

Bárbara

Joaquín Casalduero

En el mundo dramático del siglo xix el teatro de Galdós destaca por los nuevos asuntos que introduce, no sólo ajenos a la escena española, sino también en su mayoría a la del resto de Europa. Sus temas y conflictos le centran por completo en el mundo europeo moderno.

Los personajes de Echegaray son retóricamente huecos y los del *género chico*, de una elementalidad artificial e inventada desde el punto de vista de la clase media de la Restauración. Los personajes de *Realidad* no se pueden categorizar como buenos o malos, sinceros o hipócritas. De las estructuras morales se ha pasado a las psicológicas, situándose en el terreno de las relaciones entre lo consciente y lo subconsciente. Al hombre le configuran los valores históricos, la moral y los convencionalismos, sus aspiraciones, desde las que brotan del más estrecho egoísmo hasta las que se inspiran en los más altos ideales de servicio al hombre y a la humanidad. El hombre está predeterminado por su naturaleza genérica, individual y heredada. Un tema constantemente tratado, siempre en la plataforma del honor, la moral, el sentimiento, aparece en manos de Galdós como algo totalmente nuevo. No basta con ver el adulterio diluido en un problema de conciencia. Sobre el fondo del marido, la mujer y el amante presenciamos el conflicto de tres destinos movidos por su trascendencia e inmanencia, sujetos a toda clase de fuerzas naturales, históricas, espirituales y temporales. Laberinto complejo, también contradictorio y paradójico. De ese enredado enmadejamiento se sale únicamente por el suicidio. Es el breve período en que los personajes galdosianos se suicidan para liberarse; incluso, Rafael, el ciego de la serie de *Torquemada*, recomienda a sus hermanas que se suiciden con él.

Galdós conserva siempre de una manera más o menos acentuada el tema socioeconómico, esencial en el siglo xix. Algunos podrán pensar que propone la cuadratura del círculo, pero no hay tal. Está observando lo que sucede en Inglaterra y también en los Estados Unidos. Ve confluir en la burguesía (en España aún había que crearla y por eso lo exacto es hablar de clase media. En Estados Unidos el desarrollo social tiene peculiaridades propias, la inmigración, los niveles económicos sustituyendo

a los sociales, etc.) a la aristocracia y al pueblo. En lugar de una lucha de clases - obsérvese el alejamiento del Socialismo-, una fusión, en la cual todos han de salir ganando. No es una utopía. Se ha realizado y sigue realizándose. Quizá haya que buscar otra solución, pero todavía es prematuro dar por terminado este desarrollo de la civilización europea. De todos modos éste es el fondo de *La loca de la casa*, *La de San Quintín*, *Voluntad* y *Mariucha*. En *El Abuelo*, se ve todavía la sociedad cual el fruto típico del siglo XIX, lo cambiante y movedizo de su estructura estamental, pero más que como un ideal, —120→ se advierte el fenómeno sociológico con toda clase de censuras y reservas. Hay que indicar que éstas están puestas en boca del Conde de Albrit. Pero el tema persiste hasta su última obra, *Santa Juana de Castilla*. La modulación del mismo varía, porque en realidad este teatro tan diverso del corriente y en situaciones, las más veces por no decir casi siempre, que surgen gracias a una fuerza económico-social, está proyectando un conflicto de índole completamente diferente.

O bien se trata de la relación entre la materia y el espíritu, o bien de la renovación del ser y el descubrimiento de la verdad, o la interdependencia de la voluntad y la imaginación y en todos ellos el amor a la vida, el deber de vivir. Además, se encamina cada vez más decidido hacia el amor como única verdad, la verdad eterna. Es un amor nunca exclusivamente carnal (egoísta), que se va espiritualizando cada vez más, convirtiéndose en lazo que une a toda la humanidad.

Siempre de Madrid se extendió a toda España, por eso logra la universalidad. Ya en las novelas abstractas -*Doña Perfecta*, *Marianela*, *Gloria*- pensadas desde España y para los españoles, cualquiera no español siente que esos mundos son su mundo: la lucha entre reaccionarios y liberales, entre la realidad y la fantasía, entre dos intransigencias.

Descontando sus obras juveniles, las adaptaciones hechas por otros escritores y las que él mismo hizo de dos episodios -*Gerona* (1893), *Zaragoza* (1908)-, nos queda un conjunto de veinte piezas de teatro, empezando con la dramatización de *Realidad* (1892) y terminando con *Santa Juana de Castilla* (1918), su última creación.

El desarrollo de su teatro coincide, como es natural, con el de toda su producción. Hemos de excluir el tema mitológico, que es sustituido por el helénico del Modernismo (*Bárbara*) y el histórico-legendario (*Alceste*); por motivos fáciles de comprender no existe el de la prostitución, con el cual muestra su irritado desdén por la Restauración, esa gran desilusión de su vida que es el verdadero tema de la cuarta y quinta serie de los Episodios.

La concordancia entre el teatro, la novela y los episodios no es nada sorprendente. Conviene, quizá, ver el apretado tejido de la producción dramática. Augusta (*Realidad*) se excluye ella misma del círculo moral selecto de Viera y Orozco. Queda fuera del amor y del matrimonio. Es incapaz de ser sincera, de confesar la verdad, de enfrentarse con la verdad y con ella misma, con su manera de ser. La novela es de 1889, pero ya en 1884, *Tormento* se ve cogida en el mismo conflicto. Sin embargo, la contraparte de Augusta es José León (*Los condenados*, 1895, tres años después de la dramatización de *Realidad*), quien confiesa sus delitos y quiere expiar su culpa. Acepta la muerte y así se une a Salomé. En *Tormento* se trataba más bien de una proyección social. En *Los condenados* el hombre debate consigo mismo, conflicto interior cual en *La de San Quintín*, 1894. En esta obra, en *Electra*, *Alma y vida* y *Mariucha* se va tras la busca del

ser, de la verdadera personalidad y de la auténtica verdad. El hombre y la mujer preparan un futuro mejor. Su —121→ juventud digna y valerosa es la raíz de una humanidad nueva. La adúltera de *Amor y ciencia* se regenera por el amor que no es egoísmo sino *otroísmo* (palabra que acuña Galdós para huir, sin duda, de los armónicos filantrópicos de altruismo). En la misma manera que queda al margen de toda religión institucional y de toda moral se sitúa en la zona y ambiente metafísicos. Se advirtió hace tiempo que dada la necesidad de emplear un vocabulario religioso Galdós temía que el espectador y lector español no comprendiera que entraba en un mundo nuevo.

Voluntad, 1896, y *La fiera*, 1897, nos hacen partícipes del mismo tormento interior. Isidora con su voluntad (=vida y amor verdaderos) salva a Alejandro de lo destructivo, de la muerte, del suicidio, al cual iba arrastrado por su imaginación estéril. Susana aparentemente frívola *convierte* con su amor verdadero a Berenguer, arrancándole del odio y la venganza estériles, que sólo dan lugar a la cadena sin fin de repugnantes y sangrientas crueldades. Por fin, la dramatización de *El Abuelo*, 1904, llega al descubrimiento espiritual, se tiene la vivencia de que el lazo humano no lo forma la sangre, ni las instituciones sociales (nobleza) ni las religiosas, sino el amor (obsérvese la diferencia con *Gloria*, paso necesario, sin embargo, y esencial). *La loca de la casa* se relaciona naturalmente con *Bárbara*. *Pedro Minio* es de 1908, *Celia en los infiernos*, 1913, *El tacaño Salomón*, 1916, tres obras en que por medio de la fantasía (predominio) como en las novelas *El caballero encantado*, 1909, y *La razón de la sinrazón*, 1915, con las cuales se entrelazan cronológicamente, se crea la felicidad económico-social; realidad posible detrás de toda la sordidez histórico-social del siglo XIX, como los simbolistas encuentran tras la materia un espíritu indemostrable y, no obstante, igualmente real.

En *Casandra*, novela, 1905, se nos aleccionaba para que vigiláramos siempre a las fanáticas, déspotas e intransigentes como Doña Juana Samaniego, porque resucitan, al igual que en *La Fiera*, dice Berenguer, «Huyamos, sí; que éstos... éstos resucitan» (final). Son las dos cabezas, las muchas cabezas intransigentes y crueles que sólo odian y piensan en matar. En *Doña Perfecta*, drama, 1896, la orden: «mátale», la pronuncia Remedios en vez de Doña Perfecta, ésta pide «misericordia» para todos, para ella y para su hija y para Pepe Rey. En *Casandra*, drama, también se universaliza el tema: «¡Respira, humanidad!»

Su vida termina con su creación dramática. Galdós acorralado por el dolor y el sufrimiento, no claudica ni se somete. En *Alceste*, 1914, se glorifica la vida, aun más, la alegría y el deber de volver a vivir. *Sor Simona*, 1915, encarna el amor a la libertad espiritual, mientras que en *Santa Juana de Castilla*, 1918, se concentra el pensamiento y el sentimiento del creador: la verdadera monarquía -amor al pueblo; la verdadera religiosidad consiste en la vida interior, vida de la conciencia.

El caudal dramático de Galdós está formado por veintidós obras. Siete son adaptaciones, cinco de novelas, de las cuales cuatro son las —122→ dialogadas, y *Doña Perfecta*, y dos episodios, en realidad *Zaragoza* se condensa en un libreto. De las quince obras escritas directamente para la escena, las siete primeras se estrenaron entre 1894 (*La loca de la casa*) y 1903 (*Mariucha*), sin más solución de continuidad que la ocurrida después del estreno de *La fiera* (1897) y que dura hasta 1901 (*Electra*). Son los años catastróficos, además es cuando emprende la continuación de los *Episodios*, la tercera serie. En este primer período los asuntos de sus dramas son semejantes a los de

sus novelas, tanto desde el punto de vista social como del conflicto histórico y también por lo que se refiere al tema. Con *Bárbara*, 1905, comienza la nueva manera. La densidad plástica de la primera época se trueca en levedad; la acción deja de ser metafórica para convertirse en simbólica. Son creaciones puramente imaginarias, no en el sentido de que no se apoyen en la realidad, sino en el de que ésta es el punto de arranque. El lugar puede ser Sicilia o Grecia, el tiempo ya no es el presente, es un tiempo metafísico, calidad que resalta más cuando se cita un hecho histórico -Waterloo, los Comuneros, la Guerra Civil-. Arranca de la realidad física para introducirnos en la espiritual, en el ensueño, en un mundo poético; con desenlaces alejados de la claridad definitoria, prefiriendo la ambigüedad de lo sugerido, que se presta a la interpretación y a la divergencia. Voy a comparar un momento *La loca de la casa* y *Bárbara*, pero antes quiero enfrentar la alegoría de las rosquillas (*La de San Quintín*), con su alusión metafórica doblemente densa: la confección de las rosquillas -harina, huevos, amasar, horno, etc.- y su significado -la fusión de las clases sociales (nobleza y pueblo)-. Metáfora que sólo muy marginalmente está vinculada al tema de la obra. De esta materialidad tan directa (trastienda de un almacén de telas, *Voluntad*; carbonería, *Mariucha*; laboratorio, *Electra*) pasamos a las rosas y espinas de *Bárbara*, a su belleza, a su perfume, a su dolor. Símbolo que expresa el sacrificio y sufrimiento completamente espiritual de la nueva figura femenina: su sensual belleza, su dolor interior, su sacrificio nuevo para salvar a la humanidad. Aroma de libertad en el campo recogiendo flores (*Sor Simona*), al lado del pueblo (*Santa Juana de Castilla*) o en el ensueño de las comedias.

El argumento de *La loca de la casa* tiene una lejana semejanza con el de *Bárbara*. Una mujer delicada y espiritual casada con un hombre rudo y brutal. El título de la una alude al nuevo valor -positivo y creador- de la imaginación, el otro es un nombre. En *La loca...* pasan los dos primeros actos preparando la boda; apenas comienza *Bárbara* ya nos enteramos de la desavenencia del matrimonio y, aun más, de que Bárbara ha matado a su marido. En la escenificación de la novela se hacen algunas supresiones con el único propósito de encauzar la acción dentro del tiempo acostumbrado de la representación. Galdós necesitaba todavía dos hermanas, cada una con su novio; la familia de las chicas es muy rica, pertenece a la industria y a la banca, los aristócratas novios están arruinados. Al financiero e industrial catalán le acompaña —123→ un agente, lo cual es aceptable, pero Moncada tiene una hermana, que en la novela puede ser una pincelada más y no estorbar, pero en el escenario es totalmente innecesaria. A medida que avanza la acción el número de personajes aumenta. Los cuatro actos transcurren en tres lugares diferentes, en realidad, sin que se justifique demasiado. El tema no es otro que la necesidad de superar la dualidad de la vida, reconociendo que la materia tiende hacia el espíritu y éste se realiza en aquélla. Pero el desarrollo es completamente novelesco. Diferente carácter de las dos hermanas. La señora marquesa arruinada es una pedigueña si no insoportable, algo pesada, sus señoritos hijos en lugar de trabajar piensan en el matrimonio o en el misticismo. No basta eso. Galdós quiere demostrarnos, que la vida civil, el matrimonio, puede ofrecer sacrificios y trabajos muchos mayores que el convento. Nos quiere presentar la fecunda realización del espíritu fuera del convento. Victoria cuando debe, a los nueve meses, tiene un hijo. La gran fortuna del burgués atrae, por qué no, a los arruinados aristócratas, pero cuando Moncada se arruina todo se derrumbaría de no aparecer la gran figura dramática, el hombre naturalista, no ya Caballero como el de *Tormento*, sino Cruz Claro que en seguida podemos pensar en Victoria de Cruz. La novela es de 1892, *Torquemada en la cruz*, de 1893. No tenemos rosquillas, pero si en *Mariucha* León tiene la cara tiznada y oímos en un aparte, cuando

Cesáreo, después de muchas dudas, afirma «Perdone V... Cré... No es, no», «Dice que no soy. Tiene razón, no soy...» hay que sobrentender, el que era. Estos son «hallazgos» posteriores, pero para final del acto primero Victoria aparece, acompañada de una religiosa vistiendo el hábito del *Socorro*, con el hábito enteramente blanco de novicia y en la mano «una palma de Domingo de Ramos». Entrada muy echegariana y que nos introduce en la Semana de Pasión -pasión para todos menos para Pepet-. Gran estampa del hombre del Naturalismo-positivista. Luchando con la Naturaleza y con la Sociedad. Todo esfuerzo y trabajo incesantes, todo voluntad firme y decidida. Pero a fines de siglo tendiendo hacia el Espíritu, un espíritu con un cierto matiz histórico, pues desea entroncar con la casa de los amos. Lo único que puede ser mal entendido en el progreso de la acción es la actitud ofensiva de todos hacia Pepet. Hay que tener en cuenta de un lado la natural repulsa que inspira lo exclusivamente material, de otro, el absoluto desdén que ese gigante siente hacia todos los enanos que le rodean, hacia todos menos hacia Victoria, de ésta se siente suyo y, siente que es suya. No es la unidad ideal del matrimonio, sino la integración de Materia y Espíritu.

El mundo de *Bárbara* es completamente nuevo. Hay que reconocer, no obstante, que un director debería cuidar ciertos momentos de la obra, los cuales sólo un público culto y educado aceptaría de buen grado. Bárbara ha sido dada en matrimonio a un hombre riquísimo, que además lleva un nombre ilustre, Paleólogo, entroncado quizá con los dominadores de Bizancio. El marido, pues, tiene un doble prestigio: el dinero y el hábito del mando. Se asemeja a Pepet por su dureza, por su brutalidad, —124→ por su fuerza de voluntad. También Lotario Paleólogo ha amasado su enorme fortuna. La delicada Bárbara, culta y refinada, se diferencia de Victoria en que su matrimonio ha sido completamente gratuito. Bárbara, condesa de Términi, tiene extensas posesiones y es dama de alcurnia. Lo que era una lucha entre dos niveles distintos y heterogéneos -la Materia y el Espíritu-, ahora en un mismo plano vemos la incompatibilidad de dos aspectos de la fuerza; de un lado, toda la grosería y bajeza que degrada al hombre, del otro, todas las virtudes y cualidades que le elevan. Sometida a constantes escarnios, Bárbara mata a Lotario. Es el comienzo de la obra. Los cuatro actos, en cuatro lugares distintos y adecuados, presentan un fuerte contraste de luz. Un núcleo, actos segundo y tercero, muy luminoso, encuadrado por la noche, más que oscura, iluminada con fuegos artificiales. La tragicomedia no es tanto breve como rápida. No tenemos los caracteres de la primera época, se nos ofrece la complejidad inherente del individuo y la complejidad de la vida. Las rosas hay que imaginarlas siempre con espinas. Exigen meticulosa delicadeza. En el primer acto se expone ya la situación. La escena brutal la narra la sirvienta. La acción trágica la cuenta la dama, el sujeto de la acción. Gracias a la narradora nos adentramos en lo sucedido, captando matices levísimos y llenos de significado. Es un amor cuya sensualidad está hecha de roces y miradas, de suaves contactos. Ahora con el amante ausente la nostalgia del deseo le hace más necesario, se impone más su presencia. Y Bárbara sola, envuelta en el crepúsculo, entre ruinas y flores, más sumisa que nunca, más entregada y tierna, es sorprendida por su marido celoso que al verla tan amante siente bestialmente la llamada de la carne. Sale a relucir el cuchillo, pero no es el macho el que entra en la hembra, sino la quintaesencia de lo femenino la que se hunde en el varón. En el estado de alma brotaba la sensualidad más espiritual y en la acción la brutalidad más salvaje proyecta la extensa gama de la variedad de los impulsos. El triángulo está formado por el místico amante, caballero español, al servicio del rey de Sicilia, la condesa de Términi y Lotario Paleólogo. Un exaltado sentimiento de honor y fe, una exquisita educación pagana adquirida por nacimiento y la enseñanza y el afán desbordante de posesión. A Bárbara y Leonardo los

vemos juntos por única vez, al ir a terminar el acto segundo, escenas 9 y 10. Hay toda una dirección wagneriana, el espacio psicológico, que ya en 1881, muy mediocrementemente, había introducido Echegaray con *El Gran Galeoto*.

BÁRBARA.- [...] ¡Oh, sí! Alguien viene. **(Pausa. Medrosa se acerca más a la puerta. Aparece LEONARDO y se detiene en el umbral. Ambos se miran perplejos, silenciosos. SILVIO y CORNELIA se alejan hacia el foro.)**
¡Leonardo!

LEONARDO.- **(Inmóvil, como deslumbrado.)** ¡Visión celeste!

La escena diez es de un sensualismo tan exaltado y de un transporte espiritualista tan ardiente que nos hace pensar en *Tristán e Iseo*. Mientras Tristán e Iseo embriagados de amor se aíslan de cuanto les rodea, —125→ sin poder sentir el peligro que los circunda, castigo de su culpa, Galdós en un simbolismo impregnado de cristianismo, que se enlaza estrechamente con el paganismo (Comp. el ardor finisecular de Rubén Darío y el Valle-Inclán de las *Sonatas*), presenta vivo el martirio del pecador y la complejidad del acto. Bárbara ha sido sólo el brazo ejecutor, Leonardo la subconsciente e inconsciente voluntad que induce al crimen. Para sí recaba toda la responsabilidad, debe y quiere expiar su falta. Por eso precisamente ha abandonado la vida militar.

Las intrigas y peripecias de las comedias de amor han sido sustituidas por ese laberíntico espacio interior. Lotario tenía un hermano, Demetrio, también enamorado de Bárbara. Casi idénticos en lo físico, eran de carácter muy diverso. Demetrio ha reunido valiosas obras de arte y traficando por Oriente ha amasado inmenso caudal, deslumbrantes piedras preciosas. Demetrio no ha vuelto a ver a Bárbara desde que ésta era una niña. Cuando se enteró de su matrimonio con su hermano, sintió una envidia feroz, sorda carcoma de su vida. Por no ver juntos a Bárbara y Lotario no ha vuelto a Sicilia. Este dolor ha sido acicate de su actividad en el comercio. Mientras tanto, Bárbara ha vivido desgraciada con su marido, consolada con la amistad de Leonardo, ignorando que era ardientemente amada por tierras lejanas. Al saber Demetrio la muerte de su hermano sintió hondo pesar Y gran alegría ante la viudez de Bárbara. Ha venido a su encuentro para casarse con ella. La dama siente horror al verle, tan idéntico al que acaba de asesinar, pero se somete a la voluntad de Horacio, el gobernador de Sicilia, y se casa para salvar a Leonardo.

Tanta encrucijada, tantos sentimientos opuestos y, trenzados, ese espacio psicológico tan laberíntico tiene como fondo Waterloo, 1815, la Justicia. Waterloo es el dique al ímpetu revolucionario, todo vuelve a su estado anterior. Parece que algo ha cambiado, pero todo sigue esencialmente igual. Hay una melancolía otoñal en Galdós. Es muy fácil pensar que se debe a su edad, yo creo que la causa de esta desilusión es contemplar su obra a punto de acabarse y que España, la España de la Restauración es la de siempre. Irónica melancolía que encuadra la tragicomedia (Filemón). Horacio dice, «Yo he tenido que hacer reformas, pero de pura apariencia y palabrería. Parece que he reformado Y no es verdad» (III, 4). Y sus últimas palabras: «Entretengo los ocios de mi

tiranía modelando con la miseria humana, la estatua ideal de la Justicia». Son las últimas palabras de la obra.

«Conviene huir de las abstracciones, conviene que nos acomodemos a la realidad», dice Horacio a Leonardo (II, 4). «¿Qué me llama con más fuerza la querencia de entenderme con Horacio, o el hambre?... Comeré». Es la perplejidad de Demetrio (II, 2), recuérdese el amigo Manso. Demetrio, el gran coleccionador de obras de arte, confiesa que a la belleza de piedra prefiere la humana (II, 6). La religión la vemos caída en el martirio de Esopo al nivel de la hechicería y las supersticiones (III, 6). Hay un desfile de condecoraciones, de magistrados ciegos, de —126→ obispos que no quieren ver, de un pueblo alegre con el vino que corre en todas las plazas. Hay otro progreso, el de los penitentes que marchan a Jerusalén, y otra pasión, la de Bárbara, cada párrafo, cada Estación, subrayada por la salva de artillería con que se celebra la victoria de Waterloo.

Pero todo esto en realidad es el fondo vibrante de la tragicomedia humana -rosas y espinas, Grecia y Jerusalén-, es el fondo de un estado de alma, de un ambiente espiritual. Galdós ha creado una figura poética, melancólica, dulce y otoñal que ama la vida (*Alceste*), que ama la libertad (*Sor Simona*), que ama al pueblo (*Santa Juana de Castilla*). Es la mujer muy fin de siglo, melancólica, triste, expresando su feminidad con el sacrificio, pero tiene un acento muy galdosiano.

MIGUEL ÁNGEL, 17-19. Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo