

RELIGIÓN Y EVOLUCIÓN: HERMENÉUTICA SOBRE TEXTOS DRAMÁTICOS DE GALDÓS

Rosa Amor del Olmo

Decía Arthur Miller: “Sin un ideal, religión o creencia, sensación de porvenir y futuro, no es posible escribir.” Me parece importante recordar, que Galdós en su artículo “El primero de mayo” de 15 de abril de 1885, a la sazón apuntaba, sobre la cuestión social y su posible evolución, una solución espiritualista:

En estos días, algunos periódicos han abierto solemnes informaciones sobre la cuestión obrera, invitando a los hombres más eminentes de todas las escuelas políticas y filosóficas a expresar su pensamiento sobre el problema planteado hoy en toda Europa. Pues bien, leyendo atentamente los pareceres de estos hombres, admirando el ingenio de uno, el saber profundo del otro, la originalidad de éste, la erudición de aquel, se saca en claro, como síntesis de todas sus opiniones, que la cuestión social no es de fácil arreglo por los medios que conocemos, ni por los procedimientos políticos ni por los morales. El espiritualismo es el que más se acerca a una solución, proclamando el desprecio de las riquezas, la resignación cristiana y el consuelo de la desigualdad externa por la igualdad interna, o sea la nivelación augusta de los destinos humanos en el santuario de la conciencia.¹

Es necesario recordar que a lo largo de su vida, Galdós sintió una profunda preocupación tanto por la religión, como por las manipulaciones partidistas a que se la somete, lo que le llevó sin duda a más de una reyerta en los estrenos de sus obras. El espiritualismo, por tanto, es el que más se acerca a la reforma galdosiana, pero tal vez el escritor todavía no sospechaba que para la sociedad española, todo lo que no fuera catolicismo tradicional e inquisicional, no servía. Incluso Galdós se pronuncia con respecto al espiritualismo como tema de sus textos, manifestando no ser entendido por sus coetáneos, llevando al fracaso algunas de sus obras, pues había tratado el espiritualismo como solución social en la novela, no así en el teatro. Esto es exactamente lo que sucedió con el estreno de *Los Condenados* en el Teatro de la Comedia de Madrid, el 11 de diciembre de 1894. La obra fue un fracaso y Galdós salió al paso en su publicación con un prólogo donde decía:

Toda la cimentación de la obra es puramente espiritual, y lo espiritual parece que pugna con la índole pasional y efectista de la representación escénica, según los gustos dominantes en nuestros días, pues no admito tal incompatibilidad, de un modo absoluto, entre el desenvolvimiento psicológico de un plan artístico y las eternas leyes del drama. Y ya que hablo de acción psicológica, ¿consistirá mi yerro en haber empleado con imprudente profusión imágenes, fórmulas, y aún denominaciones de carácter religioso? ¿Será que la idea religiosa, con la profunda gravedad que entraña, tiene difícil encaje en el teatro moderno, y que el público, que goza y se divierte en él cuando ve reproducidos los afanes secundarios de la vida, se pone de mal humor cuando le presentan los elementales y primarios?²

Fue así en el caso del estreno de *Electra* el 30 de enero de 1901 en el Teatro Español, cuando Arturo Perera escribió en *El Correo*: “toda la habilidad escénica desplegada por éste

en su obra, resultan empequeñecidas, si no anuladas ante el grandioso y profundo efecto que produjo en el ánimo del público la intención que impulsó a su autor al escribir, y el significado y la tendencia política religiosa y social que en la obra se encierran”.

El vehículo teatral fue utilizado por Galdós como principal tribuna de disertación ideológica y fue sin duda escenario de su regeneración social de España, como principal línea de pensamiento. Para Galdós la herencia histórica constituye la causa de los grandes males que asolan la España de finales de siglo. La génesis de la Historia, incluye los caminos torcidos que hasta el momento sucumben a la sociedad en un retraso retorcido, ético y moral. Así lo expresa Nomdedéu, hombre de ciencia, protagonista de *Gerona*, estrenada en el Teatro Español de Madrid, el 3 de febrero de 1993, cuando expresa en la Escena X del Acto Tercero: “¡La Historia! ¡Que la parta un rayo! Esa trompetera escandalosa no tiene poca parte de culpa en los males que nos afligen... ¡La Historia es el foco miasmático de donde proviene esta inhumana peste del heroísmo y de...!”.

La Historia, había propiciado los vicios tan arraigados del catolicismo y la angostura de perspectiva, tan arraigado en la sociedad española que la evolución social se convierte en una entelequia, difícil de solventar. El estrecho margen de elección religiosa de los españoles y la hegemonía de los estamentos católicos, hábiles manipuladores de mentes, mezclados con la amplia problemática social de principios de siglo, constituyeron el trasfondo ideológico de muchas de sus obras. Así lo demuestran estas frases del escritor en defensa de la libertad de cultos, ausente por completo en España:

Si he presentado la libertad de cultos como preferible aún en España a la unidad religiosa, no he necesitado romperme la cabeza para encontrar ejemplos sólo con llamar la atención sobre los países realmente civilizados, los cuales, por mucho que quieran decir son todos cultamente superiores al nuestro, a esta menguada España, educada en la unidad católica, y que es en gran medida el país más irreligioso, más blasfemo, y más antisocial y más perdido del mundo. No hay nacionalidad, ni religión ni secta que no nos sea superior. Puede Ud. decir: “eso no es culpa de la unidad católica, sino del liberalismo que ha corrompido las costumbres. Antes éramos muy buenos pero del año 12 para acá nos hemos echado a perder”. Le contestaré a eso que si el liberalismo ha destruido (sólo con la influencia de tres o cuatro mentecatos, según Ud.) este hermoso edificio moral, resultará que el tal edificio no valía gran cosa.³

El camino hacia la libertad de pensamiento y sobre todo de acción se puede realizar, pero para ello han de cambiar por completo los planteamientos educacionales tan estancados hasta ese momento, con el fin de acercarse a la evolución social. Dicha evolución en lo espiritual y en lo ético, implicaría la revolución social en los ámbitos generales, con la unificación de las clases tan necesaria para España, y que Galdós tantas veces planteó en sus obras. España era sin duda para Galdós una sociedad políticamente triste, sobre todo en sus últimos años de existencia, cuya estructura fue la base de su producción teatral. La corrupción y la intransigencia moral que él mismo sufrió desde su adolescencia estuvieron siempre presentes en el ánimo de Galdós. A través de las palabras del propio autor del texto citado de “El primero de mayo”, nos propone una visión de su obra no estrictamente política como asimismo han propuesto algunos de los galdosistas más reconocidos, sino también una visión más profunda e intimista, en la que, como él mismo dice, el espiritualismo podría ser una solución.

Podríamos afirmar que Galdós, al estilo de Tolstoi, cuya obra conocía perfectamente, lleva el camino de un autor extraordinariamente agudo y observador, que trata de comprender el comportamiento humano a la luz de las normas morales que considera como únicas y acertadas. Pero al mismo tiempo no se limita a contemplar la vida objetivamente, sino que analiza al individuo, y respecto a éste, el escritor se funde con el moralista. Como para Tolstoi, el arte es ante todo la autografía, cuyo significado es la autodeterminación espiritual y, al mismo tiempo, el conocimiento de la vida. No debemos olvidar que en 1912 Kandinsky publica el libro *Über das Geistige in der Kunst* (*De lo espiritual en el arte*, en su edición española de 1973). En el texto, el artista insiste en resaltar el concepto de arte como expresión sincera de la necesidad interior “es bello lo que es interiormente bello”; como una búsqueda formal del arte auténtico. Y en un artículo publicado por el pintor ruso en *Der Sturm* (Berlín 1913) expone de una forma clara su idea del arte, idea que Galdós –escritor en ese momento al final de su vida, intuía en su interior desde siempre aunque no lo plasmara en una Poética literaria. “Una obra de arte escribe, Kandinsky, consta de dos elementos, el interior y el exterior. El interior es la emoción del artista... La sucesión es emoción (en el artista) –lo sentido– la obra de arte, –lo sentido– la emoción (en el observador) serán análogas en la medida en que la obra sea lograda”.⁴ De ahí la implicación que Galdós concede al observador-lector-público, (que ya hemos desarrollado en otro apartado) en el proceso creativo. El espiritualismo surge en Galdós por tanto como una necesidad interior, una interiorización de la palabra hacia el texto, para recrearlo, unido a una imperiosa necesidad de socializarlo para la nueva España.

Galdós estuvo profundamente preocupado por la moral y la familia como base social ineluctable a pesar de que él nunca logró formar la suya propia:

Al mismo tiempo en la vida doméstica, ¡qué vasto cuadro ofrece esta clase, constantemente preocupada por la organización de la familia!. Descuella en primer lugar el problema religioso que perturba los hogares y ofrece contradicciones que asustan; porque mientras en una parte la falta de creencias afloja o rompe los lazos morales y civiles que forman la familia, en otras produce los mismos efectos el fanatismo y las costumbres devotas. Al mismo tiempo se observan con pavor los estragos del vicio esencialmente desorganizador de la familia, el adulterio, y se duda si esto ha de ser remediado por la solución religiosa, la moral pura, o simplemente por una reforma civil.⁵

Aunque Galdós tuviese una más que demostrada preocupación social, también existía en él, una propuesta más subjetiva e intrínseca, una proposición interior a través de un claro simbolismo religioso, al que podemos llamar sin pretensiones, una utópica evangelización de la sociedad. Los principios morales primarios estaban siendo corrompidos por las clases sociales más avanzadas, desde los eclesiásticos a la aristocracia, pasando por una incipiente burguesía algo obsoleta en su integridad.

La educación⁶ constituyó sin lugar a dudas un punto central de la obra del escritor canario, como punto de mira de los grandes males sociales. El monstruo alienante de la religión católica conllevaba el adocenamiento de las mentes sobre todo femeninas, con la exclusión de la mujer, de cualquier posibilidad y derecho a la educación. Ésta es la razón por la que la sociedad no puede evolucionar ni regenerarse nunca, sobre todo porque hay un importante sector en ella, las mujeres, que sufren las consecuencias del atraso maquiviético de las órdenes religiosas, encargadas de proporcionar formación en la sociedad femenina. Se produce por tanto el bloqueo en el desarrollo social de la mujer, y esto Galdós, anticipándose a su tiempo una vez más, lo sabía y lo plantea a lo largo de su producción dramática. Si bien,

estas propuestas pueden parecer un poco tímidas y vagas, pues el público mediatiza al autor, sobre todo por la presión social que ejerce sobre él al no saber estar a la altura de los planteamientos escénicos de Galdós, lo que todavía dificultaba más si cabe el plan de regeneración social ideado por el escritor canario.

Desde la aparición del krausismo como movimiento ético y filosófico, se trasluce en el escritor gran parte de esta doctrina, sobre todo en el teatro cuya intención didáctica y moralizadora lo define como teatro de conocimiento. Galdós en el episodio de *Cánovas* califica a los krausistas como “apóstoles de la libertad de conciencia”.

El elemento religioso –y más concretamente el catolicismo– no eran sólo problemas de confesionalidad, sino de metodología interpretativa, que otros, incluidos los “heterodoxos” como Menéndez Pelayo y Galdós, aceptaron conscientemente. Así pues, la aceptación del espiritualismo sirvió para resaltar aspectos a la sazón incipientes:

culto a lo ideal, culto a la libertad, y culto al espíritu.⁷ La hegemonía de las clases religiosas sobre la sociedad era un hecho, un abuso de poder, que, paradójicamente, abarcaba diversas formas, entre las cuales cabría destacar una perniciosa y continua presencia en la educación, que dilataba a todas luces cualquier progreso liberalizador.

La “reforma” social de Galdós por tanto, iba dirigida también a una “reforma” de los estamentos religiosos, denunciando una falsa religión perniciosa para la sociedad, a cambio de la defensa y búsqueda de la verdad. Dichos estamentos entre los que se encontraban por supuesto el sacerdotal y las distintas órdenes religiosas y misioneras, así como sus seguidores, eran una verdadera huella social, una auténtica lacra, por su manejo de las conciencias; era la época áurea de la masonería. La lucha también iba dirigida contra la importancia social de la Compañía de Jesús que se veía como otra “masonería” en aquella época, desde el momento en que aparecían ante la sociedad como portadores únicos de una verdad partidista, lo cual les hacía acreedores de las iras de Galdós en su reforma moral:

Cuando salgamos de paseo –decía Galdós en *Cánovas*– y nos encontremos con un ignaciano, yo me quitaré el sombrero y tú darás una discretísima cabezada en señal de aparente sumisión, rezongando para nuestro sayo: “Adiós, reverendo; vive y triunfa, que ya te llegará tu hora”.

En este soporte de denuncia de elementos religiosos dañinos, en defensa de una verdadera religión, se desarrollan gran parte de los personajes de las producciones dramáticas de Galdós.

A partir de Augusta, protagonista de *Realidad*, Galdós comienza a modelar un tipo de mujer, con otras preocupaciones y diferente ideología. Aparece una mujer luchadora, dispuesta y consciente de un necesario cambio, con otros planteamientos que trascienden la frivolidad, el capricho y el adorno social, que eran las características más relevantes de las mujeres de aquella época. Ésta era la educación preparada para las mujeres que Galdós retrata en sus obras dramáticas, constituida en sí misma por la falta de educación y no por una característica innata al sexo: pasividad social.

Con el personaje de Clotilde Viera, de *Realidad*, Galdós muestra la salida del decadentismo por medio del amor al trabajo, y la superación del aristocraticismo estamental de raíces feudales, que aún dominaba en los hacendados. El acto III de *Realidad*, supone el primer escenario ideal que Galdós utiliza para expresar ideologías y preocupaciones fijas del autor, como lo era el tema de la educación de la mujer y su papel en la sociedad. Esta tesis

que ya se había planteado de lleno diez años antes en *La desheredada*, la falta de educación. O mejor la mala y deformada educación en la mujer, convierte a Isidora Rufete en una “enferma mental” que resuelve su “penuria” social lanzándose al arroyo de la prostitución, se resuelve aquí con nuevos aires que continuarán a lo largo de su producción teatral:

VILLALONGA. -Cree que si no estoy allí, tragedia segura. Por fin, pude arrancárselo de las manos. El infeliz hortera, con más coraje de lengua que de músculo, se alejó protestando del atropello, y Federico y yo subimos. Viéndole tan asustado, no quise dejarle solo. ¡Ay, qué escenas en aquella casa, primero con Clotilde, después con aquellas criadas desenvueltas, alimañas y respononas!.

OROZCO.-He oído contar horrores de la anarquía que reina en esa casa. Y ahora se espanta de la insubordinación de Clotilde, después que la tiene años y años viviendo en compañía de gentes groseras y vulgares... ¡Qué educación y que ambiente para una joven!

VILLALONGA.-Como que no ha querido nunca presentarla en sociedad, por que la pobre niña formada en esa vida de encogimiento y abandono, llegó a adquirir, según dicen, una timidez invencible que raya en salvajismo.⁸

A diferencia de la resolución para Isidora Rufete protagonista de *La desheredada*, aquí Galdós que ya ha estado en contacto con los movimientos políticos, socialistas y republicanos del momento reforzaron sus teorías sociales con respecto a la “realización” de la mujer como ser humano y social, en medio de una sociedad de clases sociales, prácticamente no fusionables.⁹ Aquí Clotilde –y éste es un tema en el que Galdós profundizará a lo largo de todos sus estrenos–, no se va a lanzar a la calle, ni a ser protegida o mantenida por ningún hombre de tal o cual clase social. Clotilde se regenera y evoluciona a través del trabajo, a través de la unión con un hombre profesional, un hombre de otra clase social, preparado para la nueva sociedad que ya estaba ineludiblemente apareciendo. A Clotilde le funciona muy bien la cabeza, y sin llegar a ser todavía como las heroínas sociales dramáticas de sus posteriores trabajos (Victoria de *La loca de la casa*, Rosario de *La de San Quintín*, o Isidora de *Voluntad*) Galdós logra convencer. Galdós desde este momento aportará en el retrato del personaje femenino un mayor protagonismo en la sociedad, en la política y sobre todo en la escena española. Aires progresistas tan necesarios en las tablas finiseculares. A partir de la fusión de clases y de la economía, el ahorro, el trabajo y la buena administración, está presente en Galdós, regío, el futuro de España. En este acto III de *Realidad*, con la creación del personaje de Clotilde, su primer drama, Galdós esboza lo que será el futuro de sus ideales puestos en la mujer y su evolución. A lo largo de los venideros años del nuevo siglo, añadirá a las cualidades de la mujer, los valores de esencia espiritual y ética.¹⁰

La mujer nueva aparece paulatinamente. Ya se advierten las nuevas tendencias en María, personaje principal de *Mariucha*, cuando esgrime que: “Nadie más que tú verá el nacimiento de la mujer nueva”, y en un diálogo con Cirila en el Acto II, Escena V continúa:

CIRILA.-¿Estás contenta?

MARÍA.-¿No lo ves?.. ¿no notas tú que el mundo todo se ha transformado? No, tú no lo notarás.

CIRILA.-Es tu alegría.

MARÍA.-No; es el mundo, que me sonrío y me dice: “Soy muy grande. Estoy lleno de tesoros. Ven, toma para ti lo que encuentres, que no sea de los demás. Recoge todo, recoge los átomos...”

CIRILA.-Vaya, no delires tú ahora.. (*Ayundándola a cambiar de ropa.*)

MARÍA.-*(En la glorieta habrá un trozo de follaje, tras el cual se oculta María, al desprenderse de la falda y cuerpo)*. Es la sociedad, que me dice: “Mírame: no soy toda egoísmo, no soy toda vanidad y mentiras. Estoy llena de virtudes; búscalas, y en ellas encontrarás la vida:”

CIRILA.-Es tu ilusión de sustentar a la familia.

MARÍA.-Es Dios, que me dice: “Soy la voluntad que hizo el mundo. A ti te di la existencia, y por redimirte sufrí martirio... Adórame Redentor y mártir... Adórame también Creador. *(Vuelve Vicenta presurosa por el fondo. Busca a María en el sitio donde la dejó. De la glorieta sale María completamente transformada.)*

Este planteamiento trascendió los escenarios, como sabemos, a través de las críticas de su tiempo. Algo similar, sucede con Nora de *Casa de muñecas*, con la que Ibsen trata de replantear el difícil sendero de la función de la mujer en la sociedad. Lo cierto es que sus planteamientos se quedaron en tales, es decir, sin visos de continuidad. Y digo sin continuidad, porque en la obra de Ibsen, no se muestra ningún “camino de salvación” para que la mujer se enfrente a la sociedad.

Por el contrario la verdadera evolución en la producción dramática de Galdós, estriba precisamente en su anticipación a la lucha social encabezada por la mujer y las posibles soluciones de subsistencia en la sociedad, sin detenerse en la mera exposición del problema, planteando posibles soluciones. En Galdós se produce la alternativa, la acción, el dinamismo, la educación y la lucha a través del trabajo y el combate social.

Es por ello que Galdós en su vertiente teatral se anticipa a la actualidad convirtiéndose en un hombre de nuestro tiempo en cuanto a la creación de los perfiles de los personajes. Así lo expone claramente en un diálogo entre Electra y Máximo, (*Electra*) en que subraya la necesidad del proceso educativo que ella debe seguir para tomar conciencia de su propia identidad:

MÁXIMO. Es maravilloso que en tan poco tiempo conozcas mis libros y el lugar que ocupan.

ELECTRA. No dirás que no lo he puesto todo muy arregladito.

MÁXIMO. ¡Gracias a Dios que veo en mi estudio la limpieza y el orden!

ELECTRA. *(Muy satisfecha)* ¿Verdad, Máximo, que no soy absolutamente, absolutamente inútil?

MÁXIMO. *(Mirándola fijamente)* Nada existe en la Creación que no sirva para algo. ¿Quién te dice a ti que no te crió Dios para grandes fines? ¿Quién te dice que no eres tu...?

ELECTRA. *(Ansiosa)* ¿Qué?

MÁXIMO. ¿Un alma grande, hermosa, nobilísima, que aún está medio ahogada... entre el serrín y la estopa de una muñeca?

ELECTRA. *(Muy gozosa)* ¡Ay Dios mío, si yo fuera eso...! *(Máximo se levanta y en el estante de la izquierda coge unas barras de metal y las examina)* No me lo digas, que me vuelvo loca de alegría. ¿Puedo cantar ahora? Acto III. Escena 1.

Galdós hace que Electra tome conciencia de sí misma como ser independiente que siente y padece en una sociedad fósil y masculina donde los valores femeninos no van más allá. La mujer víctima de una “caridad paternalista”, y la figura masculina en permanente dominación de las mentes femeninas, sin existir para éstas una mínima libertad de pensamiento o creencia. En la escena XII del Acto Primero leemos:

ELECTRA. (*Suspirando*) Sí, Máximo: tengo que consultar contigo un caso grave.
MÁXIMO. (*Con vivo interés*) Dímelo pronto.
ELECTRA. (*Recelosa, mirando al otro grupo*) Ahora no puede ser.
MÁXIMO. ¿Cuándo?
ELECTRA. No sé.. no sé cuándo podré decírtelo... No es cosa que se dice en dos palabras.
MÁXIMO. ¡Ah, pobre chiquilla! Lo que te anuncié.. ¿Apuntan ya las seriedades de la vida, las amarguras, los deberes?
ELECTRA. Quizás.
MÁXIMO. (*Mirándola fijamente, con vivo interés*) Noto en tu rostro una nube de tristeza, de miedo..., gran novedad en ti.
ELECTRA. Quieren anularme, esclavizarme, reducirme a una cosa.. angelical.. .No lo entiendo.
MÁXIMO. (*Con mucha viveza*) No consientas eso, por Dios.. Electra, defiéndete.
ELECTRA. ¿Qué me recomiendas para evitarlo?
MÁXIMO. (*Sin vacilar*) La independencia.
ELECTRA. ¡La independencia!
MÁXIMO. La emancipación... más claro, la insubordinación.
ELECTRA. Quieres decir que podré hacer cuanto me dé la gana, jugar todo lo que se me antoje, entrar en tu casa como en país conquistado, enredar con tus hijos y llevármelos al jardín o a donde quiera.
MÁXIMO. Todo eso y más.

La autonomía en la vida social e incluso la independencia de pensamiento y de conciencia eran libertades que entonces aún no le habían sido dadas a la mujer e incluso hoy están todavía por terminar de conquistar. La idea de poder vivir una propia vida sin necesidad de depender del paternalismo y del “princesismo” tan inculcado en las mentes femeninas, fuera toda una forma de conquista que Galdós plasmara sin temor en los “caracteres” de los personajes dramas y comedias, naturalmente extraídos de la realidad para un teatro de realidades sociales. “Estas ideas son muy bonitas para dichas entre hombres solos; a las señoras se las debe dejar encastilladas en su fe”, dice D. Alejandro en *Celia en los Infiernos*, Escena VII Acto II, cuando Celia se atreve a dar su opinión en cuestiones sociopolíticas.

Uno de los supresores de mentes más significativos –incluso hoy– es sin duda el estamento religioso, y Galdós al conocer esta realidad tenía que luchar de alguna manera contra ella si quería llevar a cabo un proceso de regeneración social. Así lo destaca Ruiz Ramón: “Galdós apuntaba su crítica también contra esos sacerdotes que viven pasivamente dentro del catolicismo, víctimas de una radical falta de vocación y que profesan el sacerdocio como medio de vida.”¹¹ Años después del estreno de *Electra*, ya en 1912 podemos leer en *Cánovas*:

Fortalecerán su poder educando a las generaciones nuevas, interviniendo la vida doméstica y organizando sus ejércitos de damas necias y santurronas, paulatinamente dotadas con el armamento piadoso que las llevará a una fácil conquista.

De ahí la importancia de la desaparición clerical porque eran ellos quienes “educaban” las sociedades, torciendo los destinos.

“La tarea del individuo en la vida –decía Tolstoi– es salvar su alma, y para conseguirlo hay que vivir conforme a la ley de Dios, renunciar a todos los placeres mundanos, trabajar, resignarse, sufrir y ser bueno”. Ésta fue una de las intenciones de Galdós a lo largo de su vida, y de hecho fue así.¹²

Por esa razón, Galdós siempre abogó por la necesidad de construir una moral social de raíz religiosa, pero de naturaleza claramente laica. Como contrapunto a esta manipulación espiritual y social, que se ejercía en contra de cualquier intento de libre pensamiento, y sobre todo contra la libertad femenina, Galdós propuso su modelo de cristianismo bien entendido, el cristianismo de base traducible en una auténtica búsqueda de la verdad a través de un camino edificante, dinámico y constructivo, lejos de ritos doctrinales:

Yo abomino la unidad católica y adoro la libertad de cultos. Creo sinceramente que si en España existiera la libertad de cultos, se levantaría a prodigiosa altura el catolicismo, se depuraría la nación del fanatismo y (...) ganaría muchísimo la moral pública, y las costumbres privadas, seríamos más religiosos, más creyentes, veríamos a Dios con más claridad, seríamos menos canallas, menos perdidos de lo que somos. En todo soy escéptico.¹³

Aquellas santurronas de pacotilla de las que hablaba Galdós en *Cánovas* como ya hemos apuntado, prototipo de la religiosidad femenina y tan abundantes en la sociedad española, eran despreciadas por Galdós, como lo eran también los malos sacerdotes y su hipocresía.

En la producción teatral galdosiana del siglo xx, encontramos otro Galdós, otro autor, cuyos personajes “heroínas”, muy distintas a las de sus novelas de antaño, hallarán la salida en el autoperfeccionamiento moral, en la salvación del alma, y en la nueva religión basada en el verdadero cristianismo.

Por ejemplo en la creación del personaje de Doña Juana de *Casandra*, Galdós se adelanta una vez más a su tiempo, haciendo de este personaje un mito de resentimiento y de oscurantismo ideológico y por lo tanto religioso.

Aunque toda la ira anticlerical había sido magistralmente diseñada en el personaje de Pantoja (*Electra*), el escritor canario quiere presentar con más crudeza si cabe la España retorcida y falsa en este personaje cruel de Doña Juana. Ella, ejerce dominio sobre las mentes de los que la rodean, y ella explota su autoridad –tal y como después lo hiciera Bernarda Alba– para sepultar a los que ejercen libertad de pensamiento, de sentimiento y de opinión. Doña Juana confunde una vez más los preceptos cristianos, porque le interesa manipularlos para ejercer su dominio. Doña Juana deforma y carga de connotaciones negativas cualquier cosa que suene a vida, como fruto de su resentimiento y de la anulación en la que ella misma se ha colocado. Para ella, todo es pecaminoso, por lo que ejerce con plena libertad el papel tan odiado por Galdós de supresora; esa es la otra cara de la mujer, que Galdós, por experiencia, tanto repudiaba. Esta fuerza, insigne, demoníaca casi de Doña Juana está esbozada con una enorme fuerza dramática sobre el escenario; con más fuerza si cabe que en las novelas, porque en el teatro los personajes viven y sienten; es la fuerza destructiva del ser humano, la otra cara del rigor femenino que al autor le tocó sufrir en silencio, y siempre oculto:

DOÑA JUANA. Es para mí la encarnación de una deslealtad que me hirió en lo más vivo. Mi esposo... se dejó enloquecer por la gracia desvergonzada de una mujer que cantaba coplas obscenas y alzaba la pata con indecencia en un teatrúcho...

CASANDRA.-Señora, si para usted pasaron ya esas amarguras, ¿a qué viene recordarlas?(...)

DOÑA JUANA.-¿Qué has encontrado en ese perdido?¿Qué prendas, qué cualidades has visto en él?

CASANDRA. - (*Resplandeciente de ingenuidad*) Sus desdichas, el vivir suyo solitario, sin familia ni afectos; su corazón bueno, que le sale a la boca cuando habla; su gallardía y el fuego de su imaginación.

DOÑA JUANA.- ¡Cuánta baratija, sin ninguna joya entre ellas! ...¿Puede ser eso causa de un verdadero amor?

CASANDRA. - (*Vehemente*). Señora, yo le juro...

DOÑA JUANA.- No jures, que es pecado.

CASANDRA.- Yo tengo el orgullo de decir que...

DOÑA JUANA.- (*Cortándole la palabra*) No seas orgullosa, que también es pecado... Respóndeme a otra pregunta: ¿Ha sido Rogelio tu primer amor?(...)

DOÑA JUANA. Está muy bien, está muy bien que te respetes. Eso me gusta... Yo vuelvo a decirte que no fue mi ánimo lastimarte. (*Examinándola con el impertinente, se levanta y da una vuelta en derredor de Casandra, que también se pone en pie*). Pero también debo decir que el tipo de tu hermosura de museo, que es algo de hermosura pública para recreo de la muchedumbre; la arrogancia de tu actitud y de tu mirada, parecen..., no digo que sea..., parecen revelar a la mujer enamorada de sí propia y atenta no más que al arte de agradar...; de ésas que no ven la vida más que un perpetuo motivo de lucimiento.. (*notando que Casandra se enoja más*) .. sin que esto quiera decir que seas mala.. .Dios me libre.. .Qué, ¿También esto es ofensivo?(...)

DOÑA JUANA.-¿Ese nombre tuyo de Casandra es nombre cristiano? (...)

CASANDRA.-No sé, señora... Por cristiano lo tuve siempre.

DOÑA JUANA.-Yo no he visto en las Vidas de los santos ni en ninguna relación de mártires el nombre de Casandra... Sólo recuerdo haberlo visto en algún novelón... no sé si en una tragedia.

CASANDRA. - (*Turbada, sin saber qué decir.*) Pues... no sé... Ahora recuerdo que una vez pregunté lo mismo a mi padre..., y mi padre me dijo que había una Santa Casandra.

DOÑA JUANA.- Como buen escultor, se guiaba por algún almanaque gentil. Dime otra cosa: ¿te enseñó alguien la doctrina?...

CASANDRA.- (*Insegura en la respuesta*) Sí..., creo... Sí, señora...; algo... me enseñaron.(...)

DOÑA JUANA. ¡Desgraciada!...No sé como tengo paciencia para oírte. ¿Y es cierto como dicen, que tus hijos no están bautizados? Escena III. Acto I.

Es de sumo interés la calidad dramática de esta desalmada Doña Juana de la obra *Casandra*, pues estableciendo una antítesis de estas dos mujeres, Galdós desarrolla su teoría espiritual que en el alma femenina divide las dos Españas: la funesta y caduca en labios de Doña Juana y la bella y nueva que nace en el personaje de Casandra. Como dice Rogelio de ella (Escena VIII, Acto 1): “Mi reformadora es Casandra, en quien veo una gran maestra, educadora de pueblos, pues me ha educado a mí, que soy todo un pueblo por la complejidad de mis rebeldías”.

Esta última sí mata literalmente el catolicismo caduco y feudal del Papa, abogando por la nueva era de cristiandad verdadera, fiel a la tesis de su creador, cuando termina el drama con las majestuosas palabras esgrimidas por la heroína dignas del mejor Shakespeare.: “¡He matado a la hidra que asolaba la tierra...! ¡Respira, Humanidad! (*Telón*)”.

De modo que Galdós con Electra, emancipa a la mujer y la hace ser consciente de que es un instrumento tan válido como el hombre en su quehacer social. Mariucha supone la creación

del modelo laboral de mujer social y espiritualmente activa. Casandra será quien sepulte la España fosilizada representada por doña Juana, cuando mata a la hidra.

Destacaré las cualidades de tres personajes más que por sus diferentes virtudes proporcionan diferentes opciones a seguir:

Celia en los infiernos que abandera la opción política, Sor Simona encabezando la opción de servicio social laico y Santa Juana, modelo de activista del pensamiento ético.

Se habla de esa mujer que nace a la luz de un nuevo siglo y forman entre todas la base de la lucha actual de la mujer por la dignificación de su labor personal, educativa y social. El trabajo y la ocupación, definitivamente alivian la conciencia del peso social a que es sometida en el encierro improductivo a que la mujer había estado relegada.

“El teatro –como decía Sartre– se presenta como una arena cerrada en la cual los hombres vienen a disputar sus derechos.(...) los conflictos de derechos deben interesar inmediatamente y apasionar a los espectadores, y para eso deben ser conflictos de derechos actuales, comprometidos en la vida real”. Tal y como lo expresa Galdós en el Prólogo a *Los Condenados*, donde están claras las intenciones de Galdós de ser contemporáneo con su tiempo no sólo en los planteamientos de sus obras sino también en las forma que daba a éstas, pues su intención era la de “expresar ideas y sentimientos muy gratos a la sociedad contemporánea en los tiempos que corren.”¹⁴

Una nueva doctrina ético-religiosa del nuevo cristianismo, purificado, justo y verdadero, deberá unir a los hombres e instaurar el reino de Dios en la tierra.

Galdós llevó este pensamiento a sus últimas consecuencias políticas, resolviendo así el problema social de la contradicción entre el trabajo y el capital, el trabajador y el patrono, atacando la explotación capitalista.

Para Tolstoi, la raíz del mal se encerraba en la propiedad privada y en el terrible y corruptor poder del dinero, que tiene la facultad de esclavizar a las personas, propugnando que cada cuál se mantenga de su trabajo personal y viva de acuerdo con los preceptos evangélicos, una resolución muy parecida a la que nos presenta nuestro Galdós en *Celia*:

INFINITO: (...)Aquí no hay más que gente pobrísima, vendedores ambulantes, menestrales de la clase más humilde, obreros cargados de hijos, que apenas ganan para ir tirando malamente. Las mujeres anémicas, los hijos encanijados, trabajadores en ruda pelea con sus patronos, que unas veces les despiden sin motivo, otras les rebajan la soldada; industriales en pequeña escala, que son víctima de los asentadores... Apenas llegan acá migajas de las caridades aparatosas que derraman sin ton ni son las clases pudientes. Escena VIII Acto III.

Frente a esta desigualdad social y falta de caridad con los demás, sobre todo por parte de las Instituciones y los Ayuntamientos que eran los que impulsaban este tipo de suburbios, Galdós en boca de la “salvadora” Celia propone el reparto de bienes a los necesitados por parte de la aristocracia, que era la clase de los pudientes, proponiendo una fervorosa defensa de algo que carecían las clases desfavorecidas de la época, es decir, un ideal que escoge de la religión lo más puramente espiritual y cristiano como es la justicia: un derecho divino.

LEONCIO: ... la caridad, por grande que sea, no resuelve el problema que a todos nos conturba, ricos y pobres. La plebe laboriosa no redime sólo por la caridad.

CELIA: Pues ¿qué más necesita la plebe laboriosa?

LEONCIO. Justicia, señora. Escena VI Acto IV

Es por ello que Celia no quiere ser bienhechora de los pobres a la manera de las damas de Juntas y Cofradías, sino haciendo una obra plena de justicia, al comprar una fábrica para integrar en la elaboración de sus productos a los infelices que en ella trabajan. “Sois la gloriosa iniciadora de una feliz concordia entre las clases altas y las clases humildes –le dice Leoncio a Celia– vivid mil años ilustre y santa mujer”. Esta “doctrina de la propiedad” del reparto de bienes, como consecuencia de la indignación por el enriquecimiento de las clases pudientes, con el consiguiente empobrecimiento de las clases bajas, también tiene reminiscencias de teorías erasmistas que al final de su vida, Galdós expone en el personaje de *Santa Juana de Castilla*, y que sin duda conocía a la perfección. “Proprietatem christiana caritas non novit”, es decir la “caridad cristiana no conoce la propiedad” que promulgaba Erasmo es una constante de toda la obra galdosiana: “¿como, y parécete bien que tu prójimo rabie y se consuma de hambre y que tú andes regoldando a perdices; que tu hermano ande desnudo y espeluznado de frío y a ti se te coman las polillas tantas vestiduras; ...y estando fundado en esto y teniendo tu corazón así satisfecho, pareceráte después que eres muy buen cristiano, no siendo en la verdad ni aún hombre humano?”¹⁵

Esta forma de plantear el personaje de Celia, dice mucho de sus cualidades, siendo una mujer vital, arquetipo del idealismo de Galdós pero en verdad, provechoso, formando parte activa del hecho social, “revolucionando el sistema”, y predicando con el ejemplo. El personaje en este caso, actúa por motivos relacionados con su entorno, ese entorno que Galdós lleva a la palestra, presentándonos desde ahí la corriente de hechos y fuerzas sociales que repercuten sobre los personajes, para destacar la importancia del triunfo de la voluntad individual. En esto –aunque Galdós negaba tal influencia, también pueden observarse ciertas semejanzas con el pensamiento tolstoiano, como hemos esbozado más arriba– con respecto a los planteamientos sobre las relaciones individuo-sociedad y su enemistad a toda actitud revolucionaria. A los pocos días del estreno de *Celia* en el Teatro Español leemos en el *ABC* del 16 de diciembre palabras como:

Galdós, como Tolstoi, esparce sobre la tierra la semilla del bien. Su apostolado es el de los humildes; el evangelio, el de los desvalidos, y así la figura venerable y austera de este hombre faro va realizando con loable perseverancia, con inflamados sentimientos, su obra innovadora de paz y de templanza.

La caridad tiene varios frentes y diversas peculiaridades que Galdós irá pintando con su magistral pluma en la anatomía de sus personajes femeninos, personajes que eran prototipos de santas y que Galdós extrajo de la clausura para secularizarlas y plantarlas en la vida real. Ésta fue sin duda una de las grandes innovaciones galdosianas, el enfrentamiento entre fuerza social e individuo que crea continuamente un nuevo equilibrio de fuerzas, donde los personajes dejan de ser encarnaciones de cualidades fijas para convertirse así en seres vivos que cambian y se desarrollan en función de las circunstancias.

Así pues, casi siempre hay un personaje que habla al público con respecto a la protagonista, tratándola como si la protagonista fuera una santa, alentando al público a respetar el personaje, y a sentir admiración por él, en una idealización utópica de la mujer como ser social. Por ejemplo, en el Acto Primero de *Santa Juana* se dicen de ella palabras como: “es una Señora ejemplar”, “vive de la limosna, ¿no es esto virtud? ¿no es humildad?

¿no es cristianismo? ¿no es esto desprecio de las vanidades terrenas para elevar el espíritu a lo divino, a lo eterno? Nuestra reina lleva la religión en su alma piadosa, ama fervorosamente a los humildes a los limpios de corazón”.

Y de Simona se dice en voz de Natika: “Estábame yo con otros pobres a la puerta de la iglesia cuando la vimos llegar, y lo mismo fue vernos ella que echarnos un mirar de muchísima misericordia que a todos nos dejó encandilados. Entró en la iglesia; tras de sí quedó un fuerte olor de santidad...” o “Simona, mujer sublime, eres una santa”.¹⁶ El espiritualismo estará instaurado con mucha fuerza en el corazón de las mujeres, aunque sea en cierto modo una forma de idealizarlas.

En esta tan innovadora creación de “santas modernas”, cito a continuación por lo que tienen los personajes de visos de realidad, un paradigma de Santa Teresa donde el paralelismo es inequívoco: la santa desprestigia la imaginación fruto de esa sociedad, frente a la voluntad, el trabajo, entendimiento y demás potencias del alma. Galdós asimismo, consideraba los excesos de imaginación como vías peligrosas de ascenso a mundos de ficción que podían provocar y de hecho provocaban gran parte de la caída de muchos de sus personajes, la imaginación bien utilizada sí podía llegar a constituir el principal aditamento humano esencial:

La imaginación, esta “tarabilla del molino”, dejémosla andar y molamos nuestra harina, que son obras de la voluntad; la imaginación... no parece sino una de esas maripositas de las noches, inoportunas y desasosegadas... no se haga caso de ellas mas que de un loco... cuando acaece estar el alma en grandísima quietud.. la imaginación anda remontada, no se haga caso de ella más que de un loco.¹⁷

Pero para Galdós, este tipo de apostolado individualista, de cultivo exclusivo del “yo espiritual” no era provechoso, pues para él, Santa Teresa se quedaba anclada en una excesiva contemplación del espíritu y un paupérrimo ejercicio práctico del evangelio, con el correspondiente encierro y clausura del alma y del cuerpo, habida cuenta que ambas pueden ser muy útiles a la sociedad. Galdós, claramente, no compartía en absoluto esa piedad monjil de encierro, de rezos a solas, de mucho sufrir y fustigarse por los demás pero sin hacer nada por nadie, de la misericordia de reclusión que nada sirve a los desfavorecidos. Para Galdós los hábitos no deben estar en la oscuridad de la celda, deben estar por las calles, actuando, es una sublevación como antaño hacían las monjas y por consiguiente las santas, pero con una “mise en scene” del presente, práctica; así Clavijo dice:

La nuestra, la de Viana, no ha sido nunca así después de perdido el seso sigue tan pacífica y piadosa como antes lo fue. Su locura consistía suponerse que vivía en épocas anteriores a la actual; en querer infringir las reglas de la Orden, pretendiendo salir del convento para recobrar su libertad y lanzarse al través de los campos.

No son pues santas contemplativas, son, creo, y sobre todo en este caso, Sor Simona, una imagen de evolución y de anticipación a lo que será en el siglo xx, la mujer misionera seglar, la mujer apóstol que socorre a los necesitados, proponiendo una visión nueva al evangelio de claustro.

En estas obras teatrales, la mujer, sobre todo en el personaje de Celia, a través de su capacidad y fuerza interior también aparecerá como la gran salvadora social como ya señalé más arriba, y esto fue una de las grandes preocupaciones de la vida de Galdós, como nos

revela de él la crítica de su tiempo. En *El Globo* publicado al día siguiente del estreno en el Teatro Infanta Isabel de *Sor Simona* el 1 de Diciembre de 1915 se escribió:

Practicar el bien por amor. He aquí el lema hermoso por demás, de Galdós, sobre el que hayan base sus obras y aún pudiéramos decir su vida... comprendiéndolo así, sintiéndolo así el maestro Galdós, todo bondad y dulzura, propúsose desde los primeros años de su juventud ir sembrando durante su vida las buenas enseñanzas, las que practicadas al pie de la letra, acabarían en una completa regeneración.

Esta idea de la crítica de su tiempo, explica con bastante acierto la mixtura entre la finalidad en su obra teatral y el sentido espiritual que tuvo a lo largo de su vida. Galdós lo tenía muy claro, y en su teatro ya no representa patologías, sino más bien ideales. La obra dramática de Galdós, recoge por tanto las ideas filosóficas y religiosas de la época, en el sentimiento de decadencia de la sociedad española en la que vive, definiendo así un nuevo personaje caracterizado por la experiencia del inaccesible aislamiento del hombre-mujer y la conciencia de la falta de sentido en la vida. De ahí su discurso espiritual en unos caracteres teñidos de esperanza donde los héroes se aproximan al ideal buscado y deseado. Por ello reseñamos cómo de todas estas protagonistas galdosianas, se dice que son unas “santas”, donde siempre hay un portavoz que dice al público la calidad humana de la protagonista, sus dotes para hacer milagros, su carácter divino, la compasión, la caridad que es el amor puro de Cristo etc., en fin cualidades de mujer excepcional, santificándola en un idealismo utópico, con la justicia poética operando de trasfondo. Esta idea es casi una obsesión para Galdós, pues en la casi totalidad de sus producciones dramáticas (con más motivo en su producción novelesca) aparece la idea del angelismo, ser un ángel, ser una santa, parece que fueran cualidades completamente intrínsecas a la condición femenina. La mujer además de regenerar la sociedad, ha de tener cualidades especiales, la mujer es la evolución. En *Sor Simona* ocurre así, se plantea el personaje antes de su aparición por lo que se dice de ella, en este caso por la conversación de Clavijo, médico, y Mendavia, oficial carlista. Una monja huída del convento se escapa con el propósito de ir en busca de los desfavorecidos para ayudarlos. Así en el primer acto se dice de ella que es una “infeliz demente fugitiva”, que “padecía desde hace años una enajenación mental”, que “sus compañeras la tenían recluida en una celda de la enfermería”, o que tenía “dolencia cerebral”. Así pues de Simona se dice que “su locura consistía en suponerse que vivía en épocas muy anteriores a la actual”, y de Juana que “su único desconcierto consiste en no darse cuenta y razón del paso del tiempo”.

La esencia misma de la santa cristiana, previamente creada con intención por Galdós como pintura de sus ideales, resulta ser o incontemporánea o enferma a ojos de la sociedad de aquel tiempo. La santa que no se adapta a la realidad, y que conlleva cierta tensión entre la realidad y la ficción, se trasluce en la citada ineludible influencia cervantina, y esta idea de los “personajes fuera de contexto” que pagan por los pecados humanos y de la sociedad en sí misma, serán el prototipo de santos de Galdós, tanto femeninos como masculinos.

Es curioso destacar cómo, tanto para Sor Simona, como para Celia y Santa Juana la vida no ha sido nada fácil. Las tres, cada una en sus circunstancias han tenido que sobreponerse al “suplicio del desamor”, acompañado de un potente desengaño amoroso, y una consiguiente “crisis interna”. El detonante que llevó a Celia a “bajar a los infiernos” fue la búsqueda del hombre que se había burlado de ella y de su amor, para pedirle perdón y descansar su limpia conciencia, aunque a diferencia de sus dos homónimas, Celia tiene en su corazón a medida que se adentra en los infiernos, un programa de verdadera regeneración social. Asimismo quiere “redimir” sus faltas con Ester, su hermana de leche, y novia de Germán, el amor de Celia, porque se ha arrepentido y necesita cambiar su actitud ante la vida.

Yo me tengo en este instante por mujer de ideas y generosas; yo corro tras un ideal; yo voy a la busca de dos personas que me interesan grandemente yo voy movida del anhelo de realizar todo el bien posible dentro de lo humano. Llegaré hasta lo divino descendiendo hasta las más hondas miserias y hasta las podredumbres más repugnantes. ¿Vienes? Escena VIII Acto II.

Es una experiencia purgativa realizada desde el interior de la conciencia.

Santa Juana vivía “loca de amor” enamorada de un ideal masculino, y a los ojos de una sociedad que no entiende, pierde la razón cuando la muerte hace desvanecer su ilusión.

Sor Simona tuvo un desengaño de amor muy grande en su juventud por lo que aparentemente después de mucho estudio y preparación, desembocaría, al igual que Celia, en una vida profundamente cristiana. Un total derrumbamiento sentimental, que la lleva primero al convento y luego a la locura, igual que a Santa Juana, aunque del convento huye, como del “encierro” huye Santa Juana, para dar su alma a los pobres, pues la religiosa Sor Simona estará muy por encima de lo que eran estas instituciones, algo que también tenía en común con Santa Juana. A cambio del dolor y del sufrimiento por amor, Simona propone la opción enorme del no al rencor ni al odio, dando feliz paso al sacrificio por el amor mismo, amor que mataron en su juventud.

Al día siguiente del estreno en el Infanta Isabel de *Sor Simona* leemos en el *Diario Universal*:

Sor Simona es una afirmación más de ese principio ético, un nuevo apostolado generoso en que Galdós quiere convencernos a todos de que olvidamos demasiado el precepto divino que nos manda amamos los unos a los otros y convencemos también de que ese olvido es la causa de todas las desdichas humanas.

Éste era el mensaje, que Galdós proponía en su ruedo. Dice Simona: “el alma mía está limpia de todo rencor. Firme en la enseñanza de Nuestro Señor Jesucristo, amo a mis enemigos y hago bien a los que me aborrecen”.

Sostengo que estas “santas” son de carne y hueso, están de una manera práctica en la realidad, y de una manera práctica y real, predicán el evangelio. Estas mujeres sacadas del natural, no necesitan del milagro; son mujeres que sufren por amor como cualesquiera, y éstas sí que son creíbles porque pertenecen a un teatro lleno de realismo. En el amor al prójimo y en la caridad está la libertad, “desde Viana –dice Simona– continuaré consagrando mi pobre existencia al socorro de los infelices y menesterosos; pero libremente... libremente... Quiero ser libre, como el soplo divino que mueve los mundos” concluyendo la obra. Sor Simona, cuya patria era la Humanidad, significa el estandarte de la paz cuando dice:

¡Matar, matar! Vosotros creéis que vivís en un siglo que llamáis diez y nueve, o no sé qué. Yo digo que vivimos en la Edad Media, grandiosa y terrible edad... Guerra, santidad, poesía... Hijos míos: como criaturas nacidas en la edad trágica y bella, purificad vuestras almas mantened siempre limpias vuestras conciencias socorred al pobre; haced bien a todo ser viviente sin excluir a los que os aborrecen; perdonad toda ofensa; sea vuestra ley el amor, el amor en todo lugar y en toda ocasión... y quien dice el amor dice la paz. Escena IV Acto II

“Lo que tú siembras no se vivifica, sino muere antes”, leemos en *1 Corintios 15:36*, y como esto la vida anterior tiene que morir para dar paso a esta nueva forma de vida

gratificante. Estas mujeres que no aceptan la realidad, y que conllevan una poderosa implicación sentimental, pero también tienen mucho de complicidad espiritual, hermanan paralelamente con los apóstoles que abandonan su lugar de origen para ser por los mundos misioneros de Dios.

Tanto a Celia como a Simona podemos considerarlas como una propuesta de personajes “tipos” teatralmente hablando, prácticos y activos, y a Santa Juana como la voz de la creencia, el pensamiento en sí mismo y sobre todo la “justificación” de las ideas religiosas de Galdós, un Galdós que no apostaba en absoluto por el catolicismo, pero sí por un “cristianismo puro” teñido de erasmismo y de cristianismo protestante y evangélico. Éste era el principio evangélico que aunque no sin cierta complejidad y anarquía aparente, imperaban en la vida de Galdós, que al igual que a su personaje Santa Juana era acusada de hereje, él también lo fue de anticlerical.

En esta obra, Galdós expone los preceptos más importantes de lo que fue la reforma de Erasmo, preceptos que el autor sin duda conocía y de hecho compartió a lo largo de su existencia como forma de vida. En la situación española de aquel momento Erasmo ofrecía una respuesta muy atractiva con respecto a la situación religioso-social del momento. Por un lado el carácter crítico y satírico de sus obras respecto de las costumbres inmorales y del estado de corrupción del clero. Por otro lado, sus ataques y su desprecio por la filosofía escolástica, que había llegado a una verdadera degradación. Y en fin, su programa de elevación espiritual de una religión que había caído en ceremonias y ritos sin contenido, mediante una vuelta al evangelismo, al interiorismo y a la caridad. Todo ello, por supuesto, dentro de un profundo humanismo que llevaba como lema “cum elegantia litterarum pietatis christiana sinceritatem copulare”.¹⁸

La crítica a la corrupción de la Iglesia Católica, y por consiguiente la censura a los clérigos –el anticlericalismo que siempre acompañaba al erasmismo– no participaba precisamente de la práctica de ayunos, particulares vestimentas, o ritos diversos, sino más bien del auténtico ideal de Cristo, de la actitud interior, que es, en definitiva, la profunda caridad para con todo y para con todos. El cristianismo interior esencial que aparecía en *Diálogo de la doctrina cristiana* de Juan de Valdés,¹⁹ donde se expone que la Fe, la Esperanza y la Caridad son tres virtudes teologales conjuntadas de manera que el que tiene una las tendrá todas, se completa con la verdadera oración y se traduce en la reducción de los mandamientos a dos: Amarás a Dios sobre todas las cosas y a tu prójimo como a tí mismo. “Este cristianismo interior y esencial –dice Abellán– supone la negación de muchas de las convenciones y las normas tradicionalmente establecidas dentro de la Iglesia Católica; me refiero a la crítica, en general, a que somete el erasmismo las manifestaciones exteriores de la religión, ya sea liturgia, ritos, ceremonias, devoción a los santos y a los templos, etc... la devoción de las imágenes, el dejarse llevar por la imaginación y la fantasía en las oraciones, la crítica a los clérigos... Hay en ellos una crítica a las prácticas religiosas que han quedado como rutina sin que presenten una auténtica adhesión del ánimo del que las practica”.²⁰

DOÑA JUANA: Quiero que el agua pura y limpia, como la que cae del cielo cuando lloran las nubes para fertilizar la tierra y purificar todas las cosas; quiero el agua traída por la divina esencia, licor no contaminado aún por las turbulencias de los ríos, que arrastran en su corriente todas las malicias, todas las miserias humanas. En esta idea se funda mi criterio religioso.

BORJA: Y vuestro criterio religioso, según he podido entender, deriva del sistema religioso de Erasmo, el cual dice que no nos cuidemos del formulismo ni de las

exterioridades rituales, sino de la pureza de nuestro corazón y la rectitud de nuestras acciones.

DOÑA JUANA: -¡Ay Duque, qué alivio... qué frescura siento en mi alma al oírlos!

BORJA: Eso es lo esencial; pero no debemos prescindir en absoluto de aquellos actos piadosos de espontánea dulzura en que la criatura se aproxima al Creador, llegando a identificarse con él. Esto que os digo, Señora, no es incompatible con las ideas del filósofo de Rotterdam, que yo conozco muy bien porque he leído sus tratados teológicos, obra famosa harta divulgada en el mundo entero. Los Papas se han recreado en ella, y todos los tratadistas del mundo la celebran por lo ingenioso de la forma y la profundidad de los pensamientos

DOÑA JUANA:- Pues por creer yo lo mismo y empapar mi conciencia en esa obra, han dado aquí en la flor de señalarme públicamente como hereje.

VALDENEBROS: Fallo irreverente de la opinión maliciosa y vulgar. Escena IV Acto III

Esa agua que purificará todo es la nueva religión ideal de Galdós que limpiará todo de oscurantismo e ignorancia para dar paso a la “nueva religión” que se estudia en los libros y sobre todo se practica. Espiritualismo ruso, Krausismo, Luteranismo, Protestantismo se perfilan en la obra de Galdós en forma de Benina, Nazarín, y un largo etcétera de toda su vasta producción. Pero con respecto a su producción teatral, será la mujer la que hable por Galdós, y ya al final de su vida será una reina tratada de loca, Santa Juana, la que ponga el punto final a sus ideas sobre la religión y en suma sobre su visión de la vida. Éste es el mensaje de *Santa Juana de Castilla* y no sólo de esta obra sino de todo el espiritualismo de Galdós.

Al igual que en toda su producción literaria que desemboca en la obra *Santa Juana* como colofón y “explicación” de sus ideas, nosotros también desembocamos a lo largo del trabajo en *Santa Juana* que es el compendio de las ideas religiosas de Galdós, pero curiosamente desarrolladas en una mujer. ¿Por qué elige Galdós los personajes femeninos como exposición de sus ideas y como ideal cristiano? Son muchos los interrogantes con respecto a la obra galdosiana. Tal vez Galdós quiso que se inmortalizara su obra con estas palabras puestas en la voz de Borja:

No sois hereje, señora, en el libro de Erasmo nada se lee contrario al dogma. Lo que hay es una sátira mordaz contra los teólogos enrevesados, los canonistas insustanciales, las beatas histéricas y los predicadores truculentos que han desvirtuado la divina sencillez con artilugios retóricos. Escena IV Acto III.

NOTAS

- ¹ “El primero de mayo” de *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1972, pág 186.
- ² Pág 312, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1941.
- ³ Pertenece a las cartas que dirigió Galdós a Pereda con motivo de la publicación de *Gloria*, VGP, pp. 18-19, reseñado por José Luis Mora en su libro *Galdós (1843-1920)*, Madrid, Orto, 1998, pág 69.
- ⁴ N.Comalrena, “Kandinsky y Der Blaue Reiter: un camino hacia lo abstracto”, en *Album*, Madrid, Album, Letras Artes, 1986, pág 24.
- ⁵ *Ibidem. Ensayos de Crítica Literaria*, pág. 182.
- ⁶ Recordaremos a este respecto que Galdós en el Prefacio a *La desheredada* escribe que: “Saliendo a relucir aquí, sin saber cómo ni por qué, algunas dolencias sociales nacidas de la falta de nutrición y del poco uso que se viene haciendo de los beneficiosos reconstituyentes llamados *Aritmética, Lógica, Moral y Sentido Común*, convendría dedicar estas páginas..., ¿a quién? ¿Al infeliz paciente, a los curanderos y droguistas que, llamándose filósofos y políticos, le recetan uno y otro día?... No; las dedico a los que son o deben ser sus verdaderos médicos: a los maestros de escuela. Enero de 1881 B.P.G”. O.C Tomo IV, Madrid, Aguilar, pág 965. Igualmente Galdós había realizado estos planteamientos sobre la paupérrima educación en España en novelas como *La familia de León Roch* de 1878, y más concretamente en *El amigo Manso*, de 1882, manifestando el interés del protagonista por la educación de Irene, y en general, por el papel que la mujer ha de desempeñar en la sociedad.
- ⁷ José Luis Mora, prólogo a *Halma*, Salamanca, Almar, 1979.
- ⁸ En versión de *Realidad* publicada por vez primera en la editorial La Guinalda, no aparece esta escena. Esta versión de la escena I del acto III fue escrita originariamente así en su primer manuscrito que es el que hemos consultado en la Casa Museo Pérez Galdós para comprobar cómo fue la primera propuesta del escritor. Como sabemos de la primera versión manuscrita a lo que finalmente se exponía en los escenarios había sutiles diferencias, adaptadas sobre todo a cuestiones puramente interpretativas y de tiempo.
- ⁹ Cuando Galdós escribió *La desheredada*, el simbolismo del impedimento de la unión de clases sociales todavía no estaba cuajado en el autor, tal y como posteriormente lo estará. Frente al simbolismo que esgrimió en la unión entre Joaquín Pez (clase alta, burguesa aunque arruinado) e Isidora Rufete (pueblo, lumpen) nace un hijo, macrocéfalo, un hijo deforme, la unión de ambas clases sociales tenía en *La desheredada*, una resolución imposible. A partir de *Realidad*, Galdós planteará la fusión de clases, unión que proyectará como ya he señalado a lo largo de toda su producción teatral con propuestas revolucionarias para el momento social en el que escribe y estrena.
- ¹⁰ No debemos olvidar que en el momento en que Galdós estrena su primer drama *Realidad* en el Teatro de la Comedia, el autor se encuentra en su vida privada en un momento de transición. Por un lado está “saliendo” de su tortuosa relación amorosa con una de las mujeres más interesantes y revolucionarias del panorama cultural y social de la España del 1890: Doña Emilia Pardo Bazán. En este momento ya ha conocido a Concha Morell mujer que ocupará su corazón en los siguientes años. Esta mujer del pueblo aspirante a actriz, tuvo no poca influencia sobre aquel Galdós teatral que se estrenaba como dramaturgo. La frescura de Concha Morell impregnará de auténtica feminidad las siguientes creaciones de los personajes femeninos del recién estrenado autor teatral.
- ¹¹ Francisco Ruiz Ramón, *Tres personajes galdosianos. Ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral* Revista de Occidente. Madrid 1964. Para Ruiz Ramón el Galdós dramático no es relevante, entendiendo su obra estrictamente como género. Apuntando que “la estructura de las piezas teatrales en Galdós es una estructura esencialmente novelesca, estos necesarios pormenores que describen la vida son demasiado tupidos y demasiado descriptivos, y atentan contra el ritmo propiamente dramático, dando excesiva cabida a lo que es accidental en el drama...”. Ruiz Ramón expone lo que no es técnica dramática de Galdós en *Historia del Teatro Español*. Ed. Cátedra, Madrid, 1983. pp 363-371, orientando su crítica hacia un Galdós novelista más que dramático.

- ¹² Tolstoi Nikoláievich, *Resurrección*, introducción de Natalia Ujánova, Ed. Planeta, Madrid, 1985.
- ¹³ Cita de las cartas entre Galdós y Pereda extraída del libro de José Luis Mora *Galdós*, Madrid, Orto, 1998, pp. 69-70.
- ¹⁴ *Ibidem* pág 311 del prólogo a *Los Condenados...Madrid*, Aguilar, 1986.
- ¹⁵ Erasmo *El Enchiridion o Manual del caballero cristiano*. Ed. de Dámaso Alonso, Anejos de la Revista de Filología Española CSIC Madrid, 1971, pág 331.
- ¹⁶ Aunque para Ruiz Ramón: "...estos héroes y heroínas... en cuanto criaturas dramáticas, carecen de suficiente vitalidad interna y están demasiado ligados a ser portavoces de las tesis galdosianas." No estoy de acuerdo con esta aseveración de Ruiz Ramón, pues creo que no es relevante esta idea si pensamos que los personajes en general, son hijos de su creador y por lo tanto de alguna manera sus portavoces. Con todo no resta importancia en su función de criaturas dramáticas, naturalmente, el autor siempre está en el alma de los personajes, lo cuál no quiere decir que éstos no sean dramáticos. *Historia del Teatro español*. Cátedra, Madrid, 1983, pág 368. Como añadidura al problema suscitado por las diferencias entre novela y teatro que tanto se le ha acusado a Galdós, como confundidor de los dos géneros, el propio autor nos dice en el prólogo a *El abuelo*: "Como todo lo que pertenece al reino infinito del Arte, lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas. En toda novela en que los personajes hablan late una obra dramática. El teatro no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la novela moderna constituye acciones y caracteres". Es obvio que Galdós no tenía ninguna confusión de géneros, simplemente quería fundirlos.
- ¹⁷ De estos pasajes fue extraída la frase "la loca de la casa", que parece formada primero en francés, "la folle du logis", frase atribuida a Malebranche en su exposición de *Las Moradas*, si bien no aparece en las obras conocidas de este filósofo francés. También los escritores franceses del siglo XVII tomaron, probablemente, de Santa Teresa la palabra "recueillement", en su sentido espiritual, y otras así. En *Obras Completas* de Santa Teresa de Jesús, introducción de Menéndez Pidal. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
- ¹⁸ José Luis Abellán, *El erasmismo español* Espasa Calpe, Madrid, 1982.
- ¹⁹ La exposición de las teorías sobre el cristianismo de los hermanos Valdés y Juan Luis Vives están extraídas del libro citado anteriormente *El erasmismo español*.
- ²⁰ *Ibidem*. *El erasmismo español...*