

TEATRO Y SOCIABILIDAD EN PÉREZ GALDÓS

THEATER AND SOCIABILITY IN PÉREZ GALDÓS

Jesús Rubio Jiménez

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

En este estudio se proponen algunas líneas de investigación del teatro galdosiano desde la sociabilidad, a la vez que se repasan estudios y ediciones existentes útiles para este fin.

Se toman como referencia sobre todo los estudios de sociabilidad de Maurice Agulhon. Se privilegia la visión panorámica y de conjunto para resaltar el significado último de la larga lucha mantenida por Pérez Galdós para la renovación del teatro español.

PALABRAS CLAVE: Pérez Galdós, Teatro español, Sociabilidad, Crítica teatral, Público teatral.

ABSTRACT

In this study some lines of investigation of the Galdosian theater from the sociability are proposed, at the same time that studies and existing editions useful for this purpose are reviewed.

Maurice Agulhon's studies on sociability are taken as a reference.

The panoramic and overall vision is privileged to highlight the ultimate meaning of the long struggle maintained by Pérez Galdós for the renovation of Spanish theater.

KEYWORDS:

Pérez Galdós, Spanish theater, Sociability, Theatrical critic, Theatrical audience.

La categoría de sociabilidad, proveniente de los estudios sociológicos (Georg Simmel, Max Weber, Georges Gurvitch), se ha convertido desde los años setenta y ochenta en objeto de estudio para un creciente número de investigadores. El historiador Maurice Agulhon la impulsó teóricamente y aplicándola al estudio de diferentes aspectos de la historia social como las asociaciones o las formas de la vida política republicana en el Sureste de Francia. Desde su matriz francesa ha ido extendiéndose a la historiografía de otros países occidentales y latinoamericanos, suscitando variados desarrollos y discusiones. Jordi Canal ha realizado un útil balance sobre su alcance y peculiaridades, acompañando a una edición de varios estudios del maestro¹. Agulhon indagó en los «círculos burgueses» durante el siglo XIX para explicar cómo fueron sustituyendo a los viejos salones aristocráticos dieciochescos como foros de discusión y difusión de ideas republicanas. De ahí se fueron extendiendo las investigaciones a la sociabilidad en otros ámbitos, tendiendo a identificarse su estudio con el de la vida cotidiana, convirtiéndose la sociabilidad en un comodín en los estudios locales o sobre la cultura popular. En todo caso, la categoría histórica de sociabilidad se ha extendido ampliamente, la han adoptado también historiadores españoles y se puede documentar su

¹ Canal (1997 (a y b), 2003, 2016) y Albert (2013).

aplicación a la vida cultural en España por Jean Louis Guereña analizando las formas asociativas finiseculares o Serge Salaün, refiriéndose al teatro popular y musical de entresiglos².

El estudio de las formas de relacionarse individuos y grupos en sus lugares de encuentro —asociaciones, tertulias, banquetes— o en diversiones públicas como el teatro, ayuda a conocer la conformación de sus mentalidades. Como sostenía Agulhon todo grupo humano, ya se defina en el espacio, en el tiempo o en la jerarquía social, posee su sociabilidad, cuyas formas específicas es conveniente analizar. El estudio de la sociabilidad tiene mucho que ver así con la historia de las mentalidades y cómo lo nuevo encuentra unos apóstoles dispuestos a predicarlo y unos incrédulos que deben ser convertidos; analizando la confrontación de unos y otros se entienden los procesos sociales de cambio y de ampliación de horizontes mentales en los que renovación estética e ideológica van de la mano.

Si entendí bien el encargo que se me hizo para este seminario sobre «Galdós y sus contemporáneos», en este ensayo debo perfilar cómo percibieron su producción teatral sus más allegados, la crítica y el público. Mucho se ha escrito —intuitivamente, sin alardes teóricos en general— válido para el estudio del teatro galdosiano desde la sociabilidad. En las interpretaciones de conjunto es ineludible la referencia a las ideas madre que sustentan aquellos dramas y a su discusión crítica³. Se han recopilado útiles volúmenes de materiales para el análisis de su recepción crítica⁴. También en la edición moderna de los textos se han producido avances, aunque con desiguales resultados. Ponderadas ediciones, que detallan los procesos de escritura, representación y difusión de los dramas, conviven con otras apresuradas y confusas. Ponderadas son ediciones como las de Luis F. Díaz Larios de *La de San Quintín* y *Electra* o las de Yolanda Arencibia sobre *Casandra. La razón de la sinrazón* y la novela *El caballero encantado* o la edición conjunta del teatro galdosiano que la coordinado⁵. Más discutibles por confusas son las ediciones teatrales de Galdós de Rosa Amor del Olmo⁶.

² Guereña (1999), Salaün (2001) y Maza Zorrilla (2002).

³ Gonzalo Sobejano (1970, 1974, 1996), Mainer (1975), Menéndez Onrubia (1983, 1984), Rubio Jiménez (1982), Arencibia (2010) y Thion Soriano, (2006). O monográficos de revistas: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252, octubre de 1970-enero de 1971. *Estudios escénicos*, 18, 1974.

⁴ Berenguer (1988), Sackett (1982). Las revistas galdosianas *Anales galdosianos* o *Isidora* recogen buen número de estudios así como las actas de todas las ediciones de *Congresos Internacionales de Estudios Galdosianos* desde 1977, cuyos trabajos se citarán abreviadamente indicando su número y CIEG.

⁵ Pérez Galdós (2002, ed. de Díaz Larios); Pérez Galdós (1993, 2012, 2009-2012, ed. y coord. Arencibia) y Pérez Galdós (1993, ed. de Hernández Cabrera).

⁶ Pérez Galdós, (2002 a y b; 2004, 2006 a y b; 2009 a y b. 2010, ed. de Olmo). Confusa interpretación propone Nuez de *Alma y vida* (Pérez Galdós: 2008).

No es fácil referirse en pocas páginas a una veintena de dramas, estrenados entre 1892 y 1918, y también a los treinta años anteriores durante los cuales germinó en Pérez Galdós y en un grupo de escritores cercanos el deseo de sacar al teatro español de la situación decadente en la que se encontraba. Más allá de su variedad, existen unas líneas de fuerza que permiten una caracterización conjunta. Lo demostró en 1970 Gonzalo Sobejano en “Razón y suceso de la dramática galdosiana”, verdaderos cimientos de la crítica teatral galdosiana. Importa dilucidar si aquellos dramas fueron redundantes y hasta qué punto ensancharon los límites del sistema teatral burgués donde fueron sometidos al juicio de unos públicos y de una crítica dependiente de los grupos de poder a quienes servía: los propietarios de las cabeceras de los periódicos, ligadas mayoritariamente a grupos políticos. Considerando las relaciones que mantuvo con ellos se puede abocetar un posible mapa de la sociabilidad teatral galdosiana y su continuada *batalla* por ensanchar los rutinarios gustos teatrales de sus contemporáneos, consciente siempre de que *la batalla* se libraba —como le escribía a Narciso Oller el 8 de diciembre de 1884— en el movedizo territorio de «el pícaro arte teatral, que hemos mamado con la leche y que se ha aposentado en la médula de nuestros huesos sin que lo podamos echar de nosotros»⁷. Y que, en consecuencia, los contaminaba por completo como le había ocurrido al novelista catalán en algún pasaje de *La Papallona*, origen de la carta y de las frases citadas.

TEATRO BURGUÉS Y SOCIABILIDAD

Cuando Pérez Galdós llegó al teatro, la complejidad del sistema de producción teatral burgués —una verdadera industria— era enorme⁸. En cualquiera de sus tres grandes vertientes —escritura, producción escénica y recepción— intervenían numerosos factores y oficios, cada uno de los cuales merece estudios singulares desde la sociabilidad, aprovechando las inagotables canteras de la prensa, las memorias o los epistolarios para reconstruir una posible imagen de lo sucedido, además de los textos dramáticos y otros documentos relacionados con las puestas en escena. Cada uno de ellos revela a su manera lo acontecido.

En algunos aspectos nuestro conocimiento ha mejorado en los últimos años, con la publicación de docenas de trabajos monográficos sobre las circunstancias y análisis de los estrenos galdosianos: basta repasar los estudios sobre el teatro de Galdós incluidos las actas

⁷ Pérez Galdós (2015, 113, carta núm. 69). En adelante se citan en el texto las cartas indicando número de carta y página o páginas mencionadas.

⁸ El término burgués necesitaría no pocas precisiones. Ver Agulhon (2016).

de los congresos galdosianos. La publicación de epistolarios permite también acceder a los entresijos de la gestación de los dramas, sus procesos de montaje, su recepción cercana e interesada, etc. Imposible soslayar aquí la mención de la *Correspondencia* de Galdós, dirigida por Alan Smith y María Ángeles Rodríguez Sánchez que tendrá un efecto multiplicador cuando además de sus cartas estén al alcance de los estudiosos todas las que recibió⁹. Cuando a esta edición *monódica* sucedan otras *polifónicas* como ha recordado Leonardo Romero al reseñarla en *Revista de Libros* o aumenten estudios basados en los diálogos establecidos en ellas va a mejorar mucho la información sobre las formas de sociabilidad de las que surgió y favoreció el teatro galdosiano (Romero Tobar: 2017). Conocemos cada vez más y mejor los epistolarios de Valera, Menéndez Pelayo, Pardo Bazán, José Yxart, Clarín o Pérez de Ayala por citar algunos escritores que compartieron inquietudes teatrales renovadoras con el escritor canario. Es posible ensayar ya lecturas *polifónicas*, que muestran cómo se orquestaron la escritura y el estreno de aquellos dramas. Otras veces son epistolarios del círculo de íntimos suyos donde el teatro ocupa un lugar singular como sucede con Manuel Tolosa Latour o José de Cubas¹⁰. Y pionero en esta dirección fue el estudio de Carmen Menéndez Onrubia (1984) sobre *El dramaturgo y los actores* con la correspondencia cruzada con María Guerrero y su esposo. Van conformando redes reveladoras de sus relaciones —su sociabilidad, por lo tanto— y cuáles eran sus intereses teatrales comunes. Los veneros de estas cartas son innumerables, facilitando el conocimiento desde la gestación de los dramas o sus procesos de puesta en escena hasta asuntos más personales, pero no ajenos a la sociabilidad que facilitaba el teatro, pongamos por caso su relación con Concepción Morell Nicolau y sus aspiraciones de actriz; sus cartas de 1892-1893 permiten adentrarse en el mundo del dramaturgo y en funcionamiento de las compañías (cartas núms. 164-177, 179-186, 188-191, 193-211, etc.)¹¹ Las cartas cruzadas con María Guerrero son indispensables para conocer los avatares de *Los condenados* o iluminan dramas como *Voluntad* y como quería que la sacara adelante «a fuerza de *naturalidad*» (por ejemplo sobre este la carta núm. 392: 432) y *Doña Perfecta* (carta núm. 413). Sus relaciones con Teodosia Gandarias y su epistolario resultan imprescindibles para comprender su último teatro y su intenso aliento pedagógico en el que se proyectaban también las ideas regeneradoras de la entusiasta maestra.

⁹ Pérez Galdós (2015). Ver también Nuez y Schraibman (1967) y Ortega (1964).

¹⁰ Schmidt (1969). Se ha estudiado como sus relaciones se proyectan en *Voluntad* (Gallego Gómez, AVIICIEG). Zulueta ed. (1982).

¹¹ Menéndez Onrubia 1983 y AIIICIEG II). O se ha aprovechado este epistolario para explicar la génesis de *Los condenados* (Rodríguez Sánchez, AIXCIEG).

El sistema de producción teatral formaba parte del complejo entramado de las diversiones públicas, dirigidos los espectáculos a los públicos que acudían a distintos teatros. Galdós se familiarizó con aquel mundo durante sus años de periodista y de lector de libros de historia y por eso dejó inmejorables páginas en sus novelas describiendo la sociabilidad teatral española decimonónica: baste citar a vuelapluma *Miau* y algunos *Episodios nacionales*: las funciones en el Teatro del Príncipe en *La Corte de Carlos IV* y la defensa de Moratín, hijo; el estreno de *El trovador* en *De Oñate a La Granja...* (Behiels, AIVCIEG). Analizó con lucidez la diversificación de los locales teatrales y repertorios en artículos como “Arte por horas”; formuló una visión general de la literatura dramática como indagación explicativa de su tiempo —“Ramón de la Cruz y su época”, “Moratín y su época”, etc.— o emitió acertados juicios sobre el significado de «El teatro Español» y la situación de penuria en que se encontraba¹². En su vejez hasta fue director artístico de este teatro en la temporada de 1912-1913, impulsado por su pasión regeneradora¹³. El 23 de agosto de 1912 le escribía a Teodosia Gandarias:

Te hablaré hoy del *Teatro Español*, asunto para mí de capital interés, cuestión de honor en que estoy empeñado, pues si fracasara en tal intento me sabría muy mal. Decidido estoy a triunfar, y para ello he tomado mis medidas, y desde aquí trazo el plan de temporada, luchando cuanto sea menester para salir airoso.

Obras y más obras llegan a mí; pero esto no me inquieta. Todas irán al archivo del teatro, y allí estarán hasta que a cada una llegue su turno de ser leídas. Entre cada centenar habrá una aceptable. Algunas llevaré a tu casa para que me las leas y aprecies a qué extremo llega el absurdo y tales concepciones y la inexperiencia de sus exaltados autores. Mi tarea es ardua. Veremos lo que puedo hacer en pro del arte patrio (carta núm. 903, 822).

El arte escénico ocupaba el lugar central en las diversiones públicas y se desarrollaba en una red de variados teatros esparcidos por la geografía de la ciudad; aquí resultan los más llamativos y simbólicos el Teatro de la Comedia, verdadero templo de la sociabilidad burguesa madrileña de la Restauración, y el Teatro Español, gran referente de la tradición teatral española y reservorio de su identidad con todo lo que conllevaba. En ellos tuvieron lugar los estrenos más importantes en la Comedia: *Realidad* (1892), *La loca de la casa* (1893), *La de San Quintín* (1894), *Los Condenados* (1894), *Doña Perfecta* (1896), *La Fiera* (1896), *Amor y Ciencia* (1905)). En el Español: *Gerona* (1893), *Electra* (1901), *Alma y Vida* (1902), *Bárbara* (1905), *Cassandra* (1910), *Celia en los infiernos* (1913). Otros en Teatro Lara: *Pedro Minio* (1908), *El tacaño Salomón* (1916). Teatro de la Princesa: *Alceste* (1914), *Santa Juana de Castilla* (1918). Teatro Infanta Isabel: *Sor Simona* (1915). Barcelona:

¹² Todos ellos en Pérez Galdós (2004).

¹³ (Rubio Jiménez, AIVCIEG).

Mariucha (Teatro Eldorado, 1903). Zaragoza: *Zaragoza* (Teatro Principal, 1908). Siempre por lo tanto en espacios teatrales burgueses y en el teatro oficial más importante, monumento levantado a exaltar la identidad nacional, expresada en su tradición teatral. Subrayada en ocasiones su condición patriótica como en el estreno de *Zaragoza* al formar parte de los actos conmemorativos del centenario de Los Sitios. Espacios teatrales que dotan a los estrenos galdosianos por lo tanto de una significación política: ámbitos de representación de las ideas burguesas o de exaltación de la Nación. Convertido con el paso del tiempo el propio dramaturgo mismo en *monumento vivo* del genio español con todo lo que conlleva y los estrenos en ceremonias de reconocimiento identitario¹⁴. Ahora bien, la identidad nacional es un terreno movedizo y en permanente construcción. Determinados estrenos son catalizadores perfectos de sus procesos.

Recordemos el estreno más sonado: *Electra*. Su presentación en el teatro Español en 1901 fue una *batalla* teatral y política¹⁵. La *batalla* se ganó en el escenario y continuó por las calles. La muy abundante crítica posterior de hecho ha incidido más en su significación política que en su valor literario como recordaba José-Carlos Mainer en el congreso galdosiano coincidente con su centenario¹⁶. Una reconstrucción cuidadosa de los estrenos galdosianos desde el punto de vista de la sociabilidad nos descubre cuántos y qué debates suscitó, estéticos, pero también políticos por las tesis que sostenía encarnadas en sus personajes.

Y como Galdós en su madurez era ya un *monumento vivo* se entiende el interés porque asistiera a las representaciones, que saliera a la escena para homenajearlo o a las calles jaleado por sus seguidores. Y que se le ofrecieran banquetes, ese acto tan característico de la sociabilidad de la época. ¿Cómo imaginar el viaje de Galdós a Zaragoza para asistir al estreno de su ópera homónima sin rendirle al final un homenaje sobre la escena, pasearlo por la ciudad y ofrecerle un banquete lleno de floridos y apasionados discursos?¹⁷ Puede parecer exagerado pero basta remitir para comprender esta glorificación de don Benito en vida al

¹⁴ Una de las líneas de indagación de la sociabilidad es justamente el estudio de la arquitectura, la escultura monumental o sus representaciones gráficas. Al menos, Agulhon (1973). Traducido como «Apuntes para una arqueología de la república. La alegoría cívica femenina» (Agulhon, 2016). Sus monografías sobre *Marianne* (Agulhon, 1979, 1989 y 2001). Con sentido más general, Agulhon, Becker y Cohen ed. (2006). Y diferentes ensayos Agulhon recopilados en *Historie vagabonde* (1988-1996).

¹⁵ Ha dado lugar a copiosa literatura crítica. Véase el ponderado resumen de Díaz Larios en su edición.

¹⁶ (Mainer, AVICIG). También, López Nieto (AIVCIEG). Y el cuidado catálogo de la exposición, *Electra, de Pérez Galdós. Cien años de su estreno* (Coordinación de Quintana Domínguez, 2001).

¹⁷ Rubio Jiménez y Dendle (1993). Rubio Jiménez (2008, 25-46 y 47-60). Alvar (2008). Un valor parecido tuvieron los estrenos de *Gerona* (Domínguez Jiménez, ICIEG; y Bastons, AVICIEG).

trabajo de Benito Madariaga sobre «*Una gloria nacional*, episodio dramático inspirado en la vida de Galdós»¹⁸. Dramaturgo y drama se funden y confunden.

O si se prefiere, se pueden repasar los últimos años de la vida del escritor y sus estrenos. En 1918 se produjeron los dos últimos estrenos: en febrero en el teatro Lara, *Marianela*, adaptada por los Álvarez Quintero; en mayo *Santa Juana de Castilla*, interpretada por Margarita Xirgu. En ambos estuvo el anciano escritor presente y fueron sendos homenajes a lo que representaba. Pérez de Ayala —el mejor crítico teatral galdosiano de su tiempo— comentó el último estreno en *El Sol*, el 5 de mayo de 1918, reiterando sus elogios del escritor canario y haciendo algunas consideraciones sobre las cualidades dramáticas de la obra aunque más por vía indirecta que con un análisis del drama (Pérez de Ayala: 2003, 59-63). El grueso de su artículo consiste de hecho en la narración de la biografía de Juana tal como la habían presentado estudiosos como el alemán G. A. Bergenroth, a quien sintetiza: encerrada por su padre y por su hijo a causa de creerla contagiada de las ideas de Erasmo. Y añadía sobre el trabajo llevado a cabo por Galdós:

Nos presenta a la infortunada reina en los últimos días de su cautiverio, hasta que su alma vuela a Dios un Viernes Santo; concepción sublime, sólo verosímil en una mente tan espiritualizada que ve todas las cosas de la tierra en su cabo y extremidad, *sub specie aeterni*, en el punto de desembocar en el origen, ya consumado su destino y trayectoria.

Santa Juana de Castilla no es propiamente un drama, sino la misma quintaesencia dramática; emoción desnuda, purísima, acendrada, en que se abrazan la emoción singular de cada una de las pasiones, pero ya purgadas de turbulencia, y en su máxima serenidad. Y en esta máxima serenidad de firmamento resplandecen dos grandes luminares, dos grandes amores: el amor de Dios y el amor al pueblo, a nuestro pueblo, España, y señaladamente a Castilla. Religiosidad y españolismo son los rasgos familiares de ésta como de todas las obras galdosianas (Pérez de Ayala: 2003, 63).

No se trataba de una biografía dramatizada que por el patetismo de sus episodios hubiera dado lugar a una propuesta melodramática, sino que don Benito prefirió imaginarse la vida interior del personaje y la asunción de su destino con lo que tanteaba un territorio mucho más propicio a la expresión trágica, si mantenemos la distinción que Pérez de Ayala ofrecía de estos dos géneros o modos dramáticos. En el primero, primando lo anecdótico, en el segundo, la indagación en la génesis de lo que pasa; y de aquí que en su comentario narrara el crítico las vicisitudes de la vida de doña Juana para que después se pudiera entender la ensoñación de su final por Galdós, presentando al personaje sereno y tolerante, propenso al diálogo y a la compasión, negándose a la imposición, porque había accedido a la tolerancia.

¹⁸ (Madariaga, AVCIEG).

En el drama, Juana es para los suyos ante todo una buena madre. Aunque vive encerrada y privada de casi todo ama a los humildes, cuyas carencias comparte. La falta de libertad la ahoga y sale del castillo para acercarse a los más humildes, que la rodean respetuosos. Se funde con ellos y con ellos reparte cuanto tiene porque todos componen una comunidad donde todo debe compartirse. Pérez de Ayala sugiere cual habría sido el drama del propio Galdós: una ejemplar dedicación a analizar los conflictos que hacían tan difícil la tolerancia y la convivencia entre los españoles. Y de aquí que cerrara su reflexión con estas palabras: «El público recibió la obra como ya es obligado en estas solemnidades del espíritu, que son los estrenos de nuestro glorioso patriarca: con calor de culto sincero. Don Benito adora a su pueblo, y su pueblo le devuelve redoblada la adoración (Pérez de Ayala: 2003, 63)».

Paralelamente se estaba construyendo su monumento en El Retiro, diseñado por Victorio Macho, que se inauguraría en 1919. Eran resultados tangibles de las gestiones de la Junta Nacional de Homenaje a Pérez Galdós, creada en 1914 para ayudarlo. En agosto de 1918 hasta fue jurado en el certamen del «Día de la Raza» o se le homenajeó en el banquete aliadófilo del Hotel Palace junto con Mariano de Cavia y Miguel de Unamuno censurados como lo había sido él en septiembre por una colaboración en el semanario *Los aliados*. Es decir, personificaba él mismo el genio de la Nación y sus contradicciones. *Monumento vivo* y de piedra a la vez. Sujeto y objeto de una *batalla* inacabada e inacabable donde espejean su teatro y su propia biografía (Rubio Jiménez: 2007).

Juana, la anciana reina de su drama, es más una madre obsesionada por sus vasallos, que no su señora. Sus ensoñaciones no difieren de las del viejo escritor, ambos parte de una visión fabulada de la Nación española. Desde *El abuelo* a *Pedro Minio* no es difícil sugerir una proyección interesada del escritor en sus personajes dramáticos considerando su decadencia física, pero también el ideario utópico que los alienta.

Asunto diferente, con sus matices, es la presentación posterior de los dramas en otros lugares, empapando el tejido social a través de teatros populares, teatros provinciales, teatros de asociaciones o los de otros países sobre los que contamos ya con algún estudio. Si volvemos al caso de *Electra* cabe remitir a numerosos estudios sobre sus avatares en Sevilla, Oviedo, Iruñea, Cantabria, Barcelona y París¹⁹. No es necesario tampoco insistir más en un asunto ya bastante conocido: sus parodias como síntoma de su éxito e implantación cómplice en la sociedad de entonces²⁰. La dimensión política del teatro galdosiano es una de sus marcas

¹⁹ Serrano (2015), Hidalgo (1985), Frieria Suárez (1987), Lapesquera (1984), Berkowitz (1939), López Jiménez (AIICIEG) y Bravo Villasante (1970-1971).

²⁰ Merino (2014a). Sobre *La loca de la casa* (Merino, 2014b). *Mariucha* (Casero).

ineludibles para su correcto estudio, porque formaba parte del debate de la burguesía liberal para implantar en España no solo nuevos «moldes» escénicos —por usar una expresión muy de entonces— sino de sus ideas políticas. Naturalmente variaron las respuestas en los diferentes medios sociales y lugares de acuerdo a sus peculiaridades y circunstancias²¹. O cambiaron con el tiempo con lo que entramos en la historia y aun en la historiografía, que aquí vadearé.

Así las cosas, cada estreno era una *batalla* de aquella guerra nunca acabada: *La loca de la casa* se la echaron abajo (carta núm. 224, 295); sobre *Gerona* le cuenta a Alas que su estreno ha sido una *lucha* horrible, pero no han podido tirarla abajo (carta núm. 224, 295), lo que le lleva a decir tajante: «Al teatro he de volver por aquello de *al que no quiere caldo caldo taza y media*, y aunque me tiren patatas no cejo ni me doy por vencido. Soy muy terco». (Carta núm. 224, 295)

Al llevar estos dramas a los teatros provinciales se producían nuevos *combates*; prepara el estreno de *La de San Quintín* como una cruda batalla: «Tengo poca confianza en que acepte la obra el público, acostumbrado a que lo lleven por caminos muy derechos y muy conocidos». (Carta núm. 264, 324) Claro que también se muestra en ocasiones indeciso e intrigado sobre si entenderá el público *La de san Quintín* (carta núm. 278, 335).

LA «NUEVA LITERATURA» DRAMÁTICA EN LA BATALLA DEL NATURALISMO

Desde los primeros años de la Restauración se detecta en algunos círculos literarios una sensación de agotamiento de las formas literarias dominantes y el deseo de que surgieran otras nuevas. Es evidente que la novela fue el género por excelencia donde se dio *la batalla* renovadora del naturalismo al igual que ocurrió en Francia, pero ocurrió lo mismo en otros géneros aunque sin tanta estridencia, lo que hace que después haya pasado más desapercibido²².

²¹ Por añadir otro ejemplo. *Realidad* ha suscitado numerosos estudios acerca de su recepción, encabezados por el magistral estudio W. Shoemaker, (1974). López Cabrera (AVCIEG).

La difusión del teatro galdosiano en otros países: Sinnigen y Vieira (2009-2010), Smith (AVICIEG). Y la recepción posterior del teatro galdosiano hasta su casi invisibilidad actual. Apenas unos ejemplos: Díaz Castañón (AVCIEG), Serrano (2015), Hormigón (2007).

²² Un rastreo del asunto en Sotelo (2009).

La conciencia en varios escritores de formar un cierto grupo y sobre todo de estar intentando hacer una «literatura nueva» no es difícil de documentar. También para el teatro²³. Es llamativo que se refieren con frecuencia a la implantación del naturalismo como una verdadera *lucha*, que genera un peculiar lenguaje beligerante y de confrontación. En Galdós permanecerá hasta el final de sus escritos esta actitud. Por ejemplo, en una de sus primeras cartas a Clarín con motivo del banquete que le acababan de ofrecer por la publicación de *La desheredada* en marzo de 1883, leemos:

Querido Clarín: V. es el autor de todo esto. Ya no me queda duda de que es V. el Pedro el Ermitaño de esta Cruzada, porque estoy sin saber cómo resulta la Cruzada contra los de la sacristía, los cuales han quedado tan apabullados que no levantarán la voz en mucho tiempo.
(...) La cosa resultó tan grande, que no resulta hecha por mí, sino por todos. Ha sido la inauguración de una era nueva, el primer grito de la literatura nueva y progresiva contra la caduca, ajada, mustia ya descompuesta de aquellos sectores tan enamorados del pasado (carta núm. 54, 96-97)²⁴.

Para Galdós, Clarín representaba «el brazo fuerte de la crítica» (carta 57, 100). Unos meses después:

Amigo Clarín, está V. haciendo aquí tanta falta, que si V. no viene pronto, esto está perdido. Se oyen y se dicen cosas que espeluznan. Hay cada siete metros metido a crítico, que da náuseas. En fin. La mojigatería levanta la cabeza de un modo que nos tragará a todos si no hay uno que haga con ella algo semejante a lo que el general Moltke hizo en La Vendée (carta núm. 58, 101)²⁵

Lo decía antes de comentar cuánto lamentaba el fracaso de *Las vengadoras* que, a pesar de sus carencias, era un paso hacia un posible teatro naturalista y le planteó un tema al que prestó atención Galdós: el adulterio, sobre el que vuelvo después. Y por supuesto se deben añadir los debates en el Ateneo, espacio de encuentro y foro de sociabilidad equivalente entre nosotros de esos círculos culturales burgueses a los que Agulhon y otros han prestado tanta atención²⁶. Hubo algunos decisivos: las conferencias de Pardo Bazán sobre *La cuestión palpitante*, esto es, el naturalismo; sobre la decadencia del teatro español; o el suscitado por Pardo Bazán con sus conferencias sobre “La revolución y la novela en Rusia”. En todos ellos late un impulso de sacar la literatura española de su estancamiento idealista.

²³ Esto no quiere decir que no hubiera diferencias, que las hubo y muchas (López Quintans, AXCIEG. Y Ribao, AIXCIEG). Revelador resulta su epistolario con Clarín, que estudié en la presentación Smith y Rubio Jiménez ed. (2005-2006).

²⁴ Se pueden sumar adhesiones como la de Pardo Bazán que mantenía su propia línea de combate con los artículos de *La cuestión palpitante*. Envío un telegrama de adhesión que Galdós agradeció (carta núm. 53, 96).

²⁵ Muchas otras cartas insisten en esto: en 1887 carta núm. 92, 142-143. Este sentido de lucha por parte del gremio o cofradía contra los que quieren silenciarlos (carta núm. 117, 165); a Clarín: «si V. no existiera, tendríamos que inventarlo» (carta núm. 128, 176).

²⁶ Agulhon (1977). La significación del Ateneo en Galdós puede adivinarse leyendo su artículo «Inauguración del Ateneo nuevo. El viejo ateneo» (Pérez Galdós: 2004, 477-486).

Pero si se busca el germen de esta nueva conciencia hay que retroceder más, a los años setenta, a tertulias como el Bilis Club, a ciertos banquetes de homenaje y apoyo a quienes lograban un éxito con alguna de sus obras. Es conocida la caracterización de la época como *La era de los banquetes* a raíz del libro de Roger Sattuck (1998). Acabo de citar un banquete a Galdós, sintomático de este ambiente de confrontación resulta el repaso de quienes acudieron y quienes no para detectar las tendencias. Pardo Bazán en carta a Clarín le decía:

¿Me equivoco yo, o además del retraimiento de Alarcón y Valera —que en rigor se explica— se notó el de Pereda? En este sería mucho más extraño, pues Galdós con su acostumbrada generosidad regia le trató en el prólogo al *Sabor de la tierruca* del modo más cordial y noble, del modo que más ganó mi voluntad, porque revelaba lo que es Galdós y su peregrina modestia. No sé si me engaño, y si Pereda hizo algo. Quizás su retraimiento obedezca a escrúpulos políticos. Pero entonces, ¿a qué admitir el lisonjero y hermoso Prólogo?²⁷

Estos encuentros servían para afianzar fidelidades, pero también para decantar diferencias. No se ha escrito todavía un estudio convincente sobre la sociabilidad literaria de los años setenta pausado y matizado para delimitar la emergencia de estos nuevos modos de entender el papel de lo literario y de los literatos en la sociedad española, siempre con un pie en la política y muy activos en la generación de opinión desde las páginas de la prensa o con sus obras literarias. Sería necesario estudiar distintos banquetes y sumar sus conclusiones por lo reveladores que resultan para captar afinidades personales y literarias: los ofrecidos por el éxito obtenido con la publicación de ciertas novelas, pero también por éxitos teatrales. Nos falta un censo de estos banquetes y su estudio para comprender la sociabilidad.

No solo los banquetes sino que, en lo que al teatro se refiere, también análisis del ritual de los estrenos resulta muy revelador, mostrando la cara del triunfo estético y apuntando hacia lo político con fuerza en muchas ocasiones: sonado fue el estreno de *Realidad*, pero desde el punto de vista político mucho más llamativo resulta el de *La de San Quintín* o por supuesto el de *Electra*, ya citado. Se esperaba con ánimo e interés el surgimiento de dramaturgos potentes y nuevos. Como no acababan de llegar, surgía el desánimo. En Eugenio Sellés o Leopoldo Cano se vieron promesas, pero también unos límites insalvables. Cito apenas una carta de Pardo Bazán a Clarín sobre *La Pasionaria* de Cano:

Me toca usted al punto sensible hablándome de *La Pasionaria*. Estuve cien veces a punto de coger la pluma y salir con una desafinación magna. Yo no tengo tan mal genio como usted ni mucho menos; pero en esta ocasión no me contuvo mi buena índole, sino mi falta de autoridad. He visto cinco veces y he leído dos ese drama; me han venido a preguntar mi opinión tirios y troyanos, y solo he sabido decir: detestable, detestable, detestable.

²⁷ Carta inédita escrita el 7 de abril de 1883 desde La Coruña. Archivo de Dionisio Gamallo Fierros.

Lo que más encendió mi cólera fue que a eso llamasen naturalismo. ¡Ira de Dios! ¡Hasta de jurar soy capaz si me tocan ese punto! ¡Mire usted qué *naturalismo*! Prefiero el de Navarrete, el de cualquiera. Hay en ese drama confuso y caótico algunos rudimentos dispersos de emoción dramática, dos o tres cosillas por donde se puede colegir que el autor tiene esa cosa peregrina de que se burla Zola, *le don du théâtre*; pero aparte de sus méritos fragmentarios, el drama es de lo peor, de lo más falso y sandio que conozco²⁸.

Basta recordar también lo que supuso el estreno de *Las Vengadoras*, de Sellés, para calibrar lo lentamente que se caminaba hacia un posible drama naturalista, acorde a la nueva literatura dramática buscada. Cansado de convenciones teatrales Galdós lamentaba el fracaso del drama por conjuración de los moralistas ante el tema del adulterio, pero también mostraba su rechazo del verso en el teatro (carta núm. 58, 101). Y sin embargo, a raíz del estreno de *El nudo gordiano* Galdós había visto a Sellés como una firme promesa (Pérez Galdós: 2004, 509).

La celebración de los éxitos teatrales era la celebración de victorias de la «literatura nueva». Pero no menos sintomáticos son los fracasos; curiosamente fueron los fracasos de algunos de sus dramas el origen de textos fundamentales de Galdós acerca del arte escénico al editarlos: *Los condenados*, *Alma y vida*. O la imposibilidad de estrenar optando por el drama leído o novela dialogada: *La loca de la casa*, *El abuelo*, *Casandra*. En la misma línea cabe considerar su sintonía con otros desencantados beligerantes como Clarín tras el fracaso de *Teresa*. Galdós estuvo cerca de su compañero de trinchera teatral, hasta corrigió las pruebas de la edición del drama. No en vano había sido uno de sus confidentes durante la gestación de *Los condenados* (carta núm. 322); le comentó el clima de hostilidad en que se produjo el estreno:

El público no entró en la obra, como gráficamente se dice en lenguaje de teatro. Esto es evidente, como también lo es que había una hostilidad declarada, con organización previa, y un propósito decidido, en mucha gente de que la obra no pasase.

(...) Después ya habrá V. visto cómo se desencadenó contra mí y contra la obra el furor de la crítica menuda. Esto era de esperar y no podía ser de otro modo. Me han tratado con una saña implacable, ebrios de alegría los unos, de coraje los otros (carta núm. 354, 399).

Clarín salió en su defensa, primero dándole su opinión sobre el drama en privado, lo que le permitió aprovechar algunas ideas para el prólogo y sobre todo para afirmarse: «nos defenderemos como podamos» (carta núm. 355, 400). A Navarro Ledesma le decía don Benito: «Sólo en Clarín confío» (carta núm. 358, 403). Era natural que defendiera a su vez *Teresa* a sangre y fuego (carta núm. 364). El 28 de marzo de 1895 le escribió:

²⁸ Carta inédita a Clarín 12 de febrero de 1884. Archivo de Dionisio Gamallo Fierros.

Me parece bien, muy bien que V. diga algo. Nuestras costumbres literarias necesitan una reforma radical en este punto. Eso de que porque una obra no guste al pseudo-público del estreno se ha de tirar al cesto de los papeles o al carro de la basura me parece una enormidad.

(...) Es preciso que todo eso cambie: no se puede tolerar que cuando una obra cae, salga un Arimón o un Pirracas u otro danzante por el estilo diciendo: «esto es muy malo, y no se vuelve a hablar de ello porque lo mando yo».

Hay que acostumbrar al público a otros procedimientos; hay que desautorizar a los llamados críticos, demostrando que todo eso de la crítica teatral y de la *información de estrenos* es iliterario. Las letras y los que las cultivan tienen un *fuero*, que hoy está olvidado, y que hay que restablecer a todo trance (carta núm. 366, 420).

Las quejas por la dificultad para tener un espacio propio de creación en libertad y de emisión de sus ideas sin que estas quedaran sometidas a los criterios de los propietarios de los periódicos que las reseñaban o al capricho momentáneo de un público adocenado —aplebeyado diría Pérez de Ayala— fueron constantes.

El sentido de grupo se hace evidente en la organización de los estrenos. Era, como se va viendo, la preparación para verdaderas *batallas*. Basta ver las cartas de Emilia Pardo Bazán al novelista o sus comentarios en su *Diario Crítico Universal* durante la preparación del estreno de *Realidad*. Doña Emilia, puso todo su empeño en que Emilio Mario y Antonio Vico leyeran la novela dialogada y vieran sus posibilidades dramáticas; animó luego a Galdós a realizar la versión escénica, que «llevará en sí la vitalidad de la discusión y de la batalla», según le escribe. Lo anuncia en dos números de su revista:

Ya empiezan a hervir las discusiones y el alboroto que ha de producir sin duda alguna, por muy dormidos que estén público y prensa, el drama de Galdós. Hay quien se asusta, hay quien pronostica motines de espectadores, hay quien presiente renovaciones y triunfos.

(...) Será una noche que dejará memoria; tendremos una especie de estrenillo de Hernani; no la batalla entre clásicos y románticos, sino entre las caducas y ya moribundas fórmulas teatrales y otra nueva, llena de frescura y vigor.

Y mantuvo el mismo tono de defensa en sus reseñas del drama: disiente de quienes separan novela y drama; justifica la adaptación de novelas, advierte que la gran novedad son las ideas éticas que subyacen, la filosofía que sustenta el drama²⁹.

Se pueden aducir muchas otras cartas al respecto sobre todo el teatro galdosiano. En las de Galdós percibimos la zozobra con que vivía sus estrenos: feliz de saber que Clarín quiere venir al de *Realidad* (carta núm. 162, 208-209); animando a Oller a que acuda a su representación en Barcelona, porque «es de batalla»: «Le suplico que vaya, y si hay marejada en los periódicos, procure defenderme, siempre que su conciencia se lo permita» (carta núm.

²⁹ Un análisis pormenorizado en (Ribao, AIXCIEG), de quien tomo los textos.

187, 249). Insiste (carta núm. 192, 256-257). Peticiones para que preparen el terreno a la temporada a Clarín en Oviedo (carta núm. 283, 338)... Envía con el mismo fin entradas a Navarro Ledesma para *Gerona* (carta núm. 221, 292) o *La de San Quintín* (carta 280, 336)... No eran meros detalles amistosos, sino la preparación de la defensa de los dramas sabedor del peso decisivo que tenían los estrenos tal como reflexionó en “Viejos y nuevos moldes”: del éxito o fracaso de ese acto dependía la fortuna del drama y de aquí la necesidad de encauzarlo:

El estreno es una prueba de la cual la obra sale victoriosa o vencida. Pero no caben términos medios. El drama o comedia recibe la sanción de aquel público y no hay apelación ni revisión posibles. Es una sentencia cerrada. Si el veredicto es favorable, la obra *al cielo*, como se dice en el lenguaje de teatros, o *al foso* si no es del agrado de los morenos (Pérez Galdós: 2004, 584).

En el acto del estreno se difuminan los límites entre lo real y lo ficticio, entre lo que afecta a la función teatral y sus consecuencias políticas. A medida que Galdós fue una *gloria nacional* mayor —un *monumento vivo* como queda dicho—, las expectativas generadas por sus estrenos aún crecieron más, eran actos sociales de homenaje al viejo escritor y lo que representaba. Llegaba a sentirse agobiado ante la avalancha de peticiones ante el estreno de *Cassandra* (carta núm. 791, 739). Era un estreno político —la aludida difuminación entre lo teatral y lo político— y así lo reconocía no mucho después refiriéndose a su reposición en Málaga, adonde tenía intención de viajar comentándole a Federico Oliver: «Es viaje inexcusable: obedece a fines políticos que coinciden con otros de *Cassandra* (por Echaide). Si a mi regreso están Vds. todavía en Zaragoza iré a hacerles una visita y asistiré a la última de *Cassandra*» (carta núm. 794, 741).

Galdós apoyó la difusión de sus dramas hasta donde pudo con su presencia, pero sostuvo también que la crítica teatral profesional estaba obligada a defender lo nuevo —en las ideas y en las formas— que había en los dramas más arriesgados para educar al público; en sus prólogos golpeó una y otra vez este hierro hasta el agotamiento. El teatro galdosiano se produjo en un ambiente de contienda teatral y política permanentes, fue uno más de los frentes que demuestran que don Benito concitaba odios y adhesiones inquebrantables, que en ningún caso dejaba indiferentes al público y a la crítica.

TEATRO Y REGENERACIÓN NACIONAL

La regeneración literaria durante la Restauración se concibió como una parte más de la modernización de la Nación y la obra de Pérez Galdós es un ejemplo apropiado para ilustrarlo. Aunque se aceptaba el retraso del teatro respecto a la novela, se documenta interés por el arte escénico en los epistolarios de los novelistas naturalistas, aunque la mayor parte de ellos lastrados por gustos teatrales viejos y por simpatías respecto a ciertos autores — Echegaray es el mejor ejemplo— que les llevaban a ser condescendientes en sus críticas. Se veía que su tiempo había pasado y que debía ponerse al día, iniciando nuevas maneras. Pardo Bazán le escribía a Clarín el 3 de mayo de 1883:

No crea usted, sin embargo, que tengo gran nostalgia de las tablas. Me conformo con buenos libros y con novelistas y poetas; pero el público es esclavo del teatro; por eso quisiera (y cuando vaya a Madrid se lo pediré a Echegaray y Sellés muy de todo corazón) que algunos de nuestros ingenios dramáticos se dejasen de “astros, globos, soles, mundos, átomos, conchas, olas y perlas” y escribiesen un drama objetivo, real, donde el héroe no anduviese siempre a caballo del Clavileño del honor y la conciencia, y fuese un hombre de nuestro siglo y hablase él y los restantes personajes, como tal. *El Gran Galeoto* pudo ser ese drama, si su autor se empeñase en ello. ¡Pero le aplauden, le llevan en triunfo por falsedades! ¡Quizá si hablase con sinceridad le silbarían! O tal vez no. El público está ansioso de algo diferente³⁰.

Tenían claro que era insuficiente el teatro de Echegaray y Galdós se posicionó al respecto claramente en “La escuela romántica y su pontífice: Echegaray”. Veía su teatro «un tanto apartado del gusto dominante». Apreciaba un cambio de gusto e invitaba a Echegaray a satisfacerlo:

Yo no sé cómo ha venido ni por qué ha venido; pero tengo la certidumbre de que hoy por hoy existe en el ánimo del público español una irresistible tendencia a prendarse de la naturalidad de las representaciones sencillas y verdaderas de la vida humana. Cada vez parece conmoverse menos con las catástrofes ruidosas, con los espectáculos de atropelladas y violentas pasiones.
(...) Para que el teatro entre con pie derecho en la escuela de la naturalidad es preciso que un autor de grandes alientos rompa la marcha y acometa con recursos de primer orden esta gran reforma. Echegaray, que posee la capacidad más vasta que es posible imaginar, es el llamado a marcar este camino. No le faltarían recursos para ello. Necesitaría únicamente cortarse un poco las alas, abatir el vuelo, atender más a la verdadera expresión de los sentimientos humanos que a los efectos obtenidos por conflictos excepcionales y por combinaciones de parentescos y lugares (Pérez Galdós: 2004, 506-507).

Lo importante era ahondar «en el engranaje de los caracteres, que es la clave del drama eterno que llamamos Sociedad» (Pérez Galdós: 2004, 507). Achacaba la frialdad del público ante ciertos dramas de Echegaray a «ese indudable cambio de gusto que se va infiltrando con lentitud, y en la inclinación que se despierta poco a poco hacia aquel arte que nos muestra la vida real, nuestra propia vida, con caracteres de sencillez y de verdad» (Pérez Galdós: 2004,

³⁰ Carta inédita escrita el 3 de mayo de 1883 desde La Coruña. Archivo de Dionisio Gamallo Fierros.

508). La representación de la vida privada está en el centro de la literatura galdosiana, también cuando escribe para el teatro. Forma parte de su programa de regeneración social para establecer en la sociedad española costumbres más modernas y tolerantes. Y con el tiempo se le impondrán temas de mayor calado simbólico, ahondando en la representación de la Nación figurada de varias formas, sobre todo encarnada en personajes femeninos. A veces lo político es tratado de manera poco ostensible, pero las raíces conducen a lugares imprevistos: el tema del adulterio en *Realidad*, por ejemplo, remite a varios años antes, a sus confidencias a Clarín sobre *Las Vengadoras*, estrenada en el teatro de la Comedia el 10 de marzo de 1884. El día 12 le escribía:

Ya sabe Vd. el fracaso del drama de Sellés, que yo sin asistir al estreno he sentido como cosa propia. Por lo que he visto, ha habido algo de cábala, conjuración de moralistas (los del veloz club inclusive) contra ese aborto de la musa transpirenaica, encenagada, etc. Lo que me ha llenado de indignación es que el artículo de *El Imparcial*, periódico que con sus encomios estúpidos y prodigando calificativos que no se dicen ni al mismo Shakespeare, ha fabricado éxitos ensalzando mamarrachadas. No conozco aún la obra de Sellés, pero por lo que he visto de ella y por los extractos de su asunto, me parece que el motivo de su fracaso es puramente de combinación escénica y por no haber sabido ingerir en la obra un elemento de nobleza, generosidad, y pudor, pues no hay obra dramática que se salve sin este requisito. La índole esencialmente hipócrita del poema escénico así lo exige. Por lo demás, creo que en la obra hay mucho de verdad. El coro de los menos repite sin cesar que aquello no existe ni ha existido nunca. ¡Qué lástima que no se puedan aquí decir las cosas claras ¡y estas cosas y nombres! En Madrid ha habido y hay todavía un caso exactamente igual al de *Las Vengadoras*. (...) Ya pondremos en la novela esos y otros asuntos espinosos, los pondremos con sinceridad absoluta ¡y que vengan los Catones del veloz club a echárnoslas abajo en una noche! Bajo este punto de vista, los novelistas vemos compensados con grandes ventajas la oscuridad y la frialdad de nuestros éxitos (carta núm. 58, 101-102).

Es senda que conduce a novelas como *Realidad*. Peter Bly (1992), estudiando *La de Bringas*, explicó cómo mientras don Benito escribía esta novela se produjo el escandaloso estreno de Sellés, que le sirvió de «incitación» a desarrollar en la novela el tema del adulterio de manera realista como había pensado desde hacía tiempo. Es decir, Galdós pensaba en introducir nuevas ideas en la sociedad española combatiendo a la vez los prejuicios que impiden su difusión. La novela o el drama eran instrumentos para hacerlo, si bien hay que decir que en aquella encontró primero unos cauces adecuados acorde con su valor preponderante. Pero pocos años después, escrita ya *Realidad*, novela dialogada, incitado por Pardo Bazán y otros, se encontraba en el trance de dar el paso hacia los escenarios. El 16 de mayo de 1888 escribía a Clarín:

Con que quedamos en que cuando acabe esta nueva [*Miau*] le escribiré a V. más largo, dando esos datos (...) y además, hablaremos de la adaptación de novelas al teatro. Yo he pensado en esto y aún tengo hechos unos trabajos preparatorios. Y no nuevo este trabajo, para mí, pues he hecho una adaptación de *Zaragoza* a libreto de ópera, que está escribiendo Chapí (carta núm. 98, 149).

Es un error separar novela y teatro en Galdós, forman parte de su mismo proyecto general, fundidas las ambiciones literarias y las políticas.

LA POLÉMICA DE LOS «VIEJOS Y NUEVOS MOLDES»

Aunque Galdós no era amigo de hacer ostentación de sus ideas literarias más allá de lo imprescindible, fue elaborando una reflexión teórica sobre el teatro que diferentes estudios han aclarado, relacionándola con la renovación teatral europea y al hilo de su proceso creativo (Bermejo, AVICIEG. Rubio, 1974). Las ideas de Zola o el drama ibseniano ejercieron influencia sin duda en los años ochenta y noventa, después perdió más el paso con referencia a movimientos como el simbolismo. Pero no se puede soslayar en paralelo la gran influencia del teatro clásico, que nutrirá aspectos temáticos mitológicos en sus obras o la permanente admiración por Shakespeare, modelo decisivo en muchas de sus apuestas teatrales (Goodale, 1971). Fue sumando lecturas y experiencia y, además de haber sido para él su vieja vocación, nunca dejó de interesarse por él. Cuando el 8 de junio de 1888 le mandó datos a Clarín para su biografía es muy revelador que le manifestaba que conocía la carpintería teatral y se creía capaz de seguirla, pero le interesaba otra cosa siguiendo al «único», a Shakespeare: «Él solo construye una rama del arte, sin precedente ni consecuencia» (carta núm. 99, 151) con su escritura libre y sin carpintería. Podría decirse que algo parecido intentó él, atendiendo a la propia capacidad adocrinadora del arte escénico y a la evolución de su escritura.

Para Galdós la literatura conllevaba adocrinamiento social y estético. El escenario era un posible espacio de debate y confrontación de puntos de vista diferentes y de presentación de tesis progresistas, que después debían refluir hacia la sociedad. En este sentido, el *nuevo drama* no era muy diferente a la *nueva novela* que había desarrollado al amparo del movimiento naturalista, experimental y comprometida a la vez. En mayo de 1888 ya le había hablado a Clarín de «la adaptación de novelas al teatro» (carta núm. 98, 149). Ahora se irá centrando más en el asunto. Su trabajo se puede definir por su aproximación al drama de tesis, pasando por la novela analítica: el camino que lleva a *Realidad* novela dialogada, que ha sido muy analizado desde diferentes ópticas: la complejidad de los caracteres, el complicado paso de la novela epistolar a novela dialogada o de esta al diálogo escénico: le hablaba a Clarín de escenas escritas hasta siete veces... (Carta núm. 142, 186). Y el proceso siguió en la conversión en drama, que ya el 17 de enero de 1890 se convierte en tema epistolar con Clarín recordando que «me ha servido como de disciplina o estudio forzado para aprender cosa tan

difícil como es la condensación de un asunto y el reducirlo a alcaloide» (carta núm. 144, 192), ve su obra «en cuanto a la forma dramática libre»; había establecido ya contacto con Emilio Mario animado por Pardo Bazán e iniciaba su conversión en drama que culminaría en su estreno en 1892, tras un gran esfuerzo como le confesaba a Navarro Ledesma (carta núm. 161, 207).

El resultado no le preocupaba genéricamente, se alineaba en la tradición shakespereana. A Clarín le confesaba que «eso de que los dramas parezcan novelas, me tiene a mí sin cuidado. Si la obra tiene interés, si los caracteres son humanos, si el diálogo es sincero y propio, denle el nombre que quieran» (carta núm. 224, 295) No desdeñaba formas narrativas menos refinadas estéticamente como el melodrama, al igual que en la novela realista puede constituir un ingrediente atractivo si se maneja adecuadamente, otro tanto podía suceder en el drama. Gonzalo Sobejano mantuvo una larga y fructífera polémica con Isaac Rubio sobre el alcance de lo melodramático, inevitable en la confrontación de personajes que protagonizan sus dramas más políticos, mientras la situación se atenúa en aquellos en que indaga en la intimidad de las vidas de los personajes. Esto hacía que las parábolas galdosianas de la sociedad española —que eso son al fin y al cabo los dramas galdosianos— fueran bastante transparentes (Rubio: 1981, Sobejano: 1978).

Cuando fue avanzando en el tiempo su escritura dramática y ya asentada la noción de novela dialogada, lo cierto es que otras discusiones fueron sobrevolando el panorama literario y en particular la del simbolismo, entre nosotros modernismo, movimientos complejos y llenos de matices donde los haya, que obligaban a salir de las fórmulas narrativas anteriores y en el caso del teatro se fueron ofreciendo las fórmulas de drama ideal o simbolista, que rompía los cauces habituales de la tradición burguesa de procedencia ilustrada. Galdós, al igual que en la novela, trató de ponerse al día, escribiendo obras como *El abuelo* con pretensiones de drama simbolista. O acentuó la preocupación por aspectos relacionados con la puesta en escena: el caso más llamativo es *Alma y vida*. Pero parece evidente que nunca supera la fábula alegórica y no llega al *teatro de ensueño* modernista o todavía mucho menos al *poema dramático*. El límite está en las atrevidas acotaciones de *El abuelo*, en las indicaciones escenográficas y el planteamiento de *teatro dentro del teatro* con la representación de la pastorela en *Alma y vida*. El simbolismo teatral galdosiano tiene los límites de su regeneracionismo progresista y siguió ideando dramas que no son simbolistas de acuerdo con la nueva estética sino fábulas alegóricas donde los personajes encarnan tesis opuestas. No da lugar a un teatro de ensueño simbolista, sino a ensoñaciones regeneracionistas que encarna en personajes, que es algo diferente.

LA RESPUESTA DE LA CRÍTICA Y LA DEL PÚBLICO

Las representaciones eran vividas como *batallas* organizadas para difundir las ideas de estas fábulas alegóricas. Se mostraba feliz en los triunfos. En Barcelona le escribe a Concha Morell «El estreno de la loca fue el delirio. Ha gustado extraordinariamente y están locos con Pepet» (carta núm. 256, 318). Pero también se mostraba herido y escaldado en los fracasos. El 22 de junio de 1895 tras el descalabro de *Los condenados* le escribía a María Guerrero:

Me alegro mucho del éxito de *Teresa*. Leopoldo me telegrafió desde Oviedo diciéndomelo. No voy al estreno de *Los Condenados*, ni a ningún estreno, porque sepa V. que odio el teatro y el público, y el *cráter*, y a los cómicos, y cuanto con el teatro y ese arte se relaciona. De las aficiones que tuve, y que se han convertido en ruinas, no sobrevive más que el cariño que a V. le tengo, y eso me ha movido a escribir *Voluntad* (carta núm. 374, 419).

Es decir, un camino lleno de altibajos según los triunfos o los fracasos. Y hasta con una *melodramatización* en la explicación de sus enfados como en este caso. Le afectaba la respuesta del público por desinformado, manipulado por los críticos que defendían intereses de cabecera periodística más que criterios teatrales. La relación con los periódicos de partido era difícil y de aquí el proyecto manejado desde mediados de los años ochenta de crear un periódico propio *La República de las Letras*, con «gran autoridad literaria» (carta núm. 76, 124-125). Se pensaba en ese momento en unir a Armando Palacio Valdés, Picón, Clarín, Galdós, Menéndez Pelayo, Pereda, Pardo Bazán aunque estos dos últimos los restringirían bastante en la discusión de determinados asuntos.

La desigual respuesta en función de los teatros y otras circunstancias son aspectos que deben ser matizados en investigaciones monográficas parciales. El distanciamiento de Galdós de la escena y su refugio en la novela dialogada tienen que ver con esta dificultad de llevar a los escenarios un debate abierto y libre, sin sumisión al mundo político y proyectado en el cuerpo de una sociedad civil madura. A Pereda le decía el 20 de diciembre de 1898:

El Abuelo parece que ha gustado y va entrando en el público, como aquí pueden entrar estas cosas. Vivimos en un país desdichado, que cada día ve con mayor indiferencia las cosas literarias. Tanta y tanta política ha embotado el espíritu (...) y vamos a una barbarie... (Carta núm. 446, 471).

Pensaba en ese momento por ello estrenar en el extranjero, no en España, para evitar que se lo reventaran en el teatro o los críticos dependientes de partidos o grupos políticos (carta núm. 447). A Clarín el 5 de abril de 1899 le decía:

¿Ha visto V. qué perdido está este país, que desorientado y aturdido el público? De críticos no hablemos. Los de teatros son cada día más imbéciles. Pues puede asegurarse que la prensa ha matado el arte teatral serio, desdeñando, cuando no combatiendo sañudamente a los autores que intentan algo con verdadera fe y conocimiento artístico, y alentando a los autorzuelos y [*ilegible*] que han venido a ser dueños del campo (carta núm. 451, 476-477).

EL DESENCANTO Y LAS ÚLTIMAS ENSOÑACIONES REGENERACIONISTAS GALDOSIANAS

Siempre me ha parecido extraño el teatro del Galdós de los años posteriores a 1900. Dramas como *El abuelo* (1904) o *Electra* (1901) prolongan formas anteriores, así como las adaptaciones de *Zaragoza* y *Gerona*, pero en otros cada vez se fue abriendo paso un horizonte diferente³¹. Sigue alentando su temple melodramático, siguen presentes sus parejas armonizadoras, pero la figura femenina tiende a llenarse de flecos y a adquirir una dimensión mitológica curiosa que acaso permita análisis diferentes tomando como referencia figuraciones de la Nación en un sentido amplio y que permiten análisis no muy diferentes a los que Agulhon propone para la figuración de la república en Francia y sus peculiares desarrollos a los que dedicó amplios estudios en su madurez (Agulhon 1979, 1989 y 1992). No pienso en una aplicación mecánica de los estudios del historiador francés sino en una indagación en el significado de esos personajes femeninos que figuran la Nación. Más que el uso de la mitología general, la utilización de tal o cual eco o tema clásico, es necesario dilucidar la mitología liberal personal que fue construyendo el escritor a lo largo de los años y que le lleva a proyecciones históricas simbólicas en sus personajes novelescos y teatrales. Es decir, se trata de descifrar el particular simbolismo teatral galdosiano que no hay que confundir con el simbolismo modernista, que él no entendió. Sus figuraciones fueron políticas y entre ellas la figuraciones femeninas resultan las más apasionantes y dignas de estudios singulares. Creo que se podría estudiar los grandes personajes femeninos del teatro último de Galdós como monumentos de su visión simbólica de la mujer con una dimensión política concreta, pero sobre todo abriéndose a una significación simbólica más profunda, para cuya exégesis desde este prisma se encuentran buenos asideros en los escritos de Agulhon sobre las figuraciones de la república francesa³². Lo interesante es que no eran, aunque pesimistas, fábulas sin esperanza, al contrario³³. *Alma y vida* fue ya una de estas fabulaciones que más ha desconcertado a la crítica. Un proyecto realmente ambicioso, aunque no tuvo el eco

³¹ Rubio Jiménez, 2008. Alvar, 2008. Domínguez Jimenez, AICIEG. Bastons, AVICIEG. Quevedo, AIXCIEG. Kempen, AIXCIEG. Y Cueto Asín, AIXCIEG.

³² Arias Careaga, AXCIEG. Merchán Cantos, AXCIEG.

³³ Sánchez, AXCIG. Y Thion Soriano-Mollá, AVICIEG.

buscado³⁴. No es convincente la propuesta de vincularlo a un momento histórico concreto como propuso Rosario de la Nuez Torres, sino que hay que verlo como una salida al nebuloso pensamiento español que Galdós analizaba en su discurso de la RAE³⁵.

Un nuevo crítico y amigo destaca en aquellos años en el entorno galdosiano: Ramón Pérez de Ayala, empeñado en salvaguardar el legado teatral galdosiano³⁶. Ocupado en buscar y hacer visible el fondo simbólico de sus dramas. El novelista se aferró a él en sus cartas esperanzado, porque vio en él un espectador ideal y capaz de trasladar lo esencial de sus mensajes a los lectores. Y bien que lo hizo, aunque no sabemos si a su vez fue bien entendido por lo poco y parcialmente que han sido consideradas sus críticas, muy certeras en lo esencial y en consecuencia vigentes como se verá en las páginas siguientes.

PARA NO CONCLUIR: TAREAS PENDIENTES

Recordemos lo obvio: el teatro galdosiano debe volver a los escenarios españoles. Lamentablemente la decadencia teatral española es tal que carece de repertorio propio y explica por sí sola su ausencia de los escenarios españoles, porque sus lecciones de tolerancia siguen sin haberse superado. Es necesario asimismo seguir editando aquellos dramas con rigor filológico, afinando el análisis crítico y atendiendo a lo que afecta a su sociabilidad. En realidad, los dos trabajos son uno y lo mismo. Lo que no llegue a través de los escenarios llegará al menos a algunos lectores, *teatro para lectura* como lo imaginó Galdós en algunos momentos. Solamente así podremos tener una imagen aproximada de lo que su teatro significó para sus contemporáneos y hasta qué punto Galdós sigue siendo nuestro contemporáneo. En su conferencia “Galdós y la tolerancia” (1929), concluía Pérez de Ayala tras analizar la falta de tolerancia en la sociedad española como consecuencia de la falta de diálogo:

Hay que llegar a que los jóvenes españoles duerman con un libro de Galdós bajo la almohada, que yazgan, en edad fecunda, con la tolerancia, madre del conocimiento. Entonces, España conquistará el mundo del espíritu. Pero no hasta entonces (Pérez de Ayala: 2003, 464).

Esta era para Pérez de Ayala la significación profunda del drama galdosiano y de su obra entera: una sucesión de parábolas en las que entran en confrontación diferentes moralidades particulares, pero buscando que al final de cada parábola se extraiga una lección de moralidad

³⁴ Rubio Jiménez, 1982b. Menéndez Onrubia, 2005.

³⁵ Pérez Galdós, 2008. Edición de Rosario de la Nuez Torres. Y 2006.

³⁶ Rubio Jiménez, 1988, 2013. Y referido a nuestro autor: 2012.

social tolerante. Era así como Galdós buscaba la eficacia social de su teatro haciendo que tuviera una posible eficacia política sin que fuera en detrimento de su calidad ética como ha señalado una y otra vez Sobejano (1970, 1978, 1996). No le importaba acercarse a los procedimientos del melodrama porque debajo de la anécdota siempre acababan aflorando los conflictos humanos más hondos, que los acerca al dominio de la tragedia. Haber visto con nitidez la tensión con que conviven melodrama y tragedia en el teatro galdosiano es lo que dota de mayor singularidad a las críticas teatrales ayalianas.

Galdós lo observaba todo, lo anotaba y lo transfundía en sus escritos después de haberlo rumiado en sus largos silencios. Hizo un diagnóstico del país que escoció a muchos. Queda por averiguar qué queda hoy de todo aquello. Algo debe quedar porque seguimos acudiendo congreso tras congreso a su llamada y no nos duelen prendas a los que aquí estamos en considerarlo «nuestro contemporáneo».

No se pueden soslayar en su estudio: el carácter político modernizador que Galdós otorgó a sus escritos. De aquí su lenguaje beligerante en sus escritos sobre el teatro y sobre su teatro. Fue primordialmente una *batalla* sostenida durante años. Podemos dedicar investigaciones al teatro galdosiano sobre los aspectos más peregrinos que se nos ocurran, su riqueza lo permite, pero erraremos si perdemos o desdibujamos el horizonte fundamental del que surgió: su compromiso en modernizar la sociedad española, criticando sus valores y estructuras más castizos y proponiendo otros modelos.

Las limitaciones de su pericia como dramaturgo fueron las que fueron, es cierto, pero no es menos que más de una vez, dio en la diana y removi6 al público, suscitando debates políticos y aun estéticos. En su conjunto es uno de los testimonios más agudos y apasionantes de los debates ideológicos de aquellas décadas. Sus fracasos resultan así siempre relativos puesto que obedecieron más al aplebeyamiento del público y de la crítica que no al talento superior del escritor según Pérez de Ayala quien en “Notas para un estudio sobre el teatro de Galdós”, ofreció un índice de lo que quería escribir, comenzando por una definición del género dramático, enunciando después el lugar que en él ocupaba don Benito y apuntando que le interesaba el «significado profundo del teatro de Pérez Galdós» (Pérez de Ayala: 2003, 445).

Para Pérez de Ayala era consustancial al drama la presentación del hombre obrando y estimaba que las acciones se podían considerar de cuatro modos: «1.º, lo que pasa en sí; 2.º, la génesis de lo que pasa; 3.º, el sentido, y 4.º, la norma o consecuencias éticas que de ello deducimos: 1.º, es melodrama; 2.º, tragedia, en un sentido amplio; 3.º, teatro poético; 4.º, teatro de tesis» (Pérez de Ayala: 2003, 445).

El primero podía ser interesante para gente de espíritu pobre y plebeyo, falso por sus esquemáticos personajes y nunca popular, ya que el teatro popular requería que se engendrara en el sentimiento de la raza de un pueblo como sucedía en Grecia, Inglaterra y España, donde el teatro popular había sido engendrado por la democracia. En Grecia la expresión de la democracia había constituido la tragedia griega como expresión de la fatalidad individual. Cuando varias fatalidades no se resuelven es drama y si se resuelven y alían, comedia. El teatro inglés y el español rompieron con la estricta forma clásica pero no con la sustancia dramática democrática de la tradición griega. Respecto a los puntos tres y cuatro, decía:

El sentido de lo que pasa —teatro poético— y consecuencias —teatro de tesis—. Quiere decir que el poeta, ante una acción, en lugar de diferenciar a los personajes, los arrebató a todos en la misma exaltación que a él le posee. No nos inculca la tolerancia ni nos guía hacia la justicia, como la tragedia propiamente dicha, sino simplemente nos enriquece la sensibilidad, mediante la cual absorbemos el mundo en nuestro yo, cultiva el ensueño (la tempestad. Estamos hechos del mismo). El teatro de tesis (si bien la tragedia tiene tesis) descuida un tanto la justificación previa de los personajes, para subrayar las consecuencias de sus actos, nos lleva al sentimiento de la justicia social sin habernos hecho pasar por la tolerancia (Pérez de Ayala: 2003, 448).

El teatro galdosiano lo situaba sobre todo en las dos modalidades primeras. Pérez de Ayala se esforzó por deslindar los conceptos de melodrama y tragedia, un asunto nada fácil sobre el que se posicionaba con estas palabras:

Galdós tiene el fondo trágico y la sustancia democrática. Vino al teatro ya de edad, como Echegaray. Echegaray, el puntillo del honor. Galdós tiene poca analogía con el teatro español antiguo. Se parece más, sin imitarlos, a los griegos, Shakespeare y Tolstoi: Misericordia, que no es la piedad helénica, sino la piedad cristiana.

Sobriedad —no episodios—. Repróchasele la lentitud de exposición. Y es que el autor quiere llegar a la *justificación* de cada personaje, lo que en el *argot* de teatro se dice «estudio de carácter» y nosotros llamamos «parte lírica o iniciación en la tolerancia». De aquí nace también otro reproche que le han puesto de sí sus personajes, que pretenden causar daño, aparecen como teniendo razón en cierto sentido, siendo sinceros y simpáticos —no son traidores de melodrama—. Para conseguir esta justificación es necesario adentrarse en las últimas estancias del alma, en los más secretos resortes de la voluntad. De aquí que todos sus personajes sean sobre todo, seres de conciencia, criaturas espirituales, propenden a colocarse en la perspectiva más alta (personaje de Tolstoi, Churruca).

Ya por esto sus obras tienen una sustancia religiosa; pero, aparte de ello, Galdós padece de continuo de la obsesión del problema religioso propiamente dicho, en su aspecto místico o de acercamiento a Dios, y social o positivo. Uno y otro parece solucionarlos con la caridad, y el sacrificio, el perfeccionamiento y amor de Dios, no es sino un acendrado amor al prójimo, y en sus obras se ve cómo se debe entender este amor. De estas obras, algunas se han tomado como propaganda política. No era este el interés del autor (Pérez de Ayala: 2003, 448-449).

Dejaba así abierta una vía para el estudio del teatro galdosiano, que ha continuado enfrentando a la crítica posterior, pues es complejo diferenciar ciertos aspectos de estos géneros y sus límites, lo que ha dado lugar a acercamientos dispares como los de Gonzalo e Isaac Rubio, a los que ya me he referido. Pérez de Ayala exponía así desde la altura y tras

haberse familiarizado con el teatro galdosiano un esquema donde se mostraran las líneas de fuerza subyacentes de su poética teatral. En su trazado del mapa del teatro de don Benito aún añadía algunos detalles más, idóneos para entender a los personajes galdosianos:

Galdós nos presenta un sinnúmero de personajes, todos ellos con una particularidad moral que, considerada en sí misma, parece tener derecho a realizarse e imponerse. ¿Qué criterio seguiremos entonces para aceptar unas y rechazar otras? Un criterio democrático. Serán buenas aquellas que favorecen al grupo, a la especie, y malas las que favorecen al individuo con detrimento de la especie. Si esto se presentase como materia de polémica, de discurso, no sería arte, ni arte dramático, pero se presenta en acción apasionada, patética, y de aquí viene el provecho moral de la obra trágica (Pérez de Ayala: 2003, 449).

En el curso de la acción podemos ver enfrentadas todas esas particularidades morales y su canalización hacia una moral aceptable, ya que «El fin del arte dramático es, pues, crear fobias hacia las particularidades morales contrarias a la especie. Para que estas fobias arraiguen, el autor debe dar la realidad tal como es, imitar seriamente la realidad» (Pérez de Ayala: 2003, 450). Su plan de trabajo para realizar un estudio extenso del teatro galdosiano se quedó sin llevar a cabo, pero escribió ensayos sobre algunos dramas galdosianos acogidos bajo esta visión general de su poética. Un recuento de sus ensayos permite hacer las comprobaciones necesarias. En primer lugar, que se trataba de crítica beligerante contra el público incapaz de apreciar más que el melodrama y sobre todo contra la crítica que no cumplía su misión de educar a aquel público ampliando su gusto y que se quedaba en lo superficial. De aquí que al comentar el estreno el 28 de febrero de 1910 en el teatro Español de *Casandra*, acusara a los plumíferos de la prensa de no haberse enterado del alcance del drama, una acusación que reiteraría en otras ocasiones (Pérez de Ayala: 2003, 21). No en vano consideraría con el tiempo este ensayo el origen y la clave fundamental de su teoría teatral.

En este drama, doña Juana, marquesa de Tobalina, en una decisión inesperada, testa a favor de la iglesia y de Rogelio, hijo natural de su marido, pero con la condición de que este abandone a su amante *Cassandra* y permita que sus dos hijos sean educados, lejos de su madre, en un ambiente con valores religiosos. Cuando *Cassandra* lo sabe, mata a la anciana antes de que pueda modificar su testamento. Su odio a la opresora conlleva su propia ruina.

Actualizaba Galdós un viejo tema griego para introducirlo en el debate de su tiempo, suscitando polémica con sus peculiares tesis. Frente a quienes tacharon la obra como *pesada*, Pérez de Ayala manifestó en la revista *Europa* el 6 de mayo de 1910, que le producía «la sensación de una gigantesca majestad y magnífica grandeza» oír a doña Juana Samaniego por su entereza y la firmeza de sus convicciones (Pérez de Ayala: 2003, 21). Incidía en que lo

fundamental era mostrar cómo Galdós contraponía diferentes mundos morales y que era sustancial la confrontación entre el mundo contemplativo de ella y el mundo activo de sus sobrinos. Dos mundos que entraban en colisión, porque la actitud contemplativa de la primera suponía la extinción de la especie, mientras el vitalismo de los segundos, su propagación. El fondo del drama era la confrontación entre la esterilidad social y la fecundidad social, pero los *criticastro*s no se enteraron y se limitaron a señalar que la obra resultaba *pesada*.

Continuaban vivos los prejuicios que habían acompañado los estrenos de los dramas galdosianos desde *Realidad* en 1892 y que se agudizaron en casos como *Los condenados*, cuyo fallido estreno dio lugar a que don Benito escribiera su duro prólogo contra la intolerancia de cierta crítica, acusándola de ignorante y adocenada, incapaz de valorar lo nuevo. Cuando se repuso este drama en 1915, Pérez de Ayala no perdió la ocasión de insistir en sus comentarios sobre este asunto en *España* el 9 de abril (Pérez de Ayala: 2003, 465-469). Más que sobre *Los condenados* hizo un apuntamiento de su concepto del teatro a la par que volvía a atacar la crítica teatral porque era incapaz de apreciar el verdadero alcance de la pieza. Y hasta retomó algunos párrafos de *Troteras y danzaderas* donde había expuesto su idea de la tragedia donde consideraba que era imprescindible se presentara un proceso de purificación que preparara para la tolerancia y la justicia.

Para Pérez de Ayala, *Los condenados* pertenecía a este género. Cada personaje era una fatalidad enfrentado a otros, y lo que se dirimía en escena eran las contradictorias maneras de ser en España, abocadas al choque. Con lo cual nos acercamos al dominio del melodrama y a lo que este tiene de enfrentamiento de personajes que encarnan ideas opuestas. La crítica debiera indicar en opinión de Pérez de Ayala este mensaje en lugar de perderse en detalles anecdóticos y que el dramaturgo inclinaba en la solución dada al conflicto a la tolerancia y a la justicia, transmitiendo un hondo contenido ético. Un proceder que le salvaba de caer en el melodrama.

Por si su argumentación no había quedado clara volvió a reiterarla en las semanas siguientes en *Nuevo Mundo*, sosteniendo que la reposición de *Los condenados* era un acontecimiento nacional, ya que proponía una revisión de la espiritualidad española, siendo el resto anecdótico, aunque críticos como *Ignotus* en *La Correspondencia de España* eran incapaces de verlo, limitándose a realizar apreciaciones de gusto, quedándose en lo superficial (Pérez de Ayala: 2003, 471-473 y 475-478). Trataba de colocarse en el mismo horizonte en el que siempre consideraba a Galdós: como creador de conciencia con sus grandes personajes.

Su idea del escritor canario era que al estar dotado con el don divino de la creación concentraba un caudal de experiencia y sapiencia casi imposible de acumular en una sola

vida, y la vertía en sus creaciones, insuflándoles a sus personajes una grandeza singular. Galdós formaba parte del grupo de escritores *universales* que él consideraba fundamentales y en consecuencia interpretaba sus obras por elevación sin perder el tiempo en detallar su argumento y yendo a estratos más hondos.

El carácter militante de los artículos teatrales de Pérez de Ayala sobre Galdós hace que un elevado porcentaje de su espacio lo ocupen diatribas contra el mal gusto del público y la incapacidad de cierta crítica para orientarlo y mejorarlo, mostrando su genialidad creativa. Y solo otra parte es crítica dramática, dedicada a mostrar a los lectores los conflictos que Galdós proponía a los espectadores para su educación cívica. Ya no se trataba de dramas de costumbres contemporáneas sino de verdaderas parábolas dotadas de un sentido trascendente. De aquí que recurriera a la presentación modernizada de la tragedia *Alceste* de Eurípides para ofrecer a través de la reina de Tesalia un «ejemplo y cifra de abnegación sublime», un «alma candorosa y poética que ilumina las edades remotas», válida ahora para sus contemporáneos, según confesó en la nota “A los espectadores y lectores de *Alceste*” publicada en *El Liberal* cuando la estrenó (citado en Merino: 2007).

En “El liberalismo y *La loca de la casa*” (Pérez de Ayala: 2003, 39-58) ofreció rehilados una vez más estos asuntos, partiendo de una admirada presentación de don Benito como «el más grande español de nuestros días», equiparable a Cervantes, a quien lo comparaba, presentándolos a ambos como dos altas montañas mellizas separadas por tres siglos. Volvió a exponer su tesis acerca del novelista y dramaturgo como ser excepcional y dotado de genio y en consecuencia capaz de crear. Más aún, afirmaba que el espíritu liberal y la facultad de crear vienen a ser lo mismo, ya que buscan ambos la parte positiva de las cosas, mientras que el espíritu conservador no es creativo sino censor.

En la concepción de todas las grandes obras se muestra operativo algún aspecto del espíritu liberal. Para ejemplificar esta tesis eligió *La loca de la casa* porque mostraba los mecanismos del espíritu liberal entendido como una fuerte aspiración hacia una colmada plenitud y resultando sus mejores representantes aquellos que llevan más lejos su fatalidad. En *La loca de la casa* se muestra destacado el aspecto económico del liberalismo llevado a su extremo en Pepet, quien con su gran egoísmo no piensa sino en acumular riquezas, ya que «El egoísmo es la voluntad de vivir, de robustecer y afirmar la propia personalidad». La manifestación más elemental de este egoísmo es el apetito, que es la base de la salud física, el cuidado por la robustez del cuerpo. Sin el egoísmo germinador y voluntarioso no puede darse civilización próspera, y sin ella no hay cultura del espíritu, sólida y satisfactoria. El progreso moral consistiría en no engañarse y en no engañar, precisamente por egoísmo, ya que de la mentira

vendría el fracaso. Para Pérez de Ayala, Pepet es sincero, digno, honrado, esclavo de su palabra que le hace ser rígido en su comportamiento para no traicionarla. Pero Pepet «no presentía el tránsito del egoísmo al altruismo; de la moral social a la moral de conciencia. No había llegado a desentrañar la gravedad de que el bien propio es solamente síntesis y trasunto del bien común. Pepet se precipitaba, sin sospecharlo, en el ostracismo, en el aislamiento, en la irreligiosidad.» (Pérez de Ayala: 2003, 56). Es su mujer, Victoria —imaginativa y generosa, la religiosa «que no busca sino unir a todos con lazos suaves y benignos» (Pérez de Ayala: 2003, 56)— quien le ayudará a descubrir otro horizonte. El drama resulta de la confrontación de estos dos personajes. Chocan dos mundos, pugnando por imponerse, pero al cabo acabarán conciliados en el hijo que nacerá de ambos y que reunirá los impulsos naturales y la capacidad espiritual.

La loca de la casa había sido escrita y estrenada durante los años noventa, en años de creencia en que el melodrama social podía contribuir a trasladar a la sociedad el debate positivo sobre la *cuestión social*, buscando caminos de armonización social, uniendo contrarios para que nacieran formas nuevas de convivencia. Pasados los años, Pérez de Ayala la seguía viendo viva y capaz de contribuir a fomentar el espíritu de tolerancia que tan necesario era en la sociedad española. Galdós, viejo y cansado, no cejaba en seguir proponiendo modelos de comportamiento tolerante y caritativo desde los escenarios con *Sor Simona* y *La razón de la sinrazón*, siempre buscando transmitir mensajes de tolerancia y optimismo social.

Cuando Pérez de Ayala reseñó *Sor Simona* resaltó estas circunstancias: el público aplaudiendo al final de cada acto y al final de las funciones. Galdós saliendo a escena ciego, conducido por manos amables para ser aplaudido por quienes le admiraban y comprendían sus limitaciones físicas, pero también su tenacidad creadora, que parte de la crítica seguía sin comprender (Pérez de Ayala: 2003, 25-38). Galdós seguía siendo incompatible con muchos críticos teatrales, que habían pervertido al público. A él, sin embargo, *Sor Simona* le pareció excelente y escribió una vez más sus reflexiones como una campaña en pro de un teatro de mayor seriedad:

(...) la seriedad no es sino un sometimiento a una ley superior a nosotros mismos, a una cierta fatalidad. Por eso el juego puede ser cosa seria. Lo que no es serio es la simulación, la ficción que se ofrece como realidad, la trampa. Y hemos advertido que el peligro de la ficción está en que se concluye tomándola, de buena fe, como realidad permanente. Toda nuestra vida sentimental está tejida con ficciones que reputamos realidad permanente y tomamos demasiado en serio (Pérez de Ayala: 2003, 28-29).

Consideraba la obra de Galdós humana y seria, no formalmente seria sino profundamente seria. La seriedad era uno de los ingredientes sustantivos de la obra galdosiana, su universo está lleno de personas poco serias por exceso de seriedad, se descubre por contraste con otras personas que no lo parecen pero lo son. La verdadera seriedad nace del sometimiento a la ley de la propia naturaleza, en ser útiles. La seriedad se oculta muchas veces tras una máscara cómica, pocas tras una carátula adusta. Galdós se encontraba en su opinión en una fase superior del arte. Proponía personajes de contornos borrosos y por eso modernos:

Las almas trágicas son aquellas que, con particular angustia y dolor, sienten este fenómeno de cómo el espíritu se les diluye en el medio y cómo otras veces el medio se les adentra tiránicamente en el espíritu. (...) En don Benito Pérez Galdós, como en Shakespeare, se ve claramente que el autor ha concebido la obra dramática como un todo, en el cual se coordinan en cada momento la acción con el lugar donde se desarrolla, el carácter con el pergeño físico del personaje, el diálogo con la actitud y la composición, la frase con el ademán, la voz con el gesto, en suma, el elemento espiritual con el elemento plástico. Sin esta condición no hay grande obra dramática (37-38).

La pregunta a la que habría tratado de responderse Galdós en este drama es si los conflictos entre lo humano-instinto y lo humano-razón han de estar siempre en guerra. Para responder a tal cuestión, Galdós idea a este personaje excepcional que es Sor Simona que intentará conciliarlos. Sor Simona —que tras un fracaso amoroso entró en religión—, no tiene ahora otro marido que Jesús ni otra familia que los carlistas o los alfonsinos según las circunstancias. Va de un lado a otro haciendo el bien, más que una mujer concreta es la encarnación del espíritu femenino que está en todas partes y sirviendo a todos, practicando las máximas evangélicas y portadora de una idea fundamental: lograr la concordia nacional. La buena voluntad de Sor Simona logra imponer la paz o muestra el camino para conseguirla.

Al juzgar *La razón de la sinrazón* en *El Imparcial* el 24 de enero de 1916, intentó otra vez acercarse a la «sustancia espiritual» de Galdós (Pérez de Ayala: 2003, 479-482). Lo hizo consciente de que las verdades son poligonales como han mostrado todos los buscadores sinceros de la verdad porque «Los caminos de la verdad no son rectos ni curvos y blandos. Han de ser precisamente poligonales, quebrados, conjuntos de tramos que se nos figuran estar en contradicción y conducir a puntos distintos.» (Pérez de Ayala: 2003, 479) *La razón de la sinrazón* —venía a decir Ayala— pertenece a esas obras elevadas que revelan la verdad profunda haciendo dialogar a personajes extremos. Sin embargo, esta vez, no rozó el análisis dramático de la pieza, extraviado en sus elucubraciones y empleando todo su esfuerzo en situar a Galdós en el Olimpo. El elogio excesivo anuló el necesario análisis como le sucedió también después al referirse a *El Tacaño Salomón* en *España* el 10 de febrero de 1916 (Pérez de Ayala: 2003, 483-486).

De ser así, habría logrado cumplir lo que en su reflexión general sobre el teatro de don Benito había planteado: su carácter de autor popular —capaz de penetrar en la personalidad del pueblo español, requisito que consideraba indispensable para poder hablar de arte popular— y a la vez, preocupado por los grandes problemas de la humanidad, es decir, *escritor universal*.

Las dificultades para la aceptación del teatro galdosiano nacían de la existencia de un público plebeyo, pero no popular, incapaz por lo tanto de comprender la tragedia y el drama, apto solamente para el melodrama, lo anecdótico. Transcurrido un siglo, la crítica teatral galdosiana sigue en parecidos dilemas a la hora de analizar aquellos dramas: si son pura arqueología o si por el contrario constituyen uno de los más valiosos proyectos de su tiempo en los que al par que se reflexionaba sobre las limitaciones de la sociedad española, se proponía un modelo de sociedad más moderna y tolerante.

BIBLIOGRAFÍA

AGULHON, M., “Esquisse pour une arqueologie de la République. L’allegorie civique féminine”, *Annales ESC*, 1, 1973, pp. 5-34. Traducido en 2016, pp. 118-162.

— *Le Cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848. Étude d’une mutation de sociabilité*, Paris, Colin, 1977.

— *Marianne au combat. L’imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

— *Historie vagabonde*. vol. 1: *Ethnologie et politique dans la France contemporaine*. Vol. 2: *Idéologie et politique dans la France du XIXe siècle*. Vol. 3: *La politique en France d’hier à aujourd’hui*, Paris, Gallimard, 1988-1996.

— *Marianne au pouvoir. L’imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989.

— *Les métamorphoses de Marianne. L’imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2001.

— *Política, imágenes, sociabilidades: de 1789 a 1989*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016. Ed. de Jordi Canal.

— “Reflexiones sobre la imagen del burgués francés en vísperas de 1848: Monsieur Prughomme, Monsieur Homais y Monsieur Bamatabois”, en 2016, pp. 163-186.

AGULHON, M., BECKER, A. y COHEN, E. ed., *La République en représentations. Autour de l’oeuvre de Maurice Agulhon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

ALBERT, M., “Sociabilidad: el término y el fenómeno”, introducción a su edición de *Sociabilidad y literatura en el siglo de oro*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2013.

ALVAR, M., “Historia y olvido de la Zaragoza galdosiana (comentarios y documentos sobre la ópera)”, *Isidora*, 7, 2008, pp. 61-100.

ARENCIBIA, Y., “El teatro de Galdós”, en *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico*, Santander, Publican, 2010, pp. 177-190.

ARIAS CAREAGA, R., “¿Una sociedad infernal? *Casandra* y la imagen de España en los albores del siglo XX”, AXCIEG

BASTONS, C., “Aproximación crítica al drama *Gerona*”, AVICIEG.

BEHIELS, L., “Las imágenes teatrales en la IV serie de *Episodios nacionales*”, AIVCIEG.

BERENGUER, Á., *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1988.

BERKOWITZ, H. CH., “Galdós’ *Electra* in Paris”, *Hispania*, 22, 1939, pp. 31-40.

BERMEJO, B., “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir teatro: la teoría teatral de Galdós en el contexto europeo”, *AVICIG*, pp. 725-744.

BLY, P., “Galdós, Sellés y el tratamiento literario del adulterio”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, 2 vol., pp. 1213-1220.

BRAVO VILLASANTE, C., “Polémicas en torno a Galdós en la prensa de Santander...”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252, 1970-1971, pp. 694-703.

CANAL, J., “Maurice Agulhon: historia y compromiso republicano”, *Historia Social*, 29, 1997 (a), pp. 47-72.

— “Maurice Agulhon: bibliografía”, *Historia Social*, 29, 1997 (b), pp. 129-143.

— “Historiografía y sociabilidad en la España contemporánea”, *Vasconia*, 33, 2003, pp. 11-27.

— “La categoría de sociabilidad”, en “Maurice Agulhon y la historia”, introducción a Maurice Agulhon, *Política, imágenes, sociabilidades: de 1789 a 1989*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 7-45.

CASERO, A., “*Feucha*, parodia de la comedia *Mariucha*”, *Isidora*, 24, 2014, pp. 146-204.

Cuadernos Hispanoamericanos, 250-252, octubre de 1970-enero de 1971.

CUETO ASÍN, E., “*Gerona* (1893) y *Zaragoza* (1908) en el teatro de guerra y propaganda”, *AIXCIG*.

DÍAZ CASTAÑÓN, C., “Galdós en la escena de hoy, desde los setenta: *Misericordia* (1972), *Miau* (1986), *La de San Quintín* (1983) *Fortunata y Jacinta*”, *AVCIEG*.

DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ, J., “*Gerona*, episodio nacional y *Gerona*, drama”, *AICIEG*.

Estudios escénicos, 18, 1974. Monográfico sobre el teatro de Pérez Galdós.

FRIERA SUÁREZ, F., “El estreno de *Electra* en Oviedo”, en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, pp. 1067-1079.

GALLEGO GÓMEZ, J., “Influencias de Manuel Tolosa Latour en *Voluntad* de Benito Pérez Galdós”, *AVIICIEG*.

GUEREÑA, J. L. ed., *Sociabilidad fin de siglo. Espacios asociativos en torno de 1898*, Cuenca, Universidad de Castilla y La Mancha, 1999.

GOODALE, H. K., “Allusions to Shakespeare in Galdós”, *Hispanic Review*, 39, 1971, pp. 249-260.

HIDALGO, F., *El estreno de Electra, de PG en Sevilla: Un estudio de socio-literatura*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1985.

LAPESQUERA, R., “*Electra*, de Galdós, en Iruñea”, *Navarra insólita*, Pamplona, Pamiela, 1984, pp. 34-45.

LÓPEZ CABRERA, M. del M., “El teatro de Galdós representado en las Palmas, durante los últimos años del siglo XIX”, AVCIIEG.

LÓPEZ JIMÉNEZ, L., “El estreno de *Electra* en París”, AIICIEG II, pp. 405-415.

LÓPEZ NIETO, J. C., “*Electra* o la victoria teatral (Una nueva interpretación a la luz de la situación política hacia 1900)”, AIVCIIEG.

LÓPEZ QUINTÁNS, J., “Paralelismos entre Pérez Galdós y Pardo Bazán en sus colaboraciones en la prensa: concomitancias y divergencias sobre el panorama teatral”, AXCIIEG.

HORMIGÓN, J. A., “Razón y pasión: *La de San Quintín*”, *Isidora*, 4, 2007, pp. 43-62.

KEMPEN, M., “Ser padre y patriota en *Zaragoza* y *Gerona*”, AIXCIIEG.

LUGO, R. E., “Lo parabólico en dos obras galdosianas: *La loca de la casa* y *La de San Quintín*”, AIICIEG.

MADARIAGA, B., “Una gloria nacional, episodio dramático inspirado en la vida de Galdós”, AVCIIEG.

MAINER, J. C., “El teatro de Galdós: símbolo y utopía”, en *La crisis de fin de siglo. Estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 177-212.

— “Cien años después: *Electra*”, AVIICIEG.

MAZA ZORRILLA, E., ed., *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, CSIC, 1983 (a).

— “BPG, Concha Morell y la llegada del escritor al periodo conductista”, *Segismundo*, 37-38, 1983 (b), pp. 113-130.

— *El dramaturgo y los actores: Epistolario de BPG, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC, 1984.

— “*Alma y vida: del telar a la escena*”, *Isidora*, 1, 2005, pp. 33-54.

— “Presencia de María Guerrero en la obra dramática de BPG”, AIICIEG II, 427-434.

MERCHÁN CANTOS, C., “*Celia en los infiernos* (1913). Variaciones sobre el tema de la mujer nueva en Galdós”, AXCIIEG.

MERINO, E., “Reescritura, melodrama y moralización en *Alceste*, de B. Pérez Galdós (Eco en las últimas heroínas dramáticas del escritor)”, *Decimonónica*, 4-1, 2007, pp. 52-79.

MERINO, G., “Electroterapia”, *Isidora*, 24, 2014 (a), pp. 90-145.

— “*La del capotín o con las manos en la masa*”, *Isidora*, 26, 2014 (b), pp. 70-110.

NUEZ TORRES, ROSARIO de la “La trama sociopolítica de *Alma y vida*”, *Isidora*, 2, 2006, pp. 155-162.

NUEZ, S. de la y SCHRAIBMAN, J. eds., *Cartas del Archivo de Galdós*, S. de la Nuez y J. Schraibman eds., Madrid, Taurus, 1967.

ORTEGA, S., *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

PÉREZ DE AYALA, R., *Obras completas V (Ensayos I): Las máscaras. Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación J. A. Castro, 2003. Ed. Javier Serrano Alonso.

PÉREZ GALDOS, B., *El abuelo, novela en cinco jornadas*, Las Palmas de Gran Canaria, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993. Estudio del proceso de creación y ed. crítica de Clara Eugenia Hernández Cabrera.

— *La de San Quintín. Electra*, Madrid, Cátedra, 2002. Ed. de Luis F. Díaz Larios.

— *Realidad, drama en cinco actos*, Santander, Tantín, 2002(a). Ed. de Rosa Amor del Olmo.

— *Alma y vida, drama en cuatro actos*, Santander, Tantín, 2002 (b). Ed. de Rosa Amor del Olmo

— *Prosa crítica*, Madrid, Espasa Calpe, 2004. Introducción y ed. de José-Carlos Mainer y notas de Juan Carlos Ara Torralba.

— *Mariucha. Edición del manuscrito de la comedia*, Santander, Tantín, 2004. Ed. de Rosa Amor del Olmo.

— *Amor y ciencia, comedia en cuatro actos*, Las Palmas de Gran Canaria, ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2006 (a). Ed. de Rosa Amor del Olmo.

— *Bárbara. Casandra. Celia en los infiernos*, Madrid, Cátedra, 2006 (b). Ed. de Rosa Amor del Olmo.

— *Alma y Vida*, Las Palmas, Publicaciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2008. Ed. de Rosario de la Nuez Torres.

— *Los condenados. Una dramática, una genética*, Madrid, Ediciones Isidora, 2009 (a). Ed. de Rosa Amor del Olmo.

— *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2009 (b). Ed. de Rosa Amor del Olmo.

— *Amor y ciencia*, Las Palmas de Gran Canaria, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2010.

— *Casandra. El caballero encantado. La razón de la sinrazón*, Las Palmas de Gran Canaria, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2012. Ed. de Yolanda Arencibia.

— *Teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 4 vols., 2009-2012. Dirección y Coordinación de Yolanda Arencibia.

PÉREZ GALDÓS, B., *Correspondencia*, Madrid, Cátedra, 2015, Ed., introducción y notas de Alan E. Smith, María de los Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask.

QUEVEDO, F., “El tratamiento galdosiano de la guerra en *Gerona*”, AIXCIEG.

QUINTANA DOMÍNGUEZ, R. M. coord., *Electra, de Pérez Galdós. Cien años de su estreno*, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

RIBAO, M., “Las reseñas teatrales de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós”, AIXCIEG.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, M. A., “Apunte biográfico: gestación y estreno de *Los condenados* a través del epistolario de Pérez Galdós a Concepción Morell”, AIXCIEG.

ROMERO TOBAR, L., “Los epistolarios como relato de una vida: las cartas de Galdós”, *Revista de libros*, 31 de mayo de 2017.

RUBIO, I., “Ibsen y Galdós”, *Letras de Deusto*, 4, nº 8, 1974, pp. 207-224.

— “Galdós y el melodrama”, *Anales galdosianos*, 16, 1981, pp. 56-67.

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

— “*Alma y Vida*: el teatro galdosiano en la encrucijada de dos siglos”, *Segismundo*, 35-36, 1982 (b), pp. 189-210.

— “Pérez Galdós, director artístico del Teatro Español (1912-1913): contexto y significación” AIVCIEG.

— “Ramón Pérez de Ayala y el teatro. Entre Momo y Talía”, *España Contemporánea*, I-1, 1988, pp. 27-54.

— “Las luces del ocaso: Pérez Galdós censurado en 1918”, *Isidora*, 5, 2007, pp. 175-190.

— “*Zaragoza* ópera: críticas” y “El centenario de Los Sitios y la ópera *Zaragoza*”, *Isidora*, 7, 2008, pp. 25-46, 47-60.

— “*Zaragoza* ópera: críticas”, *Isidora*, 7, 2008, pp. 25-46.

— “Ramón Pérez de Ayala crítico teatral galdosiano: las razones de una preferencia”, en *Ayaliana. Ensayos sobre la vida y la obra de Ramón Pérez de Ayala en el cincuentenario de su muerte*, Lugo, Editorial Axac, 2012, pp. 255-267.

— “Ramón Pérez de Ayala, crítico teatral”, *Don Galán*, 3, 2013.

RUBIO JIMÉNEZ, J. y DENDLE, B. J., *Galdós y Aragón*, Zaragoza, IberCaja, 1993.

SACKETT, T. A., *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1982.

- SÁNCHEZ, J., “Utopía, sueños y política en *Celia en los infiernos*”, AXCIEG.
- SALAÜN, S., “La sociabilidad en el teatro (1890-1915)”, *Historia Social*, 41, 2001, pp. 127-146.
- SATTUCK, R., *La era de los banquetes*, Madrid, Visor, 1998.
- SERRANO, A., “Los estrenos de *Electra* en 1901 y 2010”, *Isidora*, 28, 2015, pp. 135-149.
- SHOEMAKER, W., “La acogida pública y crítica de *Realidad* en su estreno”, *Estudios escénicos*, 18, diciembre 1974, pp. 25-40.
- SINIGEN, J. y VIEIRA, L., “La recepción de la obra teatral de Galdós en México: 1892-1952”, *Anales Galdosianos*, 44-45, 2009-2010, pp. 71-92.
- SCHMIT, R., *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y BPG*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1969.
- SMITH, G., “Del Madrid finisecular al Méjico de medio siglo: *Realidad* teatro (1892) y *Realidad* cine (1950)”, AVICIEG.
- SMITH, A. E. y RUBIO JIMÉNEZ, J. ed., “Sesenta y seis cartas de Galdós a Clarín”, *Anales Galdosianos*, 50-51, 2005-2006, pp. 87-197.
- SOBEJANO, G., “Razón y suceso de la dramática galdosiana”, *Anales galdosianos*, 5, 1970, pp. 39-54.
- “Efectos de *Realidad*”, *Estudios escénicos*, 18, 1974, pp. 41-62.
- “Echegaray, Galdós y el melodrama”, *Anales Galdosianos* (anejo 1978), pp. 91-117.
- “Política y melodrama en el teatro de Galdós”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20, diciembre de 1996, pp. 13-26.
- SOTELO, A., “Clarín y la preceptiva naturalista del teatro”, en *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*, Santander, Publican, 2010, pp. 209-220.
- THION SORIANO-MOLLÀ, D., “*Alceste*, entre mito e historia”, AVICIEG.
- THION SORIANO, D., “En los albores del simbolismo teatral: Galdós entre encrucijadas europeas”, *El simbolismo literario en España*, Miguel Ángel Lozano Marco ed., Universidad de Alicante, 2006, pp.131-195.
- ZULUETA, C. de, *Cartas sobre teatro (1893-1912). BPG y José de Cubas*, *Anales Galdosianos*, Anejo 1982.