

DE GLORIA A SANTA JUANA DE CASTILLA: DOS MODELOS RELIGIOSOS EN LA MUJER GALDOSIANA

Rubén Domínguez Quintana

La polémica religiosa no es nueva en la obra galdosiana y mucho menos en su obra dramática. Si *Electra* supuso toda una revolución en la crítica del momento, *Santa Juana de Castilla* no dejó indiferente al público que pocos años antes departía sobre el drama más conocido de Pérez Galdós. En la España que tenía aún sobre la mesa la denominada “cuestión religiosa” sin cerrar, Galdós da un golpe de efecto con su último drama a la vez que lleva la problemática sobre la religión más allá de *Electra*.

En busca de coordenadas, o al menos alguna huella, del pensamiento religioso residente en la obra de Galdós, confronté a la joven Gloria Lantigua, protagonista de *Gloria* (1876) con María Egipcíaca —protagonista de *La familia de León Roch* (1978), novela a la que precede— aplicando a ambas mujeres los modelos educacionales, sociales y religiosos vigentes en la época.¹ La confrontación, en esta destacada convocatoria, entre Gloria y Juana la loca, protagonista del drama histórico *Santa Juana de Castilla*, estrenado en Madrid el ocho de mayo de 1918 y última obra en vida de Pérez Galdós, responde a la escasa atención que la crítica ha dedicado a esta obra y a su lectura religiosa, atendiendo a la representación de la mujer a la vez que trata de continuar las mencionadas reflexiones, acomodándolas al lema que preside este VIII Congreso Internacional Galdosiano; todo ello con la intención, como es preceptivo, de estudiar esta rica y, según el caso, inexplorada veta de la obra de Pérez Galdós.

Como gran estudiosa del teatro galdosiano, Menéndez Onrubia considera este drama parte de un remanso de paz dentro de la polémica obra dramática del escritor nacido en Gran Canaria “donde el bien y la convivencia se presentan tan depurados que se podrían considerar míticos” (1982: 166). No obstante este juicio se antoja un tanto matizable, pues es sabido, y por otra parte lógico, que no todos los estrenos de Galdós provocaron reacciones en el público y en la crítica como lo hicieron *Realidad* (1892), *Electra* (1901) o *El Abuelo* (1904);² pero, al margen de todo ello, resulta revelador el giro dramático que *Santa Juana de Castilla* representa en el último momento de la vida del autor y en el desgastado panorama dramático nacional.

Galdós y el teatro

Huelga decir que para llevar a cabo este estudio prescindo de las diferencias inherentes a las dos formas literarias que entran en juego en el mismo y que excederían, en todo caso, el propósito de este análisis.³ Sin embargo, ello no es impedimento para aclarar algunos conceptos sobre el teatro galdosiano que estimo necesarios ya que el Galdós novelista ha eclipsado y eclipsa aún hoy al Galdós dramaturgo.

Pérez Galdós vuelve al teatro —y digo vuelve porque fue en el género dramático en el que empezó a ejercer la literatura en su juventud— en 1892 (*Realidad*), y su querencia por las tablas durará hasta su muerte. Sin embargo su vuelta al teatro no es meramente vocacional sino más bien circunstancial. La decepción que Galdós ha ido experimentando y acumulando con

los sucesivos fracasos políticos progresistas, y regeneradores en lo social, desde la Revolución de 1868 hasta el estancamiento de España en la Restauración, hacen que nuestro autor —como intelectual liberal formado en los ideales humanistas de la Ilustración— retorne a la forma artística de mayor alcance y más directa influencia sobre el público, el teatro. Lo mismo sucedía en el resto de Europa, la crisis de fin de siglo:

[...] estaba descubriendo a los contemporáneos de Galdós que, terminada una era, las clases medias europeas tenían que enfrentarse a un modelo socioeconómico para el que no servían las estructuras tradicionales: el siglo xx se presentaba bajo el signo de una realidad fragmentada, compleja, ambivalente, relativa y, además, a los aires de un nuevo e irrefrenable interlocutor: el socialismo (Berenguer, 1996: 173).

Este clima había provocado en Europa una profunda renovación en las formas y contenidos teatrales que tenía sus máximos representantes en autores como Shaw, Strindberg, Chejov o el segundo Ibsen que “desarrollaban una nueva teatralidad comprometida con los interrogantes de la nueva era” (Berenguer, 1988: 24). Así, Galdós promueve en sus obras una doctrina social basada en la crítica de la burguesía y sus valores, con un trasfondo espiritualista que ya encontrábamos en novelas como *Nazarín* (1895) o *Misericordia* (1897). No nos llevemos a engaño, Galdós no estira las fórmulas novelescas existentes y las aplica al teatro sino que adopta la nueva teatralidad europea al teatro español, vacío de contenido y agotado en las fórmulas de la comedia sentimental, que él mismo tanto denostaba como hace constar en su obra ensayística.⁴ J. Casaldueiro valora estos cambios en términos estéticos aduciendo que:

Galdós ya no se siente atraído por la cantidad de detalles, sino por la calidad, a medida que penetra más en el mundo espiritualista, siente más fuertemente la necesidad de una forma de expresión que le permita pasar de lo objetivo a lo subjetivo [...] de lo externo a lo interno (Casaldueiro, 1989: 393).

Podríamos hablar, por lo tanto, de lo que P. Pavis define como “espesor de signos” opuesta a la espectacularidad reinante (Pavis *apud* Berenguer, 1988: 19) para etiquetar la nueva teatralidad que nuestro autor trae a la escena española. Galdós no busca ya absolutos, es decir, la verdad o la historia con mayúsculas insertadas en un orden más naturalista de la realidad, sino que prefigura —si se me permite la osadía— formas posmodernas; puesto que simplemente se limita a dar una versión de ellas, ofreciendo y no imponiendo ideas, a la vez que abre caminos para la construcción de la caótica España de comienzos del xx:

Galdós’s ability to convince us that we experience not shaped art, but life shaping itself, is, of course, the power to conjure illusion — wich brings up several subjects for later discussion: his turning to pure dialogue, his very modern examination of the *relativity* of “reality” (Gillespie, 1993: 94).

Son muchos los que se han aproximado a *Santa Juana de Castilla* desde una perspectiva histórica y política,⁵ pero mi intención, sin obviar estos aspectos, está estrechamente ligada a la mujer que se mueve en esas dos coordenadas mediatizadas por un sistema religioso no siempre favorable y que cuaja en una visión del “yo” en el teatro expresada en filosofía por Kierkegaard: el “yo” en la sociedad como concepto ético (Berenguer, 1988: 20) y que entronca, a su vez, con “el desarraigo de las clases medias [...] y el debate del yo escindido en un contexto histórico lleno de contradicciones” (Berenguer, 1996: 170) que no podemos

disociar por completo de su “segunda manera de novelar”. Todo ello nos lleva, irremediabilmente, al último drama galdosiano y a su protagonista.

Juana de Castilla: prisionera, hereje, loca y moderna

Santa Juana de Castilla es una tragicomedia en tres actos que disminuyen en duración a medida que progresa la obra. La escasez de recursos escénicos con la que Galdós arma su último drama resalta su gran carga emotiva y su espesor de signos al tiempo que lo aparta del teatro convencional mediante un tratamiento subjetivo en lo temporal y espacial, muy al estilo del teatro de Ibsen, recursos condensados en la misma protagonista, pues “Su Alteza discurre atinadamente sobre cualquier asunto. Su único desconcierto consiste en no darse cuenta y razón del paso del tiempo” (SJ: 1331),⁶ explica su fiel sirviente Mogica y la propia Juana corrobora más adelante (SJ: 1333). La obra representa los tres últimos días de vida de Juana de Castilla, hija de Isabel la Católica y Fernando de Aragón, que se encuentra recluida en el palacio de Tordesillas por orden de su hijo el emperador Carlos V bajo la vigilancia del Marqués de Denia. Vieja, débil y solitaria, Juana la loca es estimada solo por sus sirvientes más humildes y cercanos. Cuando presiente llegar el día su de muerte pide salir de su encierro para ver Castilla por última vez y mediante un arreglo del mayordomo Valdenebros y su esposa escapa a Villalba de Alcor (acto 2), donde departe con los aldeanos hasta que el clérigo Francisco de Borja, exduque de Gandía y enviado también por su hijo para que sea su confesor, acude en su busca y la lleva de vuelta a Tordesillas, lugar en que muere (acto 3).

El encierro de Juana es de fácil explicación, dado que se ajusta a los hechos históricos por todos conocidos⁷ y Galdós nos ha puesto en antecedentes sobre la situación de la protagonista, a través de otros personajes antes de que esta haga su aparición en escena haciendo gala de un pluriperspectivismo dialogal, propio de la nueva teatralidad del siglo XX: “Y no ignorarás que encerrada en este triste palacio cincuenta años ha [...]” (SJ: 1331) e informa, así, al lector-espectador de la privación de libertad de la monarca. Del mismo modo somos conocedores de otras desgracias que Juana soporta, como los desmanes económicos de sus vigilantes (SJ: 1332).

No obstante, estas privaciones son sólo físicas en sentido estricto pues Santa Juana ha elegido, desde el comienzo, una postura abnegada y tolerante frente a la adversidad: “Para mí no hay gloria, Mogica. Yo no soy nadie; vivo en este aislamiento de Tordesillas [...], viendo pasar la Historia..., ¡ay!..., que pasa sin dejar el menor rastro en mi existencia solitaria...” (SJ: 1332). Nos encontramos, por tanto, con una mujer conocedora de su condición y plenamente consciente de los hechos que vive: “mi cabeza es un libro, en el cual no falta ninguna página, solo que la numeración está borrada y las fechas son para mí letra muerta” (SJ: 1333) mientras Galdós hace de ella una cuerda loca, un personaje “que se niega a ajustarse a las normas vigentes, sea por rebelión, sea por superioridad, sea por falta de juicio”, un personaje “que se resiste a las modernas “tecnologías del yo” descritas por Foucault” (Labanyi, 2001: 16).

Otro pilar importante en la mujer que Juana representa es la herejía. El estado herético que se le achaca a la hija de los Reyes Católicos se convierte en un instrumento en las manos del dramaturgo que no podemos pasar por alto. La herejía en Juana es un agente que condiciona y mutila socialmente al personaje durante toda la obra, pues ya en la escena primera del acto inicial Marisancha advierte: “Es público aquí y en toda Castilla que el mayor achaque de la Señora es que está tocada o inficionada de herejía” (SJ: 1331). Y estas acusaciones se prolongarán hasta el mismo momento de su muerte.

Dos son las razones para atribuir a Juana la condición de hereje, en primer lugar la lectura de la obra de Erasmo de Rotterdam: *Elogio de la locura*, un libro que era imposible que Juana de Castilla hubiera recibido como regalo de su autor, como se nos dice, pues fue editado en 1511, el mismo año de su encierro en Tordesillas mientras que la acción de la obra discurre en 1555. En segundo lugar aparece la poca afición de la monarca por los ejercicios religiosos de palacio: “¿por qué nuestra señora no asiste nunca a los divinos oficios en la iglesia? (SJ: 1331) dice una de sus criadas. También señala su guardián a Borja: “Doña Juana se resiste tenazmente a todo acto religioso” (SJ: 1337). Estas acusaciones se mantienen a lo largo de todo el drama⁸ y la mujer galdosiana responde a ellas del mismo modo que lo hace ante las circunstancias en las que el autor la inserta, “siempre resignada, soportando humillaciones sin cuento” (SJ: 1331) ya que la fuerza masculina vigilante⁹ “no le guarda las consideraciones debidas a una Reina” (SJ: 1331). Dicha respuesta consiste en una postura plenamente moderna en tanto que pondera y relativiza los absolutos que le son impuestos basándose en lo que Juana llama “mi criterio religioso” (SJ: 1343): una postura de resignación, tolerancia y resistencia pacífica ante las circunstancias adversas que la rodean y que hacen de ella una mujer galdosiana nueva, una santa.

Galdós articula todo ello en torno a un elemento de controvertido análisis: el silencio. La ausencia de réplica en la mujer puede ser vista como una sumisión ante las fuerzas que recaen sobre ella: encierro, guardián, maltrato, abandono y una religión que la acusa de hereje y la coloca al margen; y negar este hecho sería traicionar este trabajo. Josefina Ludmer y su ensayo *Las tretas del débil* (1985) sobre Sor Juana Inés de la Cruz arrojan la luz necesaria para comprobar que Juana la loca realiza un movimiento que la despoja del decir, del ejercicio público y respetado de la palabra. “Juana, en tanto mujer, dice que es aquella en quien se otorga y se quita y se exige la palabra (pensemos en la confesión), no quien la toma como su dueña”.¹⁰ A la luz de otras obras galdosianas como *Gloria* o *La familia de León Roch*, podemos afirmar que este silencio representa si no un triunfo, sí un desafío ante dichas estructuras. El mejor ejemplo lo encontramos en el confesor que Carlos V envía para “confortar” a su madre: “Ya entiendo la misión que trae ese venerable sujeto. [...] Pues decid a vuestro amo que, [...] confesores tengo yo en mi casa para cuando los necesite” (SJ: 1334). Este rechazo a la confesión, que ya encontrábamos en *La familia de León Roch* (1878), impele a concebir la respuesta de Juana al emisario de su hijo como un verdadero acto de resistencia: “En este cautiverio, humillante para una Reina, mi respuesta no puede ser otra que el silencio. Silencio..., obscuridad..., olvido...” (SJ: 1334). Francisco de Borja apenas puede arrancar una confesión de Juana, antes bien, ésta le inquiera sobre la supuesta ortodoxia de sus creencias erasmistas y nunca se dirige a él como clérigo sino que Juana le dice: “Permitidme que os llame con vuestro antiguo nombre, duque de Gandía” (SJ: 1343) anteponiendo el guerrero al clérigo, quien acaba confirmándole “No sois hereje, Señora. En el libro de Erasmo nada se lee contrario al dogma” (SJ: 1344). La horizontalización que el Francisco de Borja emprende hacia Juana, fracasa como ocurriera con la que el Obispo ensaya con Sor Juana (Ludmer, 1985). El silencio de Juana es, por lo tanto, un indicador del principio de autonomía en la reflexión personal y libre de la nueva religión, exenta de formalismos y de rituales. La reflexión de una mujer que obtiene lo que ha defendido —del único modo que le está permitido— de la voz masculina y ortodoxa que acaba legitimando su postura.

Gloria: Santa, prisionera y hereje

Gloria es una joven modelo educada en una familia católica muy respetada en su pueblo. Tras hospedar a un joven judío víctima de un naufragio cercano, se enamora de éste y

comienza una historia secreta de amor que revoluciona su pueblo, su familia y acaba con la vida de su padre cuando éste la descubre. La joven huérfana queda bajo la tutela de su tío, obispo, y su tía, futura monja, y es recluída en la casa familiar hasta que, tras frustrados intentos de conversión del judío al catolicismo y la inviabilidad de un matrimonio, escapa de su encierro, se reúne con su amante y el hijo que descubrimos que ha tenido con éste, y finalmente muere.

Aunque desde el comienzo de la novela Gloria parece llevar una existencia satisfactoria dentro del hogar paterno, no vive cosa tal. C. Jagoe nos descubre acertadamente como, desde el principio de la obra, la protagonista es asociada con dos imágenes que ocupan un lugar central en la primera parte de la novela: *el hogar como prisión y la heroína como ángel o pájaro enjaulado* (Jagoe, 1991: 32, la cursiva es mía) y que nos anuncian el confinamiento espacial al que será sometida para alejarla de Daniel Morton, su amante. Un ejemplo manifiesto de ello son las palabras del narrador cuando nos dice que la protagonista “Tenía cortadas las alas” (G: 35).

Una vez malogrados los proyectos familiares de esta mujer galdosiana, el encierro de la joven Lantigua pasa a ser palpable para el lector haciéndole testigo de reconvenciones y consejos que defienden dicho estado: “Si no hubieras salido hoy de casa, como yo quería [...] ni tu ni yo pasaríamos las amarguras que hemos pasado [...]” (G: 270). La situación de deshonor y de pecado requiere, además, una reparación drástica que asegure la total restauración de la reputación social y moral de la familia. Por tanto, el retiro al convento que su tía Serafina le propone y que Gloria —después de un fuerte asedio psicológico— acepta (G: 440), era el paso más lógico a tomar por una mujer, madre soltera —de un judío— a la que no le quedaba salida social alguna excepto el mencionado retiro, previa humillación pública; y la religión era el mejor vehículo para lograrlo. La sociedad del XIX no dejaba “espacio para las personas que se ponen en su margen mediante alguna acción prohibida” (Bezhanova, 2002: 65).

Al igual que sucede con Juana de Castilla, el encierro de Gloria no es solamente físico, las restricciones de las que es víctima afectan a otros planos de su vida como la educación que ha recibido: definida por su sexo (G: 25),¹¹ las lecturas que le son permitidas (G: 27) o las opiniones que puede emitir, como observamos en los capítulos 5 y 6 cuando la reprimenda de su padre “state categorically that religión, politics and history are male preserves upon wich she, as a woman, has no right to intrude or offer judgement (Jagoe, 1991: 34).

En esta novela del primer Galdós realista que aún arrastra rasgos románticos no nos encontramos ante un personaje relativizado y enigmático en sus pensamientos al tiempo que resolutivo en sus actos como lo es Juana. Gloria, además de estar sujeta al espacio y al tiempo,¹² responde al modelo femenino imperante en la época: su vida gira en torno al hogar y sus tareas (G: 17,18) y a sus deberes religiosos y caritativos (G: 19), Gloria acude a los servicios religiosos del pueblo, prepara la capilla en ocasiones especiales y destaca por su devoción haciendo gala de un amor casi místico que la lleva a estimar a su tío como “representación de Dios en la Tierra” (G: 37).

Al contrario que Juana, Gloria pasa de santa a hereje y no al revés. La mujer, guiada por un espíritu que intenta conciliar su vida religiosa y su vida emocional es acusada: “estás infestada de una pestilencia muy común en nuestros días, y que es la más peligrosa, pues tomando cierto tinte de generosidad, a muchos cautiva. Es lo que llamamos latitudinarismo” (G: 168). La

legítima búsqueda de justicia contra su apartamiento: “Te dije que no puedo absolverte” (G: 166) y el rechazo hacia el ejercicio de confesión mecánico: “huyo de confesarme creyendo en puntos que no creo” (G: 170), la hacen ser contemplada por la voz masculina y religiosa como una amenaza: “De modo que para ti nada vale la autoridad... Veo que marchas de herejía en herejía” (G: 170) le dice su tío el obispo.

Gloria parece poseer fuerza interior para optar por una solución al margen de la sociedad patriarcal que racionaliza su vida: “Rebélate, rebélate. Tu inteligencia es superior. Levántate, alza la frente [...]” (G: 171) son las palabras de su monólogo interior pero, al contrario que Juana, se somete a los poderes religiosos y sociales que la rodean: “Las circunstancias terribles de tu caída exigen que renuncies a todo, que mueras para el mundo, para la sociedad [...] que sólo vivas para Dios [...]” (G: 271) y al final sucumbe exclamando: “¡Ya estoy muerta!” (G: 271).

Solo en el último momento la joven Lantigua reúne el valor para romper su encierro, ignorar la disciplina que la marca como hereje y la aparta de la sociedad y de su hijo, y elegir su propio camino. En el capítulo 32, titulado muy a propósito: “Pascua de Resurrección”, Gloria lleva a término su voluntad y consigue, al menos, morir junto a su hijo y el padre de éste. Así lo hace saber en sus últimos delirios: “Yo he venido aquí y he venido sin culpa. Dios nos ha puesto juntos, en señal de nuestra unión eterna, allá donde no hay más que una religión” (G: 464). En esta temprana novela, la mujer galdosiana muere, a los ojos de la ley y la religión, hereje. No obstante, su condición de madre y de mujer amparada por una fuerza masculina como Daniel Morton, la cual rescata como último aliento en su lucha hacia la autonomía y tolerancia religiosas, es la fuerza que la redime ante el mundo otorgándole el estatus específico que la reconoce como madre de un niño medio judío que, no casualmente, se llama Jesús.

De la mujer a la santa, hacia una religión moderna

Las dos mujeres que Galdós crea en las obras estudiadas guardan, como hemos podido ver, importantes lugares comunes: el encierro como punto de partida, la herejía a modo de estigma condicionador de sus relaciones sociales y con la autoridad, y su visión poco ortodoxa de la religión. Las diferencias en sus vidas son, en cambio, evidentes, y sus desenlaces nos dan una idea ilustradora de los ideales religiosos emergentes en la obra de Galdós.

En Gloria encontramos a la perfecta cristiana que resulta una víctima de la religión que ella misma acata hasta el final de sus días (G: 466) al tiempo que se debate en un mar de idas y venidas en su afán por conciliar su vida y las formas sociales establecidas. Sus dudas, su lucha interior, metáfora de la lucha de la España liberal que abogaba por la tolerancia religiosa, la llevan a someterse a la disciplina de una religión formulista que antepone las normas al sujeto olvidando los principios. Finalmente: “In obedience to the ideal of femininity, the heroine destroys her physical and mental self” (Jago, 1991: 41), y aunque se reafirma como madre y mujer, esto la lleva a morir fuera del canon como una hereje.

Juana de Castilla, por contrapartida, fracasa como mujer. Santa Juana de Castilla es una mujer que no cumple ninguno de los requisitos que la feminidad canónica le imponía como esposa, madre y reina:

Toda la vida de esta Reina ha sido un suplicio. Primero, el amor desatinado que tuvo a su esposo, la ingratitud de éste, su muerte; luego, la resolución despiadada del Rey

Católico y Cisneros, privándola del gobierno de Castilla para confinarla en este tétrico Palacio de Tordesillas, donde lleva ya medio siglo de cautiverio, como si estuviera expiando un delito (SJ: 1335).

Además, su fracaso como madre, mencionado en la obra: “Rompiendo tabiques y sobornando criados me fue arrebatada mi hija, la infantita Catalina, que era mi único consuelo en esta soledad” (SJ: 1334), no deja lugar a dudas sobre la condición frustrada en la persona de Juana de Castilla. Estas son las condiciones que dejan un último camino abierto a Juana: el de santa.

La protagonista del último drama de Galdós no se somete a los ritos religiosos en los que no cree. Esta mujer galdosiana ha experimentado los traumas del estigma herético y del encierro pero su convencimiento interior es firme. No contemplamos una Juana dubitativa que sufre por conciliar ideas y vida, antes bien, Juana vive bajo sus propios preceptos de caridad, de acción frente a devoción y de perdón sin que la heterodoxia de sus formas la destruya. La mujer galdosiana del siglo XX obtiene de la religión su amparo y legitimación sin pagar el precio que pagó Gloria Lantigua.

Todo ello nos acerca nuevamente al nuevo teatro ilustrado que busca educar y contribuir a la reforma de la sociedad desde la literatura. Esos propósitos ilustrados son los que, desde *la mayoría de edad* que Kant promulga¹³ y que Juana atesora, pueden dar a la mujer del nuevo siglo el papel autónomo que le corresponde, encajando con las nuevas teorías socialistas que nuestro autor ya apadrinaba en pro de la emancipación del sujeto de las clases desfavorecidas.¹⁴ Solo así cobra sentido la religión basada en el convencimiento personal, en la práctica de una verdadera caridad, y en los sentimientos legítimos; radicalmente opuesta a la religión convencional, reglamentada y plagada de ritos que es utilizada como instrumento social: “la religión [que] se convierte, por tanto, en un recurso para encontrar algún espacio dentro del sistema social existente o preservar ese espacio” (Bezhanova, 2002: 57) y es entonces cuando podemos entender la evolución de la obra de Galdós en términos religiosos. Ya no nos encontramos ante un planteamiento *de laboratorio* que enfrenta sentimientos y leyes como ocurre en *Gloria* sino que el conflicto pasa a ser, en la última obra del escritor canario, la dicotomía moderna que llega hasta la teología de nuestros días y se debate entre la justificación por la fe y la justificación por la obras. Aquí radica la modernidad de Santa Juana y su invitación a la emancipación de las formas opresoras, a la reivindicación del derecho de la mujer a elegir desde la reflexión interior una religiosidad basada en la fe, en lo no palpable; elementos que cristalizan en Juana de Castilla y la tornan en el campo de debate de una nueva religión, igualmente tolerante y abierta al latitudinarismo que la anhelada por Gloria pero que tiene, en los últimos años de la vida de Benito Pérez Galdós y primeros del siglo XX, unos tintes fuertemente reformadores.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA ARELLANO, J., *El personaje femenino del teatro de Galdós: (una aproximación al simbolismo histórico del autor)*, 1992, Universidad Complutense, Madrid.
- “La Ironía de la decepción histórica en la obra de Benito Pérez Galdós” 2001, en *Anales Galdosianos*. Kingston, Notario, Vol. XXXVI, pp. 35-48.
- BERENGUER, Á., *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, 1988, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid.
- “Teatro y teatralidad en Galdós” en *Centenario de “Fortunata y Jacinta”*, 1989, Prensa Universitaria, Palma de Mallorca, pp. 13-26.
- BEZHANOVA, O., “Clase, género y religión en *Gloria*, de Benito Pérez Galdós”, 2002, *Anales Galdosianos*, pp. 53-68.
- CASALDUERO, J., “El último teatro de Galdós en su mejor y mayor momento”, 1989, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Vol. II, pp. 391-395.
- FINKENTAHAL, S., *El teatro de Galdós*, 1980, Fundamentos, Madrid.
- FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo y otros textos afines*, 1991, Paidós, Barcelona.
- FORNASA, G. M., *Sociedad española y cambio social en el teatro de Galdós*, 1985, University Microfilm Internacional, Michigan.
- GHIRALDO, A., y PÉREZ GALDÓS, B., *Nuestro teatro*, 1923, Renacimiento, Madrid.
- GILLESPIE, G., “Reality and Fiction in the Novels of Galdós”, 1993, Labanyi J., (ed.) *Galdós*, Longman, London New York, pp. 77-102.
- GUTIÉRREZ, J., “La “Pasión” de Santa Juana de Castilla”, 1974, *Estudios Escénicos*, 18, pp. 203-214.
- JAGOE, C. A., “Galdós’s *Gloria*: A Revisión”, 1991, *Crítica Hispánica*, Vol. XIII, nº 1-2, pp. 31-43.
- LABANYI, J., “La modernización de Juana la Loca: la última obra de Galdós, *Santa Juana de Castilla* (1918), entre *La locura de amor* de Tamayo y Baus (1855) y *Locura de amor* de Orduña (1948)”, 2001, *Actas del Séptimo Congreso Internacional Galdosiano*, pp. 16-30.
- LUDMER, J., “Las tretas del débil”, *La sartén por el mango*, 1985, Puerto Rico, El Huracán. Ver ensayo en <http://www.isabelmonzon.com.ar/ludmer.htm>
- LUGO ÁLVAREZ, R. E., 1985, *El teatro social de Benito Pérez Galdós: a dissertation...* Michigan, University Microfilm Internacional.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B., “Anticlericalismo y compromiso político en los textos galdosianos del siglo XX”, 2001 en *Actas del Séptimo Congreso Internacional Galdosiano*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 420-427.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C., “Constantes sociopolíticas en los dramas de Galdós entre 1890 y 1900”, 1982, en *Separata de Segismundo*, 35-36, pp. 163-187.
- *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, 1983, CSIC, Madrid.
- *Galdós y el teatro de la Restauración*, 1989, Universidad Complutense, Madrid.
- “El olvidado teatro de Benito Pérez Galdós”, 1993, en *Ínsula*, nº 561, Madrid, p. 10.

— *El teatro de Galdós ante la crítica*, 1995, Siglo diecinueve, Madrid.

— *Aproximación al teatro político de Galdós*, 1999, CSIC, Madrid.

PÉREZ GALDÓS, B., *Gloria*, 1998, Alianza, Madrid.

— *Santa Juana de Castilla*, 1971, ed. F.C. Sainz de Robles, *Obras Completas*, Vol. VI, Aguilar, Madrid.

REICHENBERGER, K., “Galdós y el teatro”, 1996, *De Baudelaire a Lorca*, M. Losada Goya, A. Rodríguez López-Vázquez, (eds.) Kassel, Reichenberger, pp. 165-189.

ROTTERDAM, E., *Elogio de la Locura*, 2001, Alianza, Madrid.

SACKETT, Theodore A. “Galdós dramaturgo, reformador del teatro de su tiempo”, 1981, en *Estreno*. Cincinnati, Ohio, Vol. VII, pp. 6-10.

— “Santa Juana de Castilla: Galdós dramaturgo, revisionista de la historia española”, 1989, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 8, pp. 199-216.

SALAVERRÍA, J. M^a., *Vieja España (impresión de Castilla)*, 1907, Sucesores de Hernando Arenal, Madrid.

SCHMIDT, R., *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*, 1969, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

SCHYFER, S. E., “The fabrication of History in “Santa Juana de Castilla”, 1984, en *Anales Galdosianos*. Pittsburg, Vol. XIX, pp. 53-60.

SOBERANO, G., “Política y melodrama en el teatro de Galdós”, 1996, *Boletín de la Fundación García Lorca*, Madrid, Vol. X, pp.13-26.

TSUCHIYA, A., *Images of the sign: semiotic conciousness in the Novels of Benito Pérez Galdós*, 1990, Univ. Of Missouri Press, Columbia & London.

— “The female body under surveillance: Galdós’ *La desheredada*”, 1998, en *Literary Mediations in Modern Spanish Narratives*. (S.I.)

ZULUETA, C., *Cartas sobre teatro (1893-1912) Benito Pérez Galdós, José de Cubas*, 1978, Castalia, Madrid.

NOTAS

- ¹ Ver Domínguez, Rubén. "Gloria y María Egipcíaca de Galdós: los peligros del ángel caído y del que regresa al cielo". *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*, 2004, ALEPH, Valencia, pp. 393-403.
- ² Ver Berenguer, 1988.
- ³ Sobre la novela dialogada, el teatro y la forma de la obra galdosiana se han ocupado importantes críticos como S. Finkenthal (1974); J. Ávila Arellano (1989); Menéndez Onrubia (1983,1993,1995); B. Bermejo (1997); Denah Lida (1984); J. Sinnigen (1996); G. Sobejano (1996) y J. Casalduero (1989) entre una extensa nómina.
- ⁴ Ver *Nuestro teatro*, Galdós y E. Ghirardo, Renacimiento, Madrid, 1923, p. 183.
- ⁵ Sackett (1982); Finkenthal (1980); Fornasa (1985); Sobejano (1996); Menéndez Onrubia (1999); Ávila Arellano (2001) y J. Cuenca Toribio (2001) entre otros.
- ⁶ Para evitar la lectura enojosa del texto y las referencias que incluye, cito los textos trabajados por sus iniciales y las páginas por las ediciones que figuran en la bibliografía.
- ⁷ Ver Sackett (1989) para un análisis exhaustivo de las fuentes y versiones históricas empleadas por Galdós en la elaboración de la obra.
- ⁸ Ver pp. 1331, 1334, 1337, 1343 y 1344.
- ⁹ Ver Tsuchiya "The female body under surveillance: Galdós' *La desheredada*" en *Litrury Mediations in Modern Spanish Narratives*, (1998).
- ¹⁰ Ver ensayo en <http://www.isabelmonzon.com.ar/ludmer.htm>
- ¹¹ Para un mayor énfasis en la educación de Gloria remito a mi estudio: "Gloria y M^a Egipcíaca de Galdós: Los peligros del ángel caído y del que regresa al cielo" en *Lineas actuales de investigación literaria*, (2004), p. 393.
- ¹² Las primeras técnicas realistas empleadas por Galdós en estas novelas de tesis no incluyen, como es lógico, las relativizaciones propias de fin de siglo. Ver Oleza (1998).
- ¹³ Ver "Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración? En la *Revista mensual de Berlín*, 5 de diciembre de 1783, p. 516.
- ¹⁴ Galdós había leído títulos de tema político socialista como: *Filosofía del progreso* de M. Proudhon (s.a.), *Federalismo, socialismo y antiteologismo* de M.A. Bakunin (s.a.) o el temprano *Le Socialisme contemporain* (1881) según documenta B. Madariaga de la Campa (2001), *Actas del Séptimo Congreso Internacional Galdosiano*, p. 421.