierno— se niega a pagar los impuestos (*tancament de caixas*); desde Madrid se ordena el embargo de bienes y se producen las dimisiones del alcalde de Barcelona, Bartolomé Robert, y del ministro de Gracia y Justicia, M. Durán y Bas.

Poco después se crea la *Unión Nacional* (enero de 1900). La burguesía, con B. Paraíso, J. Costa y S. Alba a la cabeza, parece dispuesta a relevar al ‘bloque de poder oligárquico’, hasta el punto de que se decide la resistencia contra el pago de impuestos (realizado en junio). El 10 de mayo hay, de nuevo, un cierre de tiendas, durante el cual se registran las primeras algaradas anticlericales. El Gobierno intenta, entonces, disolver las Cámaras de Comercio, embargo a aquellos empresarios que no han pagado los impuestos...

Mientras, el ‘bloque’ se apresta a destruir la *Unión*, de la mano de Gamazo, liberal moderado y portavoz de los grandes cerealistas, que apoyó, en un principio a la Liga, seguramente para servirse de ella en beneficio de su partido; de Alzola, representante de la gran burguesía vasca; y de Silvela, que, entre otras cosas, impidió que una delegación de la *Unión* fuera recibida por la Regente.

En octubre, Silvela dimite, seguramente por su oposición al matrimonio de la princesa de Asturias —un intento de la reacción teocrática de paliar su pérdida de influencia en el gobierno político de la nación—. Se dio paso, entonces, a un nuevo gobierno puente —el “gobierno casamentero”— del general M. Azcárraga (octubre de 1900), cuya misión fue posibilitar el citado enlace, mientras que Fernández Villaverde “trató en vano de formar un gobierno aceptable para los dos partidos del turno”³⁶.

Es a partir de estos momentos —aunque ya desde junio se están preparando los caminos para ello—, cuando con más fuerza el partido y los grupos liberales empiezan a reclamar para

sí el nuevo gobierno, presentando como bandera diferenciadora y eje de su política el anticlericalismo (lo que explica suficientemente, como ya ha sido señalado, la reacción del público ante el estreno de *Electra* [cf. n. 3]). Y es que "pasados los primeros momentos de temor, los gobiernos creyeron que nada había cambiado y que podían proseguir alegremente el turno"³⁷.

En relación con esto, debe tenerse en cuenta que, tras la dimisión de Pidal y Mon (abril de 1900), aparece un decreto de Fomento

que establece un nuevo plan de estudios en la Enseñanza Media, reforzando las asignaturas de religión y latín y minimizando las ciencias experimentales y las lenguas vivas, en el criterio de los liberales³⁸.

Silvela, ante los ataques al gobierno, tomó algunas medidas que intentaban contrarrestar las acusaciones de reaccionarismo o clericalismo³⁹.

Y es que el poder de éste, protegido a lo largo de la Restauración y aumentado con la llegada de los eclesiásticos procedentes de las colonias perdidas y de Francia, alcanzó cotas muy importantes, sobre todo por su influencia en la clase alta y por su enseñoreamiento de la enseñanza⁴⁰. Esta situación provocó numerosas críticas de los periódicos y grupos republicanos, primero, y el partido y periódicos liberales, después, atacándose muy especialmente el creciente poder de la Compañía de Jesús.

A ellos se debe sumar, además, el auge del carlismo y el temor que hacia él tenían los políticos liberales y republicanos:

Las advertencias públicas y privadas... —a la cabeza Castelar— nos son bien conocidas. Y la documentación del archivo del propio Cerralbo [que representaba a Carlos VII] arroja pruebas escuetas, pero terminantes, para aceptar que, en efecto, los carlistas preparaban la guerra. Se desconoce, sin embargo, cómo y por qué no la realizaron⁴¹.

Así, por ejemplo, advertía *El Liberal* el 1 de febrero de 1901:

(...) A todo se atrevían y los enemigos jurados de la Libertad, y apenas sí nos queda espacio o acción para detenerlos.

Un día, la excomunión lanzada contra el liberalismo por el confesor de Palacio. Otro, la empresa mercantil y piadosa de las placas del Corazón de Jesús. Anteayer, la persecución de los catedráticos decretada por los obispos. Y para mañana, la manifestación de diez o doce mil niños, cada uno con la bandera roja y blanca del carlismo, que organizaban los clericales de Valencia⁴².

Y el propio Galdós comentaba en un artículo publicado en abril del mismo año:

(...) a la anterior receta agréguese otra de segura eficacia: no temer la guerra civil, no ver el espectro del carlismo en proporciones mayores que las que realmente tiene. Si la guerra se presentara, lo que es muy dudoso, deber de todos, Gobierno y país, es afrontarla con valor, vencer al faccioso y enterrarlo tan hondo que no pueda resucitar... No perdamos la esperanza...⁴³

Y es que

(...) los rumores de guerra civil que se abren paso en 1898 y 1899 no fueron excentricidades de momentos difíciles. De manera inequívoca la correspondencia del marqués de Cerralbo hace ver que hubo preparativos para un levantamiento armado general⁴⁴,

pues estaban seguros, entre otras cosas, del intrínseco sentimiento carlista del pueblo español⁴⁵.

Hasta aquí el análisis de la situación española de la época, que ilustra muy significativamente *Electra*. Tras la breve exposición histórica anterior, es fácil descubrir en los personajes una filiación ideológica y socio-política que, desde nuestro punto de vista, debe ser uno de los ejes básicos de la interpretación simbólica de la obra⁴⁶.

El punto de partida, para nosotros, es la afirmación del Marqués en V, v:

Mar.— No, amigo mío. Tenemos que ir con pulso. Es forzoso que respetemos el orden social en que vivimos⁴⁷

(a lo que contesta Máximo:

Y este orden social.. nos envolverá en una red de mentiras y de argucias... en las mallas de mil y mil leyes caprichosas, de mil y mil voluntades falaces, alevés, corrompidas).

Es claro que Galdós quiere suavizar su polémico mensaje, que no está creando una obra revolucionaria: de ahí que el Marqués le sirva (como ha señalado G. Sobejano que es propio de "la figura del amigo, consejero o confidente"⁴⁸) para contrarrestar y disminuir la carga radical de Máximo al tiempo que presenta sus propias opiniones.

Esto podría ser así, exclusivamente; pero el propio Galdós ha querido radicalizar a Máximo, exaltado por la actuación y manipulaciones de Pantoja. De hecho, la contraposición de Pepe Rey y Máximo Yuste (tan semejantes en tantas cosas: ambos son ingenieros, progresistas, amantes de la ciencia, enamorados... y también creyentes) muestra cómo Galdós, ante una situación similar— si bien sólo en parte, como veremos— presenta una respuesta distinta de ambos jóvenes: la radicalización de Máximo ("Hay que matarle" [a Pantoja] [V, iv]; "pegar fuego a esta casa, pegar fuego a Madrid..." [V, v]) frente a la moderación de Pepe Rey ("Paz, conciliación, amor..." [*Doña Perfecta*, III, iv; *O.C.*, p. 804 b], ante lo que sus partidarios se dividen:

Pinzón.— (*Con Pena.*) Pues hoy se ha decidido a llevar el asunto por el camino legal.
Vargas.— Me alegro.

Pinzón.— Yo, no. ¡Legalidad a esta gente! Es como aquel que quería abrir las ostras... por la persuasión (*ibid.*, III,iii; p. 803 b);

Pinzón.— (*Desconsolado.*) ¡Legalidad! ¡Qué lástima!...

Tafetán.— Lo mismo digo.

Pinzón.— Su lealtad le perderá. [*ibid.*, III, iv; p. 804 b].

Curiosamente, lo contrario de lo que ocurre en *Electra*.)

Pero, además, Galdós está haciendo defender al Marqués —y haciendo aceptar a Máximo, a través de él— el “orden social en que vivimos”, esto es, el sistema de la Restauración: no se olvide que “la acción [transcurre] en Madrid, rigurosamente contemporánea” (previo a I, i)⁴⁹. A partir de esta evidencia, la significación básicamente política del mensaje de Galdós —en consonancia directa con los hechos históricos arriba presentados— se hace palmaria. (Podría pensarse, sin embargo, que Galdós está intentando diferenciar *Electra* de *Doña Perfecta*, no hacerlas un calco una de otra. Pero las desemejanzas son tan significativas que hay que deducir que estamos ante mensajes distintos).

Para empezar, los personajes en *Electra* no están decantados ideológicamente en dos bandos irreconciliables, completamente antagónicos, lo que sí ocurre, por ejemplo, en *Doña Perfecta* (1896) —con Rosarito de testigo casi mudo, al igual que Don Cayetano, personaje caricaturizado—: de un lado los reaccionarios, los intolerantes (Doña Perfecta, junto con Don Inocencio, M^a Remedios, Jacintito y los facciosos de Orbajosa, con ‘Caballuco’ a la cabeza); y, de otro, los personajes progresistas, liberales (Pepe Rey, junto con Vargas, Pinzón y don Juan Tafetán). Como señalaba Jorge Rodríguez Padrón, en relación con el teatro de Galdós:

Son sus personajes, precisamente, los que se adscriben a dos bandos característicos en aquella sociedad: la base de una posible regeneración por el amor, el trabajo y la verdad, frente a la realidad intolerante, inmovilista y aparente⁵⁰.

En *Electra* encontramos, sin embargo, una pequeña gradación entre las dos posturas irreconciliables: Intolerancia reaccionaria (Pantoja) —Devoción, piedad religiosa desmedida (Evarista, [+Don Urbano]) —Tolerancia, moderado progresismo ([+- Cuesta], Marqués) —Progresismo radical (Máximo), con *Electra* (símbolo de España, como señala G. Sobejano⁵¹) como centro y eje de las disputas, ya que es quien, involuntariamente, las provoca.

Pero, además, notamos que se ha tejido en *Electra*, entre los personajes, un complejo entramado de relaciones sociales, intereses económicos y afectos familiares y personales que representa el complicado universo social de la Restauración. Así, Cuesta se ocupa de los asuntos económicos de Pantoja, el Marqués y, sobre todo, de los García Yuste, de quienes es fiel secretario y amigo. Evarista y Don Urbano tienen por guía espiritual —y también financiero— a don Salvador Pantoja; como amigo de la casa del Marqués; y, además, admiran y quieren a su sobrino, Máximo —a pesar de algunas diferencias ocasionales (II, ii)—. El Marqués mira con afecto a los García Yuste y se declara amigo íntimo de Máximo —además de ser su confidente y consejero—. Máximo, por fin, es presentado como respetuoso con sus tíos y como amigo muy directo del Marqués —aparte de ser alabado y querido por todos los personajes, con la excepción de Pantoja—.

En cuanto a *Electra*, que, como eje y centro sobre el que gira la historia, tiene una estrecha relación con todos y cada uno de los personajes, vemos que se entiende maravillosamente con Máximo, que, enamorado de ella y correspondido, quiere hacerla su esposa; también congenia de manera perfecta con el Marqués y mira con afecto a Cuesta, que trata de ayudarla sin interés alguno —como ocurre con el Marqués—. No se lleva bien con sus tíos, que no ven con buenos ojos su alegría natural y sus continuos juegos (bien sean infantiles —con los niños, con muñecas—, bien se trate del “juego de muñecos vivos, o llámense novios” [III, vi]);

y, por último, se enfrenta abiertamente a Pantoja, que quiere esclavizarla, anularla (I, xii; IV, viii), esto es, dirigirla espiritual y materialmente, como a los García Yuste.

Lo más llamativo de esta 'representación' del mundo de la Restauración de hacia 1900 —y aquí se puede ver una gran diferencia con *Doña Perfecta*, con la que, en otros sentidos, tiene tantas coincidencias— es que, por un lado, Máximo tan sólo se enfrenta irreconciliablemente con Pantoja, ya que con sus tíos mantiene un trato afectuoso, correcto, incluso cordial —empañado únicamente por los distingos de Pantoja (I, vii y IV, vi)—; y que, por otro lado, todos los personajes terminan oponiéndose —de un modo más o menos directo— a Pantoja, que, al final, se queda solo a causa de su intolerancia.

En su primera aparición, muestra éste su enemistad con el Marqués y Máximo (I, v); inmediatamente después, se muestra la diferencia de su visión del mundo respecto de la de Electra (I, xiii); y, a lo largo de la obra, se asiste a su enfrentamiento con la visión personal de los demás personajes principales, que acabarán dejándolo solo en su lucha por mantener el dominio de Electra —aunque Evarista y Don Urbano se mantengan teóricamente fieles a su causa y defiendan la bondad de sus actos (V, iii): en realidad, ellos dejan hacer, tanto a Pantoja como a Máximo-Marqués, esto es, se convierten en simples espectadores una vez que han ayudado al encierro de la joven, pues su admiración por Pantoja, su respeto de las normas sociales, su amistad y aprecio hacia el Marqués y su amor paternal por Máximo les permiten mantenerse neutrales.

El más directo de esos enfrentamientos lo tiene Pantoja con Cuesta, que se queja de las libertades que se toma don Salvador al opinar de todo lo que concierne a Electra y a los García Yuste (II, xii). Pero también se contrapone la opinión más mundana, social, de Don Urbano a la de Pantoja (II, xii) y, sobre todo, la visión de Evarista se distancia de la de éste cuando él quiere entrometerse en el proyecto matrimonial de los jóvenes:

Evarista. — Reconozco la elevación, la hermosura de sus ideas... Con ellas simpatizo... pero algo debo también a la vida social, y en la vida social y de familia es imposible lo que usted desea (IV, vi).

A partir de lo anterior, entonces, se puede ver cómo cada uno de los personajes representa un segmento de la sociedad de la Restauración (de la que queda al margen el proletariado, para el que Galdós en este momento no tendría sensibilidad⁵²) más o menos definido claramente desde un punto de vista ideológico: Pantoja es mostrado como un *neo* o un carlista ultramontano; Evarista y, más o menos, Don Urbano como conservadores clericales; Electra como símbolo de España y centro de las disputas entre los grupos a causa de su 'posesión', de su gobierno; Cuesta, en cierto modo, y el Marqués como liberales moderados; y Máximo como un liberal radical o republicano. Destaca en esta interpretación, sobre todo, el papel moderador que atribuye Galdós en la obra a Evarista y al Marqués, reflejo de una de las misiones principales de los partidarios del turno: "neutralizar" las

dos grandes fuerzas que estaban al margen y que podrían haber logrado la movilización política de la que carecían los partidos del turno: el catolicismo... y la revolución⁵³,

—en el presente caso la burguesa radical o republicana—; asimismo, también resaltan las relaciones establecidas entre los personajes en la obra: unas, en lo que tienen de reflejo de la realidad de la Restauración (estrechas relaciones del Partido Conservador tanto con el reaccionarismo clerical como con el liberalismo moderado, con el que formaba el sistema vigente en la época y que, básicamente y a pesar de las tiranteces, estaban interesados en mantener); otras, en lo que tienen de deseo de Galdós (moderación política en el planteamiento y resolución de las diferencias por parte de sus correligionarios progresistas —como ya preconizara en *La Fontana de Oro* y *El Audaz*⁵⁴ y manteniendo de la cordialidad entre los partidos que formaban el “bloque”, para poder conseguir así la transformación de la realidad española, el triunfo de los presupuestos del liberalismo que representan las ideas de Máximo y el Marqués de Ronda).

Y esto es importante, ya que muestra la opinión que tenía Galdós acerca de cómo resolver los problemas de la sociedad española —que tan bien había reflejado en su obra hasta la fecha—, en un momento muy delicado de su historia⁵⁵. Ya no se trata de mostrar la derrota de la revolución y de presentar la victoria del espíritu de la reacción (*Doña Perfecta*), sino que se intenta indicar el camino —tal como lo veía, en buena medida, Galdós en el momento— para superar, en el contexto de la situación de 1900, los conflictos planteados en la sociedad española⁵⁶. (Con todo, el carácter utópico del desenlace de la obra —señalado por J.C. Mainer para el conjunto de la producción teatral galdosiana⁵⁷ es claro. Y es que la aparente superación del conflicto planteado —el ‘secuestro moral’ de Electra, esto es, de España, y su gobierno, su dirección más moderna por parte de la burguesía y la aristocracia liberal— muestra, sobre todo, unos deseos que el propio Galdós estaba muy lejos de ver como inmediata y fácilmente realizables⁵⁸).

En este contexto, y a la luz del análisis de los personajes y de las relaciones establecidas entre ellos, aparece, entonces, muy clara la defensa de las ideas y de la estrategia del grupo liberal (básicamente, el ataque al creciente influjo del clericalismo, para aislarlo política y socialmente y alejar su influencia del Partido Conservador; la neutralización del poder y de la peligrosa radicalización de la burguesía no integrada en el “bloque”; y la defensa del sistema político vigente), así como de los intereses de ese grupo.

Sólo así se comprenden y explican hechos tan dispares⁵⁹ como sus declaraciones afirmando, la mañana del estreno de la obra:

En *Electra* puede decirse que he condensado la obra de toda mi vida, mi amor a la verdad, mi lucha constante contra la superstición y el fanatismo y la necesidad de que, olvidando nuestro desgraciado país las rutinas, convencionalismos y mentiras, que nos deshonran y envilecen ante el mundo civilizado, pueda realizarse la transformación de una España nueva que, apoyada en la ciencia y en la justicia, pueda resistir las violencias de la fuerza bruta y las sugerencias insidiosas y malvadas sobre las conciencias⁶⁰;

el caluroso aplauso de Menéndez Pelayo en el estreno de la obra⁶¹ (criticado muy duramente por el carlista *El Siglo Futuro*⁶²); el inmediato, clamoroso y continuado éxito del estreno del drama a todo lo largo de la geografía española (“en todas partes”)⁶³; lo narrado por Baroja —seguramente fiel a la realidad, como muestra indirectamente una carta de J. M.^a de Pereda

dirigida a Galdós el 15 de marzo de 1901⁶⁴, aunque su sentido fuera distinto del que aquél quiso darle— cuando contaba que, a los pocos días del estreno del drama:

Galdós se escondía en el fondo del coche y fumaba sin decir nada.

— ¿Qué piensa usted hacer, don Benito?, —le pregunté yo.

— Yo me voy al extranjero. Yo no tengo nada que ver con estas algaradas —respondió, a todas luces muy molesto⁶⁵;

los parabienes y alabanzas de los políticos liberales⁶⁶ (con Canalejas y Sagasta a la cabeza), banquetes, homenajes... en honor de Galdós, algunos de los cuales él aceptó gustosamente; la defensa explícita del grupo liberal y de su proyecto político, así como de Sagasta y Romanones, presentaba muy poco después del estreno de *Electra* en el artículo "La España de hoy" de la Neue Freie Presse de Viena (marzo de 1901) y en "Une interview de Pérez Galdós", publicada en *Le Siècle* (abril de 1901)⁶⁷; las objeciones y/o críticas que hacia la obra se hicieron desde periódicos radicales, desde *La Voz del Pueblo* y *El Federal*, de Cantabria⁶⁸, a *El Socialista*⁶⁹ o *El Progreso*⁷⁰; y, finalmente, por ejemplo, el optimismo de Galdós previo a la redacción y/o al estreno de *Electra*, datado desde mediados de 1900 en cartas a F. León y Castillo —en las que alaba el "señalar a España direcciones que no son los caminos del cementerio" (carta de 8-VII-1900) y el combatir "al pesimismo que aquí priva" (29-XII-1900)— y en el banquete *Entre canarios...* de Madrid (9-XII-1901)⁷¹, que contrasta con su malestar y desengaño por el giro que tomaban los 'radicalismos' liberales, como muestra una carta a J. Costa del 29-IV-1901:

Tengo el gusto de mandarle el artículo que escribió para la Neue Freie Presse de Viena. Por cierto que si particularmente hay muchos que lo encuentran oportuno y eficaz, son pocos los que en público se atreven a patrocinar estas ideas. Se ha dado el caso de que muchos periódicos liberales de provincias han publicado esto, y el ver que nadie absolutamente me ha defendido contra los improprios que la prensa neo-católica y carlista ha vomitado contra mí me tiene un poco amargado y con inclinaciones a meterme en mi farmacia literaria, decidido a no salir más de ella, ni prestarme a sacar las castañas del fuego para que las coman los egoístas y desagradecidos⁷².

Otra cosa es que las esperanzas de Galdós de transformar la situación española que le llevaron a escribir *Electra* y artículos como el citado *supra* de la revista vienesa, y a prodigar todo tipo de felicitaciones a la actuación del conde de Romanones y, en menor medida, de Sagasta⁷³ se vieran frustradas por la vuelta al cómodo bipartidismo de los años siguientes (como medio de anular las esperanzas de la burguesía no oligárquica) y por el fortalecimiento de la tendencia reaccionaria del grupo conservador. Sólo así se explica la radicalización de sus posturas a partir de 1907 —o incluso antes⁷⁴— y hasta 1913⁷⁵, en que milita con ardor e ilusión en las filas republicanas⁷⁶.

Notas

¹ Cf. E. Diez-Canedo: *Artículos de crítica teatral*. El teatro español de 1914 a 1936, I; México, 1968; p. 88.

² Así, por ejemplo, J. de Laserna, *El Imparcial*, 31-I-1901 (apud A. Berenguer: *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*; Madrid, 1988; p. 227); E. Gómez de Baquero: ("Crónica literaria", *La España Moderna*, 147 [marzo de 1901] 152-161), p. 160; y S. Finkenthal: *El teatro de Galdós*; Madrid, Fundamentos, 1980; p. 136...

^{2bis} Cf. L. López Jiménez: "El estreno de *Electra* en París", en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II; Las Palmas de Gran Canaria, 1990; 405-15; pp. 405-9.

³ Esto ya fue notado en la época, y así, por ejemplo, se lo señalaba Pereda a Galdós en una carta del 5 de febrero de 1901: "Creo más bien que el exagerado alcance social que ha tenido en la opinión caliente, se lo han dado las circunstancias, algo que anda de un tiempo acá en el ambiente de nuestra política militante" (*Cartas a Galdós*; Madrid, Revista de Occidente, 1964; p. 197). Y algo más tarde, en otra del 15 de marzo: "Harto más venenillo hay en *Doña Perfecta*, por ejemplo, y ni como libro ni como drama ha causado este disloque patriotero" (*ibid.*, p. 198). Cf., además, por ejemplo, F. Ruiz Ramón: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*; Madrid, Cátedra, 1979³; p. 370; E. Inman Fox: "En torno a "Mariucha": Galdós en 1903", CH, 250-252 (1970-71), 608-22; p. 608...

⁴ V., principalmente, J. Blanquat: "Au temps d'*Electra*", BH, XXVIII (1966), 253-308; E. Inman Fox: "Galdós' "Electra"...", *Anales Galdosianos*, I (1966), 131-41; E. Catena: "Circunstancias temporales de la "Electra" de Galdós", *Estudios Escénicos*, 18 (1974), 79-112; y F. Hidalgo: "*Electra*" en Sevilla; Sevilla, 1985.

⁵ V. una alusión a ello en *El teatro*, 4 (febrero 1901), p. 2.

⁶ Cf., por ejemplo, A. Berenguer: *op. cit.*, pp. 204-238.

⁷ Ruth E. Lugo-Alvarez: *El teatro social de Benito Pérez Galdós*; State University of New York at Stony Brook. Ph. D. 1982 (University Microfilms International); p. 114.

⁸ S. Finkenthal, *op. cit.*, pp. 154-55.

⁹ Así lo han indicado E. Gómez de Baquero, *op. cit.*, pp. 156-57 y, más recientemente, Ruth E. Lugo-Alvarez, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰ Cf. G. Sobejano: "Razón y suceso de la dramática galdosiana", en *Benito Pérez Galdós*; ed. de Douglass M. Rogers; Madrid, Taurus, 1979²; pp. 455-480; pp. 470-71.

¹¹ No otra cosa apuntaban afirmaciones desperdigadas por la obra; entre otras: *Evarista*.- ¡Ay de mí! Sea lo que Dios quiera. *Pantoja*.- Sea lo que Dios quiera (...) Pero queramos lo que quiere Dios, y apliquemos nuestra voluntad a producir el bien, cueste lo que cueste (II, xii; v. III, x); // *Electra*.- Evarista y Pantoja empeñados en que yo he de ser ángel, y yo... vamos que no me llama Dios por el camino angelical (III, viii); // *Patros*.- Bendito sea Dios, que de la noche a la mañana ha dado tanta felicidad a la señorita (IV, i); // *Máximo*.- Dios te ha dotado generosamente (...) y ahora te pone en mis manos para que este obrero cachazudo te perfile, te remate, te pulimente... (IV, ii); // *Marqués*.- ¡Pobre niña mía! Dios será contigo (IV, iv).

Por otro lado, v. un "juicio de Dios" expreso al final de *La Fiera* (III, ix; *O. C.*, p. 847a) —aunque sin ningún valor estructural—, en donde se muestra que este tipo de prueba había estado en la mente de Galdós al escribir su teatro.

¹² Sobre la existencia de estos "secuestros morales" en la época, *cf.*, por ejemplo, J. M^a de Pereda, *Cartas a Galdós cit.*, p. 197: "y hasta... alguna vez he fustigado, en la medida de mis pobres fuerzas, *secuestros* de esa índole abominable". En ese momento, aparte del muy conocido de A. Ubao, se aludía a algunos otros: al "asunto de la brasileña de Oporto" (E. Martinenche: "Le théâtre de M. Pérez Galdós", *La España Moderna*, 210 [1906], 118-58; p. 142); al de Luisa Charques, de Alicante (*cf.* B. Madariaga de la Campa: "La crítica de "Electra" en la prensa de Cantabria", en *Galdós. Centenario de "Fortunata y Jacinta" [1887-1987]. Actas [(Congreso Internacional, 23-28 de noviembre); Madrid, 1989; [pp. 325-35;] pp. 327 y 326)*; al de Juana Semillán (*cf.* *El Baluarte* [Sevilla], 8-II-1901; *apud* F. Hidalgo, *op. cit.*, p. 47 y p. 119)...

¹³ *La literatura del día (1900 a 1903)*; Barcelona, 1903; p. 115.

¹⁴ Así, *Pantoja*.- Confío en Dios (V, iv; v. VII); // *Marqués*.- Confía en mí. *Máximo*.- Confío en Dios (V, v); // *Electra*.- Trato, con la ayuda de Dios, de transformar en amor fraternal el amor de orden muy distinto que arrebató mi alma (V, vi); // *Dorotea*.- Confía en Dios y en las personas que Dios te envía (V, vi); // *Dorotea*.- La hora se acerca... Dios nos ayudará (V, vii); // *Pantoja*.- La voz dulce de tu madre, hablándote en espíritu, te confortará, te ligará con lazos de piedad y amor a esta santa casa (V, vii).

¹⁵ *Cf.* G. Sobejano, *art. cit.*, pp. 473-74.

¹⁶ Así, por ejemplo, H. Becker y Coquelin (*cf.* J. Blanquat, *art. cit.*, p. 274); E. Martinenche, *op. cit.*, p. 141. V., sin embargo, para la necesidad interna de esta aparición, S. Finkenthal, *op. cit.*, pp. 146-47; v., además, n. 7.

¹⁷ Se puede ver a Pantoja, entonces, como uno de esos personajes galdosianos, no adaptados a las leyes de la Naturaleza (entre ellas, las del todopoderoso Amor) y a las de la Historia, a los que se les puede aplicar la llamada *doctrina del error* cervantina y que están abocados al fracaso, entre otras cosas por no ser capaces de ver la realidad; *cf.*, en este sentido, J. Rodríguez-Puértolas: "«Fortunata y Jacinta»: Cervantes, Galdós y la «Doctrina del error», en *Galdós. Burguesía y revolución*; Madrid, Taurus, 1975; pp. 61-92 [especialmente, pp. 67 y 88-90].

¹⁸ *Doña Perfecta*, II, xvi [*O. C.*, p. 802 b]. Directamente no se incide en esta obra en un debate o pugna religiosa (aunque, si se muestran las diferencias ideológicas entre los personajes), entre otras cosas porque a Pepe Rey no se le permite expresar lo que piensa (técnica ya empleada por Galdós en la novela homónima). Sólo ante Rosario —y a petición de la joven— muestra que ciencia y fe no están reñidas en el pensamiento del joven científico enamorado (*ibid.*, II, xiv; p. 798 b).

¹⁹ I. Elizalde: *Pérez Galdós y su novelística*; Bilbao, 1981; p. 90; se realiza la afirmación en relación con "el pensamiento político y religioso de Galdós". Si en relación con el tema religioso se puede dar por válida tal afirmación (*cf. ibid.*, p. 115), parece evidente que, en lo que respecta al pensamiento político de Galdós, es bastante poco aceptable; *cf.*, en este sentido, V. Fuentes: "El desarrollo de la problemática político-social en la novelística de Galdós", *Papeles de Son Armadans*, 192 (1972), 230-40 y la "introducción" de J. Rodríguez Puértolas a B. Pérez Galdós: *El caballero encantado* [Madrid, Cátedra, 1977], pp. 14-18.

- ²⁰ *Doña Perfecta*, IV, iv [O. C., p. 813b].
- ²¹ O. C., p. 844b.
- ²² O. C., p. 847b.
- ²³ Cf. la clasificación de G. Sobejano, *op. cit.*, p. 465.
- ²⁴ A. del Río: "La significación de "La loca de la casa", en *Estudios galdosianos*, New York, 1969; pp. 32-57 [pp. 41-42].
- ²⁵ I. Elizalde, *op. cit.*, p. 132.
- ²⁶ R. Schmitdt: *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y B. Pérez Galdós*; Las Palmas de Gran Canaria, 1969; pp. 142-43.
- ²⁷ S. Finkenthal, *op. cit.*, *passim*; v., especialmente, pp. 111-15 y 133-55. Cf., además, en relación con *Electra*, E. Inman Fox, *art. cit.* en n. 3, pp. 608-9.
- ²⁸ M. Tuñón de Lara: *La España del siglo XX*, 2; Barcelona, Laia, 1975⁷; p. 94.
- ²⁹ Hasta el punto de que Luis Martín, el general de los jesuitas, dio "cautelosamente" diversas Reglas, publicadas por S. Rey Ordeix en *El Urbión* [19 de mayo de 1899], para favorecer la colaboración con el nuevo partido conservador (v. J. Romero Maura: "Apéndice...", *apud* R. Carr: *España 1808-1936*; Barcelona, Ariel, 1969; p. 468, n. 4), seguramente a instancias del cardenal A. M^a Cascajares (v. J. Andrés-Gallego [coord.]: *Historia General de España y América*, XVI-2; Madrid, Rialp, 1981; p. 375).
- ³⁰ *Ibid.*, p. 411.
- ³¹ Así Castelar, por ejemplo, comentaba: "Neos, íntegros, carlistas, ultramontanos, teócratas, se alzapriman en requerimiento y busca del régimen absoluto" (*apud ibid.*, p. 418).
- ³² *Apud ibid.*, p. 413; cf., además, J. Romero Maura, *op. cit.*, pp. 475-76.
- ³³ M. Tuñón de Lara, *op. cit.*, p. 131.
- ³⁴ J. Vicens Vives (dir.): *Historia de España y América social y económica*, V; Barcelona, Vicens-Vives, 1982⁴; p. 336.
- ³⁵ V. las medidas tomadas por Fernández Villaverde en sus presupuestos, por ejemplo, en M. Tuñón de Lara: "La burguesía y la formación del bloque de poder oligárquico (1875-1914)", en *Estudios sobre el siglo XIX español*; Madrid, Siglo XXI, 1981⁷; pp. 155-238 [p. 209].
- ³⁶ X. Tusell González: *La España del siglo XX*; Barcelona, Dopesa, 1975; p. 34.
- ³⁷ M. Tuñón de Lara, *op. cit.*, en nota 16, p. 132.
- ³⁸ J. Andrés-Gallego, *op. cit.*, p. 418.
- ³⁹ *Ibid.*, pp. 418-19.
- ⁴⁰ Cf. G. Brenan: *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil*; Barcelona, Ibérica, 1977; pp. 66 y 77; v., además, n. 9.
- ⁴¹ J. Andrés-Gallego, *op. cit.*, p. 106.
- ⁴² "Levantamiento general", *El Liberal* (1, II, 1901), p. 1, cols. 1-2; *apud* S. Finkenthal, *op. cit.*, p. 114.
- ⁴³ *Apud* J. Blanquat, *art. cit.*, p. 303.
- ⁴⁴ J. Andrés-Gallego, *op. cit.*, p. 400.
- ⁴⁵ Cf., por ejemplo, Román Oyárzum: *Historia del Carlismo*; Madrid, Alianza, 1969 [reedición del texto de 1939]; pp. 481-82.
- ⁴⁶ En relación con la validez de la interpretación simbólica del teatro galdosiano —ya señalada por sus coéteanos, que fueron los primeros en comentar sus significados—, v. J. C. Mainer: "El teatro de Galdós: Símbolo y Utopía", en *La crisis de Fin de Siglo: Ideología y Literatura. (Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa)*; Barcelona, Ariel, 1975; [pp. 177-212;] especialmente pp. 188 y ss. En cuanto a la pertinencia de la interpretación sociopolítica que se propone, cf. B. P. Galdós: "Una escena inédita de *Electra*". *El Liberal* de Barcelona, 1-VI-1901, col. 5.

⁴⁷ Contraría Galdós, en esto, opiniones de políticos como Salmerón (*cf.* J. Blanquat, *art. cit.*, p. 267). *Cf.*, en este sentido, "Une interview de Pérez Galdós", *apud ibid.*, p. 306: "Mais il faut avoir confiance dans l'effervescence qui se manifeste en Espagne et qui... ne diminue pas... Il y a quelque chose, dans notre société qui est en ébullition... / - Une révolution? / - À quoi bon? Elle serait présentement stérile. Et qu'importe, au fond, le nom du gouvernement? Ce qu'il faut détruire, c'est le *caciquisme*".

⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 473-74.

⁴⁹ *Cf.*, en este sentido, S. Finkenthal, *op. cit.*, p. 150: "Hay todavía mucho que salvar en la sociedad, está diciendo aquí Galdós, y el orden social es lo suficientemente flexible como para permitir el cambio y también está relacionado con el mantenimiento de una opinión pública favorable" (*ibid.*)

⁵⁰ "Galdós, el teatro y la sociedad de su época", *CH*, 250-252 (1970-71), 623-40; p. 630.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 472. *Cf.*, además, "Una escena inédita de *Electra*", *loc. cit.*, col. 5.

⁵² *Cf.* E. Inman Fox, *art. cit.*, en n. 3, p. 617.

⁵³ X. Tusell González, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁴ *Cf.* J. I. Ferreras: "La prosa en el siglo XIX", en J. M^a Díez Borque (coord.): *Historia de la Literatura española. III. Siglos XVIII-XIX*; Madrid, Taurus, 1980; 351-438; p. 413.

⁵⁵ *Cf.*, por ejemplo, G. Sobejano, *art. cit.*, pp. 464, 467 y 473 y J. I. Ferreras: "La realidad como incógnita. Un estudio sobre *La Incógnita y Realidad*" en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos [en prensa]*, para quien: "Galdós... abandona el realismo pero de ninguna manera se aleja de la realidad objetiva, de la sociedad española que le ha tocado vivir; por eso ahora, en sus últimos años y en sus últimas obras, ya no trata de escribir, transcribir, plasmar la realidad, sino de transformarla". Y es que, como señalaba J. Casalduero, "para orientar a sus compatriotas, para guiarlos e influir en ellos, ha escrito Galdós toda su obra" ("Historia y novela", *CH* 250-252 [1970-71], 135-42; p. 138).

⁵⁶ Si en *Doña Perfecta* se presentaba la verdad de lo ocurrido, "Ahora ve claro que... estaba obligado a declarar terminantemente que había que combatirla" (*ibid.*, p. 139). Y surge *Electra*, la victoria de 'España' a causa de la acción de los otros (de la burguesía liberal). No tardará mucho en matar a 'Doña Perfecta' y en mostrar la salvación por la acción de 'España' misma (*Casandra*).

⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 195-96.

⁵⁸ *Cf.*, en este sentido, *apud* J. Blanquat, *art. cit.*, pp. 296-97 y 305, en donde se "exposent les plaies sociales de l'Espagne que les républicains et une bonne part du parti libéral déploraient avec le plus d'amertume: le *caciquisme* et le *cléricanisme*" (*ibid.*, pp. 255-56).

⁵⁹ V. S. Finkenthal, *op. cit.*, p. 112 y n. 2.

⁶⁰ "En casa de Galdós", *Diario de Las Palmas*, (7-II-1901), p. 1.

⁶¹ *Cf.* El Liberal, (31-I-1901); *apud* A. Berenguer (ed.): *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, 1988; p. 211 [*al margen*]: "El ilustre académico D. Marcelino Menéndez y Pelayo manifestaba con sus aplausos lo mucho que le gustaba la obra".

⁶² Repetía las palabras de *El Liberal* transcritas en la nota anterior y comentaba: "¡Don Marcelino Menéndez y Pelayo! ¡El autor de la *Historia de los heterodoxos españoles!* ¡Pobre hombre! (...) Y Menéndez y Pelayo, representación del liberalismo conservador, se va a aplaudir cuantos desatinos se le ocurren a don Benito contra el espíritu católico" (*El Siglo Futuro*, [31-I-1901], p. 1, col. 5 y p. 2, col. 1-2; *apud* F. Díaz-Plaja: *La España política del siglo XX en Fotografías y Documentos*, I; Barcelona, Plaza & Janés, 1970; pp. 21-22).

⁶³ *Cf.* A. Berenguer, *op. cit.*, p. 236 (*al margen*).

⁶⁴ Señalaba Pereda: "Me atrevo a decir a V. estas cosas porque, según noblemente me declara en su carta, a V. mismo le ha sorprendido el estruendo tanto como a mí" (*Cartas a Galdós cit.* en n. 3, p. 198).

⁶⁵ Pío Baroja: *MEMORIAS. Desde la última vuelta del camino. Obras Completas*, VII; Madrid, Biblioteca Nueva, 1978²; 743a.

⁶⁶ Cf. *Nuevo Mundo*, 13-II-1901; *apud* A. Berenguer, *op. cit.*, p. 238: "y llueven los telegramas y las cartas de felicitación, y don Benito se mira festejado por los periódicos ilustrados, por las masas, que le rodean cuando sale a la calle, y por toda la pléyade política liberal que toma parte en su triunfo". V., además, *loc. cit.*, en notas 62 y 70.

⁶⁷ Cf., J. Blanquat, *op. cit.*, 289-290. Para la autora, representan "l'un des derniers gestes de confiance de Galdós envers la monarchie constitutionnelle et libérale"; y, así, señala: "En 1901, Galdós est donc retenu par une dernière illusion sur l'efficacité de la politique anticlericale de certains monarchistes" (el conde de Romanones y Sagasta) (*ibid.*, p. 290).

⁶⁸ Cf. B. Madariaga de la Campa, *op. cit.*, p. 335.

⁶⁹ V. 8-II-1901 y *apud* *El Nacional*, 3-II-1901; *apud* A. Berenguer, *op. cit.*, p. 227 (*al margen*).

⁷⁰ *Apud* *El Correo de Andalucía*, 14-II-1901; *apud* F. Hidalgo, *op. cit.*, "Apéndice XIX".

⁷¹ Cf. J. Blanquat: "Galdós et la France", *Revue de Littérature Comparée*, 42 (1968), 321-45; p. 324 y nn. 2-3.

⁷² G. J. G. Cheyne: "From Galdós to Costa in 1901", *AG*, III (1968), 95-98; pp. 96-97.

⁷³ Cf. "Une interview de Pérez Galdós", *apud* J. Blanquatt, *art. cit.* en n. 4, pp. 304-5.

⁷⁴ Cf. E. Inman Fox, *art. cit.* en nota 3, p. 619, para quien "Es posible, entonces, que en 1903 don Benito estuviera militando ya entre los bastidores del republicano".

⁷⁵ Y es que no debe olvidarse que para Galdós la influencia del clericalismo era el principal problema español. Cf. "La España de hoy", *apud* J. Blanquatt, *art. cit.* en n. 4, *passim* y *art. cit.* en n. 59, p. 333 y Víctor Fuentes: *Galdós demócrata y republicano (escritos y discursos 1907-1913)*; Santa Cruz de Tenerife, 1982; p. 52.

⁷⁶ Cf. para ello, por ejemplo, *ibid.*, pp. 22-23 y J. Blanquat, *art. cit.*, en n. 4, p. 290.