

BÁRBARA, TRAGICOMEDIA DE BENITO PÉREZ GALDÓS SOBRE EL MALTRATO A LA MUJER

CAROLINA MELINI¹ Y CARMEN MÁRQUEZ MONTES²

Este trabajo forma parte de una investigación mayor en la que se realiza un recorrido por la presencia de las diversas temáticas que transita Benito Pérez Galdós en torno a la mujer y sus circunstancias en los textos dramáticos que escribió entre 1892 y 1918, momento en el que se inician las grandes luchas para la equiparación entre los géneros³.

El objetivo principal es determinar la modernidad de pensamiento de este autor sobre la problemática femenina y sus procesos. A través de una metodología de análisis textual y temático, así como su cotejo con el contexto en el que se produjeron los textos.

1. INTRODUCCIÓN

La literatura nace en un contexto histórico, social, político, ideológico y cultural concreto, de manera que en ella se halla el reflejo de ese entorno. Es una imagen de la sociedad, una extensión del ser humano en sus diversas facetas, sobre todo de los aspectos que generan conflicto. Necesita de un vocero, de una mente abierta que mire al futuro con horizonte amplio y despejado para generar pensamiento y debate intelectual. Esta es una de las peculiaridades de la producción de Benito Pérez Galdós, el principal autor del realismo español, que considera que la sociedad toda debe entrar en su obra para ser analizada y juzgada, y que luego ella devuelva su juicio tras la lectura, como muy bien menciona en dos textos fundamentales: "Observaciones sobre la novela contemporánea en España"⁴ (1870) y "La sociedad española como materia novelable"⁵ (1897).

¹ Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

² Profesora Titular en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Instituto Universitario Aplicaciones y Análisis Textuales (IATEXT), Cátedra Pérez Galdós.

³ Recuérdese que la *Declaración de Seneca Falls o Declaración de sentimientos* es de 1848, texto fundacional del sufragismo al que siguieron otros muchos esfuerzos, que, si bien hicieron hincapié en el derecho al voto, buscaban la igualdad en general. En España fue Concepción Arenal la que, como sabemos, encabezó la lucha con una larga nómina de trabajos, como *La mujer del provenir* (1868) o *El estado actual de la mujer en España* (1895), que inspiró a otras coetáneas y posteriores, como Emilia Pardo Bazán.

⁴ Texto publicado entre el 22 y el 23 de septiembre de 1870 en *La Nación*.

⁵ Discurso de entrada de Galdós a la Real Academia Española de la Lengua.

1 Galdós da entrada en su obra a toda la problemática del siglo XIX y las primeras
 2 décadas del XX, tanto en la novela como en el teatro. La crítica ha destacado cómo
 3 refleja de manera destacada la de la mujer⁶ desde las más variadas perspectivas. Esta
 4 presencia se incrementa en el teatro. En el caso concreto de este trabajo nos centra-
 5 mos en *Bárbara* (1905), que versa sobre un asunto de muy complicado tratamiento, el
 6 maltrato a la mujer, una de las grandes problemáticas y lacras de la sociedad, oculta
 7 y relegada en todas las civilizaciones y momentos.

8 Esta investigación tiene los objetivos de identificar aquellos aspectos presentes en
 9 la obra dramática de Benito Pérez Galdós sobre las nuevas teorías feministas. Es decir
 10 que se desea establecer la modernidad de pensamiento de este autor sobre la cuestión
 11 femenina y sus procesos.

12 Detectar los rasgos actuales de violencia de género a través de una acción creada y
 13 desarrollada hace más de cien años, demostrando la pervivencia de la obra dramática
 14 de Benito Pérez Galdós, así como su visión *avant la lettre* sobre la igualdad y la lacra
 15 de la violencia de género.

16 Cotejar *Bárbara* (1905) con la teoría de Luis Bonino Méndez sobre los Microma-
 17 chismos, para enlazar la literatura galdosiana con las corrientes feministas actuales.

18 Se utilizará una metodología ecléctica que incluye métodos de análisis textuales,
 19 derivados de la teoría literaria y los estudios culturales. Se trabajará también desde la
 20 perspectiva de género, pero combinada con el análisis literario y tematólogico. Ade-
 21 más de la comparación de textos, pues, se cotejará *Bárbara* (1905) con la teoría de los
 22 micromachismos, o violencia oculta, de Luis Bonino Méndez (1998).

2. EL TEATRO EN LA PRODUCCIÓN DE BENITO PÉREZ GALDÓS

23 El teatro es el género menos estudiado y, por ende, menos conocido de Galdós, a
 24 pesar de que siempre sintió una gran inclinación y respeto por el mismo. Confiesa
 25 en sus memorias que comenzó escribiendo textos teatrales: "Mi vocación literaria se
 26 iniciaba con el prurito dramático, y si mis días se me iban en flanear por las calles,
 27 invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedias" (1915-1916, s.p.).
 28 Tras su llegada a Madrid comienza a escribir en la prensa y a finales de la década del
 29 60 ya inicia la creación de narrativa de ficción, que iniciará oficialmente con la publi-
 30 cación, en 1870, de *La fontana de oro*, a la que seguirán treinta y una novelas y cinco
 31 series de Episodios Nacionales⁷, además de un nutrido número de artículos, discursos,
 32 prólogos, etc. Entre sus artículos es importante constatar que una buena parte de
 33 ellos son críticas y reseñas de teatro⁸; de especial relevancia son las aparecidas en *La*
 34

40
 41 ⁶ Para este trabajo tiene un especial interés el del Juana Sánchez-Grey (1997) y Daria Jaroslava
 42 (1988). Pueden revisarse las actas de los Congresos internacionales de estudios galdosianos,
 43 que tienen una buena nómina de trabajos sobre la presencia de la mujer en Galdós.

44 ⁷ Recordemos que no finalizó la quinta serie, de manera que son 46 los que escribió y publicó.

45 ⁸ Como dato que confirma esta afirmación mencionamos que los dos primeros artículos en prensa
 de Galdós, de los que tenemos noticia, son del 3 y 9 de febrero de 1865, en *La Nación*, y son

Prensa de Buenos Aires, que se publican, quincenalmente, entre 17 de enero de 1884 y el 29 de abril de 1894.

A pesar de ese gusto y afición hacia el género, comienza su producción muy tarde, en 1892, cuanto contaba con casi cincuenta años de edad y había publicado veintidós novelas y las dos primeras series de los *Episodios Nacionales*. Según dice en sus memorias, lo hace a instancias del director Emilio Mario⁹: “Mario me salió con la misma cantata. Le habían dicho que *Realidad* novela podía ser *Realidad* drama. Él creía lo mismo. Como empresario y como amigo, me suplicaba que pusiese manos a la obra, si no para la actual temporada, para la próxima” (Galdós, 1915-1916, s.p.).

Sea como fuere, el 15 de marzo de 1892 estrena, en el Teatro de la Comedia de Madrid, su primera pieza teatral, *Realidad*, interpretada por la joven actriz María Guerrero (1867-1928)¹⁰ y por los actores más importantes del momento –Emilio Thuiller, Miguel Cepillo, Víctor Balaguer–, incluso el propio Emilio Mario interpretó el personaje de Joaquín Viera. Fue un gran éxito, la crítica destacaba la gran novedad que suponía que el novelista más significativo del momento hubiese decidido escribir teatro. En general, fue muy bien acogido este estreno, al igual que *La loca de la casa* (1893) y, sobre todo, *La de San Quintín* (1894), que fue un rotundo éxito. Desde estos momentos continúa con la producción teatral hasta el año 1918, en que estrena su última pieza, *Santa Juana de Castilla* (1918), esta vez protagonizada por Margarita Xirgu (1888-1969).

De modo que, entre 1892 y 1918, estrena veintiuna piezas de teatro, con las que cosecha rotundos éxitos, como el obtenido con *Electra* (1901), que trascendió el ámbito escénico para convertirse en uno de los grandes acontecimientos sociales del momento¹¹. Si bien, también hubo fracasos, quizás el más categórico fue el de *Los condenados* (1894), que propició el alejamiento de las tablas de Galdós durante cinco años¹².

De las veintiuna piezas escritas y estrenadas, diecisiete de ellas tienen, como se ha mencionado, a mujeres como protagonistas, incluso en las cuatro obras restantes hay mujeres de mucha significación para el desarrollo de la acción.

Como ya era un escritor muy conocido, estrenan sus obras las mejores compañías del momento: Emilio Mario, María Guerrero Oliver-Cobeña o Margarita Xirgu.

Bárbara (1905) es la decimotercera pieza de teatro galdosiana, que fue estrenada el 28 de marzo de 1905 en el Teatro Español de Madrid, regentado en ese momento por la compañía de María Guerrero y su marido Fernando Díaz de Mendoza.

reseñas de teatro lírico, sobre *Fausto* y *Lucía* el primero, y sobre *Rigoletto* el segundo.

⁹ Su nombre completo es Mario Emilio López Chaves (1838-1899), actor, director de escena y empresario teatral, que dirigió el Teatro de la Comedia de Madrid –actual Teatro María Guerrero– desde su creación en 1874.

¹⁰ Una de las actrices más importantes de la historia del teatro español.

¹¹ Fue tanto el éxito y resonancia social que se hicieron tabacos, chocolates e incluso postres en los restaurantes con el nombre de la obra.

¹² Ya tenía muy avanzadas y comprometidas *Voluntad* (1895), *Doña Perfecta* (1895) y *La fiera* (1896). Después de estos estrenos solo vuelve en el año 1901 con *Electra*.

3. BÁRBARA (1905), TRAGICOMEDIA EN CUATRO ACTOS Y LA MENTALIDAD PATRIARCAL

Bárbara (1905), ambientada en la Siracusa de 1815, muestra las desgraciadas circunstancias de una mujer que, en una situación de defensa propia, mata a su maltratador. El matrimonio concertado de Bárbara con Lotario ha durado varios años, llenos de maltratos físicos y psicológicos, que han ido destruyendo en Bárbara a la mujer que podría ser:

Filemón.- [...] no me negarás que parte del infortunio de Bárbara tiene su raíz en ella misma.

Cornelia.- En su carácter impetuoso.

[...]

Filemón.- Eso no, Cornelia: no veamos en las desventuras de la Condesa otra causa que su desatinado matrimonio... culpa fue de los padres, que, sin consultar el corazón de la pobre niña la casaron con un hombre odioso, con un hombre indigno.

[...]

Cornelia.- No pasa día que la pobre Bárbara no tenga que sufrir desaire, humillaciones, cuando no los ultrajes más soeces. Ayer mismo... no te hemos dicho nada por no disgustarte. Pero conviene que lo sepas. Rosina, cuenta a tu amo la escena escandalosa que presenciaste ayer en Castel-Términi.

[...]

Rosina.- Cuando entré en el palacio, el bruto del conde se entretenía en castigar a su esposa. [...] No con la mano, señor... la brida de un caballo. [...] la condesa huyó de la sala clamando socorro. El bellaco del Conde, detrás, echaba por aquella boca llamaradas del infierno (Galdós, 1905, p. 7).

El autor consideró que es una tragicomedia, y así lo menciona en el subtítulo, si bien la crítica ha optado por considerarla un drama. Está estructurada en cuatro actos, divididos en escenas: Acto I, dos escenas; Acto II, once escenas; Acto III diez escenas; Acto IV, siete escenas. Hay dieciséis personajes más una serie de grupos de lacayos, criados, etc., de los que diez tienen una función importante para el desarrollo de la acción.

En el brevísimo primer acto se presenta la acción, es decir, sabe el lector-espectador que Bárbara ha asesinado a su marido en un acto de defensa propia, pues este la ha maltratado de obra y de palabra durante todos los años de convivencia. Si tenemos en cuenta la distribución de la acción en las obras de teatro del momento, es sabido que los actos primero y segundo estarían dedicados a presentar la situación inicial, el tercero al desarrollo definitivo y el cuarto al desenlace. Es decir, que a Galdós no le interesa el acto de la muerte del esposo de Bárbara, sino que lo que le interesa de verdad es el desarrollo psicológico de la mujer después de un acto tan trágico. Y, en efecto, esa es la verdadera trama de la obra.

Bárbara, a quien todos consideran una bellísima persona, se enfrenta a su marido con la rabia de sentirse ella misma culpable de su situación: "Merezco la muerte, sí: debo morir por haber consentido en ser esposa de un salvaje, por haberle creído dig-

no de vivir junto a mí... pero no me des tú la muerte que merezco... es demasiada ignominia morir a tus manos" (Pérez Galdós, 1905, p. 7).

Los celos de Lotario, su esposo, al ver la felicidad que en su mujer causa la amistad pura con Leonardo, un soldado español, provocan una de las peores palizas que da a su mujer. Bárbara, cuando va a ser violada por su marido, puesto que verla sometida le provoca un fuerte deseo sexual, siente una fuerte repulsión que le da el impulso necesario para acometer el crimen. Bárbara, en medio de un trance que ella misma no es capaz de explicar, arranca el puñal que Lotario lleva al cinto y se lo clava, provocándole serias heridas que desangran a Lotario en poco tiempo.

Bárbara.- No podía nada...la cobardía me paralizó, "no me maltrates, no me injurieras" le dije. Y él ¡Villano! Al verme sumisa, su maldad cambió de forma...sus caricias repugnantes, acompañadas de palabras groseras, despertaron en mí la energía... ¡Un pudor frenético, instintos de fiera, furor de destrucción! (*Alzando la voz briosa*) ¡Oh, qué alegría ser salvaje, poder morder, desgarrar con mis uñas, con mis dientes al bestial monstruo que quería profanarme!... Forcejeamos un instante; resbaló, cayó al suelo. Al cinto llevaba un cuchillo de monte... en menos que se dice, yo... (*Indica con un gesto la acción de arrebatar el cuchillo*) Mi mano ágil, mi mano fuerte... (*Indica la acción de matar*) ¡No fue mi mano; fue un rayo del cielo! (Pérez Galdós, 1905, p. 17).

Este acto es, por supuesto, el que desencadena el cúmulo de acontecimientos y acciones que conducen a que Bárbara acepte, como sacrificio redentor, casarse con su cuñado, Demetrio. Está convencida de que esto la redimirá y purificará de su culpa. Parece que su cuñado pretende hacerla feliz, al menos no comparte la brutalidad del hermano difunto, si bien, para ella es un modo de expurgar su pecado: "Bárbara: (*Con idea fija*) "Adversidad, bienvenida seas" (Pérez Galdós, 1905, p. 69).

Además de ello, también consigue salvar la vida del hombre al que siempre ha querido, Leonardo, un capitán español que está al servicio del Rey de Sicilia, quien también se siente culpable y marcha a limpiar su responsabilidad con los frailes franciscanos, en cruzada a Tierra Santa.

Tras este argumento se esconde una situación que requiere un detallado análisis: Bárbara siente que es culpable por haber matado a su verdugo cuando temió por su vida. El maltrato físico en Bárbara es una situación que, aun siendo representada al comienzo de la acción, se deriva de una mentalidad patriarcal bajo la que se mueven los personajes de Galdós en esta tragicomedia. Por lo tanto, en esta obra de Galdós, se pueden rastrear otros signos más sutiles de las ideas patriarcales a las que Bárbara ha sido sometida durante años, y que no desaparecen con la muerte del maltratador, al contrario, se perciben en todos sus estados de conciencia y en los actos y palabras de los demás personajes.

3.1. *Bárbara, micromachismo y literatura*

Solo nos detendremos en los aspectos propios de la mentalidad patriarcal presentes en *Bárbara*. Para la búsqueda y recopilación de estos datos, se ha tenido en cuenta la evolución de las teorías feministas que se están desarrollando en el actual siglo

1 XXI, lo que refuerza la idea de la pervivencia del mensaje galdosiano hasta nuestros
 2 días. Pues si bien es cierto que una obra es producto del contexto en el que fue crea-
 3 da, como hemos venido sosteniendo, también lo es que, a la luz de nuevas teorías, se
 4 puedan analizar y valorar obras del pasado.

5 En la obra literaria pueden darse varias alternativas con respecto a las muje-
 6 res: puede haber un dominio de los planteamientos patriarcales o puede haber una
 7 discrepancia con ellos. En el primer caso esto puede deberse a un doble motivo: la
 8 obra refleja fielmente la sociedad que es patriarcal o el autor pretende recrearla para
 9 reforzar el patriarcado. Por el contrario, en el supuesto segundo, es decir, cuando
 10 existan discrepancias, (y estas, sin duda, son las obras de mayor interés para nuestro
 11 propósito) también hay que valorar a qué se debe esta divergencia. Las causas de este
 12 alejamiento del pensamiento oficial también están originadas por una doble posibili-
 13 dad: la realidad social no estaba tan fuertemente patriarcalizada como la mentalidad
 14 dominante quiere sustentar o, precisamente, lo que pretende es manifestar un pen-
 15 samiento discordante o las fisuras invisibilizadas, pero ciertas, que pueden aparecer
 16 frente a esta mentalidad (Redondo Goicoechea, 2001, p. 20).

17 A partir de este supuesto, se quieren analizar las muestras de pensamiento pa-
 18 triarcal presentes en esta obra y determinar cuál de los anteriores podría cumplir
 19 *Bárbara* y su puesta en escena.

20 Un aspecto importante puede ser el hecho de que María Guerrero pidiera un per-
 21 sonaje de este tipo. Que ella fuera la instigadora de la temática y las características
 22 del personaje; puesto que las compañías de teatro del momento tienen un fuerte
 23 peso en la creación dramática. Además de ello, por la correspondencia entre Galdós
 24 y María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, constatamos los cambios que se reali-
 25 zan en las obras a petición de esta compañía¹³; de hecho, tenemos conocimiento de
 26 la elaboración de la obra desde años antes, hablan de una “*Bárbara* problemática” a
 27 finales de los noventa, pero poco más sabemos. Hasta que, en una extensa carta de
 28 Fernando Díaz de Mendoza del 13 de junio de 1903, encontramos: “Nuestro deseo se-
 29 ría que viniera usted enseguida, para conocer lo que tenga ya hecho de esa «*Bárbara*»
 30 que nos anuncia” (Menéndez Onrubia, 1984, p. 165). Desde este momento, menudean
 31 las referencias a ella en la correspondencia del año 1904, las de 1905 ya son poste-
 32 riores al estreno madrileño, cuando van realizando los estenos en provincias. Así, en
 33 un telegrama del cuatro de junio de 1905 le dicen “Acabamos estrenar *Bárbara* con
 34 gran éxito que fue aumentando en cada acto, cuarto produjo inmensa impresión y el
 35 éxito hubiera tornado proporciones de gran acontecimiento si hubiera V. estado aquí.
 36 Nuestra enhorabuena y respetuosos saludos” (Menéndez Onrubia, 1984, p. 171). Rosa
 37 Amor dice al respecto:

38 Recordaré que sin duda la Escena II con la aparición de la Condesa presa del pánico,
 39 debía ser representada por una actriz que supiera de la naturalidad del hecho represen-
 40

41
 42
 43 ¹³ También hace Galdós cambios a petición de las otras compañías que estrenan sus obras, si bien
 44 es cierto que conocemos mejor el proceso creativo y los cambios solicitados por esta compañía
 45 debido a que se ha conservado una importante correspondencia, trabajada por Carmen Menén-
 dez Onrubia (1984).

tativo, lo que se puede cuestionar en cierto modo, sobre todo, si recordamos que era María Guerrero la protagonista. Según muestran las críticas, a pesar de ser esta actriz muy voluble en cuanto a los resultados de sus actuaciones, hizo una representación muy acertada de la Condesa (2006, p. 6).

Otro aspecto que puede influir en la escritura de la obra y su desarrollo es la relación de Benito Pérez Galdós con Emilia Pardo Bazán y diversos aspectos de la vida real de esta, una mujer fuerte y de gran carácter e inteligencia (Blanco Corujo, 2001).

Finalmente, el hecho de que Benito Pérez Galdós persiguiera un teatro que afrontara otros modos de trabajar los dramas de su época, Galdós buscaba una renovación del teatro que pasaba, entre otros aspectos, por la temática tratada, como bien menciona Blanco Corujo:

reitera las causas de los males que aquejan a la producción dramática de su momento. En Clarín y Pardo Bazán encontramos pensamientos similares, a saber: la proliferación de obras de ínfima calidad; la preferencia y delectación del público ante dichos engendros; la necesidad de actores adecuadamente preparados; la escasa sensibilidad artística de la clase burguesa, público mayoritario de los teatros; el dominio de temas intrascendentes, con no más "que media docena de asuntos", los cuales, con leves variantes se repetían crónicamente; y la depauperación del lenguaje empleado en tales textos (2001, p. 125).

Puestos a realizar un análisis pormenorizado de los micromachismos o muestras del pensamiento patriarcal presentes en *Bárbara* (1905) de Benito Pérez Galdós, partiremos de la clasificación de Luis Bonino Méndez, quien acuñó este término. Son muy importantes porque se trata de hechos que, inicialmente, no parecen maltratos, pero que sí lo son. Define el micromachismo como

Microabusos y microviolencias que procuran que el varón mantenga su propia posición de género creando una red que sutilmente atrapa a la mujer (...). Están en la base y son el caldo de cultivo de las demás formas de la violencia de género (maltrato psicológico, emocional, físico, sexual y económico) (1998, pp. 25-27).

En la revisión de *Bárbara* se seguirá, como se ha mencionado, la taxonomía planteada por Luis Bonino Méndez (1998), primero nos detenemos en los llamados "micromachismos coercitivos", que son aquellos en los que el varón utiliza la fuerza (moral, psíquica, económica o de la propia personalidad) para intentar doblegar a la mujer, limitar su libertad y expoliar el pensamiento y su capacidad de decisión. Dentro de esta clase está la intimidación, el control del dinero, la falta de participación en lo doméstico, el uso expansivo-abusivo del espacio físico y del tiempo para sí, la insistencia abusiva, la imposición de intimidad, la apelación a la superior "lógica" varonil y la toma o abandono del mando de la situación.

De este modo, en el texto de *Bárbara* se encuentra intimidación cuando se habla de los malos tratos que Bárbara de Lotario desde el comienzo de su matrimonio:

Cornelia.- No pasa un día sin que la pobre Bárbara tenga que sufrir desaires, humillaciones, cuando no los ultrajes más soeces. (...)

1 Rosita.- Cuando entré en el palacio, el bruto del Conde se entretenía en castigar a
2 su esposa.

3 Filemón.- (*Indignado, haciendo con la mano indicación de castigo*) ¡Castigar... pero
4 castigar!

5 Rosina.- No con la mano, señor... con la brida de un caballo (Pérez Galdós, 1905,
6 p. 17).

7
8 Estremece la naturalidad con la que los amigos hablan de los malos tratos físicos
9 que habitualmente recibe su gran amiga y benefactora. Les resulta horroroso y se
10 compadecen de la Condesa, pero en ningún momento se les ve una intencionalidad
11 de defensa o protección hacia ella. La intimidación que sufre merma sus capacidades
12 emocionales hasta el punto de no tener claro si la agresión y violación de su marido
13 es o no un maltrato: "Cornelia.- Te ha maltratado tu esposo ¿es eso? // Bárbara.-
14 No... (*Corrigiéndose vivamente*) Sí... no sé... no sé" (Pérez Galdós, 1905, p. 11).

15 Por otra parte, dentro de los micromachismos coercitivos también aparece en Bár-
16 bara el abuso del espacio y del tiempo; es decir, la casa en la que viven ya no es
17 reconocida por Bárbara como su hogar, sino que, siendo posesión de Lotario tras el
18 matrimonio, para ella sólo representa el lugar en el que está siendo maltratada: "Bár-
19 bara.- Aborrezco mi propia casa... ¿Veis qué desdicha? Odio el lugar de sufrimiento,
20 la cárcel de mi alma" (Pérez Galdós, 1905, p. 15).

21 Posteriormente, y como reflejo una vez más de la mentalidad patriarcal que domi-
22 na en la mayoría de los personajes de esta obra dramática, a Bárbara la van a someter
23 a la imposición de la intimidad: "Acción unidireccional de acercamiento cuando el
24 varón desea, es una práctica coactiva en cuanto el varón no se molesta en negociar
25 movimientos hacia la intimidad" (Bonino Méndez, 1998, pp. 25-27).

26 Por ejemplo, se decide su matrimonio con Demetrio sin tener en cuenta su opinión
27 y sin que ninguno de los dos hombres se plantee que ella deba decidir o expresar su
28 parecer al respecto:

29
30 Demetrio.- Horacio Maddaloni, cuando yo vuelva de Palermo todo debe encontrarse
31 resuelto y concluido. Quiero que a mi regreso sepa Bárbara mi adoración de su persona;
32 que sus vacilaciones, si las hubiere, estén reducidas a un decidido consentimiento, y no
33 te digo más (Pérez Galdós, 1905, p. 28)

34 De este modo, Horacio le deja claro a Bárbara cuál debe ser su postura ante la pe-
35 tición de matrimonio del hermano de su marido muerto, le propone un trato comple-
36 tamente inaceptable: "Bárbara.- Concluye... quiero una palabra seca, terminante. //
37 Horacio.- La tendréis... ¿Sequedad me pedís? Pues... la libertad de Leonardo habéis
38 de comprármela con vuestra libertad" (Pérez Galdós, 1905, p. 44).

39 Estas actitudes se sustentan a su vez en la certeza de la superioridad del hombre
40 sobre la mujer: "Utilizada por varones que suponen que tienen la 'única' razón o que
41 la suya es la mejor. No tienen en cuenta los sentimientos ni las alternativas y supo-
42 nen que exponer su argumento les da derecho a salirse con la suya" (Bonino Méndez,
43 1998, pp. 25-27). Y no son los únicos momentos en los que, dentro de la obra, se
44 pueden encontrar este tipo de actitudes por parte de los personajes masculinos. Por
45

ejemplo, antes de que Filemón y Cornelia sepan que Bárbara ha acabado con la vida de su maltratador, dan por sentado que Lotario se arrepentirá. La superioridad moral del hombre sobre la mujer le permitirá disculparse a pesar de que, por lo que se ve, Lotario continuará maltratando a su mujer como si tuviera el poder absoluto y dominio de la mujer; simplemente por ser hombre.

El colmo de este sentido de superioridad del hombre sobre la mujer llega cuando Horacio le asegura a Demetrio que Bárbara retomará su estabilidad habitual, pero sin olvidar que no va a tener el equilibrio de un hombre, puesto que no deja de ser una mujer: “Horacio.- Llevará su juicio sano... juicio de mujer” (Pérez Galdós, 1905, p. 61).

Estos rasgos se ven amplificadas por otros de la tipificación de Luis Bonino Méndez, los micromachismos encubiertos, de los que dice:

 Son tan encubiertos y su ejercicio es tan sutil que pasan especialmente desapercibidos, razón por la que son muy efectivos. Utilizan, no la fuerza como los micromachismos coercitivos, sino el afecto y la inducción de actitudes para disminuir el pensamiento y la acción eficaz de la mujer, llevándola a hacer lo que no quiere y conduciéndola en la dirección elegida por el varón” (1998, pp. 25-27).

La gran cantidad de micromachismos encubiertos que hay en *Bárbara* no permite que se puedan apuntar todos los ejemplos presentes, de cada uno de los subtipos de estos actos de violencia sutil. Pero nos gustaría destacar, dentro de la segunda tipología, los más habituales en la obra que, por otra parte, son los más comunes aún hoy en día.

Relacionado con la visión de la mujer durante el siglo XIX como “el ángel del hogar” está la maternalización de Bárbara. Por ejemplo, cuando Bárbara recuerda la muerte de Lotario, remueve en ella esa educación que la convierte en una especie de madre abnegada de su esposo: “Bárbara.- ¡Oh, pobre Lotario! (*Reproduciendo la escena mentalmente*) ¿Quién te dio muerte?” (Pérez Galdós, 1905, p. 16) y, en paradójica compañía, el paternalismo de los hombres sobre ella: “Leonardo.- Pobre mujer, débil y amante, que obedecían por exaltación de amor al mandato mío. (...) // Horacio.- Aunque no queráis, señora, os daremos la salud, la paz” (Pérez Galdós, 1905, p. 36).

Los mismos hombres que tratan a Bárbara como si no fuera capaz de hacer nada por sí misma, que le niegan una y otra vez la posibilidad de haber matado a su maltratador o la posibilidad de tener una personalidad que vaya más allá de los estereotipos femeninos del siglo XIX: “Filemón.- ¿Quién osará, quien, acusar a la Condesa?” (Pérez Galdós, 1905). Nadie creería que una mujer podría ser capaz de matar a un hombre, ni siquiera su amado Leonardo, quien se considera verdadero asesino de Lotario pues Bárbara no podía haber matado a su marido si un hombre no la hubiera animado a hacerlo:

 Leonardo.- [...] Matarle yo por mi propia mano siempre habría sido acción criminal, pero en algún modo noble, caballeresca...Pero incitar al crimen a la mujer amada ¡Oh, cobarde, villana acción! No, no puede ser. El hombre es el que mata...la mujer nunca (Pérez Galdós, 1905, p. 36).

1 Así pasa Bárbara los dos últimos actos intentando que alguien crea en su culpabi-
 2 lidad en un mundo de hombres que no sólo no la creen capaz de matar a Lotario, sino
 3 tampoco capaz de tener el carácter suficiente como para enfrentarse a las situaciones
 4 complejas de la vida:

5 Montanari.- Ahora no. (*Compadecido*) Os suplico, señora, que no estéis aquí. (*In-*
 6 *quieto, mirando a la izquierda, por donde saldrá Leonardo*).

7 Bárbara.- Déjame. Sé mirar mi dolor frente a frente. (...).

8 Cornelia.- ¡Hija del alma! ¿Has tenido valor para presenciar...?

9 Bárbara.- Valor tengo: ya lo ves (Pérez Galdós, 1905, p. 37).

11 La actitud de los hombres ante el arrojío y la valentía de Bárbara ensombrece esas
 12 cualidades positivas, demostrando una vez más el machismo imperante y la violencia
 13 sutil que sufrían y sufren las mujeres:

15 Desautorización: Estas maniobras están basadas en la creencia que el varón tiene
 16 el monopolio de la razón, lo correcto y el derecho a juzgar las actitudes ajenas desde
 17 un lugar superior. Presuponen el derecho a menospreciar. Conducen a inferiorizar a la
 18 mujer a través de un sin número de desvalorizaciones, que en general son consonantes
 19 con las desvalorizaciones que la cultura patriarcal realiza, y que hacen mella en la auto-
 20 estima femenina (...). Negación de lo positivo. No se reconoce a la mujer sus cualidades
 21 ni los aportes positivos que hace al vínculo y a la vida cotidiana, especialmente el valor
 22 del trabajo doméstico (Bonino Méndez, 1998, pp. 25-27).

23 De este modo, cuando Bárbara se enfurece ante el descrédito que recibe una y otra
 24 vez por parte de los hombres, todos ellos tienen una reacción propia de una sociedad
 25 en la que las mujeres deben estar calladas y mostrar una actitud sumisa ante la su-
 26 perioridad masculina: "Silvio.- (*Aparte a Horacio, asustado*) Furibunda está, señor...
 27 es una leona. // Horacio.- (*Benévolo, calmoso*) Sus dioses la convertirán en mansa
 28 cordera" (Pérez Galdós, 1905, p. 45).

29 Además, las reacciones ante las muestras de insumisión de Bárbara son de des-
 30 acreditación y descalificación de la mujer por el simple hecho de serlo. Suponen el
 31 derecho a valorar negativamente las actitudes de la mujer, denigrándola y no dándole
 32 el derecho a ser valorada y apreciada, a menos que obedezca las "razones" del varón
 33 y haga lo que según él es "correcto" o apropiado según su sexo:

34 Bárbara.- [...] ¿Sabéis quién mató a Lotario Paleólogo? (*Pausa*) Yo. (*Suena el tercer*
 35 *cañonazo*).

36 Taormina.- Llevadla, encerradla.

37 Bárbara.- (*Con fuerte voz, avanzando.*) Yo. (*Vuélvese en redondo para encarar con*
 38 *todos los presentes.*) Yo. (*Pausa.*) ¿Os asombráis?... Soy la única culpable.

39 Cornelia.- (*Vivamente, sobreponiéndose á la sorpresa.*) No es cierto.

40 Taormina.- No sabéis lo que decís, desventurada.

41 Bárbara.- ¿Pero no me creéis? ¿Ni aun acusándome me creéis?

42 Selinonte.- Yo sostengo que no decís la verdad.

- Bárbara.- La repetiré, agregando las más graves imputaciones de mí misma. Di muerte á Lotario porque le aborrecía. No quiero atenuar la gravedad de mi delito. El hombre que habéis condenado es inocente. Aquella noche no estaba en Siracusa. 1
2
3
- Taormina.- Señora, permitidme deciros que vuestro juicio está turbado. 4
- Bárbara.- (*Fuera de sí.*) ¿Pero estáis ciegos, ó he de dudar de que hay Dios en los Cielos, de que es la tierra este suelo que piso? 5
6
- Montanari.- No creemos lo que decís. 7
- Bárbara.- ¿Dudaréis de este sol que nos alumbra? ¿No creéis que yo, yo sola, di muerte á Lotario? 8
9
- Todos.- No. 10
- Bárbara.- ¿Creéis que le mató Leonardo? 11
- Todos.- Sí (Pérez Galdós, 1905, p. 53). 12
13

Es inútil cuanto haga Bárbara para confesar su culpa. Este sentimiento de culpabilidad es, además, otro rasgo determinante, puesto que ni ella, ni los otros personajes, considera que la muerte de Lotario pudiera haber sucedido en defensa propia. Todos la creen inocente y, quienes saben que no lo es –sus maestros Filemón y Cornelia– consideran que deben protegerla de la justicia con la mentira y el silencio. 14
15
16
17
18

Este sentimiento de culpabilidad es el que justifica un final que probablemente fuera del gusto del público del momento: Bárbara, convencida por Leonardo de la necesidad de redimir su culpa, abandona la lucha por la verdad y acepta el matrimonio con Demetrio, de actitud paternalista propio del patriarcado imperante. La obra finaliza con dos procesiones, la que lleva a Bárbara al matrimonio y la otra, en dirección opuesta, en la que Leonardo sale hacia Tierra Santa con los franciscanos. Es una gran ironía, este final, visto desde nuestro punto de vista, y quizás también del de Galdós, habida cuenta las irónicas últimas palabras que pronuncia Horacio, el intendente de Siracusa: 19
20
21
22
23
24
25
26
27

- Horacio.- Artista, Filemón; artista no más... (*Recorrida la mayor parte del proscenio, Bárbara se detiene, eleva sus ojos al cielo, oyendo el coro. Disminuye la intensidad de las voces.*) Seguid. (*Siguen hacia la capilla. Horacio termina la frase interrumpida.*) 29
30
31
32
33
- Entretengo los ocios de mi tiranía modelando con la miseria humana la estatua ideal de la Justicia. (Pérez Galdós, 1905, p. 79) 34

Desde el punto de vista de la teoría sobre los micromachismos, la mujer que ha sido sometida a la violencia desarrolla una serie de actitudes que se ven reflejadas en Bárbara: “Un agotamiento de sus reservas emocionales y de la energía para sí, con una actitud defensiva o de queja ineficaz por el sentimiento de derrota e impotencia que producen” (Bonino Méndez, 1998, pp. 25-27), como se aprecia la siguiente escena: “Bárbara.- (*Cae de rodillas con súbito desfallecimiento. Permanece agarrada a los brazos de Horario*) ¡Ay... triste de mí!... No puedo más. Estoy muerta. En el límite del padecer humano, me entrego al Destino... me entrego a ti” (Pérez Galdós, 1905, p. 77). 35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45

4. CONCLUSIONES

Con lo expuesto hasta este momento consideramos que queda ampliamente demostrado que Benito Pérez Galdós realiza, con *Bárbara* (1905), una crítica a la situación de la mujer en su época. Conoce la problemática femenina, tanto por sus relaciones personales como por su capacidad de observación y su relación con grandes mujeres de su momento, como es el caso de Emilia Pardo Bazán, quien escribió bastantes relatos sobre el maltrato a la mujer y que fue denigrada en su momento por su condición de mujer. En toda su producción deja impronta de esta preocupación y conocimiento, si bien en el teatro es aún más patente. Y con esta obra se introduce en una temática muy compleja de tratar, quizás por ese motivo tardó tanto en escribir la obra, pues desde la década del noventa oímos hablar de ella en su correspondencia. A pesar del final, verosímil dentro de la ficción, pues es lo posible en la sociedad en la que tiene lugar la acción, enfrenta al público burgués español a una realidad incómoda. Una doble versión que oculta una crítica a la mentalidad patriarcal, bajo la apariencia de una historia de ejemplar redención cristiana. De sacrificio femenino por amor y bajo el sentimiento de culpa.

Galdós buscaba una renovación del teatro, una mirada clásica que rescatara la finalidad primigenia del teatro griego a través de la catarsis, siendo consciente de que el público habitual a los teatros de su época no estaba preparado para profundizar en la temática que *Bárbara* (1905) plantea. Sin embargo, quizá albergaba la esperanza de que aquellos que fueran capaces de ver más allá de la superficie y reflexionaran sobre los abusos que la mentalidad patriarcal confería a las mujeres.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Blanco Corujo, O. (2001). La mirada fotográfica de Emilia Pardo Bazán. Notas sobre La Tribuna. En VV.AA. *Feminismo y misoginia en la literatura española* (pp. 123-136). Narcea.
- Bonino Méndez, L. (1998). Desconstruyendo la "normalidad" masculina. *Actualidad psicológica*, 254, 25-27.
- Jaroslava, D. (1988). *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Pliegos.
- López Quintans, J. (2012). Brillo de candilejas: Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Clarín y el teatro. *Revista de Estudios Humanísticos. Filología*, 34, 169-186.
- Menéndez Onrubia, C. (1984). *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. CSIC.
- Pérez Galdós, B. (1905). *Bárbara*. Viuda e hijos de M. Tello.
- Pérez Galdós, B. (2006). *Bárbara, Casandra, Celia en los infiernos* [edición e introducción de Rosa Amor]. Cátedra.
- Redondo Goicoechea, A. (2001). Introducción literaria. Teoría y Crítica feministas. En VV.AA. *Feminismo y misoginia en la literatura española* (pp. 16-38). Narcea.
- Segura Graiño, C. (2001). Las fuentes literarias en la historia de las mujeres. En VV.AA. *Feminismo y misoginia en la literatura española* (pp. 11-16). Narcea.