

4.2-2

APUNTES SOBRE EL NUEVO ARTE DE ESCRIBIR TEATRO: LA TEORÍA TEATRAL DE GALDÓS EN EL CONTEXTO EUROPEO

Belén Bermejo

A J. C. Vales

“Es una vergüenza cómo están los teatros. Y cómo está el público, cada día más imbécil”.¹ Estas agresivas palabras de Galdós encierran dos claves que serán relevantes en mi comunicación: una, la incompreensión ante la novedad en el espectáculo teatral; y dos, un concepto regresivo del público respecto a los avances temáticos, formales, ideológicos y técnicos en la dramaturgia.

Los movimientos sociales, políticos e ideológicos ocurridos en la segunda mitad del siglo XIX son fundamentales a la hora de abordar el cambio que se opera en el género teatral, tanto desde el punto de vista formal como temático. La incidencia de esta situación -la crisis de fin de siglo- suscita y permite que de la simple comedia de costumbres se pase a la elaboración de un arte teatral eminentemente crítico con el entorno que lo rodea; se produce una unión entre los objetivos sociales y los estéticos, sobre todo a partir del desarrollo de las ideas socialistas, y todo ello

coadyuva a sentar las bases de una tradición teatral, tan atenta a la justicia social como intrigada por la aparición de nuevas dimensiones psicológicas en los individuos de las clases medias profesionales europeas, que se enfrentan a un nuevo siglo sin modelos ni fórmulas viables. (Berenguer, *Teatro y teatralidad en Galdós*, p.17)

La escena tiene una misión: deja de creerse en la premisa de “el arte por el arte” para considerar el teatro como un medio de difusión de la ideología del autor respecto al público. El teatro se llena de contenido frente a la vacuidad de los temas que se habían tratado anteriormente y no se limita a hacer un comentario sobre la realidad cotidiana, sino a criticarla y a narrar cómo lo acontecido implica asumir cómo influye en los caracteres, porque

la realidad no es un dato exterior al hombre, ajeno a él, sino que, por el contrario, es la búsqueda del hombre lo que la constituye. Por medio de la imaginación creadora, el caos original de la

experiencia es conformado y adquiere una significación. De ahí se desprende que el arte no sea un fin en sí mismo, sino un instrumento de conocimiento del que el hombre dispone para explorar la realidad. (Vinaver, *apud.* G Barquero *et al.*, *Cien años de teatro europeo*, pp.42-43)

El teatro moderno de fin de siglo busca la verdad y la autenticidad frente a la hipocresía de la realidad. Se busca "una teatralidad que analiza los conflictos de las clases medias burguesas, enfrentadas a un porvenir por hacer y que exige aclarar las bases sociales desde las que se construirá ese futuro".² Cambia la estética de tal manera que la producción teatral busca un ahondamiento en estos problemas y por ello obliga al espectador a pensar en su situación, es decir, se abandona el teatro de evasión que el público contemplaba para eludir esta realidad confusa y fragmentada en la que la sociedad, y en concreto la burguesía, no hallaba su lugar. Con esta premisa se inician los grandes movimientos teatrales europeos de fin de siglo; con el propósito de renovar el teatro aparecerán en las grandes ciudades grupos dramáticos nada convencionales que tratan de huir de las cortapisas hechas al arte teatral, iniciando lo que podríamos denominar la modernidad de la producción dramática.

Fecha crucial para el teatro europeo será 1887, año en el cual André Antoine crea en París el llamado *Théâtre Libre* con la intención de huir de lo falsamente teatral y de la truculencia para elaborar un nuevo teatro, contraponiendo a las características anteriores del género una acción rápida y un cambio de lenguaje, introduciendo la realidad cotidiana dentro del arte. La obra se convierte en un trozo de vida palpitante con caracteres reales:

Las imágenes de los seres humanos en la dramaturgia moderna son mucho más variadas y complicadas (...). El arte (...) vivirá con lo verdadero, se basará en la observación, en el estudio directo de la naturaleza, y se orientará hacia la verdad y la precisión. (Antoine, *ibíd*, p.17)

¿Cuál sería la novedad que este *Théâtre Libre* representa?: "Pour expliquer, rendre plausible l'effort nouveau et particulier que le *Théâtre Libre* va représenter l'année prochaine, nous avons dû crier la vérité très haut." ³ Gritar la verdad a partir del análisis de la complejidad de la realidad.

Junto al *Théâtre Libre* francés coexisten otras tantas compañías pero se podría decir que éste fue el pionero en marcar las nuevas pautas de la creación teatral:

Le bruit et l'influence s'en répandaient victorieusement en Europe, à Londres, Bruxelles, Berlin, Pétersbourg, etc. Un théâtre, avec un organisation analogue, s'installait fructueusement à Berlin, une

tentative semblable s'élaborait en Angleterre... (Antoine, *Le Théâtre Libre*; pp.31-32)

En Dublín aparece el *Abbey Theatre* con figuras como Yeats, Synge u O'Cassey quien promulgaba lo siguiente: "Una obra de teatro no ha de ser una copia de la vida, sino un comentario sobre ella".⁴ Estamos pues de pleno en el realismo crítico, es decir, en un realismo que no sólo se limita a escribir de la realidad sino a criticarla, y que a diferencia del naturalismo

no se limita a la producción de apariencias y a la copia de la realidad. No se trata (...) de hacer coincidir la realidad y su representación, sino de dar una imagen de la fábula y de la escena que permita al espectador, gracias a su actividad simbólica y lúdica, acceder a la comprensión de los mecanismos sociales de esta realidad. (...) no se limita a una estética particular sino que funda un método de análisis crítico de la realidad. (Pavis, *Diccionario del teatro*, p.401)

En 1891 y 1892 aparecen *Freie Bühne* y *Neue Freue Bühne* en Berlín. Las obras representadas son de marcado carácter independiente, con fuerte contenido e impacto social, así por ejemplo se representan *Las columnas de la sociedad* de Ibsen o *Los tejedores* de Hauptmann. El lema de esta compañía nos viene dado por palabras de Otto Brahm: "La divisa del arte nuevo será una sola palabra, verdad".⁵ En los mismos años y con una línea de pensamiento igualmente independiente tenemos a Grein y su *Independent Theater* en Londres en el año 1891. Y siguiendo con la teoría de la búsqueda de la autenticidad y de la verdad en el arte teatral se crean el *Teatro del Arte* de Moscú y el *Teatro Vera Komisarjévskaja* de San Petersburgo como reacción a los denominados Teatros Imperiales, bajo el lema de la palabra *pravda*.

Los autores que se representaban en estas compañías fueron las grandes figuras renovadoras del teatro europeo, figuras revolucionarias en tanto que abandonaron el idealismo para practicar un inconformismo radical, dejando atrás la *pièce bien faite*. Así nos encontramos con dramaturgos tales como Ibsen —el gran hombre de teatro de su época— y Strindberg, quien crearía en 1889 el *Teatro de Ensayo* en Copenhague y el *Teatro Íntimo* de Estocolmo siguiendo las pautas que Antoine aplicó en París. Las obras de Ibsen y Strindberg se centran en una crítica social denunciadora de la hipocresía burguesa y de los convencionalismos de los hombres frente a la sociedad, tejiendo en sus obras un conflicto entre la falsedad y la autenticidad.⁶

De la mano del gran dramaturgo Bernard Shaw nos llega otra nueva denominación del teatro, el "teatro para leer": así, sus obras están plagadas de largas acotaciones describiendo con todo lujo de detalles cualquier motivo que enriqueciera el ambiente de la obra.⁷ Respecto a esta idea teatral no se puede dejar de pensar en una de las recomendaciones que

Galdós sugería para el teatro que debería hacerse a finales de siglo y que enlaza directamente con esta teoría de Shaw: "...conviene hacer teatro libre, es decir, teatro leído. No hay otro recurso".⁸ Interesa con esta definición revisar la idea galdosiana respecto al género literario y cómo pueden interrelacionarse los géneros con el fin de iniciar nuevas formas literarias: así este "teatro leído" no queda nada lejos de lo que Galdós denominó "novela dialogada", término que él mismo explicó en el prólogo a *El Abuelo* (1897):

Aunque por su estructura y por la división en jornadas y escenas parece *El Abuelo* obra teatral, no he vacilado en llamarla novela, sin dar a las denominaciones un valor absoluto, que en esto, como en todo lo que pertenece al reino infinito del Arte, lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas. En toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática. El Teatro no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la novela moderna constituye acciones y caracteres. (Pérez Galdós, *OC*, III, p.801)

Estas palabras de Galdós confirman la idea del concepto unitario del arte en general, y de los géneros literarios en particular, y observamos cómo esta teoría concuerda con el concepto de arte que se tiene en Europa, es decir, no hay que encasillar los géneros y pueden adoptarse diferentes configuraciones para el arte teatral, teniendo en cuenta que el rasgo común que engloba estas configuraciones es el análisis de la realidad y su sociedad. Las creaciones de Galdós

se escapan de las categorías normales de los géneros literarios porque (...) sienten la necesidad de un realismo para el individuo más esencial que la comedia/farsa de la vida social normal permite o quiere presenciar. (Miller, *Realidad de Galdós y Extraño intermedio de O'Neill: modernismo y verosimilitud*, p.172)

Bajo este concepto llegamos al realismo crítico y las vanguardias literarias, que además

no se presentaron como contradictorios (...), sino como doble actividad necesaria en la lucha por un cambio de sociedad establecida, incluyendo sus valores y concepciones estéticas. (Ramos Gascón, *Historia crítica de la literatura española*, VI, p.85)

¿Cómo funciona el cambio de las nuevas tendencias artísticas? La respuesta es clara: asumen el papel de revolución estética contra la sociedad decimonónica. Toda una nómina de autores europeos está desempeñando esta misión revolucionaria de la producción dramática y es esta característica principal la que nos permite enlazar a Galdós con estos escritores. ¿Qué autores podemos denominar como "revolucionarios" además de los ya

comentados hasta ahora —Ibsen, Strindberg, Shaw? No es casual que muchos estén experimentando formal y temáticamente, y aunque haya diferencias respecto a estas dos características el fondo de innovación y renovación permite una unión global. Hauptmann y Sudermann comienzan a hacer piezas en un solo acto con una temática social absolutamente fiel a la realidad: la rebelión del pueblo o los fieros ataques a la alta burguesía.⁹ En Schnitzler, por el contrario, no encontramos un realismo social al uso, pero sí un gran realismo respecto al lenguaje y una originalidad respecto a temas que no habían sido tocados anteriormente.¹⁰ Influenciados por Ibsen, Strindberg y Shaw, nos encontramos a otros tantos renovadores, valga citar a Stanislaw Wyspianski,¹¹ a Gabriela Zapolska¹² y a Jan August Kisielewski¹³ en Polonia, a Hjalmar Söderberg¹⁴ en Suecia o a Frank Wedekind¹⁵ en Alemania. Y no olvidemos la gran figura de Chéjov y su vinculación con el *Teatro del Arte* bajo la dirección de Stanislavski y Dánchenko; una gran capacidad psicológica, así como un sentido escéptico del ser humano en tanto que no puede reformar la sociedad ni el mundo, impregnan toda su obra, la cual obtuvo un éxito impresionante a pesar de comenzar su carrera teatral con algún que otro fracaso.¹⁶ Como se puede observar, en Europa bullía un clima de absoluta renovación del teatro, bien desde el punto de vista temático, bien desde el punto de vista formal; y aunque, de hecho, no existía una nómina de autores homogénea, todos participaban de la innovación propuesta de verter autenticidad y verdad en el arte teatral, ya que, además, este género permite ser una plataforma para la difusión de conceptos sociales, políticos e ideológicos. No es extraño, por tanto, que los grandes cambios afecten sobremanera al teatro y éste asuma un papel denunciador, ya que

puede asegurarse que entre los medios idóneos para difundir rápidamente ideas ó doctrinas cualesquiera no hay ninguno tan eficaz y positivo como las Bellas Artes, y especialmente el arte escénico. (Molinelli, *El arte y la propaganda*, p.153)

El teatro, por su característica principal de ser un espectáculo público, no puede permanecer ajeno a los cambios del siglo y se ve afectado por esta variación mucho más que el resto de los géneros, así como por los acontecimientos históricos, sociales, políticos, por las nuevas formas de pensamiento y por el cambio general de valores. El concepto de teatro se conjuga junto con el concepto de sociedad, de ahí la posibilidad de influencia en la masa; aunque los tiempos dramáticos sean diferentes no se puede obviar que la representación tiene una acción directa sobre el espectador pues “en el teatro, el personaje y el espectador están frente a frente, coexisten, y la acción se desarrolla ante los ojos del espectador”,¹⁷ es decir,

En representación hay presencia y presente. Esta doble relación con la existencia y con el tiempo constituye la esencia del teatro. (Gouhier, *La esencia del teatro*, p.21)

El teatro actúa e influye en la masa por estar en comunicación constante con ella, no en vano "el teatro representa la síntesis de la realidad de ese individuo en un plano colectivo."¹⁸ A partir de la dialéctica entre individuo y sociedad nos aproximamos a la función del teatro realista, es decir, abominar del idealismo e introducir elementos pluriperspectivistas de la mano de los personajes con el fin de mostrar la conciencia del conflicto entre el individuo y la sociedad que le rodea, pues el drama

procura representar (...) la totalidad de la vida, pero a través de acciones humanas que se oponen, de suerte que el eje de aquella totalidad está en la colisión dramática. (Aguar e Silva, *Teoría de la literatura*, p.192)

Así el teatro moderno será el teatro burgués dada la preeminencia de esta clase social y el dramaturgo ahondará en los problemas y circunstancias de este grupo, sin olvidar sus interrelaciones con las demás clases sociales, por ello

el drama burgués es el primero nacido de un contraste de clases; el primero cuya meta fue dar expresión a la manera de sentir y de pensar de una clase que luchaba por la libertad y el poder y dar expresión a sus relaciones con las restantes clases (Lukács, *Sociología de la literatura*, p.265)

El auge de la burguesía nos clarifica su protagonismo en el teatro, con su revolución se inicia un nuevo ciclo cuyas circunstancias confluyen para que se dé comienzo, asimismo, un cambio en el género teatral. Esta adquisición de protagonismo por parte de la burguesía permite exponer las contradicciones que existen en la sociedad. Se produce, por tanto, una revisión crítica del sistema.

Ya hemos visto, a grandes rasgos, cómo respiraba Europa en los últimos años del siglo XIX y cómo influyeron estos aires de renovación en la producción dramática. Sin embargo, ¿cómo se conjugan en España este clima de desmoronamiento con las ideas de innovación en el arte?, ¿se puede decir que existía, en la literatura, una revisión crítica? Llegados a este punto, recorramos el itinerario teatral español, aunque siempre teniendo en cuenta el resultado al cual llegaremos: Galdós fue el único que ejerció desde su teatro una crítica del sistema de la Restauración denunciando la hipocresía de la sociedad burguesa.

En la segunda mitad del siglo XIX convivían formas teatrales en España que, aunque distintas desde el punto de vista creativo, mantenían un mismo resultado final: el divertimento de la burguesía, es decir, un teatro que ofrecía lo que esta clase social quería ver y oír, y aunque este fin lúdico es pertinente en el teatro, en determinadas circunstancias, permite una distinción; veamos este concepto con palabras de Brecht ya en el siglo XX:

El Teatro consiste en representar figuraciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados, con el fin de divertir. La tarea del Teatro ha consistido siempre en divertir a la gente; esta tarea le confiere su especial dignidad. Sin embargo, hay diversiones débiles —simples— y fuertes —complejas—, que el Teatro es capaz de ofrecer. Estas últimas son las que nos encontramos en el gran arte dramático; son mucho más complicadas, más ricas en aspectos, más contradictorias y llenas de consecuencias. (Brecht, *apud* G. Barquero *et.al.*, *op.cit.*, p.131)

Se podría denominar como singular la situación teatral existente en España ya que, a pesar del ambiente de conflictividad social que se respiraba, determinado teatro de la época dejaba sin analizar esta lucha y se limitaba a mezclar realismo, sentimentalismo y grandilocuencia; lo que en principio podía haberse convertido en un teatro de denuncia acaba cayendo en el total conservadurismo evadiendo el análisis profundo de la realidad social. Nos encontramos frente a obras de salón de tradición moratiniana de la pluma de Ventura de la Vega y López de Ayala, quienes practican el lenguaje altisonante y la prosa amanerada. Junto a estas obras de salón conviven el drama neorromántico y positivista de Cano, Sellés, Feliu y Codina, siendo Echegaray el máximo exponente de este tipo de teatro: abundantes efectismos, inverosimilitud, cajón de sastre de temas que nada tenían que ver con las ideas de la burguesía liberal. Tamayo y Baus intenta ir más allá con *Un drama nuevo*, instaurando un sentido del teatro superior al de la época pero no alcanza la categoría de voz crítica, pues, aunque es una innovación desde el punto de vista estructural —el teatro dentro del teatro—, la ideología sigue siendo la misma. El género chico, nacido como sainete, intenta desbancar a la Alta Comedia pretendiendo hacer un teatro realista, pero sus temas y ambientes son absolutamente convencionales y ni analizan ni describen la realidad. Podríamos empezar a hablar de “teatro realista” con la figura de Enrique Gaspar, que profundiza en el entramado sociológico del drama y con Joaquín Dicenta, impulsador del teatro social; pero no es sino Pérez Galdós, como se ha señalado anteriormente, quien recupera la dimensión artística del teatro y su capacidad para elaborar una crítica de la realidad, no quedándose en un mero estudio psicológico de caracteres, sino insertando estos caracteres en la sociedad en la que viven, creando un teatro realmente comprometido con la situación de la época. Aunque la cita es extensa merece la pena analizar la opinión que tenía Galdós del teatro español:

hemos visto comedias de sentimiento, en que se ha pretendido moralizarnos; se nos han presentado los dulces lazos de la familia; las reyertas matrimoniales, siempre terminadas del mejor modo posible; pasiones infantiles que se resuelven en honestos consorcios; padres muy malos y madres penitentes; todo sazonado con mucho llanto, tal vez para favorecer la propensión lastimosa de alguna actriz mediana; se nos han presentado galanes seductores

muy tontos y niñas blandas muy necias; criados decidores y jamonas tiernas de corazón. Pero en tanto personaje no hemos visto un carácter, en tanta profusión de líneas y tintas no hemos visto una figura; ahí está todo, menos nuestras costumbres y los tipos de nuestra sociedad. (Pérez Galdós, *Nuestro Teatro*, p.183)

Éste es el reproche que Galdós tiene para con el teatro de su época: no ver reflejado ni un solo carácter, y mucho menos los que habitan la sociedad. Romper con este estilo teatral es la intención de Galdós:

El teatro de Galdós tiene una primera significación de ruptura no sólo con el teatro decimonónico, sino, y sobre todo, con el modelo social cuyo resultado fue la crisis española, que le tocó al autor -como a los demás españoles de clase media- sufrir. (Berenguer, *Galdós y el teatro*, p.328)

La principal característica que podemos tomar del teatro galdosiano es la ruptura con las formas teatrales que imperaban en la época, las cuales se limitaban a recrear situaciones de evasión de la realidad. Mientras, Galdós

Lleva a las tablas audazmente rompiendo la rutina de temas gastados, hondos problemas sociales y psicológicos, traza vigorosos caracteres, rompe moldes viejos y ennoblece y dignifica con su arte sano y robusto el teatro, cuyo nivel descendía languideciendo entre truculencias melodramáticas, deformidades de la realidad, excesos de la fantasía, abusos del mal gusto y ñoñeces soñolientas. (Suárez Falcón, *Galdós y el teatro contemporáneo*, p.22)

Galdós propone un teatro que busque la autenticidad, potenciando el estudio de los personajes y de la acotación escénica, luchando contra los convencionalismos teatrales, analizando el hecho político y social y proponiendo soluciones a éste, destapando la hipocresía de la sociedad burguesa de la Restauración. No debemos olvidar que Galdós "escribe desde una facción de la burguesía, pero contra las aberraciones de la burguesía."¹⁹ A partir de nuevos presupuestos ideológicos y de nuevas técnicas teatrales similares a los existentes en Europa, Galdós forja el teatro moderno e intenta tanto acabar con la decadencia del teatro de ese momento como inculcar al público un gusto por unos nuevos moldes. La idea del teatro para Galdós es la siguiente:

teatro libre, sin trabas, sin cómicos, sin estrenos; pensado y escrito con amplitud, dando a los caracteres su desarrollo lógico y presentando los hechos con la extensión y fases que tienen en la vida. Este creo yo que es el verdadero teatro. El que ahora tenemos, reducido a moldes cada día más estrechos, no es mas que una engañifa, un arte secundario y de bazar... conviene hacer teatro libre, es decir, teatro leído. (Pérez Galdós; *apud* Lugo Álvarez, *El teatro social de Galdós*, p.171)

Resulta obvio decir que estas características de teatro libre y teatro leído son las que fraguan el teatro moderno europeo: Galdós camina por esta misma vía y por ello se puede decir que sus obras están a la altura de la modernidad y del contexto europeos, y que “las ideas del teatro galdosiano penetran en esta contemporaneidad por su relación directa con la existencia individual y social”.²⁰

La doctrina social es latente en el teatro galdosiano, y puede conformarse como nuevo presupuesto ideológico respecto al teatro anterior. El tratamiento de esta doctrina ha de hacerse desde un punto de vista real y auténtico, dotando a los personajes y al conjunto de la obra de una libertad y rebeldía absolutas pues “el teatro contribuye así a la creación de una conciencia de necesidad de que la sociedad se transforme en más justa”.²¹ Esta doctrina social camina acorde con el entorno burgués, y como señaló Berenguer a propósito de Galdós

Se podría decir que su teatralidad se convirtió en mensaje antes de conseguir ser instrumento que declinara los acordes y conflictos de unas clases medias que analizaban el pasado (en su presencia inexcusable) para construir el futuro. (Berenguer, *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, p.28)

¿Cuál era el pensamiento de Galdós sobre la llamada clase media? Conviene ver su definición de ésta para así comprender por qué Galdós intenta reproducir los intereses de este grupo, así como su mundo social de vicio, presunción y vanidad:

La llamada clase media, que no tiene aún existencia positiva, es tan sólo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así, de la descomposición de ambas familias: de la plebeya, que sube; de la aristocrática, que baja, estableciéndose los desertores de ambas en esa zona media de la ilustración, de las carreras oficiales, de los negocios, que vienen a ser la codicia ilustrada, de la vida política y municipal. Esta enorme masa sin carácter propio, que absorbe y monopoliza la vida entera, sujetándola a un sin fin de reglamentos, legislando desafortunadamente sobre todas las cosas, sin excluir las espirituales, del dominio exclusivo del alma, acabará por absorber los desmedrados restos de las clases extremas, depositarias de los sentimientos elementales. (Pérez Galdós, *La sociedad presente como materia novelable*, p.11)

Conocer y estudiar la sociedad fueron dos hechos certeros en Galdós, pero sin limitaciones, es decir, investigando sus vicios y virtudes, examinando sus prejuicios siempre en relación con el entorno en el que se manifiestan y ejerciendo “una acción educativa directa sobre la sociedad desde las tablas del escenario”.²² Por ello, el teatro de Galdós supone una

influencia plena en la sociedad, a pesar de que esta sociedad no podía aceptar todo aquello que Galdós pretendía mostrar; en muchas de sus obras, determina, en un momento dado, cómo pueden afectar a la obra las ideas que la sociedad no está preparada para asumir. Así, por ejemplo, tenemos estas palabras del propio Galdós: “estoy escribiendo, sí, una obra dramática que se titula *Electra*. Y que no es floja tarea. Tiene 5 actos, y mucha miga, más quizás de lo que conviene”.²³ O, también, la siguiente declaración, hecha a propósito de *La de San Quintín*: “Temo mucho que *La de San Quintín* sea un fracaso, y no porque contenga nada referente a la moralidad. He huido de ese peligro.”²⁴

Temas tratados de manera diferente o temas nuevos en Galdós se convierten en retos para el devenir de sus obras, a veces haciendo que algunas de éstas fracasen, pero sobre todo cuando basándose en los núcleos temáticos se pretenden encasillar las obras en unos parámetros que Galdós no aceptaba; *Los condenados* es un ejemplo de esta idea: acusado de ser simbolista, Galdós replica:

En *Los condenados* no hay nada de esto, ni fué tal mi intención, porque eso de que las figuras de una obra dramática sean personificaciones de ideas abstractas, no me ha gustado nunca. Reniego de tal sistema, que deshumaniza los caracteres. (Pérez Galdós, OC, IV, p.314)

El hecho de reconocer que existe el simbolismo implica que Galdós estaba al tanto de las novedades que existían en el teatro europeo y nos basta la cita siguiente para determinar que Galdós se movía en una dirección acorde con la producción teatral continental, y que conocía las innovaciones, las nuevas producciones dramáticas, los autores de éstas: “... ningún autor ha influido en mí menos que Ibsen, o, mejor dicho, que si en el pecado de obscuridad incurrí, no debe atribuirse a las lecturas del dramaturgo noruego”.²⁵ Su conocimiento de la obra de Ibsen es significativo:

Divido las [obras] de Ibsen en dos categorías. Las de compleción sana y claramente teatral, como *La casa de muñecas*, *Los aparecidos*, *El enemigo del pueblo*, me enamoran, y parécenme de soberana hermosura. Las que comúnmente se llaman simbólicas como *El pato silvestre*, *Sohiess*, *La dama del mar*, han sido para mí ininteligibles”. (Pérez Galdós, Oc, IV, p.314)

¿Por qué es significativo este conocimiento? Lo es porque nos lleva a pensar que Galdós pertenecía, independientemente de sus características personales y de sus gustos literarios, a la corriente europea encabezada por Ibsen y los dramaturgos del norte de Europa. Respecto al fracaso de su obra *Los condenados*, Galdós reflexiona sobre ello, y la conclusión es que el espiritualismo y la acción psicológica que aparecen en esta obra y que realmente son aspectos innovadores en el teatro de España y más cuando

son tratados como los hace Galdós, no son comprendidos porque el público no está acostumbrado a que aparezcan como núcleo temático de una obra. Trivializar estos conceptos hubiera sido lo tradicional, presentarlos como argumentos es una característica del teatro moderno europeo pero no del español, con lo cual, su recepción no podía ser sino negativa:

¿consistirá mi yerro en haber empleado con imprudente profusión imágenes, fórmulas, y aun denominaciones de carácter religioso? ¿Será que la idea religiosa, con la profunda gravedad que entraña, tiene difícil encaje en el teatro moderno, y que el público, que goza y se divierte en él cuando reproducidos los afanes secundarios de la vida, se pone de mal humor cuando le presentan los elementales y primarios? ¿Esto es así y debe ser así? (Pérez Galdós, *OC*; IV, p.312)

¿Esto es así?: sí, es así. ¿Debe ser así?: no, no debe ser así. El público está "acostumbrado a que lo lleven por caminos muy derechos y conocidos"²⁶ con lo cual renegarán de todo aquello que resulte diferente y sólo aceptarán obras en las que haya "plétora de moralidad, muchísimo amor a la familia y a los asuntos raros".²⁷

Las innovaciones ideológicas que Galdós propone y que son principalmente la difusión de una doctrina social, la crítica de la burguesía, el cuestionamiento de la moralidad de ésta, y el espiritualismo como idea argumental chocan con los límites establecidos y no son admitidas. El hecho de que Galdós tomara el teatro como género para poder comunicarse con el público y establecer parámetros para lograr una sociedad más justa no puede ser olvidado: "en el teatro se habla a la muchedumbre",²⁸ considera este género "un medio más rápido para llegar al alma del pueblo"²⁹ escribiendo "obras de sustancia" que en un momento dado puedan influir "en la evolución de la sociedad o en la revolución".³⁰ Galdós: escritor burgués contra la burguesía que en sus obras intentó que el pueblo siempre formara parte de ellas. He ahí la doctrina social que subyace en su teatro.

La incompreensión recibida por Galdós en cuanto a su experimentación ideológica será la misma que acogerá su innovación técnica, ya sea, por ejemplo, por sus ideas en cuanto a escenificación o diálogos, ya sea con el pluriperspectivismo, que otorga libertad de interpretación al espectador. Lo mismo ocurrirá respecto a sus innovaciones en el lenguaje:

la eficacia de sus diálogos, la novedad de sus apartes íntimos y de sus monólogos abiertos a una elocuencia más moderna, el tono conversacional de muchas de las escenas, la discreción de sus efectismos de gesto o de palabra (contra lo hiperbólico de Echegaray o un Dicenta), así como también su inclinación a la llaneza y su despegue del brillo y del énfasis aparatoso. (Sobejano, *Política y melodrama en el teatro de Galdós*, p.19)

Galdós, desde el punto de vista técnico, exigía que el público fuera permisivo en cuanto a diálogos y longitud de la obra dramática. La síntesis, ciertamente, pertenece al teatro pero

demos espacio a la verdad, a la psicología, a la construcción de los caracteres singularmente, a los necesarios pormenores que describen la vida, siempre dentro de límites prudentes, que en el caso de autos (*Alma y vida*) no han sido traspasados, y retiren los críticos su *leit motiv* de que esto es largo, de que estotro pesa, cuando, en realidad, ni pesa ni se prolonga más de lo conveniente. (Pérez Galdós, *OC*; IV, p.524)

Toda esta teoría tiene como consecuencia la búsqueda de la verdad en el teatro por encima de las demás características y sólo con la construcción de verdaderos caracteres se puede alcanzar esta verdad:

Mientras el teatro consista en presentar una acción viva, en plazo de dos o tres horas, ante un público congregado en locales *ad hoc*, no es fácil que el convencionalismo escénico varíe. Convenced al público para que soporte actos de más de cuarenta minutos; hacédle comprender que debe prestar atención a un diálogo de carácter analítico, que no hay razón ninguna estética para que los actos terminen con una emoción viva; quitadle de la cabeza la preocupación de los caracteres simpáticos, y el teatro ganará en verdad. (Pérez Galdós, *Nuestro Teatro*, p.153)

La búsqueda de la verdad hace que los personajes de Galdós proclamen "su libertad de conciencia, más fuerte que la costumbre y la ley"⁵¹ y ello se hará tanto por medio de la exposición del perspectivismo de los caracteres como por el uso del monólogo interior, en el que el pensamiento de cada personaje fluye libremente.

El sistema dialogal está íntimamente relacionado con el pluriperspectivismo, así frente al narrador omnisciente observamos una multiplicidad de voces de personajes que dictan lo que su conciencia quiere. El diálogo permite que cada personaje exponga un punto de vista y una perspectiva determinados que, obviamente, no tiene por qué coincidir con los del resto de los personajes ni con los del autor que los hace hablar, aunque este último, "el artista oculto",

está presente siempre: presente en los arrebatos de la lírica; presente en el relato de pasión o de análisis; presente en el Teatro mismo. Su espíritu es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida. (Pérez Galdós, *OC*, III, p.801)

El sistema dialogal ayuda a que los personajes se acerquen más al ser vivo en cuanto que "manifiestan su contextura moral con su propia palabra

y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones".³² La palabra del autor permanece oculta. ¿Cómo influye esta situación en el espectador? ¿Cómo conjuga esta multiplicidad de perspectivas? El espectador recibe todas ellas y esa recepción le ofrece libertad de interpretación para poder elegir y pensar lo que él quiera, siempre y cuando sea receptor y no un simple "oidor" de teatro. He ahí el problema del pluriperspectivismo en el teatro de Galdós: el espectador, de modo individual, se siente con capacidad para discernir distintos pensamientos; pero en conjunto, es decir, el espectador dentro de su elemento, que es el público, está condicionado de tal manera por el entorno que no es capaz de digerir esta libertad otorgada por el autor, en este caso, Galdós. Resultado de esta concepción: la incompreensión de la obra, pues

la íntima relación que tiene (el teatro) con el público, y ensanchando el círculo, todo un teatro, con toda una sociedad: son como la imagen y el cristal esmerilado de la cámara oscura, en que se produce: nítida y vigorosa, ó borrosa y deslucida, según el cristal. (Yxart, *El arte escénico en España*, p.9)

El público, o en su división, el espectador, es el que debe extraer las consecuencias del método de la mirada múltiple, método que el autor utiliza para, más o menos solapadamente, imbuir al espectador su ideología.

A través de una compleja red de perspectivas se llega a una perspectiva global de la obra cuya función es provocar al espectador y al público en su totalidad siempre y cuando éstos se rijan por un concepto innovador de la producción teatral, sin embargo Galdós

llega a un antro poblado de sombras y ficciones, desde el universo de realidades vivas que la luz acusa de bulto. Él dice: "Aquí no se ve. Que abran más la puerta." Y las de dentro dicen: "Con esa luz cruda no se ve. Que cierren la puerta." (Pérez de Ayala, *Las máscaras*, I, p.28)

La respuesta a todo este entramado es clara: "Que cierren la puerta." Cerrar la puerta a todo aquello que suponga pensar; pues, en cierta manera, ¿acaso no es mucho más complicada una obra de teatro en la cual el espectador debe poner algo de su parte para poder llevar a cabo las intenciones del autor que una producción dramática en la que se da todo masticado y casi digerido? Esta última consideración es la que tenía en cuenta el público burgués y la crítica teatral de la época galdosiana y de ello se colige rápidamente que las relaciones entre Galdós y aquéllos no eran gratificantes: los conceptos que están manejando son harto diferentes, y la consecuencia es, por tanto, un enfrentamiento radical:

(el) mundillo teatral opina que la obra dramática de don Benito Pérez Galdós es toda ella un tanto pesada, un tanto aburrida, un

mucho inocente, pueril, y, por lo tanto, poco seria. A su vez, por lo que se desprende del concepto de sus obras y del prólogo con que acompañó algunas de ellas, don Benito Pérez Galdós opina que lo que el mundillo teatral entiende por arte teatral, y las leyes por que este mundillo se rige, son una balumba de artificios aburridos, inocentes, pueriles y poco serios. (Pérez de Ayala, *op.cit.*, p.27)

Obra pesada, aburrida, inocente, pueril y poco seria son las calificaciones hechas al teatro de Galdós. Lo que en Europa era innovación, experimentación, modernidad y contemporaneidad aquí se tildaba de esta manera. Para Galdós, el público y la crítica teatral eran dos de las principales causas de que el teatro fuera por unos derroteros asaz conocidos y de que no se renovara y apareciera bajo un nuevo molde.

¿Hasta qué punto el mismo público burgués no es uno de los factores de que el teatro se halle en franca decadencia? La imposibilidad del público para asumir nuevos moldes en el arte y su incapacidad para aceptar a los autores del cambio son dos hechos que se traducen en el éxito o en el fracaso de la producción artística, pues la admisión de estos hechos sería reconocer su propia hipocresía como clase. Galdós conoció bien esta situación y él mismo dijo

no habrá autor español y original q(ue) se atreva a descorrer el velo hipócrita q(ue) cubre las miserias humanas que nos han tocado en suerte; no habrá autor bastante atrevido que niegue la condición angelical de nuestra sociedad, porque será tenido por insensato o por procaz o por libertino, y ya le harán conocer prácticamente las resultas de su desvergüenza. (Pérez Galdós; Shoemaker, *Las cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires*, p.75)³³

No está reñida en absoluto esta idea de hipocresía con la ideología de la burguesía en la época que pasaba por ser una masa que ni pensaba, ni sentía, ni padecía y simplemente tragaba con todo aquello que supusiera buenas formas y moral:

El público burgués y casero dominante en la generación última, no ha tenido poca parte en la decadencia del teatro. A él se debe el predominio de esa moral escénica, que informa las obras contemporáneas, una moral exclusivamente destinada a aderezar la literatura dramática, moral enteramente artificiosa y circunstancial, como de una sociedad que vive de ficciones y convencionalismos. (Pérez Galdós, *Nuestro Teatro*, pp.154-155)

Galdós no ahorra calificativos peyorativos para el público español y es claro en sus declaraciones: siente, ante todo, que su obra no puede ser disfrutada por los espectadores pues no entienden los nuevos conceptos que él está utilizando en su obra dramática. Será también André Antoine quien culpe de la decadencia del teatro al público:

La crise actuelle a des causes faciles á résumer. D'abord, lassitude du public en présence de spectacles toujours pareils, la production dramatique étant limitée á une quinzaine d'auteurs qui font la navette de théâtre en théâtre, monopolisent l'affiche et servent toujours au spectateur la même mixture, dissimulée sous un simple changement d'étiquette. (Antoine, *Le Théâtre Libre*, p.23)

El clima intelectual de la época ya se presentaba obsoleto e improductivo para la figura innovadora y experimentadora que fue Galdós. Su alejamiento respecto a las formas teatrales convencionales españolas y su acercamiento —consciente o inconsciente— a las europeas le ponen en una situación que la mayoría de las veces es de incompreensión:

A toda costa quiero estrenar una obra en el extranjero, pues aquí la atmósfera literaria, artística y teatral ha llegado a ser asfixiante, casi, casi mefítica.(...) El público, aun en las obras de éxito, permanece alejado de los teatros. A la tercera noche no va un alma; las obras hoy no producen nada; y el que las hace pierde el tiempo, la paciencia y toma un berrinche que dura luengos meses. No quiero, no quiero estrenar en estas circunstancias.¿Qué va uno sacando? Nada. (Pérez Galdós, *Cartas entre dos amigos del teatro*, p.125)⁵⁴

De nuevo nos encontramos frente a la dialéctica entre individuo y sociedad. Mientras que el individuo en sí mismo está dispuesto a aceptar el cambio, la colectividad se niega a admitir otro tipo de estados en los que además puede perder parte de su identidad como organismo colectivo. Y de nuevo Galdós piensa que el cambio de perspectivas ha de venir desde el gran público, sólo cuando éste engrandezca sus miras se podrá llevar a cabo un nuevo teatro. El dramaturgo juega un papel fundamental en este entramado por la función de difusión que tiene el teatro pero el cambio no puede efectuarlo él solo si el público no participa de algún modo:

La emoción fatal, la que ha de producirse en el nivel medio de la inteligencia, no resulta las más de las veces sino con situaciones ya vistas y admiradas otra vez. Individualmente, se acepta lo nuevo. Pero la masa, la colectividad tarda bastante en aceptarlo. Es que la emoción colectiva es y será siempre un misterio. Las multitudes no vibran sino con ideas y sentimientos de fácil adquisición, con todo aquello que se saben de memoria, y se tiene ya por cosa juzgada y consagrada. (Pérez Galdós, *Nuestro Teatro*, p.159)

Galdós arremete igualmente contra el poder de la prensa y de la crítica teatral y no duda en culparla de alguno de sus fracasos:⁵⁵

Lo que es para estrenos en Madrid, la verdad, no estoy muy animado. Ni los críticos ni el público me estimulan a trabajar para Madrid,

donde a lo más que se puede aspirar es a una tolerancia humillante, y a que le protejan a uno los Arimones y Pirracas, o los que sean. (Pérez Galdós, *Cartas entre dos amigos del teatro*, p.132)³⁶

La incompreensión a la que eran relegadas sus obras por parte de la crítica no pasa inadvertida para Galdós, quien piensa que la crítica está “completamente prostituida y no se ocupa más que del Teatro mal llamado cómico y de estúpidos retruécanos”.³⁷ Estamos ante un perfecto círculo vicioso: Galdós experimenta, el público no entiende nada y la crítica entiende menos. ¿Es este el clima de modernidad que se respira en España? ¿Cómo aceptar que se pueda ser juzgado de modo coherente cuando “la gran masa no quiere que le den más que *Gigantes y Cabezudos* y otras imbecilidades”?³⁸ Sin embargo, y a pesar de la estulticia que Galdós achaca a la crítica, al público y a los espectáculos teatrales convencionales, no cesa en su empeño de renovación, y así él mismo manifiesta:

quiero colaborar con alma y vida al resurgimiento de nuestro teatro nacional, y llevar al público á los senderos floridos del buen gusto, arrancándole de los espectáculos míseros, chavacanos (sic en prensa) y nada decentes que presencia gozoso por esos “cines” de Dios. (Herrero, *Una interviú interesante. Galdós y el Teatro Español*, p.4)

A pesar de todo, teniendo en cuenta este clima de incompreensión para con las innovaciones teatrales de Galdós y porque no todas las veces éstas conllevaron fracasos de sus obras, Galdós está persuadido de la rectitud de sus planteamientos, es decir, que el teatro es modificador de la conducta humana y modificador de los sistemas sociales:

El teatro es una lucha; hay que defenderse por lo menos, y si uno se descuida, se lo meriendan, le hacen el vacío, que es de lo que se trata siempre. No es lucha sólo en los estrenos; hay que estar siempre en la brecha, no consentir que caiga el olvido sobre las obras vivas, y evitar en lo posible la sorda oposición de la clase, que sin tregua ni descanso trabaja. (Pérez Galdós, *Cartas sobre teatro*, p.26)³⁹

NOTAS

- ¹ Carta de Pérez Galdós a Tolosa Latour, Santander, 31 de diciembre de 1898. *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*, p.124.
- ² BERENQUER, A., «Teatro y teatralidad en Galdós», *Galdós en el centenario de Fortunata y Jacinta*, p.17.
- ³ ANTOINE, A., *Le Théâtre Libre*, p.125.
- ⁴ *Apud* GARCÍA BARQUERO, J., y ZAPATERO VICENTE, A., *Cien años de teatro europeo*, p.25.
- ⁵ *Ibid.*, p.26.
- ⁶ *Vid.*, *vgr.*, de IBSEN, *La liga de la juventud*, 1869; *Los pilares de la sociedad*, 1877; *Casa de muñecas*, 1880; *Espectros*, 1881; *Un enemigo del pueblo*, 1882; *Hedda Gabler*, 1890, etc.; y de STRINDBERG, *El padre*, 1887; *La señorita Julia*, 1888; *Acreedores*, 1888; etc.
- ⁷ *Vid.*, *vgr.*, *Casas de viuda*, 1885; *La profesión de la Sra. Warren*, 1894 o *Las armas y el hombre*, 1894.
- ⁸ *Apud* LUGO-ÁLVAREZ, R., *El teatro social de Galdós*, p.171.
- ⁹ *Vid.* HAUPTMANN, *Los tejedores* (1892) y SUDERMANN, *El fin de Sodoma*, 1895 o *Morituri*, 1897.
- ¹⁰ Temas innovadores serían el análisis de las relaciones sexuales, *vid.* *La ronda*, 1897 o el tratamiento del problema del arte, *vid.* *El velo de Beatriz*, 1901.
- ¹¹ *Vid.* *La maldición*, 1899.
- ¹² *Vid.* *La moralidad de la señora Pulskiej*, 1907, *La señorita Maliczewska*, 1912.
- ¹³ *Vid.* *En la red*, 1899.
- ¹⁴ *Vid.* *Gertrud*, 1902 o *Estrella de la tarde*, 1912.
- ¹⁵ *Vid.* *El despertar de la primavera*, 1890-91 o *La caja de Pandora*, 1905.
- ¹⁶ *Vid.*, *vgr.*, *La gaviota*, 1895; *El tío Vania*, 1898 o *El jardín de los cerezos*, 1898.
- ¹⁷ AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría de la literatura*, p.193.
- ¹⁸ HERNÁNDEZ, L., «Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente al teatro de Jose Echegaray», *Anales de Literatura Española*, 8, 1992, p.95.
- ¹⁹ BLANCO AGUINAGA, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, ZAVALA, *Historia social de la literatura española*, II, p.167.
- ²⁰ PANAITESCU, A., «Galdós, ¿moderno en sus comedias?», *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, p.485.
- ²¹ RUBIO JIMÉNEZ, J., *Ideología y teatro de España: 1890-1900*, p.129.
- ²² MENÉNDEZ ONRUBIA, C., «Galdós y el teatro de la Restauración», *Actas del Congreso Internacional Fortunata y Jacinta (1887-1987)*, p.200.
- ²³ Carta escrita por Pérez Galdós a Tolosa Latour desde San Quintín, Santander, el 30 de agosto; aunque la carta no lleva año podría ser del 1900, no sólo por las referencias a sus obras *Bodas reales* y *Electra*, sino porque responde a la carta de Latour del 24 de agosto de ese año (nota de la ed.). *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*, p.142.

- ²⁴ Carta de Pérez Galdós a José de Cubas, Santander, 15 de octubre, 1893 -Galdós escribió solamente el mes sin indicar el año. Otra mano, tal vez de Cubas, añadió debajo de la fecha: 93 (nota de la ed.), *Cartas sobre teatro*, p.25.
- ²⁵ PÉREZ GALDÓS, *OC*, IV, p.314.
- ²⁶ Carta de Pérez Galdós a Jose de Cubas, La Magdalena, Santander, 2 de octubre de 1893, *Cartas sobre teatro*, p.20.
- ²⁷ *Ibid.*, p.20.
- ²⁸ PÉREZ GALDÓS, *Nuestro Teatro*, p.159.
- ²⁹ PÉREZ GALDÓS, apud William H. Shoemaker, *La crítica literaria de Galdós*, p.159.
- ³⁰ *Ibid.*, p.159.
- ³¹ Enrique Diez-Canedo, *Conversaciones literarias (1915-1920)*, p.276.
- ³² PÉREZ GALDÓS, *OC*, III, p.800.
- ³³ Carta escrita por Pérez Galdós el 18 de marzo de 1884, publicada en *La Prensa* el 17 de abril de 1884.
- ³⁴ Carta de Pérez Galdós a Tolosa Latour, Santander, 31 de diciembre de 1898.
- ³⁵ *Vid.* prólogos de Pérez Galdós a sus obras *Alma y vida* o *Los condenados*.
- ³⁶ Carta de Pérez Galdós a Tolosa Latour, San Agustín, Santander, 6 de julio de 1899.
- ³⁷ Carta de Galdós a Ramón Pérez de Ayala, Madrid, diciembre de 1918 -carta escrita por amanuense con firma autógrafa (nota de la ed.), *Cartas a Galdós*, p.445.
- ³⁸ Carta de Pérez Galdós a Tolosa Latour, Santander, 31 de diciembre de 1898, *Cartas entre dos amigos del teatro*, p.126.
- ³⁹ Carta de Pérez Galdós a José de Cubas, Santander, 15 de octubre, 1893, *Vid.* nota 24.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1984.
- ANTOINE, A., *Le Théâtre libre*, Slatkine Reprints, Genève, 1979.
- BERENGUER, A., *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1988.
- , «Galdós y el teatro», *Madrid en Galdós, Galdós en Madrid*, Comunidad de Madrid, 1988, Madrid, pp.327-345.
- , «Teatro y teatralidad en Galdós», *Galdós en el centenario de Fortunata y Jacinta*, Prensa Universitaria, Palma de Mallorca, 1989, pp.13-26.
- BLANCO AGUINAGA, C., RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., ZAVALA, I. M., *Historia social de la literatura española*, II, Castalia, Madrid, 1983.
- DIEZ-CANEDO, E., *Conversaciones literarias (1915-1920)*, Editorial-América, Madrid, s. f.
- GARCÍA BARQUERO, J. y ZAPATERO VICENTE, A., *Cien años de teatro europeo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.
- GHIRALDO, A., (ed.) *Nuestro Teatro*, Renacimiento, Madrid, 1923.
- GOUHIER, H., *La esencia del teatro*, Artola, Madrid, 1954.
- HERNANDEZ, L., «Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente al teatro de José Echegaray», *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante (ALEUA), 8, 1992, pp.95-108.
- HERRERO, E., «Una inteviu interesante. Galdós y el Teatro Español», *La Tribuna*, 27 de agosto de 1912, 208, p.4.
- LUKACS, G., *Sociología de la literatura*, Península, Madrid, 1966.
- LUGO-ALVAREZ, R., *El teatro social de Galdós*, SUNY at Stony Brook, Ph. D., Michigan, University Microfilms International, 1982.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C., «Galdós y el teatro de la Restauración», *Actas del Congreso Internacional Fortunata y Jacinta (1887-1987)*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, pp.197-204.
- MILLER, S., «Realidad de Galdós y Extraño Intermedio de O'Neill: modernismo y verosimilitud», *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, pp.167-175.
- MOLINELLI, A., «El arte y la propaganda», *La Nueva Era*, 1901, II, pp.153-155.
- ORTEGA, S. (ed.), *Cartas a Galdós*, Revista de Occidente, Madrid, 1964.
- PANAITESCU, A., «Galdós, ¿moderno en sus comedias?», *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, pp.479-486.
- PAVIS, P., *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1983.
- PÉREZ DE AYALA, R., *Las máscaras*, I, Saturnino Calleja, Madrid, 1919.
- PÉREZ GALDÓS, B., «La sociedad presente como materia novelable», *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Viuda e hijos de Tello, Madrid, 1897.
- , *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1989.

- RAMOS GASCÓN, A., «Naturalismo, modernismo, arte social», *Historia y crítica de la literatura española* (Francisco Rico, dir.), VI, (José-Carlos Mainer, coord.), Crítica, Barcelona, 1980.
- RUBIO JIMÉNEZ, J., *Ideología y teatro en España: 1890- 1900*, Libros Pórtico, Zaragoza, 1982.
- SCHMIDT, R. (ed.), *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*, Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1969.
- SHOEMAKER, W. H. (ed.), *La crítica literaria de Galdós*, Ínsula, Madrid, 1979.
- SHOEMAKER, W. H. (ed.), *Las cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1973.
- SOBEJANO, G., «Política y melodrama en el teatro de Galdós», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20, diciembre 1996, pp.13-26.
- SUÁREZ FALCÓN, (Jordé), *Galdós y el teatro contemporáneo*, Imprenta T.E.M., Las Palmas de Gran Canaria, 1943.
- YXART, J., *El arte escénico en España (1894-1896)*, Alta Fulla, Barcelona, 1987.
- ZULUETA, C. de (ed.), *Cartas sobre teatro*, Castalia, Madrid, 1978.