

# GERONA (1893) Y ZARAGOZA (1908) EN EL TEATRO DE GUERRA Y PROPAGANDA

*Elena Cueto Asín*

Dentro de las actividades proyectadas para el año 2008 con motivo del bicentenario de los Sitios de Zaragoza, estuvo la publicación una nueva edición crítica del texto teatral *Zaragoza*.<sup>1,2</sup> La iniciativa fue seguida por la ambiciosa propuesta, tampoco llevada a cabo finalmente, de que esta única obra de Galdós escrita como drama lírico, con música de Arturo Lapuerta y arreglos de Ruperto Chapí, se llevase también a los escenarios durante el año festejado.<sup>3</sup> La realización, no carente de sentido, hubiese constituido una doble efeméride, por significar también el centenario del primer estreno de la obra en junio de 1908, en el Teatro Principal de la capital aragonesa, en el marco del I Centenario de los Sitios y con la presencia del escritor y de la Infanta María Teresa de Borbón. Es posible que el respeto hacia el carácter conmemorativo de la representación mitigase en esta segunda ocasión la reacción crítica a las aparentes deficiencias de la obra. En la primera asegura un respetable “*succès d’estime*” frente al rotundo fracaso 15 años antes de la empresa paralela de adaptar *Gerona* para las tablas (Sainz de Robles, 1961: 503-504).<sup>4</sup>

A su escaso éxito se debe sin duda que estas dos obras adaptadas de la primera serie de los *Episodios Nacionales*, manteniendo muchos de sus protagonistas y alterando notablemente la acción, cuenten con poca atención crítica. Tampoco cosecha éxito Galdós con *La fiera*, de 1896, que aborda la lucha entre liberales y tradicionalistas en Urgel durante 1822, y que mantiene ciertos rasgos comunes con *Gerona* y *Zaragoza* por su temática de confrontación, también recogida en los *Episodios*.<sup>5</sup> Algunos explican la escasa valoración de los textos en una estructura dramática que se apoya en la apología del patriotismo sin sutileza, como Brian Dendle y Jesús Rubio, que acusan en *Zaragoza* el “tono de heroísmo exaltado, reforzado por proclamas triunfantes cantadas por coros patrióticos”, y se interesan más por las coordenadas de producción de esta obra y por la actividad política desarrollada alrededor de la visita del autor a la ciudad, que da ocasión a una importante reunión del Bloque de las Izquierdas (Dendle y Rubio, 1991: 133).<sup>6</sup> Anteriormente, Manuel Alvar concede al proyecto de adaptación una mayor magnitud que la que resulta de sus limitados medios, “la historia chica de una obra que debió ser grande”, cuya gran intención lírica de modelo wagneriano termina convirtiéndose en épica “obra de circunstancias” (Alvar, 1977: 424). Explica este crítico el carácter apologético de la ópera como un intento del autor, ya en la composición de *Gerona*, de contrarrestar el pesimismo circundante, que cristaliza en el 98, queriendo transmitir al público contemporáneo su fe en el pueblo español (Alvar, 1970: 7-8). En el tiempo que separa novelas y dramas, en el Galdós evoluciona hacia el republicanismo, se explica entonces la transformación de la recreación histórica en epopeya patriótica.

El término “obra de circunstancias” utilizado por Alvar resulta un punto de partida sugerente para una lectura de ambos *Gerona* y *Zaragoza* como la que aquí se propone: un análisis que los coloca, no junto a otros dramas que surgen de novelas anteriores, o que se basan en un suceso histórico (exceptuando quizá *La fiera*) sino dentro o en relación a un género que se desarrolla especialmente fuera del periodo de entre siglos en que se producen estos textos, o se inscribe en general la obra de su autor. Se trata de un género que vendría determinado por la propia temática de guerra y por la motivación de despertar la identificación con una causa.

Un teatro que escenifica la guerra y que apunta al ánimo de posicionamientos políticos se da en España primero entre 1808 y 1813, cuando en los escenarios de Madrid y otras plazas se representan piezas que alientan, por un lado, a la resistencia del invasor francés, el cual, por su parte, usa igualmente el espacio teatral para promocionar las bondades que vienen con su espíritu ilustrado. Más de un siglo después, se vuelve a dar el fenómeno de una dramaturgia de agitación en el marco de la Segunda República, y sobretodo durante los años de la Guerra Civil, desde los dos bandos enfrentados. Incluso con la distancia en el tiempo que separa ambos contextos, una mirada comparativa sobre ellos descubre un paralelismo claro. En el tiempo que abarca ambos periodos, el teatro se reconoce como eje de actividad social y cultural, y por tanto medio de difusión de ideas. Por ello, al inicio de ambas crisis, se procede al control de salas teatrales por mandos y organismos —sean los de José Napoleón, Fernando VII, UGT y CNT o Falange— y a la promoción de un repertorio, bien de obras ya existentes bien de nueva creación que se identifiquen con las aspiraciones políticas de cada grupo, que reflejan la vivencia del conflicto y se dirigen a crear un sentido propagandístico en estructuras comparables, consistentes en justificar e idealizar un bando en lucha mientras se enfatiza la crueldad del otro y se ridiculizan sus causas y sus representantes. En términos estéticos, comparte este teatro otros elementos claves, como la escritura rápida y accesible al público general, y el uso de la alegoría, el arquetipo y el personaje colectivo.

Al vincular *Gerona* y *Zaragoza* con ese corpus teatral de unos tiempos ajenos al suyo, se disciernen en ambas obras algunos de esos elementos comunes a los dos periodos, así como otros que las acercan a uno de ellos distintivamente. Las conexiones con los dos momentos históricos de producción, y entre los mismos, no se establece sin cierta complejidad, pues se dan unos referentes literarios y de identificación ideológica que se cruzan y transforman según evoluciona la política en más de cien años.

Por la temática del asedio francés, *Gerona* y *Zaragoza* guardan un vínculo obvio con el primero de estos momentos teatrales. La celebración de la resistencia de las ciudades sitiadas conecta con las obras de aquellos autores nacionalistas que entre agosto y diciembre de 1808, y luego en el exilio, instigan contra el invasor y ofrecen un claro reconocimiento del heroísmo de aquellos que resisten su avance, promoviendo con ello la idea de una naturaleza heroica y gloriosa inherente al español (Gies, 1994: 42). Un rasgo principal de ese teatro que quiere alentar la resistencia contra los franceses es la de elegir una situación análoga en otros momentos de la historia en los que se defiende el territorio de la Península Ibérica como legítimo suelo de una raza o religión. La Reconquista cristiana resulta la más recurrente e idónea para la construcción mítica de la lucha por la independencia como cruzada o guerra santa (Larraz, 1988: 239). Utilizar un referente histórico bien establecido en el imaginario nacional también es el recurso del que Galdós se sirve si vemos *Gerona* y *Zaragoza* en el marco en que se manifiesta el sentir regeneracionista y luego republicano del salto de siglo. Ese sentir viene a identificar sus esperanzas puestas en el pueblo, en la fuerza de éste para defender sus legítimos intereses contra un sistema injusto y corrupto que prevalece en el país. Se trata del marco de una crisis que no viene de una situación bélica, aunque tampoco exenta de tensiones, y que más allá de una crisis estatal se figura para algunos como la expresión de la decadencia general de una raza. En aras pues a no sucumbir a tal negatividad sobre la raza española, evoca Galdós aquel momento histórico, un siglo antes, en que esa raza supo sobreponerse a una imposición indeseada.

Sabemos que entre las muchas obras cortas que se escriben desde la posición antifrancesa existe una titulada *La defensa de Gerona* (Larraz, 1988: 335; Campos, 1969: 147). Pero el doble sitio zaragozano es el capítulo que inspira mayor número de títulos, siendo el de mayor éxito *Los patriotas de Aragón* de Gaspar Zavala y Zamora, estrenada en septiembre de 1808, dedicada al general Palafox, y a la que sigue una segunda parte unos meses después.<sup>7</sup> El mismo año, en honor a los vencedores de Bailén, se repone un anterior título del mismo autor,

*Aragón restaurado por el honor de sus hijos*, de 1790, donde el héroe Garci-Ximenez, a la manera de Don Pelayo y ayudado por la Virgen del Pilar, prueba que Aragón no es menos glorioso que Asturias batallando contra el musulmán (Larraz, 1988: 249). La dramaturgia de Zavala y Zamora se inscribe en la llamada comedia heroica, militar o de batallas, en auge durante el último tercio del siglo XVIII, que Leandro Fernández de Moratín satiriza en *La comedia nueva o el café* pero que goza de gran popularidad por el uso de una compleja maquinaria de decorados y de música. Una suerte de “espectáculo completo”, que engancha con la afición a la ópera (Ruiz Ramón, 1992: 287).

Sabemos que Galdós tiene sobrado conocimiento de este teatro heroico, como queda demostrado en la recreación del contexto teatral del periodo en el episodio *La familia de Carlos IV*, de 1873, en donde se ofrece una sátira de este tipo de drama en antagonismo entonces con el de Moratín, en concreto en el capítulo segundo, que tiene de fondo el estreno de *El sí de las niñas*. Cabe argumentar que Galdós tuviese en mente esa dramaturgia popular a la hora de adaptar *Gerona y Zaragoza*, la segunda como ópera. Como crítico teatral hace defensa acérrima de Moratín frente a sus contemporáneos, y de la comedia neoclásica, aunque también adopta posturas del drama romántico claramente (Rubio, 1987: 266). Y éste último se expresa en ruptura con la estructura neoclásica de unidad de tiempo y espacio, volviendo a la libertad de elección ecléctica de escenarios y acciones.

La mera existencia de estos títulos de Zamora y Zavala pide análisis comparativo, y éste, más allá de las premisas temáticas, señala un común denominador en la búsqueda de espectacularidad y de lo patético y emocional en la acción y sacrificio de aquellos combatientes improvisados de las ciudades invadidas. Como en las puestas en escena del primero, donde se hacen disparar cañones y hacer caer bombas sobre decorados que señalan edificios y lugares topográficos reconocibles, Galdós, fundamentando su teatro siempre en un máximo de capacidad visualizadora, sitúa la acción de sus obras delante de la Catedral de Gerona y de la Basílica del Pilar, templos emblemáticos que sirven de hospitales y ante los cuales se asiste al caos de la lucha, a la desesperación y muerte. También funcionan como locus simbólico de una intervención divina. *Zaragoza* se cierra con la famosa Jota de los Sitios entonada por el Coro General, tras aclamar el personaje colectivo de Mujeres la llegada de los granaderos “mandados por la propia Virgen del Pilar” (Galdós, 1961: 1207). Papel semejante juega el reiterado y fervoroso estribillo en *Los patriotas*.

Tanto allí como en *Gerona* y en *Zaragoza*, el ejército popular incluye a mujeres, que aparecen tanto en momentos de comicidad como de dramatismo patético, conjugando ferocidad con condición femenina. *Los patriotas* presenta a María, personificación del valor a la cabeza de un batallón de mujeres, “todas con escarapelas en el pañuelo que llevan suelto sobre la cabeza, pistola en una mano, y cuchillo en la otra”, que pone la lucha por encima de todo, incluso el amor (Zavala, 1808: 8). Esa participación femenina ofrece escenas de humor picante pero también de excesos de violencia y melodrama, con María temiendo patética la muerte de su amado Joaquín, o exclamado brava: “¿Quería usted que estuviese hilando si tocaba a degollar franceses?” (Zavala, 1808: 2). La valiente Sumta en *Gerona* afronta a sí mismo el peligro con coraje y chanza: “Me estoy salando para saber mejor cuando me coman... y me ahumaré con la pólvora... y estaré muy rica (...) Creedlo: la muerte me hace ‘fu’, y antes de que me maten a mí, me como yo a tres mariscales en salsa de caracoles!” (Galdós, 1961: 636). Más tarde, “cae exánime, y con ligerísima contracción muere” (Galdós, 1961: 653). Casi a la vez Josefina Nomdedéu, parece recobrar la enajenación que sufre desde el inicio de la obra, ante el cadáver de su enamorado Montagut, en un giro inverso al de una Juana la Loca: “Mi esposo no habla, ni hablara más, ni me mira... Está... ¿Cómo se dice? (con voz muy queda y temerosa) Muerto..., sí...; encontré la palabra” (Galdós, 1961: 654). Es sin duda una escena que remite al drama romántico, de signo histórico si vemos el modelo de actitud en el personaje de la reina Juana de Tamayo y Baus.

Las diferencias no obstante también son notables. Como indica Emmanuel Larraz, al traer a escena el heroísmo aragonés, tanto del pasado de Reconquista como desde la lucha contemporánea, Zavala y Zamora exalta enfáticamente la actuación de figuras al mando por encima de la de las masas (Larraz, 1988: 299). En ese punto se distingue el autor canario por el protagonismo indiscutible que tienen en él los gerundenses, de clase media como “paisanos y payeses”, y los zaragozanos de a pie. El gobernador es en *Los patriotas* quien anuncia la bendición de la virgen: “Apresurémonos todos a implorarla, corramos a ofrecerla esta victoria, y consagremos a sus pies nuestros agradecidos corazones” (Zavala, 1808: 20). En *Gerona* es Nomdedéu quien grita “acudamos a la catedral a dar gracias a Dios por la terminación de nuestro martirio, y a tributar honores fúnebres con sufragio religioso y pompa militar a los mártires de esta maldita guerra” (Galdós, 1961: 654). El final apoteósico de patriotismo triunfante arranca aplausos del público de 1808 para una obra que según Jorge Campos “nada añadía a la situación del arte dramático” (Campos, 1969: 148). La similar apoteosis en *Zaragoza* de Galdós es para Dendle y Rubio una “manera forzada” de terminar un libreto “que no tiene mérito literario” (Dendle y Rubio, 1991: 133). A favor de Galdós hay que apuntar que su experimento no sigue sin embargo el esquema maniqueo que presenta la comedia heroica a pesar la compleja puesta en escena. De hecho, en el fracaso de *Gerona* parece intervenir la falta de un esquema más claro de acción de sus muchos personajes.<sup>8</sup> Otro elemento que distancia a Galdós es que en ningún momento recurre a la ridiculización directa del francés o del afrancesado del que se sirven Zamora y Zavala y sus coetáneos, y menos se entrega a la exaltación de Fernando VII. Presenta en su lugar una dimensión más sutil y neutra que reconoce el posicionamiento de los que no se alistan con el esfuerzo suicida de la resistencia. En un plano, el respetado doctor Nomdedéu, sin ser afrancesado, proclama lo antinatural de la lucha a muerte con argumentos que apelan a un sentido común y de defensa de la vida. En otro plano, Candiola en *Zaragoza* es condenado por traidor, y la falta de clemencia entre los patriotas hace que Agustín sacrifique su amor por María, hija de Candiola, quien perderá la vida junto a su padre mientras Agustín la da junto a los suyos en la defensa ciudadana: “Separaos para siempre. El honor y el deber así lo piden” (Galdós, 1961: 1207). Se trata de una conclusión trágica (diferente de la de *Zaragoza* novela, donde Agustín abandona la lucha, se niega a matar a Candiola y entra en religión) que admite en su fatalismo una lectura crítica de la entrega total e intolerante, que contrasta, cierto, con el “entusiasmo frenético” de la jota final (Galdós, 1961: 1207). De la misma manera se lee la amargura en las últimas líneas de Nomdedéu, al llamar “maldita” a la guerra que le obliga a tomar parte en una violencia y un sacrificio que repudia a pesar de tener que honrarlos. Con el carácter de epopeya en que se convierten los episodios adaptados, estamos ante una versión menos reflexiva que la visión de caos absurdo y patética derrota que ofrecen Gabriel Araceli y Andrés Marijuan al final de *Zaragoza* y *Gerona* respectivamente desde sus narrativas de testigo de los hechos, pero todavía una versión que deja espacio para cuestionar el sentido de los mismos.

La mayor neutralidad se explica fácilmente dentro de las identificaciones que el escritor puede mantener desde su posición presente con ese pasado histórico. En su liberalismo, Galdós, unido desde 1907 al partido republicano, se debe identificar, por una parte, con la visión del pueblo —pequeña burguesía y trabajadores— como agente capaz con su voluntad de sacar a la patria de una crisis, y por otra, con el espíritu que le vincula a la intelectualidad ilustrada del salto de siglo anterior. Una intelectualidad decepcionada, que ve sus ideales y modelos de libertad y progreso anegados por el desarrollo violento de los acontecimientos. No resulta gratuito señalar aquí que el término regeneración es el empleado desde la propaganda francesa y afrancesada que presenta el cambio dinástico de 1808 como providencial para la nación española. La mejora del teatro, de sus textos, modos de producción y condiciones de los profesionales de la escena se define como una prueba más del progreso ganado por la

sociedad civil bajo el mando ilustrado, frente a la tradición teocrática hasta entonces (Larraz, 1988: 68). La nueva dinastía pretende pues civilizar con un teatro que se aproxime a la calidad, medios y bases de la escena francesa, aunque igual queda claro por parte de los reformadores el aprecio por los autores españoles del Siglo de Oro, así como por algunos contemporáneos como Moratín, cuyas obras se representan con frecuencia por las compañías de los teatros del Príncipe y de la Cruz, patrocinadas directamente por el gobierno de Bonaparte (Larraz, 1988: 70). El propio Zavala y Zamora pasa a partir de un determinado momento a componer obras que halagan el gusto y la personalidad del nuevo monarca.

También los autores que en las primeras décadas del siglo XX buscan la renovación teatral reconocen el valor fundamental del drama renacentista y barroco, a la hora de configurar una creación de vanguardia con la que desafiar el estancamiento de la escena como territorio del espectáculo burgués o del popular de escasa calidad, y concebir una misión pedagógica para el teatro. Calderón y el auto sacramental va ser lo principalmente rescatado de acuerdo a unos valores puramente estéticos que se vinculan a la puesta en escena simbolista. No obstante, según la Segunda República avanza hacia sus momentos más convulsos, muchos de esos autores preocupados por la forma ponen su pluma al servicio de la circunstancia y de un propósito político, a menudo alejado de la experimentación.

La propaganda, efectivamente, determina mucho de ese teatro escrito entre 1936 y 1939, también llamado de urgencia por su más entregado promotor, Rafael Alberti. Casi siempre se trata de un teatro breve que convive con otro de mayor hechura, que también refleja la coyuntura bélica. De cualquier modo, como explico en otra parte, la herencia del Siglo de Oro es recogida por ambas facciones en disputa a la hora de apoyar sus discursos literarios e ideológicos, lo cual revela la complejidad de sentimiento e identidad entre los intelectuales que cultivan ese teatro como instrumento de compromiso (Cueto, 2008: 10). Esa misma amplitud de posibilidades se refleja ya en la configuración de los dramas galdosianos. No existe señal de que los autores de uno u otro bando al hacer uno u otro tipo de teatro tengan en mente estas obras, como ningún otro aspecto del teatro del siglo anterior, que en general desdeñan. Cuando no en los clásicos españoles, los autores de la izquierda hallan modelos en las diferentes estéticas de vanguardia contemporáneas y en el teatro político de agitación teorizado por Edwin Piscator y ya practicado en más puntos de Europa. Con todo y ello, existen elementos de confluencia que hacen de *Gerona* y *Zaragoza* una suerte de antecedente inmediato de cierto teatro de la Guerra Civil.

Entre los esquemas que abarca la por otra parte ecléctica dramaturgia de urgencia entre 1931 y 1936 en sus diferentes géneros, incluido el cómico, el paradigma heroico de lo popular es el elemento más fácilmente vinculable con las obras de Galdós. Es esquema que se traza hasta el teatro barroco, siendo el modelo de Lope de Vega el más evidente aunque no el único en unir al pueblo en un necesario uso de la fuerza en defensa de la dignidad y el cumplimiento del deber. Allí se articulan nociones de identidad nacional y capacidad de acción dentro de una conciencia de clase, evidentes en los gerundenses y zaragozanos de Galdós, como lo es también el concepto de honor u honra, igualmente asociado al drama de Calderón, detectado en la toda la primera serie de *Episodios Nacionales* (Estébanez, 1983: 1389). Aunque al igual que durante la invasión napoleónica, en el periodo de la Guerra Civil se busca revivir sentimientos de legitimidad invocando el pasado histórico, como en el proyecto de José Bergamín y Manuel Altolaguirre *El triunfo de las Germanías*, o el literario, con el montaje por ejemplo de *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea* en Madrid en 1936 y 1939 respectivamente, en general se prefiere ajustar los parámetros al contexto presente. En las obras de Miguel Hernández, *El labrador de más aire* y *Pastor de muerte*, se presenta versificado el caso del campesino que descubre el deber de marchar al frente. Y en sus más breves del mismo periodo, agrupadas bajo el título *Teatro de guerra*, se describen la dificultad moral y física de la retaguardia ciudadana ante el mismo deber de solidaridad con la causa.

También se encargan de representar al ciudadano cercado por la circunstancia y el compromiso obras de Max Aub como *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?*, donde desfilan tipos de toda edad, condición y actitud ante una lucha que se presenta como destino no siempre comprendido o comprensible, como se siente el protagonista en *Pedro López García*, que participa empujado por fuerzas de justicia pero también de violencia que en principio no comparte, como lo hacen muchos entre las filas del enemigo. A pesar del corte esquemático de estas obras de Aub, encuentra allí réplica la individualidad de los personajes más conscientes de Galdós, con sus dudas, miedo o convicciones. Individualidad superpuesta al estereotipado perfil de la masa que se por otro lado presenta ese teatro, a menudo mediante el uso del arquetipo y la alegoría, con la misma frecuencia que en el teatro heroico de más de cien años antes.

Otras visiones del personaje colectivo pueblo, llevadas en lenguaje poético a la abstracción y a lo simbólico, se reproducen con curioso paralelismo. En *Sombras de héroes* de Germán Bleiberg, un personaje Voz del pueblo, se representa contra un enemigo localizado en la presencia extranjera —principalmente alemana e italiana— en ayuda al bando nacional. Se trata de un aspecto propagandístico de cohesión común en este tipo de teatro que José Monleón denomina “españolismo”, como expresión de lo patriótico por parte de autores de la izquierda. (Monleón, 1979: 284). Habitados a la apropiación del concepto de lo español en el imaginario nostálgico imperial, resulta sorprendente el uso patriótico de lo español desde una perspectiva liberal, que no obstante está presente ya en los dramas de Galdós. Al final de la obra de Bleiberg, también se personifica a los muertos de Guernica y Durango alzados en grupo recitativo, a la manera de los muertos de *Zaragoza* que “levántanse bruscamente” a la orden de Montoria para unirse al coro general que clausura la obra (Galdós, 1961: 1207). La dimensión alegórica del auto sacramental planea sobre la visión épica que en ambos momentos, traicionando el realismo, incorpora en lo histórico y político la visión otrora religiosa del misterio. Por otra parte, la dimensión religiosa no se elimina en el teatro de apoyo nacionalista y revela así interesantes confluencias con *Gerona* y *Zaragoza*, ya presentes en el discurso de 1808, que recuerda ciertamente al de propaganda de la derecha en la década de los 30: “Soldados de María somos, ella arará el brazo fuerte a favor de sus ejércitos” (Zavala, 1808: 5). La envergadura escenográfica grata a Galdós, carente en casi todo el teatro de la izquierda, sí tiene equivalente en montajes teatrales ante monumentos históricos que se hacen en la España nacionalista, como el más emblemático que hace Luis Escobar del auto *El Hospital de los locos* de José de Valdivieso frente al pórtico de varias catedrales. La evocación de figuras religiosas es otro paralelismo en la configuración patriótica de obras como la versificada *España Inmortal*, de Sotero Otero del Pozo, donde en forma de oración de gracias se anuncia al final del drama la entrada de las tropas nacionales en Galicia.

El diciembre de 1937 y en el mismo Teatro de la Zarzuela donde Bleiberg pone su obra, se escenifica el espectáculo sin duda más trascendente del periodo: *Numancia* de Alberti, una adaptación de la obra cervantina en la que la Roma invasora del año 133 antes de Cristo deviene figuración de la Italia del fascismo asediando a una España republicana y rota.<sup>9</sup> Para este espectáculo se procede a una labor de puesta en escena elaborada, a cargo de Santiago Ontañón, arreglos musicales para orquesta y con dirección de María Teresa León. La nueva tragedia en tres jornadas despoja algo al clásico de su calidad literaria, lo acorta y moderniza su lenguaje, ajustándolo a la intención político estética de acercar el arte al público popular. A diferencia de las obras de Galdós, donde se asiste enteramente al interior de las ciudades cercadas, *Numancia* recrea la perspectiva del invasor, del campamento romano. En cuanto al pueblo que prefiere la muerte a la rendición, se representa de manera más esquemática, incluyendo figuras alegóricas, que en la estética realista galdosiana que desgrana el sentido colectivo en múltiples personajes con nombres y apellidos, además de sus Hombres, Mujeres del pueblo, Monjes, Frailes, Soldados etc... en *Gerona*. No obstante mantiene en paralelo con

el mítico sitio zaragozano la presencia simétrica de personajes femeninos y masculinos, con Mujer 1, Mujer 2 y Mujer 3, y uno aún más colectivo de Todas las mujeres, aparte del individualizado de Lira, quien sacrifica con su vida el amor por Morandro —numantino más junto con Numantino 1, Numantino 2 y Numantino 3— al seguir el grito que surge finalmente de colectivo femenino de ánimo a la autodestrucción.

Si, como apunta Alvar, en la llamada de *Galdós* a la conciencia colectiva y a la unidad nacional no pasa inadvertido el referente en Cervantes y su creación de la ciudad sitiada por antonomasia, aún en mayor grado que en los episodios novelados, ambos Galdós y Alberti están apoyándose en un mismo modelo (Alvar, 1970: 8). El gaditano no necesariamente piensa en el cerco de las ciudades que representa la literatura galdosiana. No obstante, al poner su cerco numantino el invierno en que Madrid se ve acosado por el hambre y las bombas, replica una analogía de circunstancias que también se da en 1808, cuando se resucita la tragedia cervantina en Zaragoza, y dos años después en Madrid, montada por Isidoro Maíquez, mientras un autor contemporáneo, Ignacio López de Ayala, crea un texto nuevo, *Numancia destruida por sus propios hijos*, que le cuesta la cárcel al considerarla subversiva los mandos franceses (Larraz, 1988: 89). El mismo Zavala y Zamora tampoco se resiste a incluir la alusión en boca del gobernador en *Los patriotas*: “les veo centellear en elfuelo del honor y el entusiasmo, y aun sin salir de vuestros labios con toa la energía de nuetros antiguos numantinos” (Zavala, 1808: 5). Galdós, que sin embargo sí acumula como antecesores los dos momentos, el renacentista y el napoleónico, limita lo análogo a la coyuntura conmemorativa del centenario.

Las obras de la Guerra de la Independencia parecen ejemplificar la conclusión de Ángel Berenguer de que la importancia del teatro de Galdós “reside no tanto en lo que consigue como en lo que intenta” (Berenguer, 1988: 345). Una vez convertida la dimensión histórica de la novela en apología de patriotismo sobre escena, siguen el mismo sino de ese otro teatro anterior y posterior que por su dimensión propagandística y de pertinencia puntual en un contexto político preciso se ve relegado, condenado cabe decir, a ser valorado como producto cultural, por el interés que despierta el hecho y la iniciativa de su producción, más que como texto literario, ensombrecida su posible calidad por el elemento mismo de proclama. *Gerona* y *Zaragoza* admiten ser vistas pues como un capítulo dentro de la trayectoria de esa dramaturgia que, cruzando periodos y fronteras ideológicas, cabe definir como género propio en términos de una temática de guerra y de exaltación colectiva, al margen de reflejar o no la circunstancia bélica de forma contemporánea.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, M.: “La ópera Zaragoza y Galdós.” *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. 1977, 421-425.
- “Teatro y novela en Galdós.” *Prohemio* 1. 1970, 157-202.
- BERENGUER, A.: “Galdós y el teatro.” *Madrid en Galdós. Galdós en Madrid*. Madrid, Consejería de Cultura, 1988, 335-345.
- CAMPOS, J.: *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*. Madrid, Moneda y Crédito, 1969.
- CUETO ASÍN, E.: “El siglo de Oro como referente en el teatro de la Guerra Civil Española”. *Hecho Teatral* 8, 2008, 9-31.
- DE COSTER, C.: “Pardo Bazán and her contemporaries” *Anales Galdosianos* 19, 1984, 121-132.
- DENDLE, B. y RUBIO JIMÉNEZ, J.: “Galdós y Zaragoza, tres etapas.” *Turia* 18. 1991, 131-139.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D.: “El tema del honor calderoniano en el teatro de Benito Pérez Galdós.” *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*. Madrid, CSIC, 1389-1404.
- GIES, D. T.: *The Theater in Nineteenth-Century Spain*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- LARRAZ, E.: *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole (1808-1814)*. Aix-en – Provence, Université d'Aix-en-Provence, 1988.
- MONLEÓN, J.: *El Mono azul. Teatro de urgencia y romancero de guerra*. Madrid, Ayuso, 1979.
- ORTIZ-ARMENGOL, P.: *Vida de Galdós*. Barcelona, Crítica, 1996
- PÉREZ GALDÓS, B.: *Obras Completas*. Tomo IV. Madrid. Aguilar, 1961.
- RUBIO CREMADES, E.: “Galdós crítico teatral.” *Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987)*. Madrid, Universidad Complutense, 1987, 265-273.
- RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español*. Madrid, Cátedra, 1992.
- SAINZ DE ROBLES, F.: Introducción a *Benito Pérez Galdós. Obras Completas*. Tomo IV. Madrid. Aguilar, 1961.
- ZAVALA y ZAMORA, G.: *Los patriotas de Aragón*. Madrid: Ramón Ruiz, 1808.

## NOTAS

- <sup>1</sup> La edición estaría a cargo de la Fundación Zaragoza 2008, el Instituto de Ciencias Musicales de la Universidad Complutense y SGAE en Aragón.
- <sup>2</sup> La obra sí se publica en el número 7 de *Isidora* (verano 2008) con una introducción a cargo de Rosa Amor del Olmo.
- <sup>3</sup> Propuesta parte del grupo municipal del Partido Popular, como ocasión emblemática que anunciase un Teatro de la Ópera en la ciudad de Zaragoza.
- <sup>4</sup> *Gerona* se estrena en el Teatro Español de Madrid el 3 de febrero de 1893 y cierra tras una sola función.
- <sup>5</sup> Sainz de Robles coloca a esta obra también entre los “*succès d’estime*.” Ortiz-Armengol al mismo nivel de fracaso que *Gerona* y por parecidas desafortunadas razones durante el estreno de ambas: “un incidente que provocase risas que concluyeron por estropear la aceptación de la obra”(Ortiz, 1996: 527).
- <sup>6</sup> Anteriormente Dendle documenta la presencia de Galdós en Zaragoza y sus conotaciones políticas: “The estreno of Galdós. *Zaragoza: Its Political Ramifications*.” *Romance Notes* 27(1986): 61-67.
- <sup>7</sup> Larraz menciona la existencia de numerosas obras poéticas y teatrales no siempre representadas (Larraz, 1988: 306).
- <sup>8</sup> Emilia Pardo Bazán, quien reseña los tres primeros dramas de Galdós, apunta a la falta de enfoque en *Gerona*, resultante en cierta desorientación del público (De Coster, 1984: 19).
- <sup>9</sup> *Numancia* se mantiene en cartel hasta marzo de 1938 con setenta representaciones, y se imprime simultáneamente en la editorial Signo.