

UN ENCUENTRO TEATRAL ENTRE PARDO BAZÁN Y GALDÓS: *CUESTA ABAJO Y EL ABUELO*

Teresa María Prol Galiñanes

Aunque el título de este trabajo pueda dar pie a pensar que la relación entre la pieza dramática de Pardo Bazán y la de Pérez Galdós es un hecho único, el teatro pardobazaniano guarda con el galdosiano una íntima conexión que a primera vista no cabría sospechar, dado el desconocimiento de uno y el reconocimiento del otro. En mi primer acercamiento a la obra dramática de Emilia Pardo Bazán, me planteé cuál podría ser la razón de que un teatro escrito por la misma pluma que crea novelas tan insignes como *Los Pazos de Ulloa* hubiese sido víctima de un olvido casi absoluto en el seno de los estudios literarios. Una respuesta gratuita puede encontrarse enseguida si pensamos que los textos teatrales pardobazanianos son de calidad mediocre comparados con las novelas o los cuentos de la escritora coruñesa. Asimismo, si tenemos presente el éxito que alcanzó en la escena –aunque no de manera inmediata¹– Benito Pérez Galdós, aumenta nuestra incertidumbre acerca del aparente fracaso del teatro de Pardo Bazán.

La intención de las páginas que siguen no es ofrecer una posible explicación al hecho de que las siete obras teatrales publicadas de doña Emilia hayan sido apenas mencionadas en nuestra historia literaria, sino demostrar que la suerte adversa que ha corrido el teatro pardobazaniano no está, a mi juicio, justificada si tenemos presente la existencia, como veremos enseguida, de concomitancias entre la obra de doña Emilia y la de Galdós. Puesto que la realización de un estudio comparativo exhaustivo entre *Cuesta abajo* y *El abuelo* merece más espacio del que en esta ocasión puedo dedicarle, estas páginas tienen como objeto asentar y justificar las bases que permiten dicha comparación.

La relación entre *Cuesta abajo* y *El abuelo* es sólo una muestra de la idea que sostengo respecto a que el teatro de la escritora gallega y el de Galdós caminaban en una misma dirección, esto es, persiguiendo la renovación de la escena española finisecular, aunque la producción dramática pardobazaniana vio truncada su trayectoria por motivos no siempre literarios, ya que sobre el teatro de doña Emilia pesaron factores de los que la obra galdosiana estuvo a salvo, como fue, entre otros, el hecho de estar creado por una mujer en un mundo de hombres.²

Introduzcámonos, por tanto, en ese contexto socio-literario en el que, además de otros muchos aspectos de los que inevitablemente aquí he de prescindir, el hecho de que algunos de los novelistas de más renombre probasen suerte como dramaturgos fue una cuestión que dio mucho que hablar, y que escribir.³ Veamos, en definitiva, en qué ambiente y bajo qué circunstancias nacen *El abuelo* y *Cuesta abajo*.

Como es sabido, tras la revolución del 68, la novela realista adquiere un papel protagonista, ya que es considerado el género literario más eficaz para llevar a cabo una representación mimética de la realidad social. Al igual que en el resto de Europa, se le reconoce a la novela la capacidad de trasladar los conflictos del individuo en relación con la

sociedad en la que está inmerso. Con Émile Zola al frente, los novelistas fueron refinando cada vez más sus técnicas y su aceptación pronto se generalizó. Enseguida se pensó que lo mismo que funcionaba en la novela para un acercamiento directo a lo real, debería valer también para el teatro. Y así, dado que este género caminaba por la senda del realismo y la naturalidad, era inevitable el encuentro de teatro y novela. Se produce entonces un intercambio de técnicas y formas, o lo que es lo mismo, la novelización del teatro y la dramatización de la novela.⁴

De forma mayoritaria se asume entonces que es indispensable una renovación definitiva del teatro. Siguiendo al autor de *La taberna*, los novelistas más prestigiosos de aquel entonces consideran que el realismo y el naturalismo deben apoderarse de las tablas, ya que son las únicas corrientes literarias capaces de trasladar los problemas de la sociedad burguesa. El afianzamiento definitivo del naturalismo en el teatro es, según Zola, una necesidad imperiosa; así como es para la novela el cauce perfecto de expresión debe serlo también para el arte dramático, y con este propósito propone el autor francés:

Espero que se abandonen las recetas conocidas, las fórmulas cansadas de servir, las lágrimas, las risas fáciles. Espero, por último, que la evolución hecha en la novela se acabe en el teatro, que en él se vuelva a la fuente de la ciencia y de las artes modernas, al estudio de la naturaleza, a la anatomía del hombre, a la descripción de la vida en un proceso verbal exacto, tanto más original y poderoso en cuanto que nadie ha osado todavía ponerlo sobre las tablas.⁵

El teatro español estaba lleno de convencionalismos que encaminaban nuestra escena a un cada vez más acentuado estancamiento temático y formal. Ya Galdós había escrito años atrás varios artículos en los que exponía su opinión acerca del estado en que se encontraba el teatro en nuestro país. Denunciaba el escritor canario el cansancio del público y el desgaste de los convencionalismos teatrales:

Que el teatro está en decadencia es cosa que huele a puchero de enfermo; tanto se ha hablado y escrito de esto. El público se cansa de las viejas formas dramáticas. [...] El público burgués y casero dominante en la generación última, no ha tenido poca parte en la decadencia del teatro. A él se debe el predominio de esa moral escénica, que informa las obras contemporáneas, una moral exclusivamente destinada a aderezar la literatura dramática, moral, enteramente artificiosa y circunstancial, como de una sociedad que vive de ficciones y convencionalismos.⁶

La novela resultó ser el género más beneficiado por ser el cauce perfecto para propagar la estética realista y naturalista. Y puesto que se pretendía llevar a la escena una visión real de la sociedad, el teatro debería renacer caminando irremediablemente por donde lo hacía la novela. Así, los principales críticos del momento que abogan por una transformación del teatro español aconsejan trasladar a la escena los personajes y caracteres de la novela realista. De este modo, la naturalidad empieza a apoderarse del teatro. Los dramaturgos procuran elaborar los temas teniendo presente el principio del determinismo del ambiente y logran crear personajes más complejos psicológicamente. Poco a poco comienzan a verse en las tablas los tipos que conforman la sociedad burguesa.

Por otro lado, debemos tener en cuenta otro factor determinante que se suma a una posible explicación del porqué de la inmersión de los novelistas en el arte escénico; en España, como en Francia, había una fuerte tendencia a trasladar novelas a los escenarios.⁷ Los empresarios teatrales se sentían atraídos por el éxito de las novelas más conocidas y se interesaron por

adaptarlas para su representación. Y dado que el teatro era el centro de la actividad cultural y el medio más eficaz para alcanzar la fama como escritor –además de considerables beneficios económicos– debido a su recepción masiva, algunos de los más reconocidos novelistas de la segunda mitad del siglo XIX se sintieron atraídos por el género. Del mismo modo que venía sucediendo en Francia con los escritores de mayor reputación de la época –Balzac, Daudet, Flaubert, Zola o los Goncourt, entre otros– buena parte de los novelistas del realismo y naturalismo español no se resistieron a la tentación de probar suerte como dramaturgos.

Todo ello originó una abundante actividad teórica sobre la relación entre novela y teatro, por lo que, consiguientemente, la cuestión de los novelistas en el género dramático fue también objeto de un enardecido debate. La intensa labor crítica y teatral que se vivía en las principales ciudades españolas fue, por tanto, otra motivación más que suficiente para que Galdós, Pardo Bazán, Pereda, Clarín o Valera escribiesen obras teatrales con la pretensión de verlas representadas en los escenarios de nuestro país.

El trasvase de características de un género a otro culminaría años después con lo que se ha denominado “novela dialogada”, de la que Galdós es, sin duda, su mejor representante con novelas como *Realidad* (1889), *El abuelo* (1897) o *Casandra* (1905),⁸ que años más tarde darían lugar a los dramas del mismo nombre. Cabe pensar que la puesta en escena de estas novelas no debió resultar tarea ardua si tenemos en cuenta que las tres responden en buena medida a las características tradicionales del género dramático.⁹ *Realidad*, *El abuelo* y *Casandra* son, en efecto, el resultado del proceso que se había estado gestando a lo largo de la década de los ochenta y al que vengo refiriéndome: el progresivo acercamiento entre el teatro y la novela, hecho que tiene su origen en la teoría romántica de la destrucción de los géneros literarios. El “Sturm und Drang” alemán encuentra en Galdós a un defensor acérrimo, o al menos así se deduce del tan conocido y no menos discutido prólogo a *El abuelo* de 1897:

[...] como en todo lo que pertenece al reino infinito del arte, lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogales de géneros y 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.¹⁰

Con la novela dialogada, el autor pretende eliminar en buena parte la omnisciencia del narrador para que los personajes se muestren a sí mismos a través del diálogo. Sin embargo, la pretensión de Galdós de aniquilar la omnisciencia narrativa y la subjetividad no traspasó el planteamiento teórico que expresa en el prólogo de la novela *El abuelo*, pues se observa cierta contradicción entre lo que allí defiende y la misma obra. Esta novela está plagada de intervenciones del narrador ante las que la libertad de criterio del lector resulta bastante restringida. Si bien esta intromisión consciente del autor puede, como digo, rastrearse en la novela, resulta mucho más difícil encontrar muestras de esa subjetividad en la versión teatral, y aún es más imperceptible en *El abuelo* de 1904 la crítica socio-política tan aguda de la novela.¹¹ Sin duda, esta eliminación de cualquier matiz crítico en la obra teatral obedece a una postura de cierta prudencia por parte de Galdós respecto al espectador de principios de siglo, actitud, por otro lado, bastante comprensible si tenemos en cuenta que la puesta en escena de determinados aspectos de la vida social podrían comprometer el éxito de la obra y, por tanto, del autor.

Años atrás, el estreno de *Realidad* en 1892 –versión teatral de la novela homónima– había marcado ya un punto de referencia ineludible y de suma importancia en el transcurso de la historia teatral de fin del siglo XIX. Aunque el proceso de adaptación dramática había supuesto

también una reducción considerable en el componente crítico y satírico de la obra, la novedad del drama galdosiano fue perfectamente perceptible para el espectador. El público del Teatro de la Comedia asistía a una solución cívica del adulterio, radicalmente opuesta a la concepción calderoniana del honor. La búsqueda de la verdad en la obra ponía en tela de juicio a una sociedad sustentada sobre la moral de las falsas apariencias, más preocupada por la imagen pública que por la propia conciencia.

A pesar de que el estreno de *Realidad* no gozó de una aprobación generalizada, pues suscitó críticas de índole muy dispar y el reconocimiento de la novedad de la obra no fue inmediato, la adaptación y representación de esta *novela en cinco jornadas* supuso un cambio de óptica en el panorama teatral finisecular. Ya Pardo Bazán había manifestado antes del estreno de *Realidad* su confianza en el escritor canario para dirigir la escena española por un rumbo nuevo:

No quiero meterme a profeta; no quiero echar campanas al vuelo: quiero aguardar con el alma henchida de esperanza, esa noche que acaso llamaremos memorable. Porque –sin prejuzgar el éxito, sin aniquilar el mérito de la tentativa– cualquiera comprende que la aparición de Galdós en los carteles no es el advenimiento de un dramaturgo más, sino el de una nueva dirección dramática, que puede modificar nuestra vida escénica, romper troqueles caducos, influir a la vez en autores, actores y espectadores, y fundir en una misma aspiración dos géneros que hasta hoy parecían inconciliables, la novela y el drama.¹²

Por su parte, Clarín descartaba rotundamente la posibilidad de que la renovación de la escena estuviese en manos de los autores de la novela realista. A pesar de esta afirmación, ni él mismo pudo escapar a la tentación de escribir teatro; el resultado fue *Teresa* (1895), la primera y única obra estrenada profesionalmente por el autor de *La Regenta*, debido, probablemente, a las numerosas críticas desfavorables que suscitó el estreno.¹³ Pardo Bazán participaba de la misma idea que Clarín en cuanto que recomendaba a los novelistas que huyesen de la tentación de escribir para el teatro ya que, según ella, sólo se trataba de una manera de alcanzar fama y de una fuente de beneficios económicos alternativa. Por otro lado, escribir obras dramáticas no formaba parte de los planes de Pardo Bazán pues se consideraba a sí misma incapaz de iniciarse en dicho género; al menos así lo afirmaba en 1892 desde su revista *Nuevo Teatro Crítico*:

¿De dónde habrán sacado los noticieros que yo estoy escribiendo un drama con destino no sé a qué teatro? Supongo que del hecho de que asistí a dos o tres ensayos de *Realidad* en la Comedia. [...] La verdad es que soy cobarde para eso de las tablas y las candilejas, y que precisamente la resolución de Galdós de hacer teatro será parte a que yo reflexione mucho más de lo que siempre reflexionaría antes de lanzarme a empresa tal. Hoy menos que nunca –hasta por falta de tiempo– puedo yo pensar en semejantes aventuras.¹⁴

Es evidente que Pardo Bazán no siguió su propio consejo. No creo arriesgado afirmar que doña Emilia escribió sus obras teatrales llevada por el afán de seguir los pasos de muchos de sus compañeros de generación, principalmente del autor de *Cassandra*, si bien no debemos obviar que también doña Emilia tuvo un papel determinante en la decisión del escritor canario de llevar a escena sus novelas dialogadas.¹⁵ Como mujer emprendedora de múltiples actividades sociales y culturales que parecían estar restringidas al ámbito masculino, no es extraño que quisiese ver su nombre en los carteles teatrales. Tres factores impulsan definitivamente, a mi juicio, la incursión en el género dramático de la escritora coruñesa: por

un lado, la pretensión de ser reconocida como autora teatral de mérito; por otro, el éxito de Galdós –y ya del joven Benavente– en los escenarios, y finalmente, la amistad que le unía a los actores María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, quienes en repetidas ocasiones la animaron a escribir para el teatro.¹⁶

No resultaba fácil por aquel entonces abrirse paso en una actividad dominada por hombres. Emilia Pardo Bazán desafió desde diversos frentes este liderazgo masculino en la actividad cultural. El arte de las tablas no podía ser una excepción; no podría un carácter tan creativo como el de nuestra escritora resignarse a no escribir teatro. Parece que doña Emilia trataba de despejar cualquier duda acerca de su capacidad para cultivar todos los géneros literarios.¹⁷

Como resultado de su trayectoria teatral, nos han quedado –además de algunos dramas inéditos– sus siete textos publicados: *El vestido de boda*, *La suerte*, *Verdad*, *Cuesta abajo*, *Juventud*, *Las raíces* y *El becerro de metal*.¹⁸ Sólo los cuatro primeros se llevaron a escena. No obstante, y a diferencia de Clarín, que abandonó la escritura teatral después de *Teresa* (1895), Pardo Bazán se resistió a ceder de buenas a primeras a pesar de la presión que sobre ella y sus estrenos ejercieron público y crítica.

El 22 de enero de 1906 se representa en el Gran Teatro de Madrid la “Comedia dramática” en cinco actos *Cuesta abajo*, la última obra pardobazanianiana que llegaría a escena. El tema de esta obra está muy acorde con el que viene reflejando la novela decimonónica: la decadencia de una familia aristocrática en la sociedad española de la Restauración. En efecto, a través de la condesa de Castro Real –papel interpretado por la famosa actriz María Tubau¹⁹– vamos conociendo paulatinamente cómo se ha venido gestando el desastre moral y económico hacia el que se encamina su familia.

No creo necesario reconstruir aquí el argumento de *El abuelo*, de sobra conocido para el lector de estas páginas, pero no está de más recordar el de la olvidada pieza pardobazanianiana con la finalidad de resaltar determinados paralelismos que forjan una fuerte ligazón temática entre las dos obras que nos ocupan.

Básicamente, el argumento de *Cuesta abajo* viene a ser el siguiente: cuando la vieja condesa llega a la casa de su hijo, se encuentra con un panorama desfavorable a la reputación de la familia Castro Real. Su hijo está arruinado y además es infiel a su esposa; su nuera acepta la protección de un rico enamorado suyo con la pretensión de restablecer su dote, malgastada por su marido; su nieto Javier, en quien había depositado la esperanza de continuar la grandeza de los Castro Real, le roba sus joyas para agasajar con ellas a una mujer de mala reputación y presumir así ante sus amigos. Su nieta también se dedica a vivir bien sin mayores preocupaciones. Finalmente, su hijo el conde huye al extranjero ante su imposibilidad de hacer frente a la situación. La deshonra y la ruina es ahora la nota característica del matriarcado de los Castro Real. Dispuesta a perdonar y olvidar todas las desgracias que han caído sobre su familia, la condesa decide regresar a su pazo gallego, y la acompañan sus nietos Celina y Javier, éste gravemente herido a causa de un duelo con uno de sus amigos. Por su parte, Celina comunica a su abuela su intención de irse a Milán a probar suerte como artista. La condesa, llena de resignación, acabará por aceptar la decisión de su nieta. La obra concluye con la muerte de Javier y la llegada de Gerarda al pazo con su hijo pequeño, en quien recaen las esperanzas de resurrección de la dinastía de los Castro Real.

Aunque desde el punto de vista argumental la comparación entre *Cuesta abajo* y *El abuelo* no es relevante para nuestro propósito, prestar atención a cómo ambos dramaturgos muestran y tratan determinados temas y aspectos aporta resultados muy interesantes. En este sentido, y

más allá de la afinidad temática ya apuntada, Galdós y Pardo Bazán presentan en sus respectivos dramas la misma estructura familiar, en la que el miembro más viejo se erige al frente del linaje y representa la función moral de mayor peso. Asimismo, a los dos aristócratas corresponde el papel protagonista en la obra, pues el conde de Albrit y la condesa de Castro Real son el eje en torno al que gira la historia de *El abuelo* y *Cuesta abajo*, respectivamente. En palabras de Francisco Nieva, *Cuesta abajo* “se hubiera podido llamar “La abuela”.²⁰ Para este crítico, la obra de Pardo Bazán se adecua al molde del drama galdosiano. Aunque coincido con Nieva en su observación, más bien creo que ambas obras son sendas caras de una misma moneda. A pesar de que los dos autores optan por el mismo modelo familiar, Galdós nos presenta el patriarcado del conde de Albrit frente al matriarcado pardobazaniano representado en el personaje de la condesa de Castro Real. Esto nos lleva directamente a una cuestión de suma importancia para entender la producción dramática pardobazaniana: en todas las obras teatrales de la escritora gallega el protagonismo indiscutible pertenece a la mujer, ya que es en ella donde reside la capacidad de tomar decisiones para resolver la situación en la que se encuentra ella o su familia; asimismo, es la mujer quien desafía las convenciones sociales y familiares con el propósito de lograr lo que anhela. Los personajes femeninos del teatro de Pardo Bazán adquieren responsabilidades de gran trascendencia, a diferencia de los personajes masculinos, que aparecen, en contraste con el papel que tradicionalmente se les asignaba, con sus funciones de paterfamilias sensiblemente mermadas.²¹ Pues bien, en esta definición encaja perfectamente la condesa protagonista de *Cuesta abajo*, que ha de intentar restablecer la honra perdida ante la huida de su hijo. Junto a ella, su nuera y su nieta no se quedarán de brazos cruzados observando cómo todo se derrumba.

Este protagonismo femenino en el conjunto de la obra dramática pardobazaniana rompe totalmente con los valores jerárquicos de la época, según los cuales es el hombre quien resuelve los conflictos y quien toma las decisiones de mayor interés mientras que a la mujer corresponde un papel de casi absoluta pasividad. Salta a la vista la relevancia que cobran para el estudio del teatro de Pardo Bazán las reflexiones de la autora respecto a la mujer y su función social.²² Su compromiso con la causa feminista –tantas veces y de tan diversas formas manifestado– está perfectamente reflejado a lo largo de toda su producción literaria. En *Cuesta abajo* encontramos alguno de estos ejemplos en los que doña Emilia denuncia las desigualdades existentes entre los dos sexos. Así, a través del personaje de Celina, la nieta de la condesa viuda, la escritora gallega aboga por la integración de la mujer en el mundo laboral. Según declara Celina, su condición de mujer le ha impedido contribuir a mejorar la situación desastrosa de su familia:

He visto, he comprendido la diferencia que existe entre nuestra condición y la de nuestros padres y hermanos. Si yo hubiese sido varón en la casa de Castro Real, acaso no se vería como se ve. Mi padre fugado, mi hermano moribundo, el caudal en ruina, mi madrastra... no sabemos cómo... De esto no tengo yo responsabilidad... Esto no hubiese sido, no, mi obra.²³

Desafiando la visión peyorativa que se tiene de la mujer que trabaja, decide marcharse para emprender su carrera de actriz, y, aunque es consciente de que la profesión elegida no es del agrado de su abuela ni de la sociedad en general, en absoluto se avergüenza:

No me avergüenzo de trabajar, de luchar; eso no es desdoro. Yo no creeré que por mi resolución venga la decadencia de la casa. No ha sido el trabajo, madrina, lo que nos ha perdido... No, no ha sido el trabajo.²⁴

Esta naturaleza activa de la mujer del teatro pardobazaniano caracteriza también, aunque con ciertas salvedades, a la mujer de los dramas galdosianos de la década de los noventa. A diferencia de lo que sucede con los papeles femeninos de su teatro de los años setenta y ochenta, definidos básicamente como personajes pasivos, las mujeres cobran ahora especial relevancia tanto por su presencia cada vez mayor como por la importancia de sus acciones.²⁵ Este hecho es fácilmente perceptible en *El abuelo*, donde el autor canario presenta caracteres femeninos dotados de fuerte personalidad. A este respecto, e inevitablemente prescindiendo de la explicación de cuáles pudieron haber sido los motivos por los que Galdós se decidió a aumentar la nómina de personajes femeninos, así como a dotar a los masculinos de cierta tendencia al fracaso y la debilidad, me interesa señalar los paralelismos constatables entre el drama galdosiano y el pardobazaniano.

Aunque no cabe duda en cuanto a que el protagonismo de *El abuelo* recae plenamente en don Rodrigo de Albrit y su obsesiva búsqueda de la verdad, la función del elenco femenino en el devenir de la historia y en la resolución del conflicto dramático ratifica la importancia del papel de las mujeres. Sin duda, entre ellas, sobresalen los personajes de Dolly y su madre Lucrecia Richmond.

La nieta ilegítima del conde representa perfectamente la conciencia del deber, pero se trata de un deber no regido por normas sociales sino por los propios sentimientos. Sabido es que en *El abuelo* triunfa lo natural frente a lo convencional, que el amor está por encima del honor:

El conde: Ya veo que de nada valen los pensamientos, los cálculos y resoluciones del ser humano. Todo ello es herrumbre que se desmorona y cae... Lo de dentro es lo que permanece... El alma no se oxida.²⁶

A través del personaje de Dolly, Galdós rompe con la idea de que la legitimidad asegura bondad y pone en tela de juicio el concepto tradicional del honor. La decisión de Dolly, al final de la obra, de permanecer junto a su abuelo en Jerusa así como la aceptación de la nieta ilegítima por parte del conde corrobora la tesis que Galdós defiende en la pieza: la nobleza y el honor no vienen dados por la riqueza económica sino por las acciones y los sentimientos; que la nobleza no está reñida con la pobreza es la premisa que justifica que el personaje del conde no haya perdido, aunque arruinado, su condición de noble. En definitiva, retomando la importancia del personaje femenino en *El abuelo*, queda suficientemente demostrado el papel fundamental de Dolly, no sólo por la actitud que manifiesta durante el transcurso de la historia y que culmina con su decisión final, sino especialmente porque es el personaje –y su incidencia en los demás– que Galdós ha escogido para resolver la dicotomía honor-amor en favor de este último.

Aunque con motivos diferentes a los de Dolly, también Celina es consciente de que debe hacer algo por su familia, de ahí su decisión de marcharse a trabajar como actriz y colaborar económicamente a la restauración de los Castro Real. La condesa de *Cuesta abajo* –título simbólico de la decadencia– desiste, al igual que don Rodrigo de Albrit al aceptar a su nieta ilegítima, de los principios en los que siempre había creído. Los dos ancianos terminan por transigir ante hechos y decisiones que nunca imaginarían. En la obra de Pardo Bazán, así se confirma en la respuesta de la condesa a Celina tras comunicarle ésta su marcha:

Condesa: Ve, hija mía, sigue el camino en que pones tu esperanza...Ayer hubiese tratado de impedirlo; hoy..., las convicciones que me sostuvieron toda la vida se derrumban.²⁷

Una rápida mirada a los siguientes fragmentos que recojo de *El abuelo* basta para verificar esta transformación a la que me refiero:

El conde (a Lucrecia): Esta casa histórica, grande en su pasado, madre de Reyes y Príncipes en su origen, fecunda después en magnates y guerreros, en santas mujeres, ha mantenido incólume el honor de su nombre. No puedo impedir hoy, ¡triste de mí!, este caso vergonzoso de bastardía legal; no puedo impedir que la Ley transmita mi nombre a mis dos herederas, esas niñas inocentes. Pero quiero hacer a favor de la auténtica, de la que es de mi sangre, una exclusiva transmisión moral. Esa será la verdadera sucesora, ésa será mi honor y mi alcurnia en la posteridad; la otra, no. Falsa rama de Albrit, la repudio, maldigo su extracción villana y su existencia usurpadora.

El conde (a don Pío): Yo he llegado a creer esta noche..., y te lo digo con toda franqueza..., que si del honor pudiéramos hacer cosa material, sería muy bueno para abonar las tierras.²⁸

En relación con el concepto del honor que se presenta en *El abuelo* y *Cuesta abajo* no puede pasar desapercibido el tratamiento del adulterio que Galdós y Pardo Bazán hacen en sus obras. Los dos ancianos protagonistas se enteran de que sus respectivos hijos han sido engañados por sus esposas. También es coincidente la oposición que habían manifestado al matrimonio de sus hijos tanto la condesa de Castro Real como el “León de Albrit”, un esfuerzo en vano que no pudo impedir que el conde de Castro Real se casase con una mujer que no pertenecía a la nobleza y que el conde de Laín contrajera matrimonio con una extranjera, representación clara del cambio de valores que supuso la llegada al poder de la burguesía.

Gerarda y Lucrecia engañan a sus maridos por motivos, a mi juicio, bien distintos; la primera, por petición de su esposo, y la segunda, por amor. Gerarda comienza su flirteo con el adinerado Duarte después de que su marido se lo propusiese con la clara intención de conseguir remuneración económica. Se trataba, en un principio, de un remedio eventual a la catastrófica situación. No obstante, este personaje de *Cuesta abajo*, tras conocer que su marido ha despilfarrado su dinero, decide abandonarle y aceptar la protección que le brinda su amante para poner a salvo el futuro de su hijo pequeño. Como ya he apuntado, al final de la obra Gerarda llega al pazo gallego para instalarse allí definitivamente. Después del devaneo amoroso, decide dar a su suegra –y a ella misma– la posibilidad de asistir a la regeneración de la familia a través del pequeño sucesor. La condesa de Castro Real perdona a su nuera con unas palabras que sirven de nuevo a Pardo Bazán para destruir la equiparación sangre-honor:

Gerarda: No soy de tu sangre, pero soy de tu alma...

Condesa (Abrazándola): Hija mía..., la mejor sangre que hay aquí es la tuya...²⁹

Por lo que respecta a Lucrecia Richmond, conocemos en el desarrollo de la historia que años atrás había estado enamorada del pintor Carlos Eraul, el verdadero padre de Dolly. Sin embargo, este adulterio había sido ignorado conscientemente por su marido, o al menos así lo entiendo de la carta que el conde de Laín había escrito antes de fallecer.

En resumen, lo interesante de *El abuelo* y *Cuesta abajo* respecto a esta cuestión no es, evidentemente, la inclusión del tema del adulterio sino, como ya había sucedido en *Realidad*, su perdón, su solución o el que sea ignorado. Una vez más, Galdós y Pardo Bazán echan por los suelos el honor tradicionalmente entendido. La sociedad de entonces consideraba una

ofensa no castigar el adulterio, de ahí el esfuerzo que costó a un desacostumbrado y extrañado público aplaudir este teatro de buenas a primeras.

A pesar de que los estrenos del escritor canario se debatían entre el éxito y el fracaso, pronto fue reconocido su valor como impulsor de nuestro teatro y la fama que alcanzó pudo garantizar su inmortalidad en la historia teatral. Por el contrario, la suerte adversa de los estrenos de Pardo Bazán dificultó ya no sólo que su labor fuese estimada en aquel entonces sino incluso que su nombre apareciese asociado al arte escénico. Fuesen cuales fuesen las causas de este rechazo, el resultado fue que el teatro de doña Emilia se consideró una tentativa dramática fallida. Sin entrar en valoraciones del estilo de uno y otro autor, el teatro pardobazaniano merece ser reconocido cuanto menos como una tentativa de renovación teatral. Y es que Pardo Bazán conocía perfectamente cuáles eran las pautas que había que seguir para transformar la extenuada escena española. Su teatro, como el de Galdós, subió al escenario, mejor o peor, con mayor o menor acierto, los problemas de la sociedad española de la Restauración y de su característica hipocresía.

He querido esbozar, aunque haya sido fugazmente, las semejanzas más palpables que *Cuesta abajo* mantiene con *El abuelo*, y extensibles a otras obras de los dos autores, para demostrar que Pardo Bazán también pretendía contribuir a esa renovación del teatro inaugurada por Galdós.³⁰ En este sentido, tiene gran interés el manuscrito titulado *El sacrificio*, cuya atribución ha dado lugar a controversia; Maryellen Bieder atribuye el texto a Galdós. Sin embargo, Julián Ávila afirma que *El sacrificio* no pertenece al escritor canario sino a Pardo Bazán.³¹ Más allá de este fascinante debate acerca de la autoría del texto, resulta significativo que se haya vacilado en la atribución del manuscrito a uno u otro autor, ya que esto reafirma la cercanía estética y temática entre la obra de Galdós y la de Pardo Bazán.

Por todo lo expuesto hasta aquí, creo que este encuentro teatral entre Pardo Bazán y Galdós sí tuvo lugar, aunque el paso del tiempo haya querido ignorarlo.

NOTAS

- ¹ Tras el estreno de *Realidad* (1892), las reacciones del público y la crítica fueron muy contradictorias. Casi todos los periódicos de la época se hicieron eco de la puesta en escena del drama galdosiano. Vid. W. SHOEMAKER, “La acogida pública y crítica de *Realidad* en su estreno”, *Estudios escénicos*, 18, septiembre 1974, pp. 25-40.
- ² La sociedad española del XIX se mostró muy reticente con las mujeres escritoras. Esto suponía un obstáculo que muy pocas autoras consiguieron salvar. Posteriormente, la escasa atención que se les ha prestado desde los estudios literarios ha contribuido a su olvido. Junto a Gómez de Avellaneda y Pardo Bazán, también escribieron para el teatro Rosario de Acuña, Julia de Asensi, Emilia Calé, Joaquina García Balsameda, Isabel María Morón, entre tantas otras. Vid. David T. GIES, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, 1996, p. 268 y ss.
- ³ No podía ser ésta una cuestión que pasase por alto el polifacético -y en ocasiones contradictorio- Clarín. El autor de *Teresa* comparte la idea generalizada acerca de la necesidad de renovación del teatro. Sin embargo, descarta con rotundidad que esta regeneración esté en manos de los autores de la novela realista: “Que el teatro pide hoy variación, reforma en el sentido de ser más amplio, menos convencional, y de no reducir la poesía dramática a las contingencias de acciones apasionadas y conflictos de caracteres, es indudable. También lo es que las capitales ventajas que ha traído a las letras la moderna novela ofrecen algo de lo que para el teatro se pide, aunque a él se hayan de aplicar de otro modo. Pero ni eso es todo lo que necesita el teatro, ni está probado que deben ser maestros en el arte de la novela realista los poetas dramáticos que traigan nueva vida a las tablas.”, *Palique* (1893), edición de José M^a Martínez Cachero, Barcelona, Labor, 1973, p. 127. En la valoración de la producción dramática de los novelistas más conocidos ocupa un lugar fundamental Mariano MIGUEL DE VAL. Este crítico publicó en la revista *Ateneo* (1, 1906) un artículo en el que reflexionaba sobre los fracasos de Galdós, Clarín y Pardo Bazán como autores dramáticos. A raíz de esta publicación, la polémica cobraría entonces su carácter más encarnizado. Y se avivaría aún más con la aparición en el mismo año del libro de de Val titulado *Los novelistas en el teatro. Tentativas dramáticas de D^o Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1906.
- ⁴ Según se desprende de sus propias palabras, parece que Pardo Bazán no otorga interés alguno al proceso aludido de dramatización de la novela. Manifiesta, únicamente, que el teatro debe evolucionar siguiendo los pasos del género “fuerte”, la novela: “No quiero decir que todos los dramas se hayan de calcar o inspirar en la novela: no soy tan literal, sólo quiero indicar que los procedimientos y el contenido analítico y humano de la novela moderna tienen que imponerse al teatro, como se impone el individuo fuerte al débil; que no podrá eternizarse el divorcio de la escena y del libro, allí todo convención y falsedad, aquí verdad y libertad todo; que debe aspirarse a que llegue un día en que se fundan dos personalidades al parecer irreconciliables, el lector y el espectador, y se pongan de acuerdo la sensibilidad y la inteligencia. Si esto no se consigue, peor para el teatro.”, *Nuevo Teatro Crítico*, abril de 1892, pp. 52-53. El concepto de “novelización” ha ocupado un lugar destacado en la crítica de Mijail Bajtín. La novelización de los demás géneros justifica, para el teórico ruso, la primacía de la novela respecto a los otros géneros: “En las épocas de dominio de la novela, casi todos los géneros, en mayor o en menor medida, se <<novelizan>>: el drama (por ejemplo, el drama de Ibsen, el de Hauptmann y todos los dramas naturalistas), el poema (por ejemplo, *Childe Harold* y, especialmente, *Don Juan*, de Byron) e, incluso, la lírica (un ejemplo impresionante: la lírica de Heine).”, “Épica y novela” (1941), recogido en *Teoría y estética de la novela* (1975), Madrid, Taurus, 1991, p. 452.
- ⁵ *El naturalismo*, trad. de *Le roman expérimental* (1880), selección, introducción y notas de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1972, p. 135.
- ⁶ Citado por Jesús RUBIO JIMÉNEZ, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Universidad de Zaragoza, 1982, p. 84.
- ⁷ Emilia Pardo Bazán habla de “invasión del drama por la novela”; así opina la autora de *Cuesta abajo* sobre este proceso literario: “Para mí carece de fundamento la discusión de si una obra novelesca puede o no convertirse en dramática. Apenas me explico que eso se discuta. Es verdad que me siento rebelde a las divisiones, subdivisiones y clasificaciones de los tratados de retórica, sobre todo si se atribuye a tales divisiones carácter de límites esenciales, y no puramente formales, establecidos para auxiliar al crítico y al

estudioso en su tarea, en modo alguno para cohibir y ligar al creador. [...] Si nos atenemos a los hechos, la novela desde hace diez años, está dando pábulo a los escenarios parisienses, algunas veces con fortuna (ejemplo, *Safo*, de Daudet, que de novela ha pasado a hermoso drama). [...] Como no hay efecto sin causa, investiguemos el origen de esta invasión del teatro por la novela. No vacilo en afirmar que se debe a la superior plenitud, riqueza y profundidad de la novela moderna, comparada con la dramática propiamente dicha.”, *Nuevo Teatro Crítico*, abril de 1892, pp. 51-52. Nótese cómo es común a muchos de los más prestigiosos novelistas de la época la idea de superioridad de la novela. En muchos fragmentos críticos clarinianos puede observarse la misma concepción; no en vano, Clarín propone la regeneración del drama por la novela.

⁸ Tal como señala Gonzalo SOBEJANO, parece que Galdós sólo considera novelas dialogadas a estas tres obras: “[...] conviene observar que, mientras Galdós subtitula cada una de aquellas tres obras [*Realidad*, *El abuelo* y *Casandra*] <novela en cinco jornadas>, a *La loca de la casa* la llama <comedia en cuatro actos> y a *La razón de la sinrazón* <fábula teatral absolutamente inverosímil, en cuatro jornadas>, y eso son: una comedia y una fábula inverosímil. Por lo demás, en el prólogo a *El abuelo* da Galdós como único antecedente *Realidad*, y en el prólogo a *Casandra* sólo menciona como antecedentes *Realidad* y *El abuelo*”. “Razón y suceso de la dramática galdosiana”, *Anales Galdosianos*, V, 1970, pp. 39-54, p. 41.

⁹ A propósito de la elaboración de los dramas *Realidad*, *El abuelo* y *Casandra* a partir de las novelas homónimas, Ermitas PENAS VARELA sintetiza perfectamente las directrices fundamentales de este proceso de reconstrucción literaria; *vid.* “El sistema dialogal galdosiano”, *Anales Galdosianos*, XX, 1985, pp. 111-120.

¹⁰ “Prólogo” a *El abuelo* (1897), edición de Clara Eugenia Hernández Cabrera, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, p. 249.

¹¹ *Vid.* Clara Eugenia HERNÁNDEZ CABRERA, “Consideraciones en torno a *El abuelo*”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, pp. 233-256.

¹² *Nuevo Teatro Crítico*, enero de 1892, p. 93.

¹³ Aunque *Teresa* haya sido la única obra que Clarín escribió para el teatro profesional, se ha tenido noticia, recientemente, de la existencia de un inédito teatral suyo con fecha de 1867 titulado *Tres en una*; *Vid.* Ana Cristina TOLIVAR ALAS, “Precoz autor teatral”, *ABC Cultural*, 20-I-2001, p. 17. Esta temprana incursión dramática es una muestra más de la conocida afición que desde siempre Clarín había sentido por el arte escénico, no sólo como autor sino también como actor. Son muchas las referencias teatrales que pueden rastrearse a lo largo de toda su producción, sobre todo en un gran número de cuentos de la década de los ochenta y en *La Regenta* y *Su único hijo*. *Vid.* Leonardo ROMERO TOBAR, “Introducción” a su edición de *Teresa* (1895), Madrid, Castalia, 1975.

¹⁴ *Nuevo Teatro Crítico*, mayo 1892, pp. 103-104. Pardo Bazán había seguido muy de cerca los preparativos de la puesta en escena de *Realidad*. Tras la representación, Pardo Bazán dedica buena parte de su *Nuevo Teatro Crítico* correspondiente al mes de abril de 1892 a analizar con mucho esmero la reacción del público del Teatro de la Comedia.

¹⁵ Tanto en su publicación crítica y periodística como en su correspondencia personal, fueron muchas las ocasiones en que Pardo Bazán animó a Galdós a trasladar a escena algunos de sus títulos. *Vid.* José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, “Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)”, en prensa.

¹⁶ Para estudiar el teatro pardobazaniano, la correspondencia intercambiada entre la autora coruñesa y el matrimonio Díaz de Mendoza-Guerrero tiene un valor extraordinario en cuanto que nos permite conocer cómo era la relación existente entre la dramaturga y los actores que llevarían a escena su obra, en este caso *Verdad* (1906). Era habitual el intercambio de pareceres entre la autora coruñesa y los actores para ultimar la versión definitiva que sería puesta en escena. A este respecto, me ha resultado de gran utilidad el trabajo de Leda SCHIAVO y Ángela MAÑUECO, en el que dan a conocer cartas hasta entonces inéditas; *vid.* “El teatro de Emilia Pardo Bazán: documentos inéditos”, en *Homenaje a Ramón Martínez López*, *Cuadernos*

da área de arte/comunicación, 4, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, 1990, pp. 55-72. Quiero insistir en la relevancia que para nosotros tiene el estudio de la relación que mantenían los autores teatrales con los más famosos actores. Muchos de los dramaturgos de la época escribían sus obras sabiendo de antemano quién iba a representar cada papel. Así, cabe pensar que los autores moldeaban el personaje a las características del actor en el proceso de creación del texto teatral durante el período que estamos estudiando. Sobre el estatus del actor en aquellos años, nos interesa hacer notar que su consideración social había mejorado notablemente respecto a etapas anteriores. Sin embargo, sólo los más famosos y solicitados por los empresarios, y consiguientemente por los dramaturgos, gozaban de estabilidad económica. La gran mayoría restante estaba a expensas de las exigencias de las compañías y del público. Los escritores querían que sus obras fuesen representadas por los actores de más renombre. Paralelamente, para el empresario suponía una garantía que en la escena apareciese un autor conocido por el espectador, en fin, suma de intereses por todos los frentes. Para nuestro propósito, cabe tener presente que Pardo Bazán entró también en este juego de intereses mutuos.

- ¹⁷ Aunque la escritora coruñesa ha pasado a la historia de la literatura fundamentalmente por su labor novelística, no debemos olvidar que es, además, autora de cientos de relatos, de innumerables ensayos críticos y de numerosos poemas.
- ¹⁸ Doña Emilia escribió varias piezas más que no vieron la luz, entre ellas algunos dramas románticos en su primera etapa como escritora. En sus “Apuntes autobiográficos” (1886) habla sobre esta temprana inmersión en el teatro: “Excuso añadir que a ratos perdidos cometí dos o tres dramas, prudentemente cerrados bajo llave apenas concluidos. Según puedo colegir hoy, no teniendo ánimos para exhumarlos del nicho en que yacen, eran imitaciones del teatro antiguo. Alguno estuvo a punto de alcanzar los honores de la representación sin yo pretenderlo. Un copista infiel lo dio bajo su nombre a un teatro de segundo orden, donde se lo admitieron y empezaron a estudiarlo. Por fortuna sorprendí a tiempo el enredo y puse el manuscrito a buen recaudo.”, *Obras Completas*, II, edición de Darío VILLANUEVA y José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 5-59, p. 20. Entre estos textos inéditos, algunos inconclusos, figuran, por ejemplo, *El Mariscal Pedro Pardo*, escrito en su período de juventud y *Un drama*, ya en su etapa de madurez. Para el conocimiento de estas dos obras remito a los trabajos de Montserrat RIBAO PEREIRA para la primera de ellas (“Ecos románticos en *El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán”, *Boletín Galego de Literatura*, 20, 2º semestre 1998, pp. 23-37; “*El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán” (I), *Madrygal* [Universidad Complutense], nº 3, 2000, pp. 75-92) y al de Cristina PATIÑO EIRÍN para la segunda (“La experiencia de la frustración en el teatro: *Un drama*, inédito textual y teatral de Pardo Bazán”, *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 5, 1999, pp. 93-116).
- ¹⁹ María Álvarez Tubau era considerada una de las mejores actrices del momento junto a María Guerrero, Matilde Díez o Elisa Boldún. Además de *Cuesta abajo*, protagonizó *La suerte*, la segunda obra de Pardo Bazán llevada a la escena (1904). No obstante, para DÍAZ DE ESCOVAR y LASSO, y aun reconociendo sus dotes dramáticas, María Tubau no figura -como tampoco Balbina Valverde- entre las más brillantes: “[...] Todas las actrices de últimos de siglo pasado hasta llegar a María Guerrero tenían, ciertamente, temperamento artístico, pero carecían de las facultades necesarias para consignar sus nombres allí donde estaban escritos los de Rita Luna, Concepción Rodríguez, las hermanas Lamadrid, Matilde Díez, la Boldún y la Mendoza Tenorio.” *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, 2 vols, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, II, p. 151.
- ²⁰ “Una mirada sobre el teatro de Emilia Pardo Bazán”, en Marina MAYORAL (coord.), *Estudios sobre <Los Pazos de Ulloa>*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, 1989, p. 196.
- ²¹ Vid. Salvador GARCÍA CASTAÑEDA, “El teatro de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión”, en José Manuel González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pp. 113-145.
- ²² Para el estudio de este tema recomiendo la selección de textos de Pardo Bazán hecha por la profesora Guadalupe GÓMEZ FERRER, *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1999.

- ²³ Todos los fragmentos de las obras teatrales de Pardo Bazán que reproduzco en este trabajo están citados por la edición que manejo: “Teatro”, en *Obras Completas*, II, edición de F. C. SÁINZ DE ROBLES, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1601-1721, p. 1662.
- ²⁴ *Op. Cit.*, p. 1663.
- ²⁵ Vid. Julián ÁVILA ARELLANO, *El personaje femenino del teatro de Galdós (Una aproximación al simbolismo histórico del escritor)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- ²⁶ *El abuelo* <Drama en cinco actos. Arreglo de la comedia del mismo nombre> (1904), en *Teatro selecto de Pérez Galdós (Realidad, El abuelo, Doña Perfecta)*, edición de Rodolfo Cardona y Gonzalo Sobejano, Madrid, Escelicer, 1972, p. 363.
- ²⁷ *Op. Cit.*, p. 1663.
- ²⁸ *Op. Cit.*, pp. 293 y 360.
- ²⁹ *Op. Cit.*, p. 1665.
- ³⁰ Como he apuntado en las primeras líneas de este trabajo, la relación entre *Cuesta abajo* y *El abuelo* no es el único caso en el que convergen el teatro de Pardo Bazán y el de Galdós; Maryellen BIEDER ha estudiado los paralelismos existentes entre *Cuesta abajo* y el drama galdosiano *Mariucha*; vid. “El teatro de Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. Estructura y visión dramática en *Mariucha* y *Cuesta abajo*”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuet, 1989, pp. 17-24.
- ³¹ Vid. Maryellen BIEDER, “*El sacrificio*: un texto inédito de Galdós”, *Los domingos de ABC*, 27-XI-1985, pp. 7, 10-19; Julián ÁVILA ARELLANO, “Sobre la errónea atribución a Galdós de *El sacrificio*”, *Segismundo*, 43-44, 1986, pp. 209-221.