

CLAUSURA EXPOSICIÓN “*ELECTRA* DE PÉREZ GALDÓS. CIEN AÑOS DE SU ESTRENO”

—

CIEN AÑOS DESPUÉS: SOBRE *ELECTRA*

José Carlos Mainer

No es fácil decir algo nuevo sobre *Electra*. La historia de su agitado estreno la han relatado Inman Fox, Josette Blanquat y Elena Catena,¹ entre otros, y ocupa lugar relevante tanto en el libro de Benito Madariaga que reseña los años santanderinos de Galdós, como en las biografías de Chonon H. Berkowitz y Pedro Ortiz Armengol y en la monografía de Fernando Hidalgo, “*Electra*” en Sevilla, que tiene el mérito de darnos bastante más de lo que ofrece su título²... Alan Sacket y Ángel Berenguer han revisado la recepción del teatro galdosiano y, por supuesto, han dedicado especial atención a nuestro drama que tampoco está ausente, ni mucho menos, de la renovada atención a los estudios del teatro galdosiano.³

Quienes me hicieron el alto honor de solicitar mi intervención en el VII Congreso Galdosiano, buscaban otra cosa: la conmemoración de un acontecimiento que fue trascendental en la vida y la obra del escritor, pero que también lo fue en la España de su tiempo. Conmemorar no es, o no debe ser, cuando menos, un acto protocolario más: recordamos en común —esto es, *con-memoramos*— lo que tácitamente se considera que aún está vivo. Y lo hacemos, en este caso, porque creemos que todavía tiene sentido la emoción que hace un siglo sintieron los asistentes al estreno de *Electra*. Sabemos que abrió un capítulo en la biografía del autor que, más que nunca, supo del peso de su condición de “escritor nacional”. A la vista de algún ejemplar de la edición de *Electra* (el primero que yo descubrí y leí estaba en la biblioteca de mi abuelo, un almacenista de aceites de horizontes intelectuales bastante limitados), podemos todavía conjeturar la pasión que hizo agotarse, uno tras otro, los muchos millares que fueron editados. Inevitablemente, nos viene a la memoria la efímera revista que se llamó *Electra* y en la que escribieron aquellos que empezaban a llamarse *intelectuales* y de quienes Joan Maragall, en febrero de aquel año, diría que formaban una nueva “generación”, bien ajeno a que los manuales iban a llamarla “generación del 98”.⁴ Y podemos recordar, por ejemplo, el empecinamiento de aquel buen ciudadano de Valencia, votante blasquista sin duda, de quien el periódico *El Pueblo* contaba que no había podido inscribir a su hija recién nacida con el nombre de *Electra*. Ni siquiera sabía aquel enternecedor partidario que podía haber sido más fiel a su pasión galdosiana llamando Eleuteria a su retoño. Ignoramos si por fin logró su propósito... Y, por ende, tampoco sabemos si aquella posible *Electra* —que cumpliría sus treinta y ocho en 1939, seguramente ya madre de familia— hubo de afrontar los riesgos ciertos que, a la fecha, entrañaba llamarse *Germinal*, *Libertad*... o *Electra*.

Galdós y el Teatro

La relación de Galdós con el teatro es un objeto de estudio fascinante, más allá del valor y de la huella de la veintena larga de obras que llevó a las tablas. Aparentemente, en su

insistencia en la dramaturgia había algo de masoquismo... Tras el escocedor fracaso de *Los condenados*, le escribía a María Guerrero, actriz muy joven, no poco coqueta y bastante calculadora, para la que pensaba crear el personaje central de *Voluntad*: “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 los cómicos, y cuanto con el teatro y ese arte se relaciona”.⁵ La afirmación es del 22 de junio de 1895 pero apenas un mes después, el 25 de julio, insiste en su inquina mientras da los últimos toques a la comedia prometida: “Los dichosos peligros del teatro y los exagerados miramientos y trasacciones con el público casi siempre compuesto de imbéciles, ya me van cargando a mí y ello será causa de que yo abandone definitivamente un arte de mentiras y tontería en que todo es convencional y fuera de la realidad de la vida. En todo el mundo hay progreso, y *progreso educativo*. En el arte dramático no, y parece que el público es cada día más tonto y más infantil”.⁶

Es obvio recordar, sin embargo, que Galdós no dejó el teatro y que su último estreno, *Santa Juana de Castilla*, apenas antecede en dos años la fecha de su muerte. Pero también es cierto que *Electra* llegó a las tablas tras un larga ausencia de ellas. El 28 de enero de 1896 había llevado a la escena una adaptación de *Doña Perfecta*, que tuvo un éxito halagador. Galdós reavivaba los rescoldos de aquella hoguera anticarlista, anticaciquil y laicista que había alumbrado la novela de 1876, cuando –veinte años después– le parecía que volvían amenazadores los fantasmas de los inicios de la Restauración: la guerra abierta del Norte, la ambigua actitud de buena parte del clero español y la inclinación de los neocatólicos por el canovismo. Y el 23 de diciembre del mismo año estrenó *La fiera*, una obra que abordaba directamente el primer conflicto carlista pero que tuvo muy mala acogida, según recoge el puntual Sackett. Galdós se había sentido profundamente agraviado por el fracaso de *Los condenados*, en 1894, y respiró por la herida en forma de un prólogo que dice algo sobre los vagos propósitos de su teatro pero que es muy elocuente con respecto a lo que exige del público y de la crítica. Lo que no logró el desastre del 94, lo produjo el descalabro menor de 1896. Cinco años después, sin embargo, Galdós volvería a la escena con otra obra, renunciaba al tono de comedia ligera de *Voluntad* y rescataba el tono político de los dos estrenos de 1896.

¿Cómo fueron posibles esas muestras de aversión por un género al que dedicó tanto tiempo y esfuerzos? Las razones son variadas y siempre de peso. Hay una de naturaleza mercantil (el teatro daba dinero o traía expectativas razonables de ganarlo) a la que no podía ser indiferente un escritor siempre metido en gastos y más pródigo y mal administrador de lo que debiera. Pero hay otros motivos mucho menos interesados. El teatro fue, en primer lugar, el género de su juventud, el que consagraba con rapidez vertiginosa, el que se vivía intensamente como institución en los ensayos, los estrenos, las redacciones de los periódicos y las tertulias. Era la expresión privilegiada de muchas formas de la sociabilidad decimonónica y, en cierto modo, la carrera literaria por antonomasia. Lo que quiere ser el Alejandro Miquis de *El doctor Centeno* es dramaturgo: “Tenía tres dramas, ya desechados por su propio criterio, y uno flamante, nuevecito, que era su sueño, su gloria, su ambición, sus amores”. *El grande Osuna*, que es su título, es un engendro que convierte al famoso amigo de Quevedo en precursor de la unidad italiana y que, de paso, “iba a reformar el teatro; a resucitar, con el estro de Calderón, las energías poderosas del arte nacional”.⁷ No lo ha de lograr, como tampoco lo consigue el astrónomo Ruiz, otro dramaturgo frustrado. Y cuando en el entierro de Miquis, don José Ido del Sagrario desgrana su último epitafio (“ser *hombre-poema* en esta edad prosaica), aprovecha también para notificar a sus amigos que va a convertirse en folletinista, “literatura harto fácil de componer y más fácil de colocar”.⁸

A Galdós todavía le escocía, sin duda, la resistencia de los públicos hacia una literatura hondamente realista y su debilidad por aquélla en que la pluma del escritor “se ha de mojar en

la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad”. En la novela o en el teatro, la pasión de su vida fue aclimatar un realismo crítico en España y ser fiel al triple lema “Ars. Natura. Veritas” que rodeaba la figura de una esfinge en su conocido emblema personal: lo logró en la narrativa pero, sin duda, echó de menos en el relato la verdad de la voz humana. Y con el tiempo, sus reflexiones acerca del punto de vista narrativo y su búsqueda de la veracidad psicológica de los personajes le llevaron a la progresiva inserción de diálogos exentos y a un uso intenso de estilo indirecto libre en sus novelas y, al cabo, a la novela dialogada, singular híbrido en el que pesó no poco su admiración por Shakespeare. En el cuarto de los sagaces artículos que Pardo Bazán dedicó al estreno de *Realidad*, publicados en el número 16 del *Nuevo Teatro Crítico*, abordó el problema de acuerdo con su conocida profesión de fe “nominalista y darwinista” en estética: “A principios (de siglo) cuando la lírica era la gran forma expresiva del sentimiento general en el arte, la lírica dominó en la escena, y a su predominio se debe el teatro romántico. Desde mediados del siglo, la savia artística y la electricidad intelectual se han acumulado en la novela; llegó el momento en que el teatro le rinda parias y sufra su influjo también” y debe llegar el día en que “se fundan dos personalidades al parecer inconciliables, el lector y el espectador, y se pongan de acuerdo la sensibilidad y la inteligencia”.⁹ En eso estaba Galdós, como debía saber muy bien la Pardo, y esa fue la segunda de sus razones de acercamiento a lo teatral. Pero todavía hay una tercera: su progresiva fascinación por los personajes femeninos, entendidos como motores de renovación social y reveladores de nuevos rumbos de la vida colectiva. Aquellas heroínas –desde Victoria Moncada en *La loca de la casa* y Rosario de San Quintín en *La de San Quintín* a la *Mariucha* de 1903 y *Casandra* de 1910– se concibieron, sin duda, de forma muy plástica, encarnadas en las más atractivas actrices que conocía y moviéndose en un escenario adecuado donde se consumara el hundimiento del mundo antiguo y se alumbrara el nuevo. La tendencia de Galdós a la simbolización tuvo como *innere form* la escenificación y como horizonte referencial –sobre eso volveré luego– la armonía musical.

Para un escritor consagrado, como lo era Galdós en el primer año del siglo pasado, la angustia de la página en blanco significaba mucho más que para un principiante. Había una expectativa previa en torno a su obra y cada decisión que tomaba estaba inevitablemente determinada por un público potencial, o por el recuerdo de la repercusión de una obra anterior. No era una sensación desagradable, sin duda, pero debió generar momentos de inseguridad. Y por eso un montón de amigos y parientes se convierten en confidentes y en jueces más o menos benévolo, si no en portadores officiosos de la noticia que, de ese modo, llegará a las redacciones de los periódicos: “El autor ha empezado nueva obra...”.

Al respecto, es inevitable recordar las circunstancias vitales en que Galdós escribió *Electra*. Lo hizo en lugar y tiempo propicios: en el verano de 1900 y en la finca santanderina “La de San Quintín”, cuyo nombre le recordaba sus buenos ingresos como dramaturgo y que además había arreglado y decorado con la esplendidez que correspondía a un gran escritor europeo de su tiempo. La escribe a la vez que remata *Bodas reales* –el “Episodio Nacional” de turno– y es muy consciente de que la nueva pieza teatral va a traer cola: como escribe a su amigo Tolosa Latour el 30 de agosto de 1901, tiene “mucha miga; más miga quizá de la que conviene”.¹⁰ Por lo demás, su horizonte familiar se presenta más tranquilo ya que ha roto con Concha (o Ruth) Morell, la desparpajada amante que puso su granito de arena en el fracaso de *Gerona*, y a la ruptura han contribuido de modo decisivo las gestiones encargadas al joven José de Cubas por el poco galante y un tanto cobarde Galdós. El drama nuevo es, por otro lado, un encargo de Federico Balart, para el Teatro Español; rompe así su lealtad a la compañía del Teatro de la Comedia, pero no ha conseguido que la obra complazca al matrimonio Fernando Díaz de Mendoza-María Guerrero. Pero tiene a su servicio una *troupe* igualmente experimentada: la estrenó la compañía de Francisco Fuentes y Ricardo Valero

(que hicieron, respectivamente, los papeles de Máximo y Pantoja) y la muy joven Matilde Moreno fue una eficaz y alabada Electra.

Trabajando en Electra

El otoño en Madrid debió ser momento de lecturas, relecturas, ajustes... Y de ver con los ojos de la imaginación una *Electra* puesta en pie. La hemos leído muchas veces pero no es fácil que nadie haya visto representar esa obra que hoy resultaría demasiado prolija, excesivamente poblada de situaciones verbales (relaciones entre personajes, anécdotas de los mismos, comentarios...) que carecen de correlato escénico, parlamentos de retórica muy poco realista y movimientos escénicos de excesivo convencionalismo. Pero así la vieron nuestros abuelos y así la debió imaginar Galdós. Para ponerse en su lugar, quizá convenga dejar el texto literario por un momento y leer la obra a través de sus didascalias: ellas nos ayudarán a entender los porqués de una teatralidad singular y a precisar los propósitos y las esperanzas de Galdós.

Muchos elementos escénicos los tenía ya muy ensayados y debieron ser familiares a sus espectadores: por ejemplo, las reminiscencias operísticas que tuvieron siempre sus concepciones dramáticas. A Galdós le gustaba la ópera pero, cuando lo repetimos, no sé si alcanzamos a expresar todo lo que aquella devoción significaba para un hombre del siglo XIX que tenía además algunos conocimientos de música. La ópera era la fusión de la música (cualquier sensibilidad decimonónica hubiera repetido, con Kant o Schopenhauer, que aquella era la forma suprema de expresión artística) con el texto y la escenografía: una fascinación múltiple en la que siguió vivo, por mucho tiempo, el ensueño romántico. Como en ninguna otra práctica artística... Sólo a un entusiasta de la ópera se le pudo ocurrir que el triste apelativo de los “Miau” viniera del remoquete que la crueldad ajena dio al trío de Pura, Milagros y Abelarda que acudían al paraíso del Teatro Real. Y hacer que Milagros hubiera cantado: con su “voz aguda de soprano” había subido a aquel mismo escenario que ahora contemplaba tan lejos para interpretar una Adalgissa (que es el segundo papel femenino de *Norma*, de Bellini), aunque se ajustaba mejor a la “Gilda, de *La traviatta*” (curioso error de Galdós: Gilda es la hija del jorobado, personaje femenino principal de *Rigoletto*; *La Traviatta* se llama Violeta).

De todas las reminiscencias operísticas de la *mise en scène* soñada por Galdós hay dos muy relevantes: la presencia de “escenas de la locura” (*scene di follia*) en los momentos más dramáticos del papel de las actrices y la asociación de la música a los ápices de la trama dramática. Como a todo entusiasta de la ópera le interesaron aquellas exhibiciones vocales, a medias entre el recitativo y lo *arioso*, que fueron parte fundamental del prestigio mítico de las grandes sopranos. En su artículo “La Patti en Madrid” (que forma parte de las “Revistas de la Semana”, escritas en 1865 para *La Nación*), ya le llamó la atención el *andante* de *La sonnambula*, de Bellini, en el tercer acto (“¡qué candor, qué modestia, que castidad respira aquel canto imperceptible envuelto en las sombras del sueño! Aquello es la virginidad cantada”).¹¹ Pero, tras la semana santa de ese año, la Patti cantó la *Luzia de Lammemoor* y al joven escritor le fascinó, como no podía ser menos, la “escena de la locura”. Es la más ejemplar de todas las que registra el repertorio (aunque hay otras muy hermosas: en el acto II de *I puritani*, de Vincenzo Bellini, cuando Elvira, abandonada por Arturo, canta con su vestido de novia puesto; en el II acto de *Dinorah*, de Meyerbeer, cuando la muchacha se cree abandonada por su novio Hoël; en el IV acto del *Hamlet*, de Ambroise Thomas, cuando Ofelia conoce el desvío de su amado) y la Patti era la mejor cantante del momento: “Se necesita oírle el *andante* del tercer acto para formarse idea de lo que puede una organización

humana interpretando esa divina página, quizá la mejor que salió de mano del ilustre Donizetti”.¹²

No es difícil hallar escenas galdosianas inspiradas por ese paradigma escénico, de efecto seguro: en la escena IX, del acto III de *Gerona*, Josefina aparece buscando a su marido y caminando como una sonámbula sobre un parapeto. En la escena anterior se ha interpretado la famosa sardana que Felipe Pedrell compuso para la obra de su amigo y la actriz –señala la acotación correspondiente– se presenta con el “vestido desgarrado, el cabello en desorden, macilento el rostro”. Y mientras dura su parlamento incoherente y dramático, se llena de defensores el adarve. En la escena VIII del acto III de *Los condenados*, que tiene lugar en el convento de Berdún donde ha sido recluída Salomé, la muchacha ve por última vez a su amado José León que, como un nuevo Hernani, ha de ser entregado a la justicia que le espera. Se oye un órgano lejano y la actriz lleva flores en el pecho, sobre el hábito que profesa. En nuestra *Electra*, hay que buscar la escena XII, del acto IV, cuando la protagonista ha sabido de labios de Pantoja que es, en realidad, la hermana de Máximo: nuevamente, Galdós la hace llevar flores en desorden entre los cabellos y sobre el seno, mientras desvaría.

Tampoco faltaron en las obras de Galdós los efectos musicales. He aludido de pasada a la sardana de *Gerona*, quizá lo más perdurable del desastrado estreno de 1893, pero el más hermoso de los raptos filarmónicos galdosianos aún se haría esperar: el acto IV y último de *Amor y ciencia* (1905) se abre con una didascalia raramente extensa que obliga a convertir el escenario en un jardín y a que, a telón corrido, “el coro, con voces de hombres, mujeres y niños, canta en la escena, alejándose el *Himno a la alegría* (*allegro* de la *Novena Sinfonía* de Beethoven)”, que volverá a sonar antes de caer el telón, cuando se produce la reconciliación de Guillermo y Paulina. En *Electra*, la protagonista, que es excelente pintora, sabe también tocar el piano. Pantoja le recomienda –acto I– que toque “el gran Bach”, mientras el Marqués de Ronda le espera oír “el gran Beethoven” (y especifica: la Patética, la “Clair de lune”...). Y en el acto IV, cuando se enfrentan Electra y Pantoja, se han de oír cantos de niños, que se apagarán cuando el hombre esgrima el monstruoso engaño que hace de Electra y Máximo hermanos por línea paterna. Y los mismos coros suenan al final del acto, cuando la desconcertada muchacha queda sola en escena.

Pero hay otra deuda mayor de Galdós y esta vez con respecto a su propia concepción de lo teatral: la repetición de un recurso que había llamado poderosamente la atención en el lejano estreno de *Realidad* y que, diez años después, repristinaba indudablemente convencido de su eficacia. Me refiero, por supuesto, a la aparición *post-mortem* de la madre de Electra. Ya se sabe que el padre de todos los espectros trágicos es el Fantasma paterno de *Hamlet*, y que la aparición que cualquier dramaturgo realista pretende esquivar, por excesivamente convencional, es la del Comendador de *Don Juan Tenorio*. No cuesta imaginar que el público madrileño recordaba muy bien la escena última del acto V, de *Realidad*. Tomás Orozco conoce ya bien las circunstancias del adulterio de Augusta y la irrestañable fractura de su matrimonio; monologa sólo, en penumbra, y de repente se ilumina la sala de billar (un segundo plano escénico que Galdós ha usado muy bien desde el primer acto) y aparece la “imagen subjetiva” (*sic*) de Federico Viera, a la que intenta abrazar. Al espectador atento no debió extrañarle del todo. Recordaría que en la escena III, acto IV, cuando Orozco visita a Federico, gravemente enfermo, éste le dice que ya lo ha visto otras dos veces en sus delirios. La misma preparación justificatoria del recurso escénico de la aparición se encuentra en *Electra*. También aquí la joven ha visto a su madre, y en varias ocasiones, cuando era niña, tal como le ha contado a Evarista, su tía, en la escena V, del acto II. Por eso resultaría menos sorprendente la presencia del espectro materno –potenciada, como se recordó en la prensa, con un efecto de “luz Drummond” (un chorro de oxígeno e hidrógeno proyectados sobre una

bola de cal viva)– que tiene lugar en el acto V, cuando la muchacha está ingresada en el convento de San José de la Penitencia. Obsérvese, al paso, que un inevitable coro de novicias, al igual que en *Los condenados*, hubo de subrayar el dramatismo de las escenas VIII y IX.

Pero hay todavía algún otro recurso que los espectadores reconocerían... Galdós quiso que sus obras tuvieran siempre lo que dio en llamar “efectos de cosas”. Sus habituales no olvidaban, sin duda, la masa de rosquillas amasada por Rosario en *La de San Quintín*, que viene a ser –en palabras del personaje– ejemplo metafórico de la fusión de aristocracia y clase obrera. Aquí, en *Electra*, el acto III, desarrollado en el laboratorio de Máximo, acumula nuevos ejemplos. El autor quiere representar la armoniosa convivencia de la ciencia positiva y la alegría vital de los enamorados y hace que Electra hable mientras trasiega con los tubos y matraces de Máximo, o le busca una tabla de resistencias, o tararea una sonata. Sin olvidar que, como fondo de todo el acto, se produce la fusión de elementos en el crisol que, al final, llegará al “blanco resplandeciente”: el puntual ayudante notifica ese resultado cuando se produzca –tras la expulsión de Salvador Pantoja– la declaración de amor y promesa de matrimonio entre los jóvenes. Incluso, la fuente de apetitoso arroz y el buen Burdeos que Electra trae a su amado como refrigerio debieron llamar la atención hacia esta escena de naturalidad casi bohemia; no se olvide que el viejo amigo de Galdós, el actor y director de la Comedia, Emilio Mario, fue el primero en observar cuidadosamente estos detalles y decíase incluso que, al propósito, hacía traer las comidas escénicas de las cercanas cocinas de Lhardy.¹³ Algo parecido debió pedir el escritor a su nueva compañía...

Pero conviene revisar toda la obra que es muy pródiga en efectismos que, a menudo, nos pueden parecer inocentones. Repasemos, por ejemplo, las acotaciones que actúan en función del realce otorgado al personaje femenino principal. De Electra se habla al poco de levantado el telón pero sólo aparece ante los espectadores en la escena VII: el autor le atribuye “dieciocho años” y la presenta “corriendo y siendo perseguida por Máximo. Su risa es de miedo infantil”. De añadidura, Máximo lleva en la mano una vara con la que pretende pegarle mientras en la otra exhibe los destrozos que la muchacha ha hecho en su laboratorio; la persecución acaba cuando Electra se refugia “en las faldas de Evarista”. Más adelante, en la escena XIV, del acto II, la joven protagonista tiene otra entrada espectacular, cuando los personajes acuden a la inauguración del beaterio: “por la derecha, vestida con elegantísima sencillez y discreción”. Es indudable que la actriz y el figurinista hubieron de lucirse en esta aparición que subrayan los piropos de Cuesta y el Marqués, antes los que la muchacha reacciona “satisfecha, volviéndose para que la vean por todos lados” (en las dos escenas siguientes se descubre que Electra ha “raptado” al hijo pequeño de Máximo: las acotaciones se complacen en puntualizar todos sus movimientos: cómo toma al niño en sus brazos, cómo arroja de su cabeza el sombrero que estorba a la criatura, como huye de sus perseguidores hacia el jardín “mientras todos la miran suspensos, sin atreverse a dar un paso hacia ella”).

Panorama de un Campo de Batalla

Si en los recursos escenográficos se puede reconocer una verdadera rapsodia de motivos galdosianos, los principios vertebradores de la trama tampoco dejaban llamarse a engaño sobre la autoría y la intención de Electra: allí estaba la importancia decisiva de la mujer –más allá de su debilidad aparente– como fermento de nueva y más abierta sociabilidad (como en *La loca de la casa* y en *Alma y vida*, como en *Casandra* y en *Santa Juana de Castilla*), una oscura historia de ilegitimidad y vergüenza gravitando como una losa sobre los destinos (como en *La de San Quintín* y como en *El abuelo*), una ciega hostilidad del fanatismo contra la luz (como *Doña Perfecta* y *La fiera*). Esto último era lo que esperaban todos con particular fruición: la “miga” que Galdós auguraba, entre medroso y complacido. Al poco del estreno

madrileño (el 30 de enero de 1901), Vicente Blasco Ibáñez escribió a Galdós, en carta con su membrete de Diputado por Valencia: tanto él como su correligionario Rodrigo Soriano están indignados porque la obra ha levantado el telón en la provincia pero todavía no ha llegado a la capital. Se estrenó, al fin, un sábado que precedía a un domingo electoral y Blasco previene lo que ha de ocurrir: “Conviene que la gente se acueste pronto para la lucha del día siguiente; y el domingo por la noche, después del triunfo, tras la segunda de *Electra*, no queda un jesuíta con el testuz entero”.¹⁴ Pocos días después, en una nueva epístola, el fogoso autor de *Cañas y barro* confirma que no le ha gustado nada el actor que encarna a Máximo pero sí le ha complacido Matilde Moreno, aunque “no subraya nada, condición necesaria en un drama popular”. Y apunta que “yo he visto *Electra* en Burjasot a unos pobres diablos y me parecieron mejor los intérpretes que estos del Principal. Yo mismo me entusiasmé más”. Para concluir, invita a Galdós a su casa de Valencia, donde “haríamos la vida bohemia en plena naturaleza, más veces en la huerta entre flores”.¹⁵

Galdós debió confirmar, a la vista de reacciones tan elementales, sus peores sospechas: *Electra* no era más que un banderín de enganche, una suerte de falla preparada para el incendio, mucho más que un intencionado, pero sutil, artificio de persuasión. Aunque no todas las reacciones fueron tan elementales como las de Blasco. Pío Baroja repasó en sus memorias los recuerdos de aquellos días en que se preparaba la recepción del drama como si de un nuevo *Hernani* se tratara. A la salida del teatro, él mismo y sus amigos José Martínez Ruiz (aún no era Azorín) y Ramiro de Maeztu acordaron escribir sus impresiones del estreno en *El País*, de forma que salieran en el número del día 31 de enero. El artículo de Baroja, “Galdós vidente”, es mucho más matizado de lo que podría pensarse y mucho más idealista de lo que se esperaría de un radical. Afirma que Galdós, escritor que pecaba de “frío, reflexivo, calculador, viejo”, con *Electra* “ha saltado de las cimas de Dickens a las infinitas alturas de Shakespeare” y que su obra recién estrenada “es grande, de lo más grande que se ha hecho en teatro”. Y lo ha llegado a ser porque presenta una lucha –la rebeldía intelectual frente al dogmatismo– que es grandiosa de suyo, pero en la que el dramaturgo no ha querido apurar su victoria: “El rebelde vence al creyente, pero no lo aniquila, no lo mata”. Baroja piensa que todavía es posible un catolicismo español “que debe elevarse y elevarse cada vez más y servir de aureola a nuestra vida”, porque, a la vista de la historia reciente, España es un mero estado pontificio. Frente a tal panorama, la poderosa obra de Galdós “es una esperanza de purificación, es la visión vaga de la “Jerusalén nueva” que aparece envuelta en brumas”.¹⁶

Maeztu prefirió contar en su artículo, “El público. Desde dentro”, una evocación del ensayo general del día 29. Acudió lo más granado del mundo intelectual y, con viveza inimitable, el reportero fijó las reacciones de los presentes: Ricardo Fuente exclamó “¡qué epopeya!”; Manuel Bueno encarecía que “cuanto hemos pensado, soñado y anhelado los jóvenes, aquí encuentra su cristalización gloriosa”; Amadeo Vives casi estranguló a Arimón que se había manifestado tibio. Pío Baroja ha decretado, por su parte, que “aquí se ha revelado todo el sentido de la tierra” y José Martínez Ruiz ha decretado escuetamente “Enorme de hermosura”, “mientras Valle-Inclán, el enemigo de la emoción en la obra de arte, llora por detrás de sus quevedos”. Luis Bello ha exclamado: “¡Ya tenemos un hombre en el que creer!”. “¡Hay mucho simbolismo!, repite no sé quién en los pasillos, y Joaquín Sorolla le increpa de este modo: ¡No sea usted animal!”.¹⁷

El artículo del futuro Azorín, “Instantánea”, es el más convencional y flojo. La obra de Galdós le ha parecido “el símbolo de la España rediviva y moderna. Ved como poco a poco la patria retorna de su ensueño místico y va abriéndose a las grandes iniciativas del trabajo y de la ciencia, y ved como poco a poco va del convento a la fábrica y del altar al yunque”.¹⁸ La acumulación de clichés envejecidos nos hace sospechar que su verdadero artículo sobre

Electra fue “Ciencia y fe”, dedicado significativamente a Clarín, y que apareció en *El País* del 9 de febrero. Empezaba polémicamente: “Desconsuela el ruidoso y triunfador éxito de *Electra*”. Y es que –le parece al crítico– “Galdós se reirá por dentro de esa pobre España tan inculta, tan grosera, tan fanática, donde para que el arte llegue al corazón del público hay que prostituirlo y hacerlo servidor de programas religiosos y políticos. Nadie ha entendido su obra: todos se han ido tras del señuelo de un anticlericalismo superficial y postizo”. Porque las grandes preguntas de *Electra* son muy otras: “¿Dónde está la verdad? ¿Cuál es el fin de la vida? ¿Cuál es el sentido de la vida? La ciencia calla y el hombre ignora por qué y para qué vive”.¹⁹ ¿Eran esas las preguntas de la obra, o eran más bien un brindis a las preocupaciones del destinatario de la dedicatoria que vivía el último de los años de su doliente existencia? Maeztu no tuvo en cuenta su vieja amistad con Martínez Ruiz y le replicó airadamente una semana después. Pero la sangre no llegó al río... Entre el 16 de marzo y el 27 de abril salieron los nueve números de *Electra*, que convirtió en efímera revista el entusiasmo de un febrero triunfal. Y la publicación contó con la colaboración de Martínez Ruiz, desde luego...

La reacción de Miguel de Unamuno –que también anduvo en las páginas de *Electra*– fue más compleja. ¿Pensó hallarse ante aquel ideal de teatro popular que soñó en “La regeneración del teatro español”, su artículo de 1897 en *La España Moderna*? Unos años antes, la respuesta de un Unamuno socialista al estreno de *Juan José*, de Dicenta, había ido por ese camino. Y, a la altura de 1901, en el escritor vasco quedaban algo más que los rescoldos de un espíritu disconforme y de una marcada sensibilidad hacia el problema social de la religión. En todo caso, recordaría el estreno de *Electra* –al que no asistió– al escribir unas emotivas páginas en la velada del Ateneo salmantino, con ocasión de la muerte de Galdós en noviembre de 1920. Fue un amigo portugués, el poeta Abílio Guerra Junqueiro, quien le contó los incidentes de la *première* madrileña. Y Unamuno no duda en confesar que prefiere *Cassandra* que fue “golpe más recio, que ahondaba en la llaga” (recuérdese que la obra de 1910 vino a ser un potente manifiesto de la Conjunción Republicano-Socialista que Galdós copresidía con Pablo Iglesias). Y don Miguel, que en 1920 tenía vivo su pleito personal –y judicial– con el rey Alfonso XIII, confesaba: “No, no han pasado aquellas cuestiones del clericalismo”. ¿Era todo aquello una querrela de familia, un choque de inquinas en el seno de una pequeña burguesía estrecha de horizontes? Quizá... Galdós, escribe Unamuno, había sido el poeta de la clase media española y de sus batallas ideológicas, porque supo fundirse con sus personajes y con el objeto mismo de su estudio. Pero también el autor de *Amor y pedagogía* o de *La tía Tula*, que al cabo son novelas de la pequeña burguesía de provincias, sabía mucho de eso. Y a la postre, Unamuno se preguntaba con acentos que parecen anticipar el tono entre la indignación y el desistimiento, entre la virulencia y el nihilismo, de *Cómo se hace una novela*, el libro de 1926: “Si la vida es sueño, es acaso lo más grave despertar: ¿Habrá despertado Galdós? (...) A los jóvenes compete decir lo que de Galdós queda encarnado en el alma de la raza”.²⁰

Electra en la Tradición Liberal

La batalla de *Electra* conmovió toda la prensa nacional. Mientras las pastorales de los obispos y los periódicos vinculados al catolicismo militante se empeñaban en su condena, el resto de la prensa –desde la tibiamente liberal a la radical– asociaba la obra de Galdós a la veterana tradición decimonónica de literatura comprometida. No deja de ser significativa esa clara conciencia de que todo el siglo que acababa de pasar había sido vertebrado por una clara línea de literatura de combate. A Arturo Perera, de *El Correo*, el éxito le traía a la memoria aquellos otros “en los tiempos de Fernando VII, el Deseado, o en los más próximos cuando García Gutiérrez estrenó su famoso drama *Juan Lorenzo*”.²¹ “Caramanchel”, en *La Correspondencia de España*, era más explícito y daba la lista de aquellos hitos recientes que

juntaban a Echegaray y Enrique Gaspar, a Adelardo López de Ayala y Joaquín Dicenta: “Tan genial como *Un crítico incipiente*, tan sencillo como *Las personas decentes* y como *Consuelo*, con tanto brío y pasión como *Juan José*”. Y, poco más abajo, el mismo crítico escribía que *Electra* era el “*j'accuse* de Galdós”.²² Luis López Ballesteros en *Heraldo* hablaba del “poder del arte” y de su compromiso con la libertad: “¿Qué ha sido Goethe, qué ha sido Víctor Hugo, que son, modernamente, los Zola y los Tolstoi? Son luchadores, brazos de la revolución artística que prepara la revolución política”.²³

Todos, sin embargo, ponían sobre su cabeza la recta intención de Galdós. “Caramanchel” escribía que el *j'accuse* “sólo alcanza a agudos zurcidores de voluntades, cegados por el fanatismo religioso como podrían serlo por el fanatismo político, o por otro cualquiera”. La nota anónima de *El Imparcial* resulta muy sabia y ponderada al respecto. Por un lado, se da cuenta de que en España el clericalismo es cosa montaraz y peculiar: “Vive ajeno a toda autoridad, la misma del Pontífice, sacrosanta y augusta, es escarnecida cuando del Vaticano llegan instrucciones de concordia y de paz”. Galdós lo sabe pero conviene que se defienda de quienes, desde el extremo opuesto, pretenden embarcarlo en un desafío de dos fanatismos: “El estruendoso triunfo de *Electra* va a poner frente a frente dos opiniones igualmente exaltadas. Una y otra tienen por único precepto de su retórica la exageración. No hay sino oír los comentarios del vulgo y al hablar del vulgo no nos referimos al de la blusa, sino a otro más peligroso, el de los semicultos. Hay quien supone que Galdós pide en *Electra* que sean quemados los conventos, que sean degollados los frailes y que se cometan los más inicuos crímenes y las violencias más odiosas”.²⁴ El Galdós de *Electra* es también, nos recuerda, el Galdós evangélico que acaba de publicar *Nazarín*...

¿Y el autor? ¿Qué pensaba Galdós de todo aquel estruendo? Su opinión no andaba lejana de la de aquel suelto de *El Imparcial*. En 1904 declara a José León Pagano que “creo a España el país más irreligioso de la tierra”. Y es que, entre nosotros, “no significan nada para mí las manifestaciones teatrales de devoción, que son más bien políticas que religiosas. Yo me río de la piedad de un pueblo que, como Madrid, habla mucho de religión, y sin embargo, jamás supo levantar un solo templo digno, no digo ya de Dios, pero ni aun de los hombres que entran en el (...). El sentimiento católico, que en este siglo no ha levantado un solo edificio religioso de mediano valor, es tan tibio, que no se manifiesta en cosa alguna de gran valía y lucimiento. El país más piadoso ha venido a ser el más incrédulo (...). ¡Hablan de revoluciones! Si en España no ha habido nada que merezca tal nombre. Si en España todos los transtornos políticos han sido tempestades en un vaso de agua. Por Dios, ¿qué idea hemos de formar del espíritu religioso de un país si este es tal que lo echan por tierra esos quince o veinte movimientos políticos que se han sucedido desde 1812?”²⁵

Uno de los mejores amigos de Galdós, José María de Pereda, carlista, lo vio con claridad que le honra. En carta del 5 de febrero de 1901, expone su conflicto personal entre “ser de los primeros en aplaudir ese nuevo testimonio del talento y del ingenio con que tan pródigamente fue dotado V. por Dios” y la aprensión de que “se sumen mis aplausos con el frenesí de las gentes que abrazan la bandera de muerte y exterminio contra ciertas cosas”. Lo que sucede es que, a su entender, tales cosas no tienen que ver con el drama: el propio Pereda ve como “*presidiable* el caso de Pantoja y votaría con gusto el grillete para él”.²⁶ Con mayor sosiego, repite en carta del 15 de marzo que, bien leída *Electra*, “no hay en ninguna de sus situaciones motivo racional para que se la festeje con el *Himno de Riego* (...) aunque no falte, entre renglones, una buena ración de *carne de cura*”.²⁷

Tampoco Menéndez Pelayo, el otro amigo de los veranos santanderinos y asistente al estreno madrileño, objetó nada. Y no porque le faltaran incitaciones. Ricardo Spottorno, de la

embajada española en el Vaticano, le escribía el 3 de mayo de 1901 quejándose del “progresismo” que nos amenazaba con una “ola de mal gusto”. Y añadía en postdata: “Aquí, *Electra*, estrenada en un teatro de 3º, no tuvo éxito y la prensa la trató con poco cariño”.²⁸

Anticlericalismo, anticaciquismo, antimilitarismo

La habitual nobleza de Pereda en lo que tocaba a los juicios literarios y las distancias que Menéndez Pelayo mantenía respecto a los pidalianos explican la ecuanimidad de uno y otro. Pero no todo el monte era orégano... En la España que se asomaba al nuevo siglo había un clericalismo rampante y un anticlericalismo contumaz que, sin duda, eran mucho más que la imagen distorsionada que se formaban uno de otro. Respondía el clericalismo, de hecho, a hondas resistencias del viejo régimen que estaban enquistadas en las clases propietarias agrarias, en el pequeño campesinado de las regiones más tradicionales y más recelosas ante la voracidad fiscal del Estado liberal y en un sector de la clase media más arcaica, empavorecido por los cambios. Y al servicio de todos estos ingredientes estaba un amplio sector de la organización eclesial (en la que no faltaban los elementos carlistas). Obedecía el anticlericalismo a las prisas por renovar el país mediante fórmulas que, en más de un caso, eran utopías de escaso fundamento *in re*: comulgaban en ellas los añorantes de los tiempos gloriosos de la Milicia Nacional, los republicanos casi intrauterinos, las clases medias urbanas afiliadas a logias masónicas, los universitarios y docentes de enseñanza media cuya ideología era una confusa mezcla de krausismo, positivismo y republicanismo (Adolfo González Posada habló con mucha razón del “krausopositivismo”).

Conviene recordar que el carlismo era todavía el gran espantajo que permitía agrupar a su comodidad los intereses de los gobiernos de la Restauración y la opinión radical. Los cálculos gubernamentales en los aciagos primavera y verano de 1898 contaron con la posibilidad de una sublevación carlista, si no se iba a la guerra, y de una sublevación republicana, si se perdía. El error de cálculo fue evidente pero quizá determinante en aquella triste guerra que perdieron la incompetencia política y militar, de consuno. En enero de 1900, al capturarse una partida en Guipúzcoa, el gabinete dio a conocer los primeros indicios de un levantamiento general carlista previsto para noviembre y del que la prensa se hizo amplio eco. En ese mismo mes, se anunció en las Cortes el matrimonio de la princesa de Asturias, María de las Mercedes, con Carlos de Borbón Dos Sicilias, hijo del Conde de Caserta, que había sido general de Carlos VII. Las protestas callejeras supusieron la suspensión temporal de las garantías constitucionales y promovieron, los días 11 y 17, resonantes intervenciones parlamentarias de José Canalejas. En enero de 1901, poco antes del estreno de *Electra*, el confesor del rey, Padre Fernández Montaña, atacó a Canalejas en *El Siglo Futuro* y la reina regente lo relevó de su cargo palatino.²⁹

En marzo de 1901 se salió, al final, de un periodo de gabinetes conservadores que había iniciado en 1899 el presidido por Francisco Silvela (que contó entre sus filas con el “general cristiano”, Camilo Polavieja) y al que siguió el de Raimundo Fernández Villaverde, que como Ministro de Hacienda había sido autor de aquellos presupuestos de ajuste postbélico que encendieron la mecha de las protestas: desde los comerciantes de Barcelona que procedieron al famoso *tancament de caixes* hasta las verduleras del mercado zaragozano que se habían rebelado contra el concejo en *Gigantes y cabezudos*, todo el mundo protestó contra los “presupuestos de Villapierde”. Con Sagasta volvió al poder un viejo conocido y la promesa de reformas liberales: fue el “ministerio *Electra*”, como reconocía el moderado y siempre inteligente comentarista Salvador Canals en el artículo de fondo, “De *Electra* a Sagasta”, en el primer número de la nueva revista *Nuestro Tiempo*.³⁰ Y lógicamente, sus primeras medidas tuvieron que ver con los caballos de batalla de la cuestión religiosa. En abril, el Conde de

Romanones –que estrenó el Ministerio de Instrucción Pública, desgajado al fin de Fomento– hizo reformas en el bachillerato que rectificaban las muy recientes de Pedro José Pidal en 1900 y anunciaba el propósito de modificar las comisiones examinadoras de bachillerato: no se limitarían éstas a mantener las calificaciones que llegaban de los colegios privados sino que restituirían con claridad la autoridad preferente de la enseñanza pública. Ángel Urzáiz, a cargo del Ministerio de Hacienda, anunció durante el verano su pretensión de cobrar impuestos industriales a los centros educativos de titularidad eclesial. Y el 26 de octubre, los salarios de los maestros pasaron a cargo del Estado: se dignificaba de ese modo una profesión y paralelamente se emancipaba al maestro de las tutelas ominosas de caciques, párrocos, alcaldes y concejales que lo habían convertido en un peón de sus intereses y que además habían hecho buena la siniestra frase de “pasa más hambre que un maestro de escuela”. Un modesto salario anual de mil pesetas fue el precio de la manumisión.

La reforma alteró muchas conciencias y, sobre todo, quebrantó muchos intereses. La situación era la que sigue, a la fecha de 1902: había en España 372 congregaciones e institutos religiosos ya inscritos en el registro de asociaciones correspondiente y otros 2.611 que tenían en trámite su solicitud. Había un total de 54.738 clérigos seculares, 12.142 religiosos regulares y 42.596 monjas (a los que había de añadirse 2.200 religiosos y 1.360 religiosas de nacionalidad extranjera: muchos eran franceses, llegados a España en virtud de la política laicista de la III República: bastantes generaciones de españoles de clase media aprenderían su florido francés escolar de los labios de frailes y monjas que todavía conservaban su acento originario). Según los datos del periodista republicano Luis Morote (en un libro capital y muy difundido, *Los frailes en España*, 1904), 910 órdenes femeninas y 294 masculinas se dedicaban a la enseñanza.

Es necesario recordar que tal es el contexto de la obra galdosiana: el del autor que, desde la atalaya de su indiscutible piedad cristiana y de sus compromisos políticos progresistas, miraba aquello, y de su público potencial que participaba tan activamente del conflicto. El anticlericalismo fue uno de los tres *antis* que conformaron la conciencia política española de fin de siglo, junto con el anticaciquismo y el antimilitarismo. Fueron, sin duda, movimientos prepolíticos que tuvieron mucho de ingenuo milenarismo y no poco de utopía de fraternidad; *ideologías* (en el sentido marxista del término) que, a despecho de su formulación negativa de *antis*, albergaron sentimientos de iluminada buena fe. Muchos anticlericales eran fervorosos partidarios del Evangelio y, si despreciaban a los frailes que educaban en los imponentes colegios edificadas en el decenio de los noventa, admiraban a las monjas que atendían los enfermos pobres en los hospitales. Y si aborrecían al párroco –con barragana conocida– que esquilaba los cepillos de su parroquia, estaban dispuestos a admirar personajes como los protagonistas de *Nazarín*, de Galdós, *El santo*, de Antonio Fogazzaro, o *El vicario*, de Manuel Ciges Aparicio. Aquellos lectores de *El Motín* eran los que se referían a Jesucristo como “el dulce Rabbí de Galilea” y ensalzaban a quien había arrojado a los mercaderes del templo de Jerusalén o que había perdonado a la mujer adúltera.

Por su lado, los anticaciquistas eran demócratas sinceros y algo atolondrados, a quienes no era fácil explicar que el caciquismo era una enfermedad de crecimiento del propio sufragio universal y que su utopía de gobiernos austeros, incorruptibles y duros revestía más de una vez rasgos de dictadura. Los antimilitaristas eran, por lo común, pacifistas y patriotas, a la vez, que creían en el hermoso ideal de acabar con las guerras y aceptaban, en todo caso, las contiendas de liberación nacional contra un enemigo opresor (por ejemplo, la de los colonos *boers* contra los prepotentes británicos, o las de los pueblos cristianos que pugnaban por desprenderse del Imperio Otomano). Decía más arriba que todos tres fueron movimientos prepolíticos y es que la resistencia al clima de la Restauración y la Regencia nunca llegó a

cuajar una organización fuerte y moderna, un partido con programa y objetivos definidos más allá de los entusiasmos fugaces y de la inflamada retórica de casino, ateneo o taberna: el republicanismo –pensemos en sus formas más novedosas, como el “lerrouxismo” barcelonés o el “blasquismo” valenciano– tuvo unos horizontes de alicorto municipalismo y la seria hipoteca de su marcada vinculación a líderes individuales. Y, sin embargo, nuestros tres *antis* lo impregnaron todo y crearon una cultura política que es inseparable de la modernización del país: en tal sentido, la historiografía reciente ha sido injusta con ellos. No se ha escrito la crónica puntual de ninguno, ni siquiera tenemos una historia de los intelectuales en España, de la que los tres *antis* han de ser capítulos fundamentales.

Es cierto que, como Moisés, estaban destinados a morir a alguna distancia de la tierra prometida. No fue así, sin embargo, porque sobrevivieron muchos años y Josué llegó muy tarde, en 1931 y en mal momento. En puridad, conocieron su mejor momento en estas fechas que ahora recordamos, cien años después. *Electra* se estrenó el penúltimo día de enero de 1901, pero el 23 de marzo del mismo año la Sección de Ciencias Históricas del Ateneo madrileño abrió, por el impulso personal de Joaquín Costa, el debate *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla*, que concluyó en junio y se editó al año siguiente (que fue, no se olvide, el de *Camino de perfección, La voluntad* y la edición en volumen de *En torno al casticismo*). El caciquismo se convirtió en un mito político esgrimido por la derecha y la izquierda y en un fértil tema literario. Lo mismo sucedió con el antimilitarismo. En 1901 todavía sonaban los ecos de la campaña del Conde de las Almenas que había propuesto la petición de responsabilidades a los jefes del 98 (sólo Montojo, el almirante derrotado en Cavite, fue juzgado y absuelto; los otros –Cervera incluido– fueron librados por tribunales de honor). Y estaba reciente el fenómeno del “polaviejismo” que encandiló a los regeneracionistas más reaccionarios e incluso a algún catalanista despistado. Las cifras militares no eran menos insolentes que las clericales que se transcribían más arriba. A 1 de septiembre de 1898, había en España 499 generales, 578 coroneles y 23.000 oficiales en tierra, mientras que la armada tenía 123 almirantes. Y la llegada al poder de Alfonso XIII no logró sino incrementar el militarismo y la consiguiente suspicacia de la ciudadanía liberal. En noviembre de 1905 se produjo el asalto de la redacción del *Cu-Cut* y de *La Veu de Catalunya*, por mor de un chiste gráfico de Junceda ¡que aludía, por cierto, a los hechos de 1898!; la consecuencia fue, como es sabido, la aprobación de la Ley de Jurisdicciones de 1906 que generó un movimiento de opinión tan importante o más que el de nuestra *Electra*.³¹

Hoy, nuestra obra duerme el sueño del olvido (en 1934 todavía la interpretaba en Madrid un “teatro de arte” y los periódicos se hacían eco del estreno, según recuerda Berkowitz). Tiene merecido el descanso pero no el olvido. Los azares de *Electra* nos deben recordar todavía el difícil camino de la emancipación de la sociedad civil española de las tutelas que la han asfixiado tanto tiempo. Un siglo después, el público mejor dispuesto de nuestras actuales plateas sonreiría ante el actor que –representando a Máximo– cierra la obra, replicando al perverso Pantoja: “No huye, no... Resucita”. (Es curioso que *La fiera*, el anterior estreno del autor, acababa con una “resurrección” a la inversa; Berenguer ha matado a los carlistas Juan y Valerio y se dispone a huir con su amada Susana: “-Huyamos, sí; que estos... estos resucitan”). Pero nuestro hipotético público también torcería el gesto ante un final como el de *Alma y vida*, en boca del “intelectual” Juan Pablo (“llorad, vidas sin alma, llorad, llorad”), o el de *El abuelo*, en boca del cascarrabias Conde de Albrit (“Niña mía..., amor..., la verdad eterna”), o el de *Sor Simona*, otra pieza sobre el carlismo, en labios de la monja que parafrasea el final de la *Divina Comedia* (“Quiero ser libre, como el soplo divino que mueve los mundos”). Galdós tiene, en efecto y muy a menudo, la torpeza y el candor del convencido, que se suma a las limitaciones de unas concepciones escénicas más ambiciosas y potentes que

bien servidas por una adecuada preparación estética y dramática. Ése es el problema de su teatro y quizá el de su novela también... Pero hoy venimos a recordar un capítulo inmarcesible en la historia española de la libertad. Y, por una vez, no tiene toda la razón Jaime Gil de Biedma en su hermosa sextina “Apología y petición”:

De todas las historias de la Historia
sin duda la más triste es la de España
porque termina mal.

“Por una vez, la batalla de *Electra* ha terminado bien”.

NOTAS

- ¹ Inman Fox, “Galdós” *Electra: A Detailed Study of its Historical Significance and Polemic between Martínez Ruiz and Maeztu*, *Anales Galdosianos*, I (1966), pp. 131-141; Josette Blanquat, “Au temps d’*Electra* (documents galdosiens)”, *Bulletin Hispanique*, LXVIII (1966), pp. 253-308; Elena Catena, “Circunstancias temporales de la *Electra* de Galdós”, *Estudios Escénicos*, 18 (1974), pp. 79-112; Luis López Jiménez, “El estreno de *Electra* en París”, *Actas del tercer Congreso Internacional de estudios galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas, 1989, II, pp. 405-415; J. López Nieto, “*Electra* o la victoria liberal (una nueva interpretación a la luz de la situación histórica española de hacia 1900)”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas, 1993, I, pp. 711-730.
- ² Chonon Berkowitz, *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*, University of Wisconsin Press, Madison, 1948 (Cap. XVI, “Apotheosis”, pp. 346-382); Pedro Ortiz Armengol, *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1996 (pp. 571-587); Benito Madariaga de la Campa, *Pérez Galdós. Biografía santanderina*, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1979 (“La electrización de *Electra*”, pp. 193-204); id., *Galdós en la hoguera*, Tantin, Santander, 1994 (pp. 69-87); Fernando Hidalgo, *El estreno de “Electra”, de Pérez Galdós, en Sevilla. Un estudio de socio-literatura*, Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1985.
- ³ Theodore Alan Sacket, *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*, Universidad de Padova, Verona, 1982; Ángel Berenguer, *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Comunidad de Madrid, 1988.
- ⁴ Me refiero al artículo de Joan Maragall, “La joven escuela castellana” (*Diario de Barcelona*, 2 de febrero de 1901) que, en rigor, es paráfrasis de la carta que dirigió a J. Martínez Ruiz con fecha de 22 de enero: en uno y otra contraponen la “sinceridad” de la nueva “generación” al engolamiento de los viejos, “exceptuando tal vez a Pérez Galdós” (en *Obras completas. Obra castellana*, Selecta, Barcelona, 1960, p. 149 y p. 917, respectivamente).
- ⁵ Carmen Menéndez Onrubia, *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz del Mendoza*, CSIC, Madrid, 1984, p. 118.
- ⁶ ibídem, p. 121.
- ⁷ (*El doctor Centeno*, en *Novelas contemporáneas*, Turner, Madrid, 1994, IV, p. 457).
- ⁸ ibídem, pp. 613-614.
- ⁹ “*Realidad*”, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1.114-1.115. Reitera algo muy parecido en la reseña de *La loca de la casa*, indicando la inspiración zolesca de sus ideas, pp. 1.126-1.127).
- ¹⁰ Ruth Schmidt, *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1969, p. 142.
- ¹¹ Cito por la edición de William Shoemaker, *Los artículos de Galdós en “La Nación”*, Ínsula, Madrid, 1972, p. 50.
- ¹² ibídem, p. 58.
- ¹³ Lo observó José Deleito y Piñuela en su notable libro *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo. I. Teatros de declamación*, Calleja, Madrid, s.a.; cf. también, Roberto G. Sánchez, “Emilio Mario, Galdós y la reforma escénica del siglo XIX”, *Hispanic Review*, 52 (1984), pp. 263-279.
- ¹⁴ Sebastián de la Nuez y José Schraibman, *Cartas del archivo de Galdós*, Taurus, Madrid, 1967, pp. 128-129.
- ¹⁵ ibídem, pp. 130-131.

- ¹⁶ “Galdós vidente”, *Obras completas. XVI, Obra dispersa y epistolario*, ed. Juan Carlos Ara, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, pp. 927-929. En el mismo periódico, su artículo “Los neos” carga un poco más la mano: “Ya no es Juan José, que arrastraba a la clase media, no es el nebuloso loco Dios, que no ha conmovido ni incomodado a nadie, no es el Carlos II el Hechizado, es mucho, muchísimo más, algo que arrastrará a las masas, que quedará, que recorrerá toda España, pese a los obispos” (ibídem, p. 937).
- ¹⁷ “El público. Desde dentro”, *Obra literaria olvidada*, ed. Emilio Palacios Fernández, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, pp. 481-484.
- ¹⁸ “Instantánea”, *El País*, 31 de enero de 1901.
- ¹⁹ “Ciencia y fe” (*Madrid Cómico*, 2 de febrero de 1901), en *Artículos anarquistas*, ed. José María Valverde, Lumen, Barcelona, 1992, pp. 11-114. La respuesta de Maeztu es reproducida y comentada por Sergio Beser, “Un artículo de Maeztu contra Azorín”, *Bulletin Hispanique*, LXV (1963), pp. 329-332.
- ²⁰ “Discurso en el Ateneo de Salamanca en la velada en honor de D. Benito Pérez Galdós con ocasión de su muerte”, *Obras completas*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1958, VII, pp. 958-971. Unamuno escribió otros tres trabajos en la muerte de Galdós: en “La sociedad galdosiana” (*El Liberal*, 5 de enero de 1920) criticó la representatividad de sus personajes dramáticos y afirmó que “su Pepet, el de *La loca de la casa*, es casi un personaje cómico y en cuanto al Máximo de *Electra*, Dios nos libre de ingenieros así” (*Obras completas*, ed. cit., V, p. 362); en “Galdós en 1901” (*España*, 8 de enero de 1920) volvió sobre el recuerdo del estreno y escribe que “el grito de “¡Viva Galdós!” proferido estentóreamente en la calle -¿verdad, amigo Maeztu?- parecía el santo y seña de una rebelión, ya que no de una guerra civil” (ibídem, p. 365); en “Nuestra impresión de Galdós” (*El Mercantil Valenciano*, 8 de enero de 1920) retomó su idea de las limitaciones del escritor y propuso que, al modo del reciente libro de Georges Le Gentil sobre Bretón “y la sociedad española”, alguien escribiera otro titulado “*El novelista Pérez Galdós y la masa de la clase media española de 1868 a 1898*. De una clase media que ni fue clase, ni fue media” (ibídem, p. 368). Pero Unamuno perseveró en el tema, lo que seguramente quiere decir que le importaba grandemente la significación de Galdós como albacea espiritual de la clase media española (que, a la postre, era la de Unamuno mismo) y la adecuación de su lengua literaria a ese tema: un tono más crítico -pero en el marco de una profunda lectura, hecha en su destierro de Fuerteventura- aparece en los artículos “El estilo de Galdós” y “El amigo Galdós sobre el estilo”, de la serie *Alrededor del estilo*, publicada en *El Imparcial* a lo largo de 1924 (cf. su meticolosa edición por Laureano Robles, *Alrededor del estilo*, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 97-100 y 109-112, respectivamente).
- ²¹ *Apud* Ángel Berenguer, *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, ed. cit., p. 205.
- ²² ibídem, p. 206.
- ²³ ibídem, p. 217.
- ²⁴ ibídem, pp. 231-233.
- ²⁵ *A través de la España literaria*, Maucci, Barcelona, 1904 ?, II, pp. 104-105.
- ²⁶ *Cartas a Galdós*, ed. Soledad Ortega, Revista de Occidente, Madrid, 1964, pp. 196-197.
- ²⁷ ibídem, pp. 198-199.
- ²⁸ *Epistolario*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, XVI, p. 70. En carta a su hermano Enrique (agosto de 1901) comenta la inminencia del estreno que ha de ser la “salvación” de la temporada contratada por Federico Balart (*Epistolario*, XV, p. 519).
- ²⁹ Cf. el excelente resumen de Joan Connelly Ullman, *La Semana Trágica. Estudio sobre las causas socio-económicas del anticlericalismo en España (1898-1912)*, Ariel, Barcelona, 1972, especialmente pp. 33-66.

³⁰ “De *Electra* a Sagasta”, *Nuestro Tiempo*, 1 (1901), pp. 299-303; el mismo Canals es autor de la crónica del estreno y reseña de la obra en pp. 210-218.

³¹ Cf. la monografía de Stanley G. Payne, *Los militares y la política en la España contemporánea*, Ruedo Ibérico, París, 1968, especialmente pp. 59-88.