

INFLUENCIA INDIRECTA DE MARÍA GUERRERO EN LA GESTACIÓN DE *VOLUNTAD* DE BENITO PÉREZ GALDÓS II

JUAN GALLEGO GÓMEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

En este artículo trataremos de estudiar cuáles son y en qué consisten las influencias indirectas de María Guerrero en la gestación de los manuscritos de *Voluntad* de Benito Pérez Galdós hasta llegar a la versión considerada definitiva por el autor. Dichas influencias, muy significativas, reflejan las consecuencias de las objeciones que María Guerrero impuso a los actos del manuscrito A de *Voluntad* y las soluciones que procura Pérez Galdós.

ABSTRACT

In this article we shall try to identify and analyse the indirect influences of María Guerrero in *Voluntad* by Benito Pérez Galdós from the gestation of the manuscripts to what the author considered to be the definitive version. These influences, which are highly significant, reflect the consequences of the objections which María Guerrero made in manuscript A of *Voluntad* and the solutions which Pérez Galdós provides.

En este segundo artículo continuamos con el estudio de cuáles son y en qué consisten las influencias indirectas de María Guerrero en la gestación de *Voluntad* de Benito Pérez Galdós¹, manuscritos **D** y **E**, hasta llegar a la versión considerada definitiva por el autor. Dichas influencias, muy significativas, reflejan las consecuencias de las objeciones –para estudiarlas hemos seguido la correspondencia epistolar entre Galdós y la actriz en el tiempo en el que se gestó *Voluntad*²– que María Guerrero impuso a los actos del manuscrito **A** de *Voluntad* y las soluciones que procura Galdós. El autor se verá obligado a la supresión de lo reseñado por María Guerrero ante el temor de ésta última por provocar controversia social. Asimismo, pensamos, que Galdós preocupado, decide revisar los manuscritos en su gestación y eliminar todo aquello que pudiera causar temor social y, así darle gusto a la actriz y de esta manera poderla estrenar más pronto. Es cierto que W. Sack Elton³ (1974: 139) afirma que Galdós se autocensura en la materia “que puede ofender al público teatral más bien que al régimen político”. Pero en el caso concreto de *Voluntad* hay testimonios más que suficientes para hacernos creer que tales modificaciones son debidas a la causa antes mencionada.

Hemos de aclarar que las diferentes versiones de esta obra se presentan en cinco manuscritos –**A** (21.740), **B** (16-3), **C** (16-3), **D** (14.409) y **E** (14.495-3)– y dos ediciones en vida del autor –**F** (1896) y **G** (1907)–. Este análisis nos lleva a cada uno de los actos de los manuscritos **D** y **E** en un orden creciente.

Explicamos en **negrita** las diferencias que presentan estos manuscritos con la edición *princeps* y actualizamos la ortografía. E indicamos con [] –las supresiones en el renglón– y con < > –adiciones en el renglón.

A continuación, pasamos a analizar detalladamente los cambios introducidos por Galdós –transformar situaciones, acciones, caracteres, etc.– en la gestación de las escenas de los diferentes manuscritos, comparándolas con su antecedente.

El estudio de los manuscritos **D** y **E** lo realizamos conjuntamente en cada escena destacando, cuando sea necesario, las diferencias de uno y de otro, con respecto al manuscrito **C**, porque presentan una gran similitud.

La *Decoración para los tres actos* introductoria a la obra en los manuscritos **A** y **C** desaparece casi por completo en los manuscritos **D** y **E**, con la

única salvedad de una pequeña introducción: “Trastienda de un establecimiento comercial **de importancia con un rótulo que dice “La Primera de la China”** (D y E, I, 2r.). Ambos manuscritos representan un gran contraste con el manuscrito C en el que sí hallamos las explicaciones del autor sobre todo lo concerniente a la representación teatral: escenografía, situación de los personajes, actitud que deben adoptar éstos para emitir las diferentes opiniones, etc. Esto nos induce a pensar que Galdós, cansado ya de las pretensiones de María Guerrero, había sucumbido ante ésta. Y le deja los dos manuscritos siguientes⁴ para que utilice el que más se avenga a sus gustos e intereses, pues ambos presentan un final ligeramente diferente. Al mismo tiempo, había cejado en su empeño de que la obra se presentase tal como él la concebía, dejando a la actriz-directora la facultad de crear la escenografía de la obra y la interpretación de la misma a su criterio, con tal de que ella la representara pronto y no se le juntasen las dos obras que él quería escenificar esa temporada —es decir, Galdós quería representar pronto *Voluntad* y un poco tiempo después *Doña Perfecta*, tal como queda atestiguado en la carta que Manuel Tolosa Latour escribe a Galdós el 8 de noviembre de 1895 y en la que Galdós envía a aquél día 12 de ese mismo mes, según consta en el volumen de Ruth Schmidt, páginas 99 y 104 respectivamente—. Ésta es la razón por la cual desaparece toda la explicación escenográfica de la trastienda comercial, así como también todas las acotaciones de las intervenciones acerca de la actitud que debe tomar el actor para la exposición de tal diálogo. Esto es un rasgo peculiar de estos manuscritos con respecto a sus precedentes.

La escena IV del Acto II de los manuscritos **D** y **E** acorta una intervención suprimiendo de ella la referencia religiosa: “**D^a** Trini. (...) lección de cocina. **Luego nos iremos un ratito a la iglesia (...)**” (C, II, IV, 11v.-42v.), y se expondrá como “Trini. (...) lección de cocina” (D y E, II, IV, 76r.). Esta elisión puede deberse a que Galdós, que se había visto obligado a suprimir-transformar aspectos religiosos —por imposición de María Guerrero—, decide elidir, en la medida en que la obra lo permite, la erradicación de lo religioso y, de esta manera, intenta evitar nuevos temores-imposiciones de la actriz.

La escena VI del acto II del manuscrito **C** es suprimida por Galdós en los manuscritos **D** y **E** por varias razones. Primero, porque en ella se

desprende un tono irreligioso, aunque suavizado, de la protagonista respecto a los propósitos de su madre: “(...) **me voy un ratito á la iglesia, á pedirle al Señor que te ilumine.**” Isidora le responderá: “Ay, mamá, yo estoy bastante iluminada. Pero en fin, no está de más que reces...” (C, II, VI, 14r.-45r.). El autor temía que María Guerrero le obligara posteriormente a modificar dicho aspecto, para prevenir la reacción de los conservadores, como ya le había sucedido con otras obras precedentes. Y, en segundo lugar, porque en la escena proyecta “cazar” a Alejandro y obligarlo a casarse con Isidora: “(...) **Yo cojo ese soberbio animal, y te lo traigo para tu recreo**” (C, II, VI, 14r.-45r.). Propósito que estaría en contradicción con los planes de “**Isidora. Tío, no [te] <se> meta [s] <usted> en cacerías peligrosas**” (C, II, VI, 14r.-45r.). En resumen, Galdós prescinde de la escena y, de esa forma elimina la referencia religiosa, así como también la erradicación de unos planes para la unificación final de las dos acciones paralelas que no serían los más acertados. La única solución que encuentra el dramaturgo es el matrimonio, pero éste entraría en contradicción con la nueva planificación de la obra en la que se tiende a que el acercamiento de las dos acciones paralelas en una final se realice de una forma progresiva, pero que, a la vez, resulte verosímil, creíble para los espectadores. Por tanto, la amputación de esta escena, por desarrollar hechos anecdóticos de la acción, no afecta en nada a la planificación de ésta; al contrario, se suprimen aspectos que estarían en contradicción.

Al acabar la escena X del acto II del manuscrito E hallamos que el autor suprime la intervención de “**Alej. ¿Volvera conmigo? Dime que sí, y te dejo en tu triste cautiverio, hasta que decidas volver á la libertad y á mi**” (E, II, X, 102r.-102v.), para evitar la repetición de ideas expuestas en esta misma escena, y omitir las razones que esgrime Alejandro para que Isidora vuelva con él, por la fuerza de esa aseveración que provocaría, irremisiblemente, controversias en los espectadores, al identificar el hogar con cautividad y el amancebamiento con libertad. Igualmente, observamos cómo Galdós comprime dos intervenciones seguidas de Isidora en una, agilizándola, al suprimir las partes de los diálogos en los que la joven accede a las súplicas del protagonista, pues ello supondría llegar al clímax demasiado rápidamente y, por tanto, al desenlace, y aún quedan dos escenas del acto II y todo el acto III. Esto significaría

un final de obra muy distinto del de su planificación, así como de los fines que intenta Galdós presentar, por ejemplo: “Isidora. **Contigo... No sé... Sí, á tu lado, siempre á tu lado... vida, amor, libertad... sí... algún día... sí? Pero dejame ahora**” (E, II, X, 102v), se modificará en “Isidora. (...) Déjame, déjame ahora... (...)” (F, II, IX, 60). La protagonista dudaba pero rápidamente cambia, de manera poco verosímil, de acuerdo con su personalidad, manifestada a lo largo de la obra, y accede a su petición esgrimiendo el significado de esa unión. Todo ello, como hemos comentado, no sólo provocaría controversia por lo expuesto anteriormente, sino también porque estas palabras puestas en boca de Isidora son muy fuertes, ya que éstas atentan contra los valores tradicionales del decoro respecto a la familia, y se produciría también un incumplimiento de las promesas hechas a sus padres al regresar al hogar; a la vez, porque estos hechos nos presentan a una persona desagradecida, casquivana y falta de los valores más genuinos en todo hijo: respeto y defensa de la familia. Se daría, por tanto, si se mantienen esas afirmaciones, un cambio drástico de la personalidad de Isidora, mostrándonos que su comportamiento anterior sólo había sido una farsa y dejaría de ser ese modelo que Galdós quiere imponer a la sociedad para que ésta salga de la abulia en la que está inserta.

La modificación más significativa de los manuscritos **D** y **E** con respecto al manuscrito **C** y a las ediciones -que son prácticamente iguales, a excepción de la puntuación y de alguna palabra añadida como **tomillo** en la intervención de Trinita- se da al final de la escena I del acto III que resume ocho intervenciones en cuatro. Para conseguirlo, Galdós elimina las intervenciones de Trinita - Trinidad - Isidora y de Trinita - Isidora - Trinidad y las sustituye sólo por dos; para conseguirlo, lo que hace el autor es ampliar la intervención de Isidora en la que se distribuye el trabajo a sus hermanas: “Isidora. Ea, la gente menuda no tiene nada que hacer aquí. Tú á la tienda y tú á la **cocina**” (D y E, III, I, 109v). Y añade nuevos diálogos:

D^a. Trini. Y yo á la novena. **Ya esta la pequeña bien instruida por hoy, Y como en nada en tus quehaceres puedo ayudarte, hija mía, me voy a la Iglesia á pedirle al señor que te ilumine.**

Isid. **Ay mamá, yo estoy ya bastante iluminada pero en fin, no esta de más que reces...** (D, E, III, I, 109v.- 110r.).

Estas intervenciones suponen la eliminación de la descripción minuciosa de la cocción de las perdices por parte del autor, lo cual no dejaba de ser más que una secuencia costumbrista que nada aportaba al desarrollo de la acción principal, sino ralentizarla y distraer la atención del espectador de la acción principal. Galdós quiere alargar la intervención final de Trinidad en un intento de justificar ante el espectador su ausencia del hogar y su visita a la iglesia para pedir al Señor que ilumine a Isidora. Ante lo cual Isidora reacciona desahogada e irreligiosamente, llena de orgullo, para a continuación recapacitar y aceptar como bueno el fin que quiere dar su madre a su tiempo libre: rezar para que Dios la ilumine. Estas transformaciones del final de escena I no son representadas en las ediciones donde se vuelve de nuevo al final del manuscrito **C**. Esto se debe quizás a la actitud irreligiosa que se pudiese ver en la intervención final de Isidora, y en el descuido que se hace explícito en esta transformación de la madre hacia su hija mayor, Isidora, a la que no ayuda y dirige como lo hace con Trinita, hecho que en el manuscrito **C** y en las ediciones se sobrentiende pero no se hace explícito.

La escena VII del acto III de los manuscritos **D** y **E** tiene similitud con la escena VII del acto III del manuscrito **C**, aunque la escena de los manuscritos **D** y **E** presenta la intervención de un personaje más, Luengo. También, manifiesta similitud con parte de lo expuesto en la escena VII de las ediciones. Los manuscritos **D** y **E** inician la escena como el manuscrito **C** y como empezará en las ediciones impresas: llega Alejandro y pide permiso a Isidora para entrar. Los manuscritos **D** y **E**, al contrario que su precedente y las ediciones dan una entonación diferente: “Alej. (...) Isidorilla ¿... Puedo entrar?” (D, E, III, VII, 123r.), frente a “Alej. (...) Isidorilla, ¿puedo entrar?... (C, D y E, III, VII, 10r.-72r. y 71). La interpretación de los manuscritos **D** y **E** nos parece más real y, si tenemos en cuenta la situación que se está viviendo, es normal que el personaje se manifieste tembloroso y entrecortado; mientras que en la segunda intervención muestra un aplomo y una seguridad que es anormal, debido a que va a casa de los padres de su amante, y él es la causa de la deshonra de éstos. En consecuencia con lo anterior, los tres manuscritos precedentes a las ediciones deberían presentar la intervención de Alejandro llena de sorpresa al encontrarse allí a Santos; de ahí que estos manuscritos, al contrario que las ediciones, presenten una interrogación cuando en realidad

deberían mostrar una exclamación: “Alej. (...) Está aquí **D. Santos?**” (D, E, III, VII, 123r.). Otra coincidencia con los manuscritos es la intervención de “Isidora. ¿Recibistes?” (D y E, III, VII, 123r.) que es una transformación incorrecta por ultracorrección, quizás debido al copista de “Isidora. ¿Recibiste...? (...)” (C, III, VII, 10v.-72v.) que es correcta gramaticalmente en el verbo y porque esos puntos suspensivos son necesarios para indicar que es un pensamiento inacabado pero que el contexto en el cual está inserto lo dota de claridad, factores que no se dan en los manuscritos siguientes que convierten esta intervención en incorrecta. El autor volverá a corregir esta intervención de Isidora en las ediciones dándole un valor más actual, más cercano en el tiempo, sustituyendo el pasado “recibiste” por el perfecto “(...) has recibido...?” (F, G, III, VII, 71). Los manuscritos **D** y **E** eliminan una intervención “**Santos. Estoy desarmado... (...)**” (C, III, VII, 10r.-72v.), que precede a la anterior de Isidora, por la exageración de su contenido que sólo tendería a la risa del espectador, en detrimento de la seriedad que se está planteando en la escena. Lo que sigue se da igual en los manuscritos con respecto a las ediciones, salvo en pequeñas diferencias, como, por ejemplo, la pérdida de la admiración en la intervención de “Alej. Tontuela” (C y D, III, VII, 10r.-123v.), que no tiene sentido afirmativo en ese contexto de cortedad y vergüenza en el que se está produciendo el encuentro. Los manuscritos **D** y **E** coinciden con el inicio de la escena VII de las ediciones en que se desarrolla el encuentro de los enamorados e Isidora le pregunta a Alejandro si accede a darle un cheque a lo que éste no se opone. A continuación, los manuscritos **D** y **E** reproducen un final de escena igual al de la escena VII del manuscrito **C**, salvo en la ausencia de la intervención de Luengo que ve cómo Alejandro extiende el cheque y se extraña de ello, por ejemplo “**Luengo. (entreabre ahora la vidriera del foro derecha, y observa) (El galan aqui ... Y extiende un cheque Esta si que es buena.) (cierra)**” (C, III, VII, 11r.-73r.), –Galdós decide eliminar a este personaje de escena, pues su presencia no tiene justificación para el espectador porque en el nuevo planteamiento, la madre no participará en la confabulación de la hija–; en la ausencia de acotaciones y en la supresión de un final de la intervención de “**Isidora. (...) en poder de Morales... (inquieta, mirando al foro). Y prontito... No venga mamá**” (C, III,

VII, 12r.), que aparecerá en los siguientes manuscritos como **“Isidora. (...) en poder de Morales”** (D y E, III, VII, 123r.).

Todos estos diálogos que no aparecen en las ediciones giran en torno a una única idea: Isidora exige a Alejandro que le entregue el cheque y la expresión de la vergüenza y frescura que esto supone para ella. Por otra parte, Galdós suprimirá esos diálogos en las ediciones porque éstos no hacen sino reincidir en algo que ya se hace expreso en los inicios de la escena entre Isidora-Alejandro, conservando parte de la última intervención de **“Isidora. ¿Ay, qué vergüenza ... no sé como tengo cara ... (Ya te pille ya te tengo entre mis uñas)** (E, III, VII, 124r.). Esta última parte la suprimirá en las ediciones porque sería una contradicción con lo anterior y tendría como consecuencia un cambio en la personalidad de la protagonista nuevamente ideada: desprendimiento y sutileza.

La escena VII de los manuscritos **D** y **E** se corresponde después de las transformaciones efectuadas en ellas con el inicio de la escena VII de las ediciones impresas expuesto en la página 71 de éstas.

La escena VIII del Acto III de los manuscritos **D** y **E** sufre una transformación de su homónima y de la escena IX del manuscrito **C** y tiene una correspondencia con parte de la escena VII de las ediciones impresas. En esta escena participan los mismos personajes que en la escena precedente, más la incorporación de doña Trinidad, como ocurre en el manuscrito **C** después de su aparición en el acto III; pero, a diferencia de éste, como ya ocurría en la escena VII, no interviene Luengo. Esta presencia de doña Trinidad al inicio de esta escena y en las mismas condiciones que lo hiciera en el manuscrito **C** es muy significativa, pues parece como si el autor desoyese la imposición de María Guerrero de modificar **“unas escenas”** donde intervenía la madre porque las temía, máxime cuando en esta escena se sigue conservando el mismo inicio con la referencia a la novena por parte de **“Isidora. ¿Qué corta ha sido la novena?”** (D, E, III, VIII, 124v.), y la respuesta de su madre: **“Trinidad. Al contrario, larguísima. (...)”** (D, E, III, VIII, 124v.), que se prestan a producir en el espectador una crítica jocosa del aspecto religioso del acto y, que, por tanto, podía atraerse las críticas de los sectores más tradicionales. Todas estas intervenciones son suprimidas en las ediciones impresas porque el autor sustituye en la nueva estructuración dramática el personaje de doña Trinidad por el

de don Santos, más apto dentro de las costumbres sociales-morales de la época como confidente-conspirador en los planes de Isidora cuando éstos van dirigidos para socorrer-atraer al originador de la deshonra familiar y, sobre todo, cuando el encuentro se produzca en el hogar familiar y sin el consentimiento paterno. Por todo ello, Galdós, al suprimir a doña Trinidad anteriormente en esa conjura familiar, convierte al personaje de don Santos en la encarnación de ambos protagonistas. Por un lado, el tío desprendido, capaz de intervenir por su cuenta en la vuelta de la hija pródiga en el hogar (escena V del acto I) y de iniciar la búsqueda del ex amante, Alejandro, desde su llegada a Madrid. Y, por otro lado, a partir de la eliminación de Trinidad, se convierte don Santos, a la vez, en el portador de los valores de doña Trinidad: recelo, oposición a los planes de Isidora; de ahí la intervención “Santos. Alto... No puedo consentir... Esto no ha sido más que una estratagema de la niña para traerle á usted aquí, á fin de evitar...” (F, G, III, VII, 72). Esta intervención procede de la unificación y transformación de varios diálogos: “**D^a Trini. Señor mío no puedo consentir (Pero ¿que es esto?). Sant. Una estratagema de tu niña, para evitar... Conviene que sea ella quien le dé la terrible noticia**” (D, E, III, VIII, 124v).

La presencia de la madre en esta escena VIII pidiendo explicaciones por qué se encuentra en su casa Alejandro, así como la aclaración de su aparición en escena (la vuelta del acto religioso al que había asistido) es una descuido de Galdós, al ser una contradicción del desarrollo de la acción previamente marcada, en la cual la madre dejaba de participar en los planes de su hija con relación a Alejandro, y debía estar ajena a todo ello; por tanto, su comparecencia repentina desencadena el desarrollo precipitado de la acción, al pedir ella, en representación de la autoridad paternal ausente, una explicación de todo lo que allí está sucediendo. Estos hechos suponían un desarrollo redundante de la trama, al tener que repetir esos mismos motivos posteriormente cuando llegase su esposo, elemento dramático desencadenante de la unificación de la acción y, por tanto, del final de la obra, al pedir una explicación de los hechos que provocaría la unión de los protagonistas. La presencia de don Isidro sería, pues, redundante y supondría una pérdida de interés, de ahí que sea muy acertado su elisión en la edición *princeps*. Es muy extraño que María

Guerrero aceptase ese texto –manuscritos **D** o **E** tal como se han conservado éstos con el sello del *Teatro Español*– para la representación sin la elisión, por lo menos de ese aspecto religioso. Lo que sí es cierto es que el autor rectifica en las ediciones impresas, bien por darse cuenta él o por consejos de cualquier amigo -Manuel Tolosa, por ejemplo-, en pro de un desarrollo de la acción más ágil, rápido, sencillo y menos problemático socialmente, intervenciones que se conservaban en su escena precedente del manuscrito **C**, aunque con acotaciones que en esta escena ahora son suprimidas.

Esta escena VIII del acto III de los manuscritos **D** y **E** continúa con una serie de diálogos desde “Alej. Dejadme salir” (D y E, III, VIII, 126r.), hasta “Santos. Calma, hijo mio (...)” (D y E, III, VIII, 127r.), que presentan una similitud casi total –a excepción de pequeñas diferencias de puntuación de los manuscritos **D** y **E**: “Alej. Oh! miseria (...)” (D y E, III, VIII, 126r.), o por ejemplo: “Alej. (...) horribles tormentos (...)” (D, III, VIII, 127r.)– con esos mismos diálogos de la escena VII de las hojas números 72-73 de las ediciones impresas y que tienen un precedente en parte de lo expuesto en la escena IX del acto III del manuscritos **C** en la que intervenían los personajes de Isidora - Alejandro - Santos -Trinidad que se inicia con esa primera intervención de “Alejand. (...) Dejadme salir” (C, III, IX, 12v.-74v.), que será transcrita en los manuscritos **D** y **E**, como es habitual, sin las acotaciones. Los demás diálogos siguen la misma tónica anterior: pasan a limpio las correcciones introducidas o suprimen fragmentos, como ocurre con la intervención de “Alejandro. (...) <Pavorosa> realidad, me rebelo contra ti. Vosotros, educados en la abnegación, vosotros, amaestrados en la paciencia y hechos á las durezas de la vida, no tratéis de convencerme, no tratéis de conquistar-me. Dios (...)” (C, III, IX, 13r.-75r.), que pasa a los manuscritos **D** y **E** como “Alejan. (...) Pavorosa realidad me revelo contra tí. No tratéis de convencerme. Dios (...)” (D y E, III, VIII, 128r.). Esta última versión supone la supresión de unas frases que resultan insultantes para Isidora y Santos y, por extensión, para el público asistente, en su mayoría de clase media, de ahí que no es extraño que el autor las suprima para reducir en todo lo posible cualquier polémica –y en este caso, por lo menos, no aparece atestiguado por escrito que se deba tal modificación a la imposición de María Guerrero, pero sí se puede afirmar que el autor, condicionado

por los cambios impuestos por la actriz y, quizás, por otros nuevos expuestos por ésta oralmente, decidiese pulir determinados detalles, supresión que quedará igualmente patente en las ediciones—.

Este gran parecido del texto de los manuscritos **D** y **E** con las ediciones **F** y **G** se rompe a partir de la intervención de “Santos. Calma, hijo mio (...)” (**D**, **E**, **F** y **G**, III, VIII y VII, 127r. y 73), con la ampliación del final de la escena con una serie de intervenciones de Alejandro - Trinidad - Isidora - Santos que no son sino una parte de las intervenciones de estos personajes tal como aparecerían en el final de la escena IX del acto III del manuscrito **C**, aunque en esta escena VIII aparezcan parte de éstos, unos suprimidos y otros transformados. La conservación de este final de escena VIII de los manuscritos **D** y **E**, casi igual al final de la escena IX del manuscrito **C**, es otra peculiaridad de estos códices con respecto al final de la escena VII de las ediciones que no es sino el resultado de transformar lo ya modificado en los manuscritos anteriores.

Esta intervención, “**D^a. Trinidad ¡Pobre señor (...)**” (**C**, **D** y **E**, III, IX, VIII, 13-2 y 127v.), que insiste en la idea de que hay que tenerle lástima, como las restantes conservadas de doña Trinidad, será suprimida en la escena VII de las ediciones, como ya ocurrió en las escenas anteriores, a excepción de la primera, porque el autor simplifica el desarrollo de la trama: se asigna a Santos el papel de unir a los amantes y dirigir las acciones de Isidora, cargo desempeñado antes por doña Trinidad y que, por influencia indirecta de María Guerrero, Galdós la eliminará de tal cometido. Al mismo tiempo, hemos de aclarar que dichas intervenciones no son sino la repetición de una idea expuesta al principio de la escena VIII del acto III de los manuscritos **C**, **D** y **E** (la oposición de Trinidad a que su hija se haga cargo del cheque con el resto de la fortuna de Alejandro) y que el autor debería eliminar en pro de una acción rápida que no represente una vuelta atrás, repitiendo ideas que no aportan nada nuevo al desenvolvimiento de la acción, a la vez que cansan al espectador y restan brillantez a la escena por su redundancia. Una muestra de ello es el siguiente diálogo: “**D^a. Tri. Señor mio, hace un rato firmo usted este cheque. Ya comprenderá que fué una humorada de mi querida hija. Tómelo usted, y cuando se serene me hará el favor de retirarse**” (**D**, **E**, III, VIII, 127v.).

En las siguientes intervenciones de **D^a. Tri - Alej - D^a. Tri - Isid - D^a. Tri - Isid - D^a. Tri**, Galdós incidirá de nuevo en la oposición de Trinidad para que su hija acepte el cheque; Alejandro se niega a recogerlo; Trinidad insiste e Isidora le ruega que deponga su actitud; el joven se sorprende y la protagonista argumenta: **“Isidora. Ahora soy yo la depositaria”** y responde **“ D^a. Trini. Hija. ¿Estás loca? ”** (D y E, III, VIII, 128r.). Estas dos últimas intervenciones aparecen en esa misma conversación en la escena IX del manuscrito **C** pero más ampliadas, pues en ellas Isidora invita a cenar a Alejandro, y doña Trinidad se sorprende del atrevimiento de su hija. La supresión de todo esto en los manuscritos **D** y **E** se debe a la vieja idea expresada, en un grado sumo en el manuscrito **C**, de que Isidora actúa con el consentimiento más o menos taimado de parte de su familia, pero sin el permiso del cabeza de familia, su padre, de ahí la peligrosidad desde el punto de vista moral-social que supondría para la sociedad del momento no sólo actuar a espaldas del padre –aunque tenga una justificación: evitar el suicidio de Alejandro–, sino que significaría despojar al padre de su autoridad.

Es, pues, una novedad de los manuscritos **D** y **E** el introducir otra nueva clave: hacer partícipe de los acontecimientos al cabeza de familia, que en el caso de las ediciones se transforma con la supresión anterior de Trinidad en los planes de Isidora-Santos hacia Alejandro. Trinidad no sabe nada de lo acaecido y hay que comunicárselo. Por esta razón, el singular queda transformado en plural, con lo que la obra gana no sólo en una mayor agilidad, sino que evita una controversia moral-social en el seno del espectador más conservador, que es lo que temía María Guerrero.

En resumen, las imposiciones de María Guerrero llevan a Galdós a una gran metamorfosis de la obra, que afecta a la estructura de las escenas, al desarrollo de la trama, así como también a un cambio de carácter en algunos personajes, para evitar cualquier temor en la actriz y controversia en el espectador.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Pérez Galdós, B.:

- *Cartas a María Guerrero*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa Museo Pérez Galdós, referencia caja Galdós 2, carpeta 6, legajo 2.
- Manuscritos de *Voluntad*, tres conservados en la Biblioteca Nacional con los núms.: 21.740, 14.409 y 14.4953.
- Manuscritos de *Voluntad*, dos conservados en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria con la referencia 16.3.
- Guerrero, M., *Cartas a Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa-Museo Pérez Galdós, referencia caja 6, carpeta 24, legajo 66.

BIBLIOGRAFÍA

- Pérez Galdós, B. *Voluntad*. Comedia en tres actos y en prosa. Madrid, 1896.
- Pérez Galdós, B. *Voluntad*. Comedia en tres actos y en prosa. Madrid, 1907.
- Kochiwa, M. *La condición de la mujer en las obras de Galdós*. (Tesis leída en la Universidad Complutense). Madrid, 1975.
- Menéndez Onrubia, C. *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid, 1984.
- Sack Elton, W. Autocensura en el drama galdosiano. *Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto del teatro*, 1974, 18, pp. 139-154.
- Schmidt, R. *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria, 1969.

NOTAS

- 1 Vid. “Influencias indirectas de María Guerrero en la gestación de ‘Voluntad’ de Benito Pérez Galdós I” que se publicará próximamente en un homenaje a la profesora María del Prado por el Cabildo Insular de Gran Canaria y la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- 2 Vid. Schmidt R., *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1969. Menéndez Onrubia, C., *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, 1984.
- 3 Sack Elton, W., “Autocensura en el drama galdosiano”, *Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro*, 18 (1974), 139-154.
- 4 Mss. **D** y **E**, conservados en el *Teatro Español* de Madrid.