



## **SOBRE LA OBRA CREADORA DEL GALDÓS REPUBLICANO (1907-1918): A LA LUZ DE SU TIEMPO Y DEL ACTUAL / ABOUT THE CREATIVE WORK OF THE REPUBLICAN GALDÓS (1907-1918): IN THE LIGHT OF HIS TIME AND THE CURRENT**

**VÍCTOR FUENTES**

**Universidad de Santa Bárbara, California**

Recibido: 22/09/2024

Aceptado: 06/11/2024

**Resumen:** Las últimas obras de Benito Pérez Galdós nos ponen ante un autor que continúa buscando métodos y formas nuevas de dar cuenta de la realidad española que le rodea. Lejos de estancarse en el realismo tradicional donde le colocaba la crítica, el autor indaga en nuevas formas expresivas que afectarán tanto a sus novelas como a su teatro. En el siguiente artículo se analizan estos rasgos y se actualiza la postura de Galdós en relación con muchos de los problemas de la España actual que ya en dichas obras se anunciaba y denunciaba.

**Abstract:** The latest works of Benito Pérez Galdós present us with an author who continues to search for new methods and ways to account for the Spanish reality that surrounds him. Far from stagnating in the traditional realism where critics placed him, the author investigates new expressive forms that will affect both his novels and his theater. The following article analyzes these features and updates Galdós's position in relation to many of the problems of today's Spain that were already announced and denounced in these works.

**Palabras clave:** lucha popular, mujer, *El caballero encantado*, teatro final galdosiano.

**Keywords:** people's fight, woman, *El caballero encantado*, Galdós's final theater.

Fuentes, Víctor. «Sobre la obra creadora del Galdós republicano (1907-1918): a la luz de su tiempo y del actual». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 8 (diciembre 2024): 82-102. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8.004>. ISSN: 2530-8238

Entre 1909 y 1910, años de logros políticos al frente de la Conjunción Republicano-Socialista, Galdós escribe y publica dos de las obras de mayor resalte de sus últimas publicadas: la novela, culminación de su obra novelística, *El caballero encantado*, escrita entre junio y diciembre de 1909 y el drama, *Cassandra*, versión teatral de la novela publicada en 1905, estrenada en febrero de 1910. *El caballero encantado*, titulada «cuento real... inverosímil», presenta ya en el título la contradicción que da vida a la novela, donde lo «inverosímil», fundido con lo real, produce lo «verosímil» de esta nueva novela social galdosiana<sup>1</sup>. Sobre lo real de ella, el autor, en carta a Teodosia Gandarias, añadía lo siguiente:

[...] diré que en esta obra presento algunos cuadros de la vida española en aspectos poco conocidos, la vida de los labradores más humildes, la de los pastores, la de los que trabajan en las canteras, en obras de carretera y en otras duras faenas, son cuadros de verdadera esclavitud que en la vida hay en estos tiempos, aunque no lo parezca (Nuez Caballero, 1993: 173).

Con el paso de lo real a lo fantástico, se presenta al joven protagonista, don Carlos de Tarsis, vinculado a la decadente aristocracia y a la alta burguesía, señorito madrileño que pasa su vida sin dar golpe, disfrutando y malgastando el dinero que le llega de la explotación de los campesinos en sus latifundios y de las finanzas, quien, al mirarse en el espejo de un amigo, historiador y mago, se transforma en el obrero y campesino Gil, y va de lugar a lugar, por tierras campesinas castellanas, compartiendo esa dureza, cercana a la esclavitud —mencionada arriba—, con obreros, campesinos y pastores. En tal «peregrinaje» se va «regenerando», y encuentra el amor con una joven maestra de humilde familia campesina, Pascuala, la cual, en otro toque de magia, encarna a Cintia, la rica latifundista colombiana, quien fuera la prometida de Tarsis, y que le abandonó. También aparece acompañando a Gil Tarsis en su recorrido el propio Galdós, quien tanto conociera los lugares, pueblos y ciudades que atraviesan, dada su afición a los viajes y a los que hiciera en su campaña electoral, entre 1907 y 1909. En los distintos parajes, sucesos y encuentros que va teniendo el personaje, cuya pátina recuerda a algunos de los de Don Quijote y Sancho en su deambular rural, se van revelando los males que afectaban a la nación española y que Galdós impugnara y denunciara en los discursos de sus giras políticas: la ultrajante explotación de obreros y campesinos, la corrupción, el caciquismo (personificado en la camarilla

---

1 Publicada en 1909, ya desde entonces, la crítica, acostumbrada a situar la novela galdosiana dentro del realismo convencional, la dejó muy apartada. Volvió a cobrar vigencia con la edición que de ella hiciera Julio Rodríguez Puértolas, en 1982, seguida de varias más ediciones suyas, destacando los elementos de novela social y políticamente comprometida y asimismo la riqueza de los formales, con el antecedente de las novelas de caballería y de *El Quijote*. En nuestros días se han publicado varias ediciones de la novela y en la entrada de Wikipedia hasta se la destaca como novela «vanguardista», dada su experimentación con lo real y los encantamientos.

de Gaitanes, Gaitones y Gaitines), la falta de escuelas y educaci3n y el retr3grado anquilosamiento eclesi3stico, tan vinculado a las altas esferas del poder pol3tico social y econ3mico. Hacia el final del recorrido por estas tierras, en una cuerda de presos, que evoca a la de los galeotes en *El Quijote*, en la que van Gil y Maricl3o, m3gica personificaci3n de la Intra-Historia espa1ola, quien le va guiando, al tratar de escapar, el fusil de un Guardia Civil acribilla a los dos. 3Tr3gico final de la novela? No. De nuevo, el encantamiento: Maricl3o se levanta deshaci3ndose de la muerte y haciendo resucitar a Gil, pero como Carlos Gil de Tarsis.

De vuelta en Madrid, y en una fiesta palaciega de arist3cratas y burgueses, sinti3ndose como Gil, en los rostros que le rodean, 3l s3lo ve el de los campesinos y, en otro, encantamiento, aparece su novia del pueblo, Pascuala, pero encarnada en la rica colombiana, Cintia, ahora como Cintia-Pascuala, quien le dice que, con la riqueza de sus minas de oro, reci3n descubiertas: «...Construiremos veinte mil escuelas<sup>2</sup> aqu3 y all3. Daremos a nuestro chiquit3n una carrera, le educaremos: para maestro de maestros...» (P3rez Gald3s, 2006: 394). Y concluye con un final feliz, como el de casi la totalidad de la 3ltima obra galdosiana, lo cual desdice a tanta cr3tica que ve en ella, escrita en la vejez, y tan deteriorado en vista y salud, un esp3ritu pesimista. Con la pareja de amantes, diciendo casi a coro: «Cenaremos, descansaremos. Descansaremos. Siento aqu3 la presencia de la Madre, que nos manda repoblar sus estados» (395). El Gald3s de la Conjunci3n Republicano-Socialista expresa, de ese modo, su prop3sito de llevar a la realidad pol3tica y social espa1ola lo *visionado* en su «cuento real... inveros3mil».

Debemos destacar, en este sentido, que, en su 3ltima etapa, con frecuencia, saca su obra literaria y teatral de Madrid, donde la han encasillado los cr3ticos, para llevarla a la vida rural y la del campesinado bajo la dur3sima explotaci3n de latifundistas y caciques. Tal vuelta a la Naturaleza y a la poblaci3n labradora (la mayor3a en la Espa1a de entonces) ya la hab3a anunciado en dos art3culos, «Rura», 1901, y «3M3s paciencia?», 1904<sup>3</sup>. «Rura» comienza diciendo: «Volvamos a los campos de donde salimos», a1adiendo una dura impugnaci3n de la ciudad:

---

2 Tal cifra podr3a parecer exagerada, pero recordemos que reci3n llegada la Rep3blica, el 12 de junio de 1931, Marcelino Domingo firm3 un primer decreto de creaci3n por la Rep3blica de 27.000 escuelas. Sus palabras, recogidas por Tu13n de Lara, parecen salir de la novela que nos ocupa y, en tantas otras veces, de labios del propio don Benito P3rez Gald3s: «Y Espa1a no ser3 una aut3ntica democracia mientras la inmensa mayor3a de sus hijos, por falta de escuelas, se vean condenados a perpetua ignorancia» (1993: 22). Ya la maestra Floriana, en el Episodio *La Primera Rep3blica*, estableci3 una escuela humilde «para educar a los ni1os m3s pobres y desamparados de la ciudad», y *La desheredada*, de 1881, estaba dedicada a los maestros.

3 Publicados en *El Progreso Agr3cola y Pecuniario*, en los respectivos meses de enero, 1901 y 1904, y recogidos en *Obras completas de Don Benito P3rez Gald3s*, v. 6, 1942.

«... para venir a embutirnos en las células de estas ciudades oprimidas, pestilentes, hospicios de la vanidad, talleres de una multitud de labores, que acaban la vida antes de tiempo y dan a la humanidad este sello de tristeza, señal de turbación, de clorosis y desequilibrio» (Pérez Galdós, 1982: 1260)<sup>4</sup>. Y en «¿Más paciencia?», devolviendo la voz a los campesinos frente a quienes los explotan pidiéndoles más paciencia, concluye con unas palabras que, en nuestros días, encuentran eco en las manifestaciones y protestas contra la España vaciada:

¿No queréis traernos al campo los beneficios de las ciudades? Pues nosotros llevaremos a las ciudades, las inclemencias de estos yermos, representadas en la tempestad de nuestros corazones, ansiosos de justicia. Inteligencias ocultas y manos bárbaras os devolverán la lección ascética; contra paciencia, acción, contra miseria, bienestar (Pérez Galdós, 1982: 1264).

En su recorrido por un conjunto de pueblos castellanos, Gil Tarsis (como lo hiciera su autor en sus viajes y en la campaña electoral) vio cómo muchos de ellos iban quedando deshabitados y cayendo en ruinas, adelantándonos en más de cien años lo que se vive, ahora, en la España vaciada en esos mismos pueblos<sup>5</sup>. En uno de ellos, Boñices (hoy deshabitado), en un conclave de sus escasos habitantes, se ven palabras como las citadas de «¿Más paciencia?». En esa escena, resaltan las voces de queja de un grupo de las «30 almas» que quedaban en el pueblo: una muy anciana, que fuera madre de veintidós hijos, y sólo le restan dos, dice que dos de sus nietos, mujeres y críos han marchado a Santander para emigrar a América. Más adelante, tras decir que no hay más mozas en el pueblo, precisa «todas se han ido a Soria y al Burgo a ser criadas o *pior cosa*» (Pérez Galdós, 2006: 299) (otro de los aspectos destacables galdosianos de su última obra es el de multiplicar la presencia del habla ordinaria de la gente del pueblo). El enterrador, Cernudas, recuerda que en los años de más muertes él enterraba cuatro cuerpos cristianos cada año y «ahora salimos a ocho por mes, sin contar criaturas que van a la tierra como moscas...» (298). Al final de la secuencia en Boñices, por común acuerdo, los supervivientes proponen, junto con la gente de aldeas cercanas, hombres mujeres y niños armados con garrotes llegar a la casa del gobernador y, allí, «con escándalo, tiros y estacazos limpios, pidieran y recabaran el derecho a existir» (304). Hay, pues, en la última obra de Galdós, pese a que tanta crítica sólo la centra en Madrid, una vuelta al clásico «Menosprecio de corte y alabanza de aldea», de

---

4 Aunque también añade: «sin renunciar a las luchas de la inteligencia, a las investigaciones científicas y a los afanes gloriosos de la industria y del arte» (Pérez Galdós, 1982: 1260).

5 En el capítulo X del libro *Galdós, 100 años después y en el presente*, «Por campos y pueblos de Soria con *El caballero encantado*», señalé las cifras de población y despoblación de dichos pueblos castellanos en el censo de 1842, en las fechas de la novela y en nuestros días, hoy, varios de ellos deshabitados o con una muy mínima población.

Antonio de Guevara. Ya Gil Tarsis a la entrada de su vuelta a Madrid, exclamará: «... ¡Oh Madrid, patria mía! Con más gusto entré en Boñices» (387).

El repudio de la ciudad moderna hecho ya en «Rura» alcanza su cenit literario en la obra que aparece como una especie de continuación de *El caballero encantado*, según se advierte ya en el título, *La razón de la sinrazón, fábula teatral absolutamente inverosímil*, de 1915, cuando ya retirado de la praxis política, Galdós se centra en la creación literaria llevando a ella las cuestiones político-sociales más apremiantes del momento. En esta fábula teatral, se insiste en dos que afectaban especialmente a las capas populares: la cuestión agraria y la de la educación, temas ya tratados en la novela anterior. Esta obra, en la que se funde la novela-teatro y el teatro-novela, no fue representada<sup>6</sup>, pero sí impresa, despreciada por la crítica de entonces —salvo alguna excepción—, bastante hostil hacia el nuevo estilo narrativo y teatral de Galdós. En ella, se vale, de nuevo, de lo «inverosímil» (llevado esta segunda vez al límite de lo «absoluto»), fundido en lo «real», para mostrar lo «verosímil» —reiteramos— del estado de caquexia y corrupción del orden/desorden político, social y económico de la sociedad española del final de la Restauración. Ya en la paradoja del título laten atisbos del teatro del absurdo. La acción de la novela, en su primera parte, se sitúa en la ciudad de Ursaria (que parece aludir a Madrid, la capital del «oso y el madroño») de Farsalia Nova, bajo la cual podía concebirse a la España del momento, en las que predominaba el imperio de la Sin Razón, la ley de la Mentira, con la burla disfrazada de lógica y la mentira con careta de verdad. A tal efecto, las tres primeras Jornadas, situadas en una de las mansiones palaciegas tan de su última obra, desde *Electra*, de aristócratas y burgueses, resultan una grotesca carnavalada de una vida cotidiana teñida de esa corrupción típica del orden-desorden establecido, propio de las clases altas madrileñas del final de la Restauración; carnavalada socio-política liquidada por un cataclismo que asola a Ursaria al final de la Jornada tercera: borrada por el eclipse de sus mentiras y ruindades.

La cuarta Jornada, en oposición a las anteriores, fuera de la devastada ciudad y de su «enmascaramiento», en el campo, al aire libre (ya sin eclipse ni vientos contrarios), en medio de la vida y de la gente del pueblo, es fiel a la visión del Galdós republicano y último. Bastante ignorada en su tiempo y por décadas, se da el hecho de que, en nuestros días, donde y por doquier tanto cuentan «la verdad de la mentira», y la «no verdad», *La razón de la sinrazón* cobra gran actualidad: varios

<sup>6</sup> En el 2014, en el teatro Benito Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, se hizo una representación. Quizá se haya realizado alguna otra, de lo cual no tengo noticias. A partir de 1997, y en los últimos años, sí se han publicado varias ediciones de la obra, la cual ha ganado en atención crítica.

países, por todo el mundo han devenido la «Farsalia Nova», mientras otros están a punto, o en peligro, de pasar a serlo. De aquí, la vigencia de esta fábula, donde tal «Farsalia» queda arrasada, y se apunta, lejos de ella, a una posible humanidad en sencillo bienestar.

El enfrentamiento entre razón y sinrazón se engloba en un proceso dialéctico de dos partes antagónicas, con su síntesis final que conforman la acción y el dispositivo ético y estético de las últimas obras literarias y teatrales de Galdós. Pasamos a sintetizarlo en cómo se presenta en otras de sus últimas piezas de teatro. Siguiendo con *La razón de la sinrazón*, en ella late cierta intertextualidad con el *Fausto* de Goethe. Tres personajes diabólicos, bajo Satán, mueven los hilos de la vida cotidiana, política, social y económica de las corruptas Ursaria y Farsalia Nova: Arimán (calco del persa Ahriman, personificación del espíritu del mal y el caos) y sus subordinados Nadir y Zafario, más un par de brujas, Celeste y Rebeca. Asimismo, encontramos un Fausto (en minúsculas), el protagonista masculino, Alejandro, que se siente «esclavo de la verdad», pero que fracasa en sus ocupaciones y firma el pacto con los diablos, que le alzan a ministro. Aparece, también, y como personaje central, una especie de la Margarita de Goethe, la joven maestra, Atenaida (nombre alusivo a Atenas, y a la razón), pero que, en su caso, no se deja prender en los tentadores lazos que le tienden los diablos y las brujas. Tiene algo de profetisa como Casandra, pues intuye lo que los temblores del tiempo, cada vez más intempestivos, traerán a la ciudad. Y es ella quien redimirá a Alejandro del que ya fuera novia antes de que él la dejara para casarse con una millonaria, tema que, en distintas formas, aparece en la obra de Galdós. La fraudulenta Ley Agraria que el gobierno oligárquico le pide hacer al ministro Alejandro, es ella quien la redacta, y publica anticipadamente, creando un escándalo que le cuesta a él el puesto, pues expresaba todo lo opuesto a lo que se quería legalizar y prevalecía en la sociedad española del momento: «Establece la expropiación forzosa de los latifundios, el reparto de tierra entre los labradores pobres, la reversión al Estado de los predios que no se cultivan» (Pérez Galdós, 2009: 1596). Con el cataclismo queda destruido el palacio aristócrata-burgués y sus habitantes desaparecen de la escena e, igualmente, devuelve a su hoyo infernal a diablos y brujas. Según anuncia Atenaida, con el temblor del cataclismo: «Los dos bandos de la Sinrazón se despedazan entre sí. Impera la Verdad Suprema» (1597).

Hundido el mundo de las mentiras, vemos a Atenaida y Alejandro a salvo en el campo, y yéndose a cambiar en ropas campesinas «para confundirnos con la población rural», como apunta ella, alternando con la gente del pueblo, en viajes, en carros y paradas en posadas (en donde de nuevo salta la pátina de *El Quijote*),

camino de la villa de origen de Alfredo. Ahora, la pareja se abraza, asimismo a una Naturaleza de una belleza exultante, donde se sitúan las dos últimas escenas de la Fábula. Y en el cuadro último, encontramos a Atenaida en el pórtico de su escuela, fundada con unos ideales pedagógicos afines a los de la Institución Libre de Enseñanza, pero para «una muchedumbre de niños de ambos sexos», del pueblo y se divisa a Alejandro «arando con una yunta de bueyes». Finalmente, ella avanza hacia el lector y espectador (como lo harán Casandra y Celia en sus respectivas obras teatrales), y, con el significado mítico y simbólico de su nombre, «personificación de una idea sublime», exclama: «Ved en esta mujer humilde el símbolo de la Razón triunfante. Somos los creadores del bienestar humano...» (Pérez Galdós, 2009: 1615-1616). Tales finales de exaltación humanitaria se repiten en otras obras teatrales del último Galdós, en *Pedro Minio* (1908), *Casandra* (1910) y *Celia en los infiernos* (1913). Brevemente, los presento enmarcados en sucintas referencias sobre lo que nos atañe en ellas.

En *Pedro Minio*, la comedia que toma el nombre de su protagonista, él rechaza la oferta de ir a ser el director de un bien pertrechado nuevo Asilo de Ancianos, que quiere fundar una aristócrata, beata y retrógrada, pero solo para hombres y bajo el cuidado de frailes, haciendo que se cierre el de Nuestra Señora de la Indulgencia, en el cual vive él, a sus 65 años, junto a un grupo de ancianos de ambos sexos de las clases menesterosas. Según expone, al rechazar la tentadora oferta, viven pobre pero alegremente, con sus «locas» ilusiones (con las cuales volvemos a *El Quijote* y a los otros «cuertos locos y locas» del mundo de Galdós, cuestionando el orden-desorden vigente y en solidaridad con los menesterosos), y se afirma en continuar en tal lugar y vida con sabias palabras de anciano:

Volved a vuestro mundo donde disfrutáis el poder, la riqueza y los goces sin medida, y dejadnos en este amado retiro, donde gozamos de lo que nos faltó en los mejores años. Aquí la suprema piedad nos ha dado la paz, la fraternidad, el santo amor a la vida, todo lo que Dios ha concedido a la humanidad para que sea menos doloroso su paso por este mundo (Pérez Galdós, 2009: 1285-1286).

En *Casandra*, obra que gana actualidad en nuestros días, cuando el «huracán de fanatismo religioso», encarnado en la ultraclerical doña Juana, arrasa en tantos lugares del mundo, ya, desde el título, la obra aparece envuelta en simbolismo. El trágico conflicto central se vive entre una revivida Doña Perfecta, doña Juana, con su fama de «santa», aunque tan desmentida por su comportamiento (ambigüedad que ni ella misma comprende y que da fuerza dramática al trágico personaje), y la joven y bella Casandra, con su sentido profético que alude al de la Casandra helénica. La acaudalada dama, que vive entre libros de cuentas y otros de oración, de

70 años, se vale letalmente de las virtudes cristianas con una moral sexual, teñida de sus propias pulsiones y perversiones inconscientes, para querer deshacer la feliz unión amorosa de la fecunda Casandra, de 25 años, con Rogelio, de 26 y con sus dos niños. Rogelio era hijo ilegítimo, fruto de la infidelidad de su difunto esposo, como ella alega, la cual se vale de la treta de exigirle, para darle la herencia que su padre le dejara, que abandone a su amada Casandra, a la que considera pecadora y ligera de cascos, todo lo contrario de lo que es la joven, le quite los dos hijos y se case con una joven aristócrata de su cotarro, lo que él acepta, dejándose comprar. En tal conflicto, con las diabólicas pulsiones de la pretendida santa, simbólicamente se contraponen Tánatos, encarnado por la clerical doña, quien, asimismo, podría simbolizar a la España retrógrada y ultra-clerical, y Eros, vivido en el amor de Casandra, con su libertad de conciencia y sus ansias de futuro de libertad, y un cuerpo escultural, que, también, simbólicamente podría verse como una alusión al de la República, «la niña bonita», como se la llamara. Tal confrontación entre ambas, representando, una, la esterilidad social y, la otra, la fecundidad social, como adelantara Ramón Pérez de Ayala, tan agudo crítico del teatro de Galdós, surge al final del primer acto y estalla en la escena final del tercero y último, de un trágico dramatismo pocas veces igualado en la escena teatral española. Resumiendo: la «santa de caña y hielo», como la denomina Casandra, se niega a devolverle los hijos, y al reafirmarlo frente a la petición de «los hijos o la muerte» (Pérez Galdós, 2009: 1348), Casandra, entrada en un estado de trágico delirio, la apuñala con un cuchillo que, de repente, toma de una mesita entre varios objetos más, y, cuando entra en la sala palaciega Cebrián, el gerente de doña Juana, y, al verla tendida, exclama: «¡Desmayada!», Casandra contesta con voz justiciera: «Desmayada; no, muerta... (con bárbara entereza) ¡He matado a la hidra que assolaba a la tierra...! ¡Respira, Humanidad!» (Pérez Galdós, 2009: 1348). Final recibido por el público en el estreno del drama con aplausos y «¡vivas!». Y, a la salida, reiterando lo que había ocurrido con *Electra*, aunque en menor número, una parte del público esperaba en la plaza de Santa Ana prorrumpiendo en gritos de «Viva Galdós» y «Viva la Libertad». Alienta en esta obra teatral el llamado que hiciera la Conjunción Republicano-Socialista el 28 de junio del mismo 1910 a exigir el ejercicio del poder civil, la secularización y la libertad de conciencia, concluyendo con lo siguiente:

¡Ciudadanos que amáis la libertad, el progreso y la cultura! ¡Acudid a quebrantar, primero y a romper, después, las ligaduras teocráticas<sup>7</sup> que nos estorban el paso

7 Estas «ligaduras» se extienden en *Casandra* más que en su antecedente, *Electra*, pues además de querer «estrangular» la vida de Casandra y de sus niños, ahogan a un grupo de familiares parientes a quienes les correspondía heredar la gran fortuna del matrimonio de doña Juana al morir ella, la cual, a última hora, y negando lo que había testado su marido, se disponía a donar la

hacia las esferas donde hallaremos el aire sano de la libertad y la voz vivificante de la civilizaci3n! (Fuentes, 1982: 122).

¡Ese «aire sano de la libertad», que tanto sopla en las tablas del ́ltimo teatro de Gald3s! En *Celia en los infiernos*, estrenada el 9 de diciembre de 1913, en el teatro Espa3ol, hay, igualmente, dos partes antag3nicas en las que, jugando con la contradicci3n, el sentido de la frase «cielo e infiernos», por la que el cielo se suele adscribir al mundo de la clase alta y el infierno al de las clases bajas, se invierte. De nuevo, la acci3n del drama, en la primera parte, se presenta en el escenario de una muy elegante, y vacua, mansi3n palaciega de la aristocracia-burguesía, al igual que en *Casandra* y en *La raz3n de la sinraz3n*. En este caso, el «palacio de Monte-Montero», donde Celia, marquesa de tal nombre, hu3rfana de madre y padre, a sus 23, a3os, declarada mayor de edad, pasa a hacerse due3a de sus propios actos y del inmenso caudal de su fortuna (de nuevo, como en *Casandra*, y en la posterior *El taca3o Salom3n* (1916) el poderoso caballero Don Dinero quevediano aparece como protagonista (en unos a3os, en que el propio autor, a pesar de la riqueza de su enorme obra, vive en medio de grandes penurias econ3micas). En los dos primeros actos, la acci3n ocurre en la mansi3n palaciega, con Celia, rodeada de quienes han sido sus protectores, dos tíos y una tía, y en vanas reuniones sociales de su c3rculo social aristocrático-burgués. Varias de ellas, con un surtido de damas amigas de la familia de alta alcurnia, quienes acuden a ofrecer el hijo como posible marido del caudal de Celia. Ella, por el contrario, pasa el tiempo ensimismada considerando si es posible el matrimonio de una joven rica con un joven pobre, a lo cual est3 decidida, pues ama al joven Germ3n, de 25 a3os, empleado de la casa, llegando hasta a insinu3rsele a 3l en una de las conversaciones de las varias que sostienen, en la que le dice que «si fuera hombre, o si las mujeres gobernarán, yo haría una ley que todas las ricas se casaran con muchachos pobres, no quiero decir con muchachos desarrapados y sucios, sino decentitos y bien educados» (P3rez Gald3s, 2009: 1387), tales como el propio Germ3n, lo cual deja implícito.

Pero, ¡ay!, antes de que Celia le declarara a Germ3n su amor y propuesta de matrimonio, se descubre que el joven, que vive en la mansi3n, andaba seduciendo a bellezas de la servidumbre y había entrado en nocturna relaci3n amorosa con Ester, la doncella de Celia, hermanas de leche, y muy unidas por la amistad. Descubierta el caso, los consejeros y protectores de la casa despiden a Gerardo y Celia,

---

grandísima parte de la herencia, no a ellos y a ellas, sino a una instituci3n religiosa. Tal resoluci3n, se iba a firmar a las cuatro de la tarde, un poco despu3s del final encuentro entre *Casandra* y do3a Juana, pero, al ser muerta esta, qued3 invalidada y los familiares pasaban a recibir su asignada herencia. A eso tambi3n debieron obedecer los aplausos y vivas al final de la obra.

enfurecida por los celos, también echa de su lado a su querida doncella y amiga, Ester, la cual le dice «Te quiero, te admiro y respeto, pero no te envidio» (Pérez Galdós, 2009: 1397), antes de salir rápidamente, mientras Celia se desploma en una silla «llorando con amargura y desconsuelo», y cuando su consejero don José Pastor le dice que ella tiene la fuerza y el poder, Celia exclama: «Ella vive y yo muero... ¡Maldito poder, maldita riqueza!» (1397), y cae el telón. Ya antes, en la escena VIII y en conversación con Gerardo, Celia se planteaba el tema de la gran desigualdad económica e injusticia social, algo de tanta vigencia hoy, ¡más de 100 años después! Celia, hablando de su riqueza, ya lo expresaba: «No ceso de pensar que la mayor parte de los seres humanos viven en la miseria» (1387), y de su fortuna exclama: «Pues, ahora te digo que el ser tan rica me confunde... me abruma» (1386-1387). Se adelanta Celia, de este modo, y con su posterior decisión a algo que se ha vivido en nuestros días con la millonaria austriaca Marlene Engelhorn que, recientemente, decidió repartir su riqueza de 26 millones de euros entre personas y agencias necesitadas<sup>8</sup>. En menor escala, ya apuntaba a lo mismo, Pelegrín Mendrugó, al recibir la herencia de 682 mil duros, de su rico familiar en Argentina, en *El tacaño Salomón* (estrenada el 2 de febrero de 1916 en el Teatro Lara), sobre la cual dice:

Yo tengo la misión providencial de repartir la riqueza equitativamente. Si no resuelvo el problema social equilibrando el bienestar entre las diferentes clases, me aproximo a la solución de este tremendo problema (Pérez Galdós, 2009: 1647).

Solo por su segunda parte, con los actos 3 y 4, *Celia en los infiernos* merecería el interés que logró cuando se estrenó y siguió teniendo con cierta crítica, y con Galdós llevando la acción del drama de la mansión-palacio al Madrid de los barrios bajos y de la pobreza; algo que, en novela, iniciara en *La desheredada* (1881) y alcanzara su gran cenit en *Misericordia* (1897). Comenzando el tercer acto, encontramos a Celia, apartada de la vacua vida social de su clase, y entregada a la lectura de obras literarias y sociológicas y como le dice a su consejero José Pastor: «No soporto por más tiempo esta vida de mentiras y artificios, mi aburrimiento toca ya en desesperación. Quiero huir, quiero volar» (Pérez Galdós, 2009: 1407); «huida y vuelo» de tantas de las protagonistas en las novelas galdosianas, empezando con Clara en *La Fontana de Oro* (1870)<sup>9</sup>. Celia ha tomado la resolu-

8 Sobre el caso de Marlene Engelhorn deshaciéndose de su riqueza e ir en busca de un empleo para ganarse la vida como tantos otros millones de personas, aparece un extenso artículo en el *New Yorker*, el 9 de septiembre de 2024, 18-24.

9 A ello dedico un capítulo, «Frente al “Ángel del hogar”. Escapadas desgarradoras y otras liberadoras en el universo femenino de Galdós», en el libro *Galdós, 100 años después y en el presente* (2019).

ción, como le expresa a don José, esperando que la acompañe, de abandonar el «cielo-infierno» de su vida palaciega y marchar al «infierno» del mundo de los de abajo, donde ha sabido que se encuentra Germán, en condiciones paupérrimas y resarcirle por haberle despedido, lo mismo que a Ester, lo que hace que se sienta culpable; asimismo, en ese «infierno-cielo» busca su propia redención. Ambos se lanzan a la búsqueda, por las callejas, casuchas y pensiones, tan detalladas en *Misericordia*, y, al igual que Alfredo y Atenaida, en *La razón de la sinrazón*, cambiando su ropa por la de «paletos», pueblerinos; ella, la millonaria, haciéndose pasar por una joven que busca entrar de criada. Tras deambular, como se señala, varios días por tales pobres lugares, encuentran a Ester, quien les lleva a la fábrica donde trabaja junto a Gerardo, con el que ha vivido, sin separarse un día, desde que se les expulsó del palacio. De las misérrimas condiciones de vida y trabajo de los habitantes del barrio y las calles, el anciano Pedro Infinito, «a ratos loco, a ratos cuerdo» (Pérez Galdós, 2009: 1413) —otra nueva figura quijotesca en el universo galdosiano—, que pasa por profesor de Cábala proveyendo ilusiones para sobrevivir a situaciones penosas a la gente del barrio, nos hace una descripción, la más terrible y desconsoladora, quizás, de dichos barrios del Madrid de entonces (¡en pleno 1913!), que se encuentra en la obra de Galdós:

[...] F́jense ustedes en la mísera condición del vecindario de esta casa y las adyacentes. Aquí no hay más que gente pobrísima, vendedores ambulantes, menstrales 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 víctimas de los asentadores, niños que desde que nacen vienen al mundo empadronados para el cementerio (1425).

El acto cuarto y final es una única y espectacular culminación del drama. Al igual que Joaquín Dicenta, en su famosa *Juan José*, quien convirtiera el escenario del teatro en una taberna de barrio madrileña, Galdós, ahora, lo trasforma en un gran almacén y fábrica de trapos de reciclaje, tomado de uno real en aquel barrio, con el simbolismo que expresa la maravillada Celia: «Aquí viene el deshecho de la vida y aquí se le prepara y dispone para nuevas industrias» (Pérez Galdós, 2009: 1432), lo cual está viviendo ella con su propio «reciclaje». Se trata de un almacén y fábrica, mayormente de obreras, en el que Ester es una de las capatazas, con quienes Celia se siente completamente a gusto<sup>10</sup>. El almacén-fábrica está a punto

10 Encontramos un eco en lo realizado por Celia, en lo vivido por doña Emilia Pardo Bazán décadas antes, quien, en 1882, dado el hastío y aburrimiento de la vida social y diversiones de la clase aristocrática-burguesa madrileña en las que vivía junto a su marido, decidió «huir» de ellas e ir a encontrarse en la Fábrica de Tabaco de A Coruña, y con la mayoría de trabajadoras mujeres sobre quienes escribe su novela *La Tribuna*.

de ser vendido a una compañía extranjera, pero ella, velando por el bienestar de las obreras, lo compra. Pone a Germán al frente de la administración y hace votos para que él y Ester funden su unión amorosa en el casamiento. En cuanto a sí misma, dice que vuelve a su «Cielo», pero antes viajará por otros países, según expresa en sus palabras finales: «En estos infiernos he aprendido mucho; en los infiernos y en los cielos de otros países aprenderé mucho más y al volver a mi patria...», frase interrumpida por José Pastor quien le dice que, al volver, procure «ocuparte en labrar tu propio bien, tu propia ventura», a lo cual responde concluyendo el drama: «¡Ah! Mi felicidad sí... Por lo que voy viviendo, la única felicidad que Dios me concede consiste... en hacer felices a los demás» (Pérez Galdós, 2009: 1440) expresión que volverá a tomar cuerpo en otras dos de las últimas obras teatrales, *Sor Simona* y *Santa Juana de Castilla*, que pasamos a tratar a continuación, tras una breve precisión.

Galdós, quien en los últimos tiempos de la Conjunción Republicano-Socialista sintió desilusión con los enfrentamientos y divisiones de los partidos republicanos, y admiración por Pablo Iglesias y los fundamentos y la labor del partido socialista, en cuyos mítines obreros él participó con discursos o cartas (llegando a expresar en un par de ocasiones que estaba a punto de pasarse a él, como varios otros intelectuales y literatos españoles del momento, y que la aurora la veía llegar con el socialismo), con esta obra, escenificando el almacén y fábrica y la vida de las obreras, llevó a la escena teatral un muy sentido homenaje a la clase obrera española; y, en lo que Celia dispone de «dar participación a todos mis obreros en los beneficios» de su empresa (Pérez Galdós, 2009: 1439), apunta a un sistema de democracia económica y cooperativista<sup>11</sup>.

*Sor Simona*, presentada el 1 de diciembre de 1915, y *Santa Juana de Castilla*, el 8 de mayo de 1918, se sitúan en el pasado histórico, pero, en función, de la problemática política y social española de su tiempo. *Sor Simona* y *Santa Juana* son la antítesis de las doña Perfecta y la doña Juana de *Cassandra*, santas falsarias; Estas otras, como sus antecedentes, Nina y Benigna, en *Misericordia*, también son santas, según la definición de santidad que nos diera Emmanuel Levinas (2008: 192): «La preocupación por el otro por encima del cuidado de sí, y cómo valor último e inatacable», tal como las ven sus seguidoras y seguidores, gentes de la clase humilde y desheredada. A ambas, se las tachaba de estar poseídas por la locura, la cual, yendo más allá de los dictámenes médicos, apunta a la locura

11 Aunque de ello no se desprende que fuera un drama socialista o de un Galdós socialista, como ha tratado alguna crítica. Lo que él propugnaba, y con todo su respeto y admiración por la clase trabajadora, obrera y campesina, en su última época era una República democrática-social, con gran énfasis en la igualdad y fraternidad, la libertad y la justicia social.

quijotesca: la del alma entregada al bien de los menesterosos, tema tan presente, insistimos, en el útimo Galdós.

*Sor Simona* se sitúa en el contexto de la tercera guerra carlista, en la primavera de 1875<sup>12</sup>, ya apuntando hacia su final, en el 76, en Navarra y en la zona carlista. No se toma partido por ninguno de los dos bandos —y se señala parentesco y amistad entre personajes de los dos opuestos—, lleva Galdós a esta guerra final, de las carlistas, tan destructivas y mortales para la España del siglo XIX, el espíritu de convivencia y tolerancia, ideal tan presente en toda su última obra. La pieza es una total impugnación de la Guerra, con sus matanzas y sus heridos, protagonistas centrales del drama. Se escribe y se representa en plena I Guerra Mundial, con sus millones de muertos y heridos, además de la guerra de España en Marruecos, a la cual tanto se opuso Galdós al frente de la Conjunción. También podemos sentir como si estuviera él, quien tanto exaltara la «santa fraternidad», tratando de ahuyentar la posterior y las más horrenda y trágica de todas las guerras de la Historia de España, la fratricida de 1936-1939, iniciada por los militares golpistas (vívda y casi «morida» por quien escribe esto), con su pavorosa y criminal posguerra.

La acción de *Sor Simona* comienza en una posada de Tolosa, villa de Navarra; de nuevo, por el posadero y los criados y gente del pueblo que entra y sale, con su habla popular, nos vuelven a recordar las posadas y los tipos populares de *El Quijote*. Encontramos al médico militar alfonsista, Clavijo, y a Mendavia, el comandante carlista, ambos de 40 años, hablando de por dónde ir a la «busca y captura» de la «infeliz demente fugitiva» (Pérez Galdós, 2009: 1494), Sor Simona, para devolverla al hospital de su comunidad, monjas de San Vicente Paul, de donde se había escapado al incendiarse el hospital en el cual tenía el puesto de boticaria, pero que, por su supuesto brote de locura, aunque la querían mucho, la tenían encerrada en una celda (de nuevo, el tema del encierro y escape de una mujer). Hacía ya tres años, que andaba de un lugar a otro de la Navarra en guerra, curando heridos y recogiendo flores que llevaba a los cementerios y los altares de las Iglesias. También llega a la posada para unirse a los dos perseguidores en la búsqueda, don Salvador Uribarri, distinguido médico de La Guardia, y tío de Simona. Por él sabemos los antecedentes del posible brote de enajenación mental y de su decisión de hacerse monja, una melodramática historia en la que la joven tenía una feliz relación amorosa con otro joven de La Guardia, quien la abandona

---

12 En el trascurso de la acción, y por el Galdós de los Episodios Nacionales se mencionan algunas de las batallas y los nombres de dos de aquellos generales al mando de los lados opuestos: el carlista Antonio Dorregaray y el liberal Domingo Morriones.

al irse a Vitoria, pues se enamora de una señorita aristócrata con la cual se casará, cayendo Simona en un desolado abatimiento y en lecturas místicas que la llevarían al convento. Fuera de la posada los tres perseguidores, al final de la última escena del primer acto, aparece, como por encanto, Simona, «tranquila y risueña», junto a la vieja y humilde Natika (Natividad), quien le dice a Sarris, otro cabecilla carlista llegado a la posada: «Arrodíllate... es la santa» (Pérez Galdós, 2009: 1506), lo que él obedece, mientras ella señala a Simona la puerta para entrar donde están los heridos.

El segundo acto se sitúa en el Ayuntamiento de Dicastillo, donde está instalado un hospital provisional, lugar apropiado para seguir resaltando la entrega de Simona al cuidado de los heridos. Natika anuncia que sus tres perseguidores se han convertido en tres arcángeles a caballo que custodian a Simona: don Miguel Ulibarre es el apóstol Santiago y los otros dos, San Gabriel y San Miguel. En la escena cuatro, se da una conversación entre Simona y Sarris, quien está deviniendo en un fiel apasionado de ella, aunque le echa por tierra el lema carlista, «Dios, patria y rey», por el cual mata Sarris y por el que está dispuesto a entregar su vida. De Dios, Simona dice que sólo se llega a él por las buenas obras y no matando; la única Patria, precisa, es la humanidad, apuntando en que en ella está «la masa enorme de los humildes, de los desvalidos, de los que no tienen alimentos, ni ropa, ni hogar» (Pérez Galdós, 2009: 1511), lo que nos remite a *Misericordia*, la novela de los «sin hogar», y a *Celia en los infiernos*. Y del rey, le dice lo que de él piensa: «Pues el rey eres tú, el hombre; y quien dice el hombre dice la mujer, el ser humano, que practicando la ley del amor se hace dueño del mundo... Practica la ley del amor, la ley de la humanidad, y lo entenderás» (1511). ¡Gran mensaje el que deja el último Galdós!, del que estamos tan necesitados.

En la mitad del acto, escena V, se introduce un tema melodramático aún más intenso: han sido hechos prisioneros cuatro espías alfonsinos, con graves cargos, tres son mayores y uno tiene dieciocho años, gravemente herido. Logra Simona que le traigan a ella al joven herido y, al verlo, lo reconoce —por su gran parecido con su antiguo novio, Ángel Navarrete— y exclama: ¡Mi hijo!... Durante algunas escenas, el delirante herido se dirigirá a ella como madre. La noticia, tan de melodrama, sacude los corazones en el escenario y en el público, y más con ella insistiendo: «¡Es mi hijo!... ¡Es mi hijo! (le besa)» (Pérez 1518), cae el telón, dejando abierto el suspense, ¿será el hijo de la monja? En el acto tercero, y en el desenlace del drama, se revela que Ángel no es el hijo de ella, sino el del matrimonio del padre con la señorita de Vitoria, y que todo había sido una treta inventada por Simona para que saliera libre el joven y declarara en el juicio que fue ella quien le puso

en la ropa, para que la llevara, la comunicaci3n del general Moriones, al Brigadier Barg3rs para que se dirigiera a ocupar las alturas de Montejurra, lugar en el que se dieron decisivas batallas de la 3ltima guerra carlista. 3ngel, niega eso y se declara 3l el 3nico culpable, y el sal3n del juicio se llena de voces, gritando «¡Matadla!», y «¡A los dos!» (1528), cre3ndose una nueva situaci3n de dram3tico suspense.

Pero, de nuevo, otra sorpresa, entran Clavijo y Uribarri con una misi3n del general alfonsino Moriones, y, tambi3n Mendavia, con parecida misi3n del general carlista. Dorregaray: el acuerdo de un canje de cuatro prisioneros que deja en libertad a 3ngel y a sor Simona. Sin embargo, ella no quiere volver al convento, ni marchar junto al enamorado Sarris al frente de sus tropas. Pide a sus «arc3ngeles» que la lleven a Viana, y dirigi3ndose a sus humildes acompa1antes del pueblo, Natika, Miguela y Sampedro, quienes imploran que les lleve con ella, dice las siguientes palabras, sin ning3n rastro de locura, a no ser su «locura de la Libertad», con el eco de las palabras de Celia y, en general, de lo dicho en *El caballero encantado* y en las 3ltimas obras teatrales de Gald3s:

Sí, venid conmigo; desde Viana continuar3 consagrando mi pobre existencia al socorro de los infelices y menesterosos; pero libremente... libremente... (*Con elevada entonaci3n*). Quiero ser libre, como el soplo divino que mueve los mundos.

(*Todas las figuras de esta 3ltima escena se agrupan convenientemente para formar un hermoso cuadro, Tel3n*) (1531).

Frase, 3sta 3ltima, de Simona, dicha por tantas mujeres en la obra galdosiana y que alienta, con gran intensidad, en el personaje de la siguiente gran heroína de su teatro, Juana, Reina de Castilla, que ha estado tambi3n cuarenta y seis a1os encerrada entre cuatro paredes, como lo estuviera la aut3ntica reina castellana. Con *Santa Juana de Castilla*, su 3ltima obra teatral estrenada en vida, el 8 de mayo de 1918, en el Teatro Princesa, don Benito P3rez Gald3s traía una nueva impronta original a su teatro centr3ndolo en un personaje hist3rico, y persona real, la infausta Do1a Juana, reina de Castilla (1479-1555); figura muy llevada a las letras y a las artes, desde el Romanticismo, hasta nuestros d3as; tan mitificada como v3ctima de la «locura de amor» por su infiel marido, que la llevara, tras la muerte de 3l, a deambular, durante meses y solo por las noches, acarreando su f3retro, acompa1ada de un cortejo, por los campos de Castilla, tal como qued3 plasmado en el estremecedor cuadro de Francisco Pradilla, bajo el t3tulo *Do1a Juana la loca* (1877).

Ya, desde el t3tulo, el drama galdosiano desmitifica tal visi3n; en lugar de la «loca», nos «pinta» a la «santa», do1a Juana, la infausta y maltratada Reina de Castilla. Y su «locura de amor» se plasma, a trav3s del drama, en un cuerdo amor-

pasión, no por el infiel esposo, de quien ni se menciona el nombre, sino por el pueblo castellano, que la sigue considerando como su Reina. En el drama, Galdós llevó al público en general algo nada o poco tratado en el mito que se adueñó de ella por entonces: lo de que la supuesta locura fuera, en realidad, una confabulación de su padre, el rey Fernando, para asumir la regencia, y de su hijo Carlos, quien, a la muerte de él, tomaría el poder<sup>13</sup>. A tales efectos, en 1509, la encerraron en un castillo de Tordesillas, donde permaneció cautiva hasta su muerte en 1555. Esto se evoca en el drama, elevando a cincuenta años la reclusión, y, con ello, cerrando Galdós el círculo de su propia obra, de cerca de medio siglo, 1870-1918, llevando a sus novelas y a sus piezas teatrales, desde *La Fontana de Oro*, el tema de la cautividad de la mujer en una sociedad férreamente patriarcal: prisión superada, muchas veces, por la huida y el sumo anhelo de libertad. Brevemente, veamos cómo se vive ello en *Santa Juana de Castilla*.

Aparece la Reina Juana, anciana, con setenta y cinco años, y los casi cincuenta de cautiverio, pero con entereza, en medio del frío, elegante, aunque lúgubre y tétrico —según se lo define— palacio de Tordesillas (con su fondo de novela gótica), en la celda en donde, por décadas, viviera encerrada la que fuera Reina de Castilla, aislada por el padre y el hijo para impedir su gobierno, aunque ella, mujer renacentista, educada en su juventud en la órbita de Luis Vives, que conocía varios idiomas, sabía de música y que fue madre de seis hijos que fueron reyes y reinas de distintos países europeos, podría haberlo hecho; de hecho, Galdós la presenta, magistralmente encarnada por la gran actriz Margarita Xirgu, avistando una muerte redentora, pero sobrepuesta del larguísimo cautiverio, y en ello reside el mérito del depurado y *esencializado* drama.

En la escena I, en el diálogo entre Mogica, viejo servidor de la Reina, y Marisancha, dueña de su servicio, se habla de los cargos que se la imputan para mantenerla encerrada, y se cuestiona el que se la hubiera tenido por loca, estando tan en sus cabales, y por hereje al no querer asistir a misas e ir a la confesión, cuando tenía un hondo sentido religioso. Se critica el conocido mal trato que recibe de sus guardianes, el conde de Denia y su esposa, quienes derrochan fastuosamente todo el caudal asignado a ella, manteniéndola en un miserable encierro. Cuando aparece, al comienzo de la escena II, con su algo de encanto y

---

13 Se dice que, en su visión, Galdós se valió —aunque con escenas propias de su inventiva— de lo estudiado por Gustav Adolf Bergenroth, en su libro de 1860, analizando tal confabulación; libro, poco o nada conocido cuando él estrenó su obra, en fechas en donde lo difundido y creído sobre la infausta Reina, era lo de su locura amorosa. Solo entrando ya el siglo XXI es cuando aparecen obras literarias y dramáticas en la estela de la visión galdosiana. Contamos con libros como el reciente de María Lares, *Juana I. La reina cuerda*, donde sostiene que fue «maltratada durante 50 años».

hablando sola, Mógica alude a su posible conversación interior, y recuerda que en ella vive «medio siglo de historia del Mundo» (Pérez Galdós, 2009: 1653), a lo que, humildemente, le responde que para ella no hay más historia que la de Castilla y su grandeza, añadiendo, «Yo no soy nadie» y más adelante, resumiendo su condición existencial, «silencio... oscuridad..., olvido», concluye: «Y completo esa idea, diciendo ahora libertad [palabra tan oída en labios de las heroínas galdosianas]. No puedo permanecer en esta opresión tediosa, malsana» (1657). Y la Reina se prepara para escaparse del palacio, burlando el encierro a que estaba sometida, y como dijera anteriormente «para esparcirme en el campo recorriendo aldeas y caseríos de gente menesterosa y rústica» (1654): tema, reiteramos, al cual tanto se acercara Galdós en su última etapa, desde *El caballero encantado* y los ensayos anteriores, ya mencionados. Huida que la Reina realiza con ayuda de Lisarda, su camarera mayor, y su esposo, Valdenebros, el mayordomo, yéndose por unos días a Villalba del Alcor<sup>14</sup>, donde el matrimonio tenía una granja, y a una pobre aldea vecina.

La apoteosis de la obra, ya en el segundo acto, se da en los pocos días que la Reina, ¡por fin libre!, pasa en el pueblo y aldea vecina con sus queridos súbditos que la adoran, disfrutando de su cuerda «locura de amor» hacia su gente, la más «menesterosa y rústica», y en vísperas ya de su muerte por la ancianidad; algo, igual, intensamente vivido por don Benito por aquellas fechas, quien, estando cercano al fin de su vida fue a encontrar el abrazo de su querido público que tanto le aplaudió en el estreno de la obra, y en sus salidas al escenario, las últimas de su vida.

Aunque la obra tiene lugar en el siglo XVI, la problemática político-social de que se trata era una de las «cuestiones palpitantes» de la sociedad española en aquel 1918: la cuestión agraria. ¡Cinco siglos después!, muchísimos campesinos españoles seguían viviendo en las condiciones de explotación de que se quejaban los aldeanos de la obra. Recordemos que, en 1915, Julio Senador publicó su demoledor estudio sociológico, *Castilla en escombros. Las leyes, las tierras, el trigo y el hambre*, algo a lo que ya se había adelantado Galdós en *El caballero encantado*. La situación en la aldea del drama recuerda la de Boñices en *El caballero encantado*. El viejo aldeano, Peronuño, que recibe a la Reina, la agradece su presencia en «este olvidado pueblo de Castilla» (Pérez Galdós, 2009: 1662), algo que sigue hoy resonando con lo de la «España vaciada». Ella, por su parte, responde con estas palabras. que de

---

14 Esta mención a dicho pueblo de Valladolid en 1918 nos hace ver que la obra ya estaba escrita años antes de tal fecha, ya que, en 1916, se le había cambiado el nombre por el Villalba de los Alcores, para no confundirlo con su homónimo, Villalba del Alcor, pueblo de Huelva, mientras que el drama de 1918 lo sigue llamando por su nombre anterior.

haberlas podido decir, y hecho de verdad la auténtica Reina Juana, otra hubiera podido haber sido la historia de la monarquía española: «... he querido visitar una aldea de las humildes de esta tierra, y por eso estoy aquí respirando con vosotros el aire campesino, no soy la primera castellana ni tampoco la última: vosotros y yo somos lo mismo, Levántate, amigo» (1664), afirmándose en la otredad ética, tan presente en el propio Galdós, y en Antonio Machado, por aquellas mismas fechas. Luego, como lo hicieran en Boñices, Peronuño, expresa la «cantinela» del malestar y las fatigas que sufren y que no acabaría nunca contándolas. «Aquí hay no pocas labradoras que se pasan la vida descuajando terrenos para que todo se lo lleve el fisco». Y señala a una de ellas, la llamada «Poca Misa», para que siga contando las miserias de las campesinas y campesinos del lugar (1663).

El desenlace de la obra, es muy emotivo, pues se revive la escena (con la gran actuación de Margarita Xirgu) del trance final de la Reina, los últimos momentos de su vida. Sobre tal final, se ha extendido mucho la crítica. Ordenada a regresar al palacio de su reclusión, pues, su hijo, el rey y emperador Carlos (en la historia real fue su nieto Felipe II), sabiéndola a punto de morir envió al jesuita Francisco Borja a que la confesara y le diera la Extremaunción. Al abandonar la aldea, la Reina le dice a Lisarda: «Recoge todo lo que me resta de mi escaso caudal y repártelo entre esta gente infeliz» (1668). Menéndez y Pelayo bien podría haber incluido a la Reina Juana en su *Historia de los heterodoxos españoles*, pues se sabe que no quería ir a Misa ni a confesarse, y, en la pieza teatral, Galdós la hace tener *El elogio de la locura* del renacentista Erasmo como libro de cabecera. El jesuita, antes distinguido aristócrata, ya era conocido de ella, y, frente al doctor Santa Cara (nótese la ironía en el nombre), que la trata de enajenada y el Marqués de Denia, quien, a pesar de su fría cortesía, la ve como una hereje y la maltrata y desprecia, el preclaro jesuita se muestra piadoso y compasivo con ella, asegurándole que no es hereje y que el libro de Erasmo no tiene nada contrario al dogma, y llega —él, que sí fuera hecho santo— a considerarla santa a ella y sin pedirle la confesión y sin darle la Extremaunción, le pasa un crucifijo, que ella recoge exclamando: «¡Jesús, mío siempre te adoré!» (1676), y rezando el Credo, juntos, la Reina fallece, en día de Viernes Santo<sup>15</sup>. Al verla expirar, el Francisco Borja galdosiano exclama estas palabras, supuestamente relacionadas con las que dijera en la vida real, las cuales quedan como las últimas del teatro de Galdós, con él en vida, a dos años de su propia muerte:

---

15 Podríamos añadir aquí unos versos de la «Elegía a doña Juana la Loca», de Federico García Lorca, escrita en 1919: «... En el cofre de plomo, dentro de tu esqueleto, / tendrás el corazón partido en mil pedazos» (1954: 113).

Ya expiró... ¡Santa Reina! ¡Desdichada mujer! Tú, que has amado mucho sin que nadie te amase; tú que has padecido humillaciones, desvíos, ingraticudes sin que nadie endulzara tus amargores con las ternuras de familia; tú que socorriste a los pobres y consolaste a los humildes sin vanagloriarte de ello en el seno de Dios Nuestro Padre encontrarás tu merecida recompensa (*Murmulllos de rezos en todos los presentes, suenan con fuerza las matracas en las vecinas torres. Telón muy lento*) (1676).

\*\*\*

Como final y complemento necesario de este repaso por las últimas producciones de Galdós, como ejemplo simbólico de su *ir al pueblo* y de esa especie de simbiosis con Cervantes, evoco un poco conocido episodio de una de sus giras electorales por tierras de Castilla, en 1909, recogido en su «Ciudades Viejas: el Toboso»<sup>16</sup> de 1915. En la noche de la llegada al Toboso, revive, recorriendo en la oscuridad, los lugares por donde anduvieran don Quijote y Sancho, y hasta oyendo ladrar a los mismos perros. Por la mañana, describe la presentación que le hicieron del único republicano en la villa, Jesús del Campo, quien le presenta a su hija, la cual servía en casa de un acomodado vecino del lugar, a quien le puso el nombre de «Marsellesa», pero que el cura se lo cambió a Dulce Nombre de María. Galdós, a su vez, se lo cambia a Dulcinea, pero al llamarla por tal nombre, la joven, con un respingo, que evoca a los de tantas de las heroínas galdosianas, le contesta «Marsellesa me llamo y así me llamaré mientras viva» (160). Y cuando él trata de agarrarla por los dos brazos como si quisiera llevársela consigo, ella se desprende diciéndole: «—Mas, ¡jo, que te estrego, burra de mi suegro. Mirar con que se vienen lo señoritos ahora hacer burlas a las aldeanas, como si aquí no se supiesen echar pullas» (160); frases que repetían lo que le dijera una de las dos aldeanas, que en burras y desde el Toboso, venían acompañando a la que Sancho, a quien la tal responde, había hecho creer a Don Quijote que era la Dulcinea encantada, y estaban ambos arrodillados ante ella con Sancho pidiéndola que recibiera «a su cautivo caballero» (capítulo X de la segunda parte del libro). Precizando por qué intentó agarrarla, Galdós alegaba una frase que resultó un tanto profética: «Hícelo para darme cuenta de su fiereza, pues una República, sin coraje [...] no es una tal República, sino un tarro de dulce destinado a que se lo coman los reaccionarios y los absolutistas», y a lo cual añade: «Ya he visto que Marsellesa [una nueva hija del pueblo en la obra galdosiana] es la ideal República: pero está encantada y habrá que esperar, hay que esperar» (160), y, cuando el anhelante padre pregunta: «¿A qué», le responde: «A que Dios o los más sabios encantadores nos la desencanten»

16 Lo recogió Rodolfo Cardona bajo «Un olvidado texto de Galdós», en *Anales Galdosianos* III, 1968, 151-161. Señalaba que fue publicado en *La Esfera* (Madrid), en los números 86 y 87, los días 21 y 28 de agosto de 1915. Se ponen en el texto las páginas entre paréntesis por el texto de Cardona.

(160). Aunque no Galdós, Jesús del Campo sí tendría la alegría de ver a su hija, «Marsellesa», desencantada con la llegada de la II República en abril de 1931.

Y por último, este otro breve episodio ejemplar de cómo la gente del pueblo trabajadora respondía al amor que Galdós tenía por ellos (recordemos que, en las Casas del Pueblo, las obras suyas estaban entre las más leídas). De la multitudinaria despedida del pueblo madrileño acompañando su entierro, el 5 de marzo y el último tributo que se le rindió en la capilla del Ayuntamiento (se habla de que unas treinta mil personas pasaron por la capilla ardiente), destaco la siguiente estampa vivida que parece salida de una de sus novelas:

En el silencio y lento desfile se vio a un obrero, ya entrado en años, con un sólo crisantemo en la mano. Al llegar frente al túmulo se arrodilló, besó la flor y la echó sobre la caja. Cuando los periodistas le interrogaron manifestó con voz entrecortada: «Yo hubiera querido traer una corona de flores como esa que hay en el salón, un ramo de flores. Pero no tengo dinero, porque soy albañil y estoy sin trabajo con el *lock-out*. Pasé por Antón Martín y cogí del puesto de flores este crisantemo». Sin decir más, se alejó llorando<sup>17</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arias Careaga, R. y Fernández Cordero, C. (eds.) (2022). *Galdós y el legado de Julio Rodríguez Puértolas. Historia, literatura y sociedad*. Berlín: Peter Lang,
- Cardona, R. (1968). «Un olvidado texto de Galdós», en *Anales Galdosianos*, III, 151-161.
- Coffey, M. (2009). «De profecía a parodia: Galdós y el republicanismo español», en *Actas del Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canarias: Cabildo de Gran Canarias, 9, 312-319.
- Elorza, A. (1975). «Los movimientos sociales en el Madrid de Galdós, del pueblo en armas a la organización obrera», en *Madrid en Galdós. Galdós en Madrid*. Madrid: Biblioteca Nueva, II, 47-84.
- Fernández Cordero, C. (2020). *Galdós en el siglo XX: una novela para el consenso social*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

---

<sup>17</sup> Se publicó en *El Socialista*. Tomo la cita y lo del número de personas que desfilaron ante su capilla ardiente del ensayo «España en la muerte de Galdós», de Pablo Beltrán de Heredia, recogido en *Benito Pérez Galdós*, editado por Douglas M. Rogers (89-109), y, anteriormente, publicado en *Anales galdosianos*, V (1970).

- Fuentes, V. (1982). *Galdós demócrata y republicano (escritos y discursos 1907-1913)*. Cabildo Insular de Gran Canaria: Universidad de la Laguna.
- (2019). *Galdós, 100 años después y en el presente. Ensayos actualizadores*. Madrid: Visor.
- García Lorca, F. (1954). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Levinas, E. (2008). *Los imprevistos de la Historia*. Salamanca: Sígueme.
- Nuez Caballero, S. de la (1993). *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarías desde Santander (1907-1915)*. Santander: Consejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander y Ediciones de la Librería Estudio.
- Pérez de Ayala, R. (2003). *Obras completas V. Las máscaras, artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos*. Madrid: Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro.
- Pérez Galdós, B. (1982). *Obras completas. Novelas. Teatro — Miscelánea*. VI tomos. Madrid: Aguilar.
- (2009). *Teatro completo*. Rosa Amor del Olmo (ed.). Madrid: Cátedra.
- (2006). *El caballero encantado (cuento real inverosímil)*. Julio Rodríguez Puértolas (edición e introducción). Madrid: Akal.
- (2021). *Lecciones del ayer para el presente. Antología de textos políticos*. Germán Gullón (edición e introducción). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Robles Egea, A. (1982). «Formación de la Conjunción republicano-socialista de 1909». *Revista de Estudios Políticos (Nueva España)*, 29 (septiembre-octubre), 145-164.
- Rogers, D. M. (1979). *Benito Pérez Galdós*. Madrid: Taurus.
- Senador Gómez, J. (1915). *Castilla en escombros. Las leyes, las tierras, el trigo y el hambre*. Valladolid: Viuda de Montero.
- Sobejano, G. (1970). «Razón y suceso de la dramática galdosiana». *Anales Galdosianos* V, 39-54.
- Tuñón de Lara, M. (1993). «Grandes corrientes culturales», en J. L. García Delgado et al. (eds). *Los orígenes culturales de la II República* (pp. 1-24). Madrid: Siglo XXI.