Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 231-244
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26796

«Cuidado con la luz, Pepe»: sobre los espacios en *Doña Perfecta* (1896), de Pérez Galdós

«Cuidado con la luz, Pepe»: regarding scenic spaces in *Doña Perfecta* (1896), of Pérez Galdós

Enara Vázquez Aurrecoechea

Autoría:
Enara Vázquez Aurrecoechea
Universidad Complutense de Madrid, España
enaravaz@ucm.es
https://orcid.org/0009-0000-8097-7273

Citación:
Vázquez Aurrecoechea, Enara (2024). «"Cuidado con la luz, Pepe": sobre los espacios en *Doña Perfecta* (1896), de Pérez Galdós», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 231-244. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26796

Fecha de recepción: 16/01/2024
Fecha de aceptación: 23/02/2024

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Enara Vázquez Aurrecoechea

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo estudiar la construcción de tres espacios escénicos de la adaptación teatral de *Doña Perfecta* (1896) en relación con los espacios originales que se presentan en la novela de 1876. Se compararán los espacios de la adaptación con los de la obra original, con el fin de analizar los cambios que Galdós introduce en los espacios y la influencia de estos en el desarrollo del drama. En primer lugar, se estudiará el espacio del jardín de doña Perfecta, un *locus amoenus* invertido con una gran carga simbólica tanto en la novela como en el drama; por otro lado, analizaremos las últimas escenas del segundo acto de la obra, que corresponden al capítulo XVII de la novela, y que ya no tienen lugar en la capilla de la casa. Por último, estudiaremos las escenas que giran en torno a doña Perfecta y Rosario en el último acto, que no existían en la novela. Además, a lo largo de todo el estudio se analizará la presencia de luces y sombras como elemento fundamental de estos espacios, por un lado, símbolo de la ciencia y la muerte, y por otro lado mecanismo que el autor emplea para expresar la realidad interior de los personajes. Este análisis del drama nos permitirá, a su vez, acercarnos a la influencia del teatro simbolista en la producción dramática de Benito Pérez Galdós.

Palabras clave: *Doña Perfecta*; Pérez Galdós; espacio escénico; simbolismo; luces; sombras; espacios; análisis comparativo

Abstract

The following article aims to study the configuration of scenic spaces in the theatrical adaptation of *Doña Perfecta* (1896), of Pérez Galdós, in relation to the original spaces shown in the 1876 novel. We will compare the adaptation's scenic spaces with those of the original, with the intention of analyzing the changes Galdós introduces regarding scenic spaces and the influence of these in the plot. Firstly, we will study the garden of doña Perfecta's house, an inverted *locus amoenus* with a huge symbolic significance both in the novel and in the drama; on the other hand, we will analyze the last scenes of act II, which correspond to chapter XVII in the novel, and that no longer take place in the house's oratory. Lastly, we will study the scenes in the last act of the play that are centered around doña Perfecta and Rosario, which didn't exist in the novel. Furthermore, throughout the whole article, we will study the presence of lights and shadows as a key element of these spaces, symbolizing the battle between science and death, and on the other hand as a mechanism the author uses in order to express the character's innermost feelings. This analysis of the drama will also help us approach the influence of symbolist plays in the dramatic works of Benito Pérez Galdós.

Keywords: *Doña Perfecta*; Pérez Galdós; scenic spaces; symbolism; lights; shadows; spaces; comparative analysis

Introducción

A pesar de tratarse de la adaptación escénica de una de sus obras más conocidas, *Doña Perfecta* (1896) no ha merecido mucha atención por parte de la crítica[1], probablemente porque, aunque su estreno no fue desfavorable, no tuvo el mismo éxito entre los espectadores como, por ejemplo, *La de San Quintín* (1894) o, posteriormente, *Electra* (1901) o *El Abuelo* (1904). También se podría considerar una obra eclipsada por la novela, recordada por los lectores por su gran fuerza dramática y por la arrolladora presencia del personaje de doña Perfecta. Esta fuerza será la que haga que Galdós vuelva a esta novela a lo largo de su producción: Orbajosa sigue presente en muchas de sus obras, ya sea por simples menciones o por la aparición de personajes que viven en ella. Algunos ejemplos son *Marianela* (1878), *La incógnita* (1889) o *Realidad* (1889).

Para Pérez Galdós, *Doña Perfecta* tenía un rasgo atemporal; sin importar cuánto tiempo pasara, España seguiría siendo exactamente igual a cómo la describió en 1876. Eso mismo es lo que le asegura a Aureliano de Beruete en una carta escrita después del estreno de la adaptación teatral:

> Veinte años ha que fue sacado de las tinieblas este castizo y turbulento poblachón y muy lejos de extinguirse su fama y de oscurecerse su historia, han

1. Algunos estudios: Alvar, 1970; García Lorenzo, 1971; Germán Gullón, 2001.

> crecido una y otra, a tal punto que ya no hay en España provincia ni capital que no sea más o menos Orbajosoido (Pérez Galdós, 2016: 452).[2]

Esta sensación de que lo que se denunciaba en la novela nunca iba a cambiar se traspasó a la obra de teatro. En otra carta de 1908, Galdós asegura a Alice Bushee: «A su consulta referencia a la intolerancia y *bigotismo* de este país, contesto que ha cambiado poco desde 1896, fecha de *Doña Perfecta*. Seguimos lo mismo, tal vez peor» (2016, p. 666).

Además de la denuncia de la sociedad ignorante y fanática, que vertebra tanto la novela como el drama, hay otro factor que probablemente motivó a Galdós a realizar este arreglo teatral. Gran parte de la crítica está de acuerdo en que la novela se caracteriza, junto con otras obras del autor, por la proliferación del diálogo (Mazzara, 1957: 49; Alvar, 1970: 158)[3]. Galdós era consciente de que en la novela los personajes se construían, por encima de todo, a través del diálogo. A la hora de escribir la adaptación, presta especial atención a la construcción de los personajes, aspecto que observamos en la correspondencia que escribe al doctor Tolosa Latour relatándole el proceso de escritura:

> Estoy metido en la faena febril de *D.ª Perfecta,* que me tiene loco; pero, la verdad, está saliendo muy bien. Ya tengo dos actos completamente concluidos […] La *D.ª Perfecta* resulta un tipo de primera fuerza para una buena actriz, el *Pepe Rey* también, y los demás, *M.ª Remedios, Caballuco, Jacintito* y *Tafetán*, han quedado con mucho relieve. Creo que te gustará. (2016: 448).

Tanta era la emoción que sentía una vez terminada la obra que escribió lo siguiente en otra carta a Tolosa Latour: «la obra es la mejor que he hecho para el teatro; la más patética, la más concisa, la más teatral, en una palabra, y la más interesante» (2016: 449).

A pesar de que, según Rubio Jiménez, la obra no aporta «nada verdaderamente sustancial» a la producción teatral de Galdós (1982: 102), consideramos que se trata de una adaptación extremadamente interesante, que muestra algunas tendencias a las que evolucionaría el teatro del autor posteriormente. Si bien tanto la novela como el drama merecen extensos estudios individuales, en el presente análisis nos centraremos en la obra de 1896. Nuestro objetivo es analizar la obra teatral, pero teniendo siempre en cuenta que se trata de

2. A partir de este momento indicaremos todas las obras de Benito Pérez Galdós solamente indicando el año y el número de página.
3. Un ejemplo de esto es el diálogo que se da entre Perfecta y Pepe después de que este visite la casa de las Troyas: «–Vamos: te defenderás desmintiéndome. / –Yo no me desmiento. / –Luego confiesas que estuviste en casa de esas… / –Estuve. / –Y que le diste media onza» (2021: 265).

la adaptación de una novela; por esta razón, en el estudio de los espacios, estudiaremos también algunos aspectos de la obra de 1876.

Al fin y al cabo, la presencia de un narrador permite que los espacios tengan una posición privilegiada en las novelas, ya que se disponen de diversos recursos narrativos que permiten un proceso de descripción minuciosa del espacio en el que se desarrollan las historias; además, el espacio en la novela se convierte en un vehículo para transmitir simbólicamente las situaciones de los personajes, sus sentimientos, ideas o acciones (Álvarez Méndez, 2003: 553)[4].

Por otra parte, el espacio en el teatro es fundamental, en tanto que la presencia de cada elemento en la escena debe estar justificada y transmitir algún mensaje, lo que implica que, en el cambio de la novela al drama, es necesario un proceso de sintetización y esencialización de la multiplicidad de espacios presentes en la novela. Recordemos la visión que Galdós presentó en el prólogo a *El Abuelo*, afirmando que para él «El Teatro no es más que la condensación de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres» (2004: 158). Estudiar los espacios en el drama, teniendo siempre en cuenta la novela de la que fue adaptado, nos ayudará por tanto a comprender qué elementos se consideran esenciales respecto al espacio.

Además, el estudio de la construcción espacial nos permitirá acercarnos a algunas técnicas propias del teatro simbolista que Galdós utiliza en su obra, siguiendo –más o menos conscientemente– los preceptos de los autores nórdicos que comenzaban a abrirse paso por Europa en la última década del siglo XIX.

Los espacios y su reflejo en los personajes

En su artículo «El Naturalismo en el teatro», Émile Zola abogaba por unas puestas en escena que se sujetaran a la «realidad social contemporánea» (Rubio Jiménez, 1982: 13). De la misma manera en que la novela naturalista buscaba realizar una detallada descripción de los ambientes y el poder que ejercían sobre los personajes, Zola creía que el dramaturgo debía transmitir al espectador esa misma realidad verídica, detallada, mediante el decorado teatral.

Pero, seguramente, Benito Pérez Galdós era consciente de que la puesta en escena limitaba la posibilidad de representar de manera completamente fiel el ambiente en el que se desenvolvían los personajes. Podemos suponer entonces, aunque con reservas, que para la época de composición de esta obra el autor ya

4. De hecho, el primer tipo de simbolismo está asociado a la literatura naturalista, en donde «they represent something intangible or invisible, an idea or state of mind» (Sprinchorn, 1985: 113). Un ejemplo de símbolo en la novela de *Doña Perfecta* sería el tren en el que llega Pepe Rey, y que despierta el campo alrededor de Orbajosa (Casalduero, 1970: 18).

se había acercado a la estética simbolista que triunfaba en el norte de Europa y Francia, y que poco a poco también iba cobrando más importancia en España.

Recordemos que, hacia 1891, ya se hablaba del teatro de Henrik Ibsen en la prensa española (Rubio Jiménez, 1982: 62); en 1893, su obra *Un enemigo del pueblo* se estrenó en Barcelona (1982: 56). Aunque en Madrid tardó un poco más en ponerse en escena[5], se mencionaba a menudo en la prensa; de hecho, *La España Moderna* publicó algunas de sus obras a partir de 1892, siendo la primera *Casa de muñecas*[6].

A pesar de que en la *Correspondencia* de Galdós no encontramos en primera instancia menciones a Ibsen o su obra, el catálogo de su biblioteca, realizado por Chonon H. Berkowitz, nos indica que tenía más de una edición de Ibsen anterior a 1896 (1951: 175-176)[7]. Por otro lado, también encontramos en el catálogo de su biblioteca *La princesse Maleine*, de Maurice Maeterlinck, en una edición de 1890[8].

Aun así, no debemos olvidar que en el prólogo a *Los condenados* (1895) Galdós critica el simbolismo, y se posiciona completamente alejado de él:

> Esto del simbolismo es ahora la ventolera traída por la moda, y muchos que de seguro no la entienden al derecho, nos traen mareados con tal palabreja. Para mí, el único simbolismo admisible en el teatro es el que consiste en representar una idea con formas y actos del orden material. […] En *Los condenados* no hay nada de esto, ni fue tal mi intención, porque eso de que las figuras de una obra dramática sean personificaciones de ideas abstractas, no me ha gustado nunca. Reniego de tal sistema, que deshumaniza los caracteres (2004: 145).

A pesar de este supuesto rechazo, encontraremos algunos aspectos simbolistas en el arreglo teatral de *Doña Perfecta*. Galdós nos presenta un escenario simbólico que proyecta «el paisaje interior en la realidad externa de los objetos mundanos» (Balakian, 1969: 154); un escenario que, más que representar la atmósfera como «factor importante, social y exterior» (Balakian, 1969: 171),

5. No obstante, debemos tener en cuenta estrenos relacionados con la obra de Ibsen, como *El hijo de don Juan* de José de Echegaray, drama estrenado en 1892 subtitulado: «drama original en tres actos y en prosa inspirado por la lectura de la obra de Ibsen titulada *Gengangere* (*Espectros*)» (Mobarak, 2013: 27).
6. (1892) «*Casa de muñecas: drama en tres actos*», *La España Moderna*, Tomo XLIV, agosto, pp. 131-171. Los demás actos de publicaron en los tomos siguientes.
7. *Le canard sauvage; Rosmersholm* (traducción de M. Prozor) (1891); *La dame de la mer; Un ennemi du peuple* (traducción de A. Cheneviere y H. Johansen) (1892); *Les revenants; La maison de poupèe* (traducción de M. Prozor) (1892); *Solness le constructeur* (traducción de M. Prozor) (1893), etc. (Berkowitz, 1951: 175-176).
8. Un error de Berkowitz en el *Catálogo de la biblioteca…* hace que esta edición salga fechada en 1865 (1951, p. 199); la edición de Galdós se sigue conservando en la Casa-Museo.

se centrará en el interior y formará «parte esencial del estado de alma de los personajes» (Peral Vega, 2016: 490).

Doña Perfecta (1876) cuenta con muchos y diversos espacios que nos son descritos a lo largo de la novela[9]. La puesta en escena lleva a una reducción de esos espacios, que pasan a ser solamente cuatro: el jardín de doña Perfecta, el salón en el interior de su casa, una sala en la casa de don Inocencio, y otra sala en la casa de Perfecta. No obstante, la reducción no solo se da cuantitativamente, sino que la concepción de los espacios y su descripción en las acotaciones no se realiza de manera detallada; se mencionan los objetos y elementos más importantes que ayudarán a reflejar el interior de los personajes.

Uno de los espacios fundamentales es en el que se desarrolla el primer acto de la obra –y parte del cuarto, aunque no lo presenciamos, sino que se nos relata por parte de los personajes–: el jardín de doña Perfecta. A través de este jardín los personajes van a acceder a la huerta, cargada de connotación en la novela; es el lugar en el que se da el primer encuentro amoroso entre Pepe y Rosario, motivado por doña Perfecta en la novela[10], pero realizado a escondidas en la adaptación teatral.

Con la acotación que describe el «jardín interior o patio ajardinado» (1942: 805), Galdós ya establece dos elementos clave que construyen la misma atmósfera que se genera con las extensas descripciones de la novela original. En primer lugar, debemos destacar la presencia de los cipreses en el camino del jardín a la huerta, además de otros «árboles corpulentos» que, aparte de ocupar un gran espacio, se describe que «dan sombra a la escena» (1942: 805). El significado asociado a los cipreses, además de su relación con la idea de proyectar sombras –elemento que estudiaremos más adelante–, presenta una subversión de la imagen del jardín como un lugar amable; es un *locus amoenus* para los dos enamorados, pero «también en este caso tiene lugar la inversión de la imagen idílica, al ser el jardín escenario de la violenta muerte de Pepe a manos de Caballuco» (Dorca, 2004: 95).

9. La estación de tren de Villahorrenda y el camino que lleva hasta Orbajosa; la ciudad de Orbajosa, tanto la imagen que se ve de esta desde el camino como las calles de la ciudad; la casa de doña Perfecta –dentro de esta, la habitación de Pepe, el comedor, la galería, la capilla y la huerta–; la casa de don Inocencio, el Casino y la casa de las Troyas, además de algunos espacios que son mencionados pero no mostrados, siendo el más importante la catedral.

10. «¿Para qué os estáis ahí? Lleva a tu primo a dar un paseo por la huerta» dice la viuda de Polentinos; Galdós indica en ese momento que la mujer «se sonreía con bondad maternal» (2021: 207).

Este tétrico ambiente escénico, junto con dos intervenciones que Pepe Rey realiza a lo largo del primer acto, hace que el público sepa desde el principio qué destino va a encontrar el protagonista de la obra. La primera vez que el ingeniero hace alusión a su destino –aún sin saber que va a ser trágico– es cuando, impulsado por la falsa humildad de doña Perfecta respecto a Orbajosa comparada con las grandezas de Madrid, asegura que «Todo, todo lo cambio por este rincón apartado y tranquilo, donde pienso encontrar mi *dicha*» (1942: 807, cursiva mía). Si atendemos a la etimología de la palabra, observamos que 'dicha' también contiene el sentido de *fatum* ('suerte', 'destino')[11]; podemos interpretar, por tanto, que se está realizando una alusión al final trágico de la obra. La última intervención del primer acto también es de Pepe: en ella el ingeniero, ya enamorado de Rosario y convencido de la idea del matrimonio, afirma rotundamente: «Aquí triunfo, o muero» (1942: 817).

Además de la presencia de los cipreses, en el primer acto también observamos la fachada del hogar de los Polentinos, que se describe como «antiguo y muy irregular» (1942: 805). El exterior de la casa no muestra demasiada opulencia y, sin embargo, pertenece a la familia más rica y poderosa de Orbajosa. Este detalle hace comprender al espectador por qué Pepe Rey denuncia la miseria que ha observado en su camino desde Villahorrenda sin necesidad de mostrárnosla –recordemos que los primeros capítulos de la novela se omiten en el arreglo teatral, aunque se hacen algunas alusiones al viaje de Pepe[12]–.

El interior de la casa de doña Perfecta, que se nos muestra en el segundo acto, es una clara representación material del interior de la viuda: «anticuada» y «patriarcal» (1942: 817). Se eliminan de la escena algunos elementos clave de la novela, como la jaula en la que vive el loro, que el narrador introduce para describir de manera indirecta al canónigo don Inocencio:

> [Los loros] tienen no sé qué rígido empaque de diplomáticos. A veces parecen bufones, y siempre se asemejan a ciertos finchados sujetos, que, por querer parecer muy superiores, tiran a la caricatura. Era el Penitenciario muy amigo del loro (2021: 189).

11. «En lenguaje vulgar, según la creencia pagana de que la suerte individual se debía a las palabras pronunciadas por los dioses al nacer el niño». DRAE, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. < https://dle.rae.es/dicha> [17/12/2023].
12. Tal vez la más llamativa es la referencia que Pepe Rey realiza de la primera impresión que le causó Caballuco, algo que se describe detalladamente en el segundo capítulo de la novela: «CABALLUCO.– El señor ya me conoce. / PEPE.– Sí; nos encontramos en el camino cuando yo venía. ¡Ah!, gallardísima figura la de usted a caballo… Yo dije que me parecía usted un centauro» (1942: 814).

En esta sala de doña Perfecta[13] se desarrolla el encuentro entre Rosario y Pepe, y la posterior discusión del ingeniero con su tía, que marca el clímax del drama.

En la novela, este encuentro tenía lugar en la capilla de la casa de los Polentinos. Se nos describe, desde el punto de vista de Rey, como un lugar «con leve olor de humedad, inherente a toda pieza cerrada por mucho tiempo, […] oscuro como una tumba» (2021: 283). Dentro de la sensación tétrica que nos transmite esta descripción de la capilla como una tumba, Galdós va a presentar un diálogo entre los personajes que muestra una tensión constante entre el amor y la muerte, sobre todo en el caso de Rosario: «Por ti estoy padeciendo; por ti estoy enferma; por ti desprecio la vida y me expongo a morir… […] Moriré, ¿qué me importa?» (2021: 285).

Aunque lo más probable es que Galdós decidiera cambiar el encuentro para evitar un cambio de puesta en escena, puede que también quisiera hacer el encuentro entre los amantes un poco más amable. No obstante, que la escena ya no se desarrolle completamente a oscuras y en la fría capilla no implica que la tensión *eros-thanatos* que se ha mencionado desaparezca, sino que se transmite, en este caso, a través de la iluminación que se presenta en escena.

A lo largo de la obra teatral, la mención de luces y sombras es prácticamente constante; en la novela, la sombra o la oscuridad se presenta a través de la ropa negra que lleva doña Perfecta o la primera aparición de don Inocencio, que se nos describe como una «larga opacidad negra» (2021: 185). Lo oscuro representa la muerte y la opresión que la «negra Orbajosa» (1942: 818) está ejerciendo sobre Pepe. A lo largo del drama, el protagonista se va a sentir perseguido por sombras: «Veo sombras que corren tras de mí, o se adelantan buscándome las vueltas, rostros entapujados que me acechan…» (1942: 819).

En contraposición a las sombras y la muerte estará la luz, que por un lado representa la ciencia y el conocimiento –«No… la verdadera piedad aquí no existe. No hay más que un artificio muy tosco, y un *antifaz muy negro* para esconder la discordia, *el miedo a la luz*…» (1942: 816-17, cursiva mía)–, y también a Rosario y el amor que Pepe Rey siente hacia ella, la única esperanza de salvación en esta oscura ciudad: «Tú te empeñas en que nada vales, y eres la maravilla de la Naturaleza… ignoras tu mérito inmenso, y no ves la luz, no sientes el calor divino que proyecta tu alma sobre cuanto te rodea» (1942: 813).

En el segundo acto del drama, como ya hemos mencionado, la presencia de las luces y sombras cobra una importancia total. Antes de que se dé el encuentro entre Pepe y Rosario asistimos a un soliloquio del ingeniero, que

13. A la que se parece considerablemente el espacio en el que tiene lugar el tercer acto, la sala en la casa de don Inocencio. Por no repetirnos innecesariamente, no hablaremos de ella en el presente estudio.

intenta encontrar la manera de escaparse de la casa con su prima. Cuando mira por la ventana, descorazonado, se encuentra con la profunda oscuridad de la noche, que deforma la huerta y sus alrededores: «¡Qué obscura la noche…; los muros de la huerta, qué altos!… Imposible salir de esta morada feudal sin violencia y escándalo» (1942: 825).

En la escena XIV del segundo acto Galdós, incapaz de representar la capilla y la figura de Cristo que tanto inquieta a Pepe en la novela, decide sumir la escena en casi completa oscuridad, dejando solamente una luz que Rey lleva a su cuarto después de tener la siguiente conversación con Perfecta:

> PERFECTA.– […] (*Vase despacio, volviéndose para observarle. Ya cerca de la puerta, retrocede.*) Oye.
> PEPE.– (*Disimulando su impaciencia.*) ¿Qué?
> PERFECTA.– (*Clava en él sus ojos, como si quisiera adivinarle los pensamientos.*) No vayas a olvidarte, y dejar aquí la luz… (1942: 824).
> Un poco más adelante, después de darle direcciones a Librada, insiste:
> PERFECTA.– […] Cuidado con la luz, Pepe. No me quemes la casa.
> PEPE.– No la quemaré, señora. (*Doña Perfecta desaparece sin ruido, como una sombra.*) (1942: 825).

Las implicaciones son claras: doña Perfecta, la «sombra» que representa la ignorancia, el fanatismo y la opresión de Orbajosa, y además causante indirecta de la muerte de Pepe, se siente amenazada por la luz del ingeniero, entendida tanto como su fe por la ciencia como por su amor por Rosario, ya que puede destrozar todo lo que la viuda ha luchado por tener bajo control.

La luz, que finalmente Pepe lleva a su habitación, iluminará el encuentro entre los dos enamorados de una forma velada: hay esperanza, porque los dos jóvenes están dispuestos a luchar por conseguir estar juntos; sin embargo, la oscuridad teñirá toda la escena, impidiendo que puedan encontrarse de manera plena.

Por otro lado, si atendemos al análisis de otras obras también de corte simbolista de la época, la luz se ha interpretado como un mecanismo que desvela la verdad escondida, íntima; solamente iluminados por una luz débil, los personajes son capaces de desnudar su interior (Peral Vega, 2016, p. 494), como Pepe y Rosario, que confiesan sus miedos y sentimientos en este momento, prometiéndose el amor eterno.

Respecto a la novela, debemos notar en primer lugar que el capítulo XVII, en el que tiene lugar este encuentro, lleva como título «Luz a oscuras». Durante casi todo el capítulo, los dos enamorados se encontrarán sumidos en una completa oscuridad que les obligará a palpar su alrededor para saber dónde están. La única luz que encontrarán es la interior, la que conecta a los dos: su amor.

En la obra original, todo se nos transmite a través de las sensaciones de Pepe: el olor a cerrado, la dureza del banco en el que se sientan, el frío y la presencia de la muerte, que, además de por el olor, también se manifiesta mediante la mención a los restos del padre de Rosario, que se encuentra enterrado debajo de ellos:

> –Te lo juro por las cenizas de mi padre que están…
> –¿Dónde?
> –Bajo nuestros pies.

El matemático sintió que se levantaba bajo sus pies la losa… pero no, no se levantaba: es que él creyó notarlo así, a pesar de ser matemático (2021: 289).

Pero lo que más inquieta a Pepe en toda esa escena es la figura del Cristo Crucificado; cuando Rosario le explica qué es, Pepe Rey siente «una fría lanzada que le traspasó el corazón» (2021: 284), y cuando la muchacha le obliga a besar los «helados pies de la santa imagen» (2021: 284), Pepe duda, aunque lo hace. En otro momento, el ingeniero siente que la figura se ha movido para reprocharle su excitación ante la cercanía del cuerpo de su prima:

> Oyose un ¡ay!, pero no salió de los labios de ella, sino de los de él, porque habiendo inclinado la cabeza, tropezó violentamente con los pies del Cristo […] a Rey le parecía, no que su cabeza había topado con el santo pie, sino que este se había movido, amonestándole de la manera más breve y más elocuente. Entre serio y festivo alzó la cabeza y dijo así:
> –Señor, no me pegues, que no haré nada malo (2021: 287-288).

En el arreglo teatral, sin embargo, esta repetida sensación de frío o de la presencia de Dios desaparece casi por completo. El frío de la capilla se sustituye por el calor: Rosario tiene fiebre, por lo que el crucifijo –que sustituye a la imponente figura del Cristo– está caliente, ya que se lo «saca del seno» (1942: 826). Además, poco después vuelve a guardárselo en el chal, por lo que la presencia de Dios no amenaza a Pepe de forma directa durante toda la escena. Por otro lado, el banco de madera en el que se sientan es sustituido por el sofá del salón, y tampoco se encuentran, en el drama, sobre las cenizas del padre de Rosario.

Todos esos detalles nos hacen pensar que, en definitiva, además de querer mostrar la esperanza de su amor a través de la tenue luz que los ilumina, Galdós decidió realizar todos estos cambios para hacer el encuentro entre los dos amantes más amable, y no tan teñido de la atmósfera tétrica que transmite la capilla en la novela.

La importancia de la iluminación también se observa en el cuarto y último acto de la obra, que tiene lugar en otra sala de la casa de doña Perfecta; en ella, encontramos un «altarito con la imagen de la Virgen, alumbrada por

una lamparita» (1942: 838). Es la única luz presente en la escena; el resto se encuentra sumido en las sombras.

En este último acto, Galdós suprime las reflexiones de las cartas que Pepe envía a su padre, presentándonos en su lugar un monólogo de doña Perfecta, una confesión que realiza ante Rosario mientras piensa que esta está dormida. De nuevo, el autor utiliza la luz como elemento revelador; a través de su monólogo, Perfecta se reafirma a sí misma las razones por las que está luchando tan ferozmente por proteger a Rosario; no solo lo hace por el pavor que le da la idea de que se case con un ateo, sino que todo se debe a una necesidad maternal de verse reflejada en su hija: «Tu vida y tu amor me son tan necesarios como tu obediencia, porque te he criado para mí, y ahora me miro… y no me veo» (1942: 838)[14].

Al monólogo de Perfecta, que Rosario escucha por entero, le sigue un soliloquio de la muchacha que recuerda en muchos aspectos al capítulo XXIV de la novela, titulado «La confesión». En este momento de la obra de 1876 las luces y las sombras también tienen un gran protagonismo: de la misma manera en que el segundo acto del drama la oscuridad hace que a Pepe le parezcan enormes los muros de la huerta, Rosario ve su realidad enormemente deformada por las sombras:

> Ningún ruido interrumpía el hondo sosiego de la noche […] La noche observaba […] A la luz de la lámpara del comedor veía de espaldas a su madre. El Penitenciario estaba a la derecha, y su perfil se descomponía de un modo extraño; crecíale la nariz, asemejándose al pico de un ave inverosímil, y *toda su figura se tornaba en una recortada sombra negra y espesa* (2021: 347, cursiva mía).

Los monólogos o soliloquios de las dos mujeres no son las únicas confesiones que observamos bajo el poder revelador de la luz en la obra de teatro: madre e hija se enfrentan en una discusión, y, una Rosario más valiente de lo que es en la novela admite a su madre que está planeando escaparse de la casa con el ingeniero:

> PERFECTA.– ¡Ah, ya comprendo…! Me preparas una traición…, […] Olvidada de tu decoro y el mío, has caído en la infame tentación de huir de mi casa, de huir con él.

14. Este monólogo de doña Perfecta se puede conectar con lo que Germán Gullón explica como el mayor cambio de la adaptación teatral respecto a la novela: «En su novela del 1876, lo personal, las emociones de los personajes, acaban confundidas con la ideología; en la obra teatral ocurre lo contrario, la ideología acaba vaciándose en lo personal» (2001: 164).

> ROSARITO.– (*Con repentina efusión, arrodillándose.*) Sí…, ya ves…, te lo confieso. No quiero mentir. (1942: 840).

Su discusión se ve interrumpida por un aldabonazo; es Remedios, que corre a avisar a doña Perfecta que Pepe está en la huerta, como ocurre al final del capítulo XXX de la novela.

Ni los personajes principales del drama –Perfecta y Rosario– ni los espectadores son capaces de ver lo que ocurre después. La luz tenue que ilumina a la Virgen contrasta con la oscuridad exterior, que solo podemos atisbar a través de la puerta; al comienzo del acto, Rosario se asoma y la describe de la siguiente manera: «En la huerta, todo es tinieblas, y un silencio de camposanto» (1942: 839). Una oscuridad que, como la muerte, finalmente ganará sobre Pepe.

Conclusión

En el presente artículo hemos mostrado una serie de observaciones sobre la construcción de los espacios en *Doña Perfecta*, centrándonos solamente en tres de los cuatro actos del drama, siempre estudiándolo en relación con la novela de 1876.

A pesar de que la obra merece ser estudiada en su totalidad, podemos considerar este breve estudio un acercamiento a uno de los aspectos más interesantes de la construcción de la obra. Parece haberse demostrado que, con la construcción de los espacios, Benito Pérez Galdós se alejó de las puestas en escena naturalistas y optó por un espacio simbólico, en donde el ambiente no expresa el exterior social en el que se desenvuelven los personajes, sino la realidad interior de cada uno de ellos.

Esto se realiza, principalmente, mediante el juego de luces y sombras, que ya estaba bastante presente en la novela, pero que en la adaptación teatral cobra una importancia aún mayor para la configuración de espacios y personajes. La oscuridad, la noche y lo negro representan a Orbajosa y sus habitantes: es la manifestación de su ignorancia, su fanatismo y de la muerte que llevarán a cabo al final de la novela. En contraposición, la luz llega con Pepe Rey, hombre de ciencia e innovaciones; también se proyectará en el amor que este siente hacia Rosario, y la esperanza de que los dos puedan huir juntos. Las sombras finalmente triunfarán, y Pepe será asesinado en la huerta, rodeado de cipreses, sumido en la tenebrosa oscuridad de la noche.

Pero la iluminación no es lo único interesante de esta trasposición de novela a obra teatral. Las escenas finales del segundo acto, sobre todo el encuentro entre Rosario y Pepe, son de las que más cambios presentan con respecto a la

novela[15]. Galdós hace el encuentro entre los dos enamorados más amable, ya sea por la incapacidad de cambiar de escena o por una decisión consciente –o las dos al mismo tiempo–. El calor del crucifijo que Rosario se saca de su chal y hace que Pepe bese está caliente, por lo que se suprime toda la sensación de frío que representa el conflicto de Rey ante la figura de Cristo. Además, los personajes no están completamente a oscuras, incapaces de encontrarse de forma plena, sino que son tenuemente iluminados por la luz de Pepe, que doña Perfecta había insistido tanto en que apagara. Otra vez, el juego de luces y oscuridad consigue mantener la tensión *eros-thanatos* igual de palpable que en la novela, pero haciendo el encuentro amoroso más agradable, alejado del ambiente tétrico que teñía la escena de la obra original.

Estos dos aspectos principales, y otros que hemos comentado a lo largo del estudio, nos acercan a una interpretación de la obra como simbolista, o por lo menos con algunos rasgos propios del simbolismo. A pesar de que en la *Correspondencia* de Pérez Galdós no encontramos mención a autores simbolistas como Ibsen o Maeterlinck, sabemos que antes de 1896 ya se habían estrenado o publicado en España, y que el autor contaba con algunas obras de ellos en su biblioteca.

Según Rubio Jiménez, Galdós siempre vio la idea de una puesta en escena naturalista como algo limitador, incapaz de realizarse con el mismo éxito que en las novelas, en las que escribía con total libertad (1982: 87). Tal vez Galdós vio en las obras de los autores simbolistas una posibilidad nueva, real, de poder poner sus obras en escena, o de adaptar sus novelas al teatro, representando de manera eficaz los diferentes escenarios en los que se desenvuelven los personajes y su influencia en ellos.

Algunos críticos están de acuerdo en que Galdós consideraba el diálogo como la base de lo teatral, y que eso le llevó a descuidar algunos otros aspectos fundamentales del teatro[16]. Si bien la concepción de las novelas dialogadas y de sus primeras obras dramáticas recae en esta idea, podemos observar que en otras obras posteriores el autor comienza a prestar atención al espacio escénico y su proyección en los personajes, utilizando símbolos que ayudan a la caracterización de los personajes. Como hemos intentado mostrar en este artículo, con mayor o menor éxito, *Doña Perfecta* es un ejemplo de ello.

15. Salvo, tal vez, la escena que cierra la obra, aunque no se ha comentado en este estudio.
16. Así lo apunta Rubio Jiménez: «[…] como ha indicado Isaac Rubio, no hay que confundir forma dialogada con drama y Galdós abusa de esto, creyendo que el diálogo es la base de lo teatral, idea muy de su época y que no es sino un convencionalismo más que rara vez superará» (1982: 81).

Bibliografía citada

ALVAR, M (1970), «Novela y teatro en Galdós», *Prohemio*, 1, pp. 157-202.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. (2003), «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, pp. 549-570. https://doi.org/10.5944/signa.vol12.2003.31730

BALAKIAN, A. (1969), *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.

BERKOWITZ, C. H. (1951), *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*. Las Palmas: El Museo Canario.

CASALDUERO, J. (1970), «El tren como símbolo: el progreso, la clase social, la cibernética de Galdós», *Anales Galdosianos*, Año V, pp. 15-22.

DORCA, T. (2004), *Volverás a la región: El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana. https://doi.org/10.31819/9783954879007

GARCÍA LORENZO, L. E (1971), «Sobre la técnica dramática de Galdós: *Doña Perfecta* de la novela a la obra teatral», *CH*, 250-252-252, pp. 445-471.

GULLÓN, G. (2001), «La obra como texto vivo: *Doña Perfecta*, de la novela (1876) al drama (1896)», *Anales Galdosianos*, Año XXXVI, pp. 445-71.

MAZZARA, R. A. (1957), «Some fresh perspectivas on Galdós' *Doña Perfecta*», *Hispania*, 40 (1), pp. 49-56. https://doi.org/10.2307/335668

MOBARAK, A. (2013). *La recepción del teatro extranjero en Madrid (1900-1936)*. Tesis. Madrid: UCM.

PERAL VEGA, E. (2016), «Dos visionarios en escena. Edward Gordon Craig y Adrià Gual», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 17 (6), pp. 489-503. https://doi.org/10.1080/14682737.2016.1238191

PÉREZ GALDÓS, B. (1942), *OO.CC,* VI, Madrid: Aguilar.

PÉREZ GLADÓS, B. (1896), *Doña Perfecta: drama en cuatro actos*. Madrid: La Guirnalda.

PÉREZ GLADÓS, B. (2001), *Doña Perfecta*. Ed. R. Cardona. Madrid: Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, B. (2004), *Prosa crítica*. Ed. J. C. Mainer y J. C. Ara Torralba. Madrid: Espasa-Calpe.

PÉREZ GLADÓS, B. (2016), *Correspondencia*. Ed. A. E. Smith *et al*. Madrid: Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, B. (2021), *Doña Perfecta*. Ed. I. J. López. Madrid: Cátedra.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1982), *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza: Pórtico.

SÁNCHEZ, R. G. (1974), *El teatro en la novela: Galdós y Clarín*. Madrid: Ínsula.

SPRINCHORN, E. (1985), «The transition from Naturalism to Symbolism in the Theater from 1880 to 1890», *Art Journal*, 45 (2), pp. 113-119. https://doi.org/10.1080/00043249.1985.10792287

VAREY, J. E. (1988), «Pérez Galdós: *Doña Perfecta*». En: Ribbans, G. y Varey, J. E. *Dos novelas de Galdós: «Doña Perfecta» y «Fortunata y Jacinta»*. Madrid: Castalia.