

LAS RESEÑAS TEATRALES DE EMILIA PARDO BAZÁN A BENITO PÉREZ GALDÓS

Montserrat Ribao Pereira

Los estudiosos del teatro del Fin de Siglo se han detenido ya en el estudio de las relaciones estéticas que se plantean entre *Cuesta abajo* y *Mariucha* (M. Bieder, 1989), *Cuesta abajo* y *El abuelo* (S. García Castañeda, 1997), *Verdad y Bárbara*, *Cuesta abajo* y *Casandra* (J. López Quintáns) o *Cuesta abajo* y *El abuelo* (M. T. Prol Galiñanes, 2001). En el caso de *Verdad y Realidad* el diálogo dramático trasciende lo literario, favorecida por la cercanía, temporalmente personal e ininterrumpidamente creadora, de Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós. Una de las manifestaciones más evidentes de esta proximidad de intereses dramáticos es el seguimiento, estreno a estreno, de la producción espectacular galdosiana que la Condesa lleva a cabo durante casi veinte años.

Uno de los primeros acercamientos críticos de Pardo Bazán a Galdós data de 1876: en carta a Giner de los Ríos se hace eco de los juicios benévolos de su corresponsal a propósito de *La Fontana de Oro* y expone los suyos propios.¹ Las valoraciones personales se convierten en públicas unos años más tarde. Así, en 1880, en el artículo “Estudios de Literatura Contemporánea. Pérez Galdós”, que publica la *Revista Europea* (nº 316, mayo 1880),² doña Emilia emite una serie de opiniones sobre la labor novelística del escritor, en cuyos textos, dice, “hay un discreto director de escena, que tiene entre sus manos los hilos motores de multitud de marionetas, que sabe cuándo debe tirar, aflojar, agitar aprisa o despacio las figurillas para que la ilusión sea grande”.³ Sin embargo, han de pasar todavía algunos años para que la escritora retome, en las reseñas al teatro de su colega, este hilo argumental esbozado, acaso no sin intención, tiempo atrás.

En efecto, la primera reflexión pública de doña Emilia sobre la producción dramática galdosiana data de 1892 y tiene como objeto el análisis —extenso y detallado— del montaje de *Realidad* en el teatro de la Comedia,⁴ en marzo de ese mismo año, por la compañía de Emilio Mario⁵. Posteriormente llegarían las reseñas a los estrenos de *Casandra*, *La loca de la casa*, *Gerona*, *Celia en los infiernos* y *Alceste*, a la reposición de *Doña Perfecta*, así como la defensa de *Electra* con la que replica a De Val en la revista *Ateneo*.⁶

Las cartas que la Condesa envía a Galdós en 1891⁷ dan cumplida cuenta de las circunstancias que rodearon la redacción y preparativos del estreno del drama *Realidad*. Tras comentar sus inquietudes a propósito de *La piedra angular*, que está redactando, señala:

No por estos cuidados propios olvidé un instante otro que juzgo propio también: el de *Realidad*. Estoy entusiasmada con la idea, en que tengo tanta parte, y será para mí un inmenso descordojo el verla salir a flote.

Bueno, pues para conseguirlo cité a mis dos directores de la Comedia, Vico y Mario. Excuso decirte que levantaron al cielo las manos, de placer, y que salieron de mi casa decididos a estudiar el libro a ver si aquello es escénico o no escénico.⁸

En septiembre de 1891 (según la cronología de A. Batlles) los directores de la Comedia leen, pues, a instancias de doña Emilia, la novela galdosiana que se plantea convertir en texto teatral. Cinco días después del primer encuentro entre los actores y la escritora se verifica una segunda entrevista en la que se concretan los aspectos formales del futuro drama:

Hemos convenido en los puntos siguientes:

1º El drama tendrá cinco jornadas, como la novela.

2º Vico será *Orozco*. Mario, *Malibrán* o el *padre de Federico*. Federico, *Thuiller*. *Augusta*, la Cobeña. *La Peri*, la Martínez y así seguirá el reparto. ¡Vico será un *Orozco* soberbio!

3º Se pintarán las decoraciones como V. M. disponga y se arreglará la escena a su gusto y descordojo.

4º Saldrá la sombra de Federico, al final, única sombra que cremos posible, pero esta hará un efecto maravilloso.

(...) Ahora ¡porra! Solo falta ponerse al telar, solo falta poquita cosa: ¿el arreglo...?

Tras esta primera carta, una segunda nos permite descubrir los temores de Galdós:

Creo que son quiméricos tus temores de que nadie enfríe a los actores pintándoles un porvenir del Tartareo querub con tu drama. Los actores ven al contrario un horizonte de célicos serafines: porque este año no tenían cosa que lo valga y el acontecimiento será tu drama, no lo dudes. (...) Ya verás, mono, ya verás el exitazo, de ruido sobre todo, además de la aprobación, que no será de esas aprobacioness inverosímiles y cursis, sino que llevará en sí la vitalidad de la discusión y de la batalla.

Don Benito anuncia que en breve tendrá lista la obra y doña Emilia le pide permiso para presentar, “como se debe, en toda regla, con su *Boca abajo todo el mundo* correspondiente”, el estreno en el número de enero del *Diario Crítico Universal*.⁹ Así es: a principios de 1892, la autora anuncia el evento en dos artículos diferentes, el primero de ellos en *Nuevo Teatro Crítico*¹⁰ y el segundo en *El Telegrama* de A Coruña. En este último leemos:

Ya empiezan a hervir las discusiones y el alboroto que ha de producir sin duda alguna, por muy dormidos que estén público y prensa, el drama de Galdós. Hay quien se asusta, hay quien pronostica motines de espectadores, hay quien presiente renovaciones y triunfos. Yo no me atrevo a convertirme en profeta, yo temo mucho a la incultura, al hipócrita y falso pudor y así, temiendo y dudando, no puedo desoir a la esperanza que me dice: será una noche que dejará memoria; tendremos una especie de estrenillo de Hernani; no la batalla entre clásicos y románticos, sino entre las caducas y ya moribundas fórmulas teatrales y otra nueva, llena de frescura y rigor.¹¹

En el contexto de esta efusiva bienvenida de su amigo a la escena española, doña Emilia se declara responsable del golpe de efecto final de la pieza, esto es, la aparición de la sombra del difunto Federico Viera. No sin cierto orgullo afirma:

Mucho se equivocará quien piense que Galdós se propone llevar a las tablas algo parecido a las brutalidades del *teatro libre*, un realismo crudo y sin arte ni velos. No y en prueba de ello sépase que en la escena final que considero mi rasgo de genio, y no retiro la frase, sale una *sombra* (...). Si el tramoyista cumple su obligación, el final de *Realidad* será lo más hermoso del drama.

En la reseña sobre *Realidad* que se publica, finalmente, tras el estreno en Madrid, la autora da cuenta de las principales valoraciones de que esta pieza fue objeto y expone su opinión personal al respecto. La defensa de Galdós-dramaturgo la lleva a manifestar su disensión con quienes establecen separaciones rígidas e insalvables entre géneros y a justificar las adaptaciones de novelas a la escena por la relevancia del género narrativo en la segunda mitad del siglo XIX, esto es, por la necesidad, a su juicio, de incorporar a la escritura teatral “los

procedimientos y el contenido analítico y humano de la novela moderna” (art. cit.: 52).¹² Sin embargo, su posición frente a este drama, con el que se había comprometido personalmente, es muy crítica, ya que considera que su estructura, la extensión y los recursos dramáticos a los que acude son cuestionables; así, el episodio de Clotilde alarga gratuitamente la obra, la intervención de Manolo Infante en el suicidio resulta inverosímil y el regalo del devocionario de la madre de Federico a la amante de este le parece del todo improcedente.

Con todo, cuando doña Emilia valora la innovación que para la escena española supone *Realidad*, adelanta una de las claves de su moderado éxito: “la fuerza de la honda corriente de ideas éticas que rueda bajo la fábula o la historia que representan los actores”, de ahí el término que acuña para referirse, “lo menos mal posible”, al género de la obra, el “realismo romántico-filosófico” (*ídem*: 59 y 62). La riqueza de este nuevo teatro radicaría, pues, en el poder de sus palabras y en la contundencia de la filosofía que lo sustenta. Como avanzaba la autora en la presentación del drama, previa a su estreno,

es jugar un albur el arriesgarse a someterlo desde las tablas a la consideración y a la aprobación, no del lector serio y culto, sino de un conjunto heterogéneo de espectadores.¹³

Por su parte, el “semifracaso” (doña Emilia *dixit*) de *La loca de la casa* procedería del desequilibrio dramático de los dos primeros actos con respecto a los últimos. La rompen de modo impensado. El interés de la pieza decae cuando la protagonista pierde sus “plumas de ángel”, cuando desaparece su componente trascendental y se adentra en la órbita exclusivamente materialista de su esposo, del mismo modo que este se muestra refractario a cualquier impulso espiritual. Finalmente, en el éxito o fracaso de la pieza reconoce la escritora la influencia de factores extraliterarios de difícil consideración:

¿Por qué Galdós no nos dio lo que esperábamos? Insisto en que la gestación artística encierra un singular misterio. Se acierta cuando se puede y mientras se puede; después la corriente se tuerce y se extravía, y el lector o el espectador se queda desorientado, lleno de sorpresa, murmurando para sí: ¿No era más que esto? Pues yo creía...¹⁴

Argumentos muy similares explican, a juicio de doña Emilia, el “mal suceso” de *Gerona*. El interés se disipa cuando la acción se traslada del interior de la casa de Nomdedeu al exterior y cuando Gerona se convierte en protagonista difusa por la ausencia de personajes concretos que la representen, desde el segundo acto hasta el final.¹⁵ En el desenlace, además, la riqueza de episodios menudos y el continuo movimiento de los secundarios crean una gran confusión que termina por desanimar completamente al espectador.

El estreno de *Casandra* le sirve a doña Emilia para retomar la crítica teatral pública galdosiana, esta vez en el *Diario de la Marina*, tras siete años de silencio sobre el teatro del autor.¹⁶ El drama no pareció gustar a la Condesa. Aunque reconoce y alaba los méritos de Galdós y, una vez más, rompe una lanza a favor del dramaturgo incomprendido por espectadores y por críticos, además de víctima de los vaivenes políticos del tiempo, manifiesta su disconformidad con la pintura de caracteres, con la verosimilitud del desenlace e, incluso, con la finalidad última de la pieza, de tipo ideológico. Afirma que el público, indiferente a las cuestiones literarias, no se mueve sino gracias a la palanca de las ideas, lo que explicaría que obras como *El Amor y la Ciencia* hubiesen sido rechazadas mientras que *Electra* o *Casandra* le valen al autor la ovación general que tanto necesita. Su opinión, sin embargo, difiere de este sentir mayoritario:

Siempre he sostenido la ortodoxa doctrina de que, con los símbolos políticos y otras diabluras, se lleva Pateta el arte. Pocas obras de propaganda política o social me satisfacen. Si hay propaganda, ha de ser indirecta, difusa, alta, como en Ibsen y en Tolstoy.¹⁷

En la reseña a la reposición de *Doña Perfecta*, dos años más tarde, la autora sigue pensando que el irregular éxito en las tablas de su colega y amigo tiene menos que ver con su talento que con la formación del público. La pieza tiene “el sentido de la emoción y del interés, no folletinesco, sino humano”, afirma, pero no es fácil que se llene una sala “cuando las obras teatrales van más altas que el nivel general de los espectadores”.¹⁸

La puesta en escena de *Celia en los infiernos* le merece solo unas líneas de una crónica en la que, además de este, reseña otros cuatro títulos: no se hace ninguna indicación de tipo escenográfico ni estético, salvo la filiación del personaje principal con los de Tolstoy o Sue (ed. cit., II: 890). Por el contrario, *Alceste* motiva, de nuevo, un artículo por entero dedicado a una pieza de Galdós. Y, como es habitual, surge el comentario, casi resignado ahora, sobre la falta de formación intelectual del público de teatros, su ingratitud e incapacidad para separar lo político de lo artístico, la alabanza de la lozanía y originalidad del texto, su acertada puesta en escena, lo depurado de su estilo... Sin embargo, de los comentarios de la Condesa se desprende cierto cansancio a propósito de lo que, a estas alturas de su producción literaria y teatral, acaso considere ya una batalla difícil de ganar: el traslado a las tablas de la fuerza de lo real, de la viveza de lo inmediato. A propósito de los padres de Admito, que se niegan a morir para salvar a su hijo, la escritora señala:

El público prefiere en escena las abnegaciones sublimes, aunque le conste que no abundan. (...) Una de las quinientas demostraciones de que, en la óptica especial del teatro, difícilmente se abre paso la realidad (*ídem*: 898).

Todas estas opiniones de Pardo Bazán no son solo el reflejo de la elaboración erudita de una nueva poética teatral, adecuada a los cambios estéticos del último tercio del siglo XIX en la escena española, sino también la reflexión motivada de una escritora dramática que hace sus primeros ensayos en el género durante su juventud. Ciertamente es que los argumentos pardobazanianos de defensa del papel de *los novelistas en el teatro* entroncan con los de Yxart en *El arte escénico en España* (1894-1896) o con Zola en *El naturalismo en el teatro* (1881). Como ella misma indica en la reseña a *La loca de la casa*, resulta ilógico exigir un don especial al escritor de teatro y no hacer lo propio con el novelista.¹⁹ También Galdós se había manifestado, a su vez, en términos contundentes en torno a este tema, tanto en el prólogo a *Los condenados* como en el de *Alma y vida* o en el artículo que publica *Revista Nueva* (I, 14) el 25 de junio de 1899.²⁰ Además de todo ello, las reflexiones pardobazanianas sobre el teatro galdosiano, desde la primera reseña a *Realidad* hasta las crónicas de *La Nación*, aparecen fuertemente mediatizadas por sus propias certidumbres como escritora escénica, mucho más tempranas de lo que habitualmente se ha venido considerando y, por tanto, no en sus inicios sino en vías de consolidación en el momento en que se verifican los primeros estrenos galdosianos. Pero esta es ya otra cuestión, más relacionada con la dramaturgia pardobazaliana que con el tema que ahora nos ocupa y sobre la que habrá que volver para seguir profundizando en la estrecha relación de estos dos eximios novelistas con la renovación teatral en el Fin de Siglo español.

BIBLIOGRAFÍA

Doña Emilia, crítica teatral de Galdós

Anuncios del estreno de *Realidad*:

Nuevo Teatro Crítico, “Revista de teatros”, nº 13, enero 1892: 93-96.

El Telegrama, “Un acontecimiento teatral en perspectiva”, 3 de febrero, 1892, 1.

Reseñas:

“*Realidad*, drama de don Benito Pérez Galdós”, *Nuevo Teatro Crítico*, 16, abril 1892: 19-69, en *Obras Completas*. Tomo III. *Cuentos / Crítica literaria* (edición de H. L. Kirby Jr.), Madrid, Aguilar, 1973: 1105-1119.

“*La loca de la casa*”, *Nuevo Teatro Crítico*, 25, enero de 1893: 84-108, en *Obras Completas*. Tomo III. *Cuentos / Crítica literaria* (edición de H. L. Kirby Jr.), Madrid, Aguilar, 1973: 1126-1133.

“*Gerona*”, *Nuevo Teatro Crítico*, 26, febrero de 1893: 234-248, en *Obras Completas*. Tomo III. *Cuentos / Crítica literaria* (edición de H. L. Kirby Jr.), Madrid: Aguilar, 1973: 1133-1137.

“Dos géneros: la comedia apacible y el drama simbólico social (*Amores y amoríos*, de los Quintero, y *Casandra*, de Galdós)”, *Diario de la Marina*, 20 de marzo de 1910, en C. Heydl-Cortínez, ed., *Cartas de La Condesa en el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915)*, Madrid, Pliegos, 2002: 65-71.

“Crónicas de Madrid. Estrenos en los teatros”, *La Nación* 12 de mayo de 1912, en J. Sinovas Maté 1999: 655 [a propósito, entre otros eventos, de la reposición de *Doña Perfecta* en el Teatro Español].

“Crónicas de España”, *La Nación*, 12 de abril de 1914, en J. Sinovas Maté 1999: 890 [sobre la representación de *Celia en los infiernos* en el Teatro Español el 9 de diciembre de 1913].

“Crónicas de España”, *La Nación*, 1 de junio de 1914, en J. Sinovas Maté 1999: 898 [en torno al estreno de *Alceste* el 21 de abril de 1914 en el Teatro de la Princesa].

Sobre *Electra*

“Los novelistas en el teatro”, *Ateneo*, nº 2, febrero 1906 [réplica a M. M. De Val y defensa de *Electra*].

La crítica contemporánea en el diálogo dramático Galdós-Pardo Bazán

Cuesta abajo y Mariucha:

BIEDER, M.: “El teatro de Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. Estructura y visión dramática en *Mariucha y Cuesta abajo*”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989, vol. II: 17-24.

Cuesta abajo y El abuelo:

GARCÍA CASTAÑEDA, S.: “El teatro de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión”, en J. M. González Herrán, ed., *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1997:113-145.

PROL GALIÑANES, M. T.: “Un encuentro teatral entre Pardo Bazán y Galdós: *Cuesta abajo y El abuelo*”, en *Actas VII Congreso Internacional Galdosiano ‘Galdós y la escritura de la modernidad’*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001: 483-495.

Verdad y Bárbara:

LÓPEZ QUINTÁNS, J. L.: “Brillo de candilejas: Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós y el teatro” [inédito].

Cuesta abajo y Casandra:

LÓPEZ QUINTÁNS, J. L.: “Brillo de candilejas: Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós y el teatro” [inédito].

El becerro de metal y La de San Quintín:

ÁVILA ARELLANO, J.: “Sobre la errónea atribución a Galdós de *El sacrificio*”, *Segismundo*, 43-44, 1986: 209-221.

El sacrificio. Diálogo dramático.

ÁVILA ARELLANO, J.: “Sobre la errónea atribución a Galdós de *El sacrificio*”, *Segismundo*, 43-44, 1986: 209-221.

- BATLLES GARRIDO, A.: "Galdós y *El sacrificio* (a propósito del artículo de M. Bieder)", *Ínsula*, 494, 1988: 7.
- BIEDER, M.: "Texto dramático recién descubierto", en "*El sacrificio*, un texto inédito de Galdós", *Los domingos de ABC*, 27-X-1985: 10-19.
- BIEDER, M.: "El sacrificio: tema y recurso dramático en la obra teatral de Benito Pérez Galdós, 1892-1903", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, vol. 2: 383-389.
- RIBAO PEREIRA, M. (ed.): *Emilia Pardo Bazán. Teatro completo*, Madrid, AKAL, 2009 [en prensa].
- Otros estudios específicos sobre las relaciones teatrales entre ambos autores
- ÁVILA ARELLANO, J.: "Doña Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós en 1889, fecunda compenetración espiritual y literaria", *Actas del IV Congreso Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1993: 305-324.
- BATLLES GARRIDO, A.: "Tres cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Galdós", *Ínsula*, 447, 1984:4.
- BERENGUER, Á.: *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.
- BRAVO VILLASANTE, C.: *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.
- BRAVO VILLASANTE, C.: "Aspectos inéditos de Emilia Pardo Bazán (Epistolario con Galdós)", *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1975: 199-204.
- FAUS, P.: "La España finisecular vista por Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán", *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, vol. 2: 185-203.
- FAUS, P.: *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida y su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.
- GARCÍA CASTAÑEDA, S.: "Emilia Pardo Bazán: su teatro, sus críticos, su público", en J. M. González Herrán, C. Patiño y E. Penas, eds., *Actas IV Simposio 'Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo'*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2008: 133-153.
- GARCÍA SÁNCHEZ, R.: "Emilio Marco, Galdós y la reforma escénica del XIX", *Hispanic Review*, 1984, 52-53: 263-279.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M.: "Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)", *Actas del VI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000: 85-99.
- HERNÁNDEZ, L.: "Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente al teatro de Echegaray", *Anales de Literatura Española*, 8, 1992: 95-108.
- LEÓN PAGANO, J.: *Cómo estrenan los autores*, Barcelona, F. Granada y cía., 1908.
- LÓPEZ QUINTÁNS, J.: "Brillo de candilejas: Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós y el teatro" (inédito).
- MÉNDEZ ONRUBIA, C.: *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y F. Díaz de Mendoza*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1984.
- MÉNDEZ ONRUBIA, C.: "El teatro de Galdós ante la crítica", *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, I-1, 1995: 235-244.

- PAREDES NÚÑEZ, J.: “Relaciones literarias entre Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós”, *Actas IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, PONER AÑO: 477-483.
- PÉREZ GALDÓS, B.: *Nuestro teatro*, Madrid, 1923.
- QUESADA NOVÁS, Á.: “Una espectadora de teatro llamada Emilia Pardo Bazán”, en J. M. González Herrán, C. Patiño y E. Penas, eds., *Actas IV Simposio ‘Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo’*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2008: 155-187.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, M. Á.: “Galdós y el teatro en Provincias: Antonio Vico y el desconocido estreno de *Realidad* en Galicia”, *Actas VI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2001: 839-855.
- RUBIO, J.: “Los novelistas en el teatro”, en L. Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1998: 118-122.
- RUBIO, J.: “La renovación teatral en el cambio de siglo: 1880-1914”, en E. Galán et. al., *Teatro y pensamiento en la regeneración del 98*, Madrid, Fundación Pro-Resad, 1998: 213-241.
- SCHIAVO, L. y MAÑUECO RUIZ, Á.: “El teatro de Emilia Pardo Bazán: documentos inéditos”, en K. L. March, ed., *Homenaje a R. Martínez López*, Sada, Edicións do Castro, 1990: 55-72
- SHOEMAKER: “La acogida pública y crítica de *Realidad* en su estreno”, *Estudios Escénicos*, XVIII, 1974: 25-40.
- SINOVAS MATÉ, J.: *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, A Coruña, Diputación Provincial, 1999, 2 vols.
- SOTELO VÁZQUEZ, M.: “Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós: una fecunda amistad literaria”, *Isidora. Revista de Estudios Galdosianos* 8, 2008: 215-223.
- SOTELO VÁZQUEZ, M.: “La crítica literaria de Emilia Pardo Bazán a las obras de Galdós”, *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000, vol. II: 763-788.

NOTAS

- ¹ “Si me atreviera diría que hallé en él gravísimas inverosimilitudes y que se conoce que el autor pinta la sociedad antigua y sus damas sin haberlas visto sino por un agujerito. Por otra parte tiene grandes dotes de novelista el tal” (J. L. Varela, “E. Pardo Bazán: epistolario a Giner de los Ríos”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 198, 2001, cuaderno II: 327-390 y III: 439-506, aquí p. 363).
- ² Cfrs. J. M. González Herrán (2000) y M. Sotelo (2008). Señala González Herrán que doña Emilia también publicó una parte de este trabajo en el nº 20 de la *Revista de Galicia* (25-X-1880), que cerró después de este número.
- ³ Cito por M. Sotelo 2008: 350.
- ⁴ “*Realidad*, drama de don Benito Pérez Galdós”, *Nuevo Teatro Crítico*, 16, abril 1892: 19-69.
- ⁵ La propia doña Emilia comenta que Emilio Mario y Antonio Vico se separan con posterioridad a ser aceptada la representación en el teatro de la Comedia. El segundo es sustituido en el reparto por Miguel Cepillo y se incorpora a la compañía María Guerrero (“*Realidad*, drama de...”, art. cit.: 26). Vico inicia una gira por Galicia el 17 de abril de 1892. El 21 de ese mismo mes *La Voz de Galicia* anuncia una posible visita (que no llega a producirse) de don Benito a la ciudad herculina para asistir al estreno en ella de *Realidad*. M^a Ángeles Rodríguez Sánchez (2001) explica que Vico no representó nunca la pieza, tal y como se desprende de la correspondencia de Concha Morell (actriz de su compañía) con Galdós. Sí se pondrá en escena, por la compañía de E. Villegas, en Vigo. La reseña de *La Concordia* (26 de abril) a esta representación reproduce algunos párrafos aislados de la crítica que doña Emilia publica en *Nuevo Teatro Crítico*, que desvirtúan completamente el sentido de las palabras de la Condesa (M. Ángeles Rodríguez, 2001: 851).
- ⁶ En la bibliografía que acompaña a este trabajo se ofrecen, convenientemente clasificadas, las referencias concretas de todas estas reseñas. Más información en M. Sotelo (2000).
- ⁷ A. Batllés Garrido, “Tres cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Galdós”, *Ínsula*, 447, 1984: 4
- ⁸ Entre los textos pardobazanianos que se conservan en lo que fue la biblioteca personal de don Benito figura un ejemplar de la primera edición de *La piedra angular* (Madrid, Imprenta Pérez Dubrull, 1891) cuya dedicatoria reza: “Al autor del drama nonato *Realidad*. Emilia”.
- ⁹ En una tercera carta de las publicadas por A. Batlles doña Emilia explica cómo piensa poner en contacto a Galdós con los actores de La Comedia: “(...) creo que, habiendo yo mediado en este asunto, la entrevista debería verificarse aquí, en mi casa. Yo lo arreglaría de modo que ningún importuno viniera por ningún pretexto a molestarnos. (...) hecha la primera aproximación, lo demás ya sería cuenta tuya y cosa bien fácil de arreglar” (art. cit.: 4).
- ¹⁰ “Revista de teatros”, *Nuevo Teatro Crítico*, nº 13, enero 1892: 93-96. Sobre la importancia del estreno afirma doña Emilia: “(...) la aparición de Galdós en los carteles no es el advenimiento de un dramaturgo más, sino el de una nueva dirección dramática, que puede modificar nuestra vida escénica, romper troqueles caducos, influir a la vez en autores, actores y espectadores, y fundir en una misma aspiración dos géneros que hasta hoy parecían inconciliables, la novela y el drama. (...) por ese camino se ha de ir para lograr infundir espíritus vitales a nuestra desmayada escena y procurar (dentro de los límites de lo posible y lo justo) inocularle el amor de la verdad, de la humanidad literaria” (pp. 94-95).
- ¹¹ “Colaboración inédita. Un acontecimiento teatral en perspectiva”, *El Telegrama. Diario republicano de La Coruña*, 3 de febrero (escrito el 30 de enero), 1892: 1.
- ¹² Más adelante afirma: “debe aspirarse a que llegue un día en que se fundan dos personalidades al parecer irreconciliables, el lector y el espectador, y se pongan de acuerdo la sensibilidad y la inteligencia. Si esto no se consigue, peor para el teatro. Que suceda arreglando novelas o sin arreglarlas es lo de menos en rigor, y penderá de cómo se arreglen” (“*Realidad...*”, art. cit.: 53).
- ¹³ “Revista teatral”, *Nuevo Teatro Crítico*, 13, enero 1892: 95.

¹⁴ “*La loca de la casa*”, art. cit.: 103 y 98, respectivamente.

¹⁵ “En el teatro, donde el elemento artístico debe preponderar, es necesario que la ciudad se encarne en algunos individuos y estos, presentándonos la imagen concreta de sus desventuras, conflictos y pasiones, nos avasallarán sin remedio” (“*Gerona*”, art. cit.: 241).

¹⁶ Explica M. Sotelo (2000: 763-764) que durante esos años doña Emilia se habría concentrado tanto en la divulgación de la novela rusa y en la recepción y difusión del naturalismo como en la escritura de sus novelas.

¹⁷ “Crónicas de La Condesa...”, art. cit.: 69 y 71. En la conclusión de este artículo se muestra Pardo Bazán más crítica con el teatro de Galdós de lo que suele en el resto de sus reseñas: “De lo otro, cuando dentro de muchos años se hable de la labor de Galdós, cuando Galdós no exista, se dirán cosas doblemente severas que las que acabo de insinuar. Y se achacará la debida responsabilidad al “momento histórico”, como se achacó a las pasiones desatadas en la tercera república francesa el error de Zola, que después de haber escrito *Germinal* escribió soporíferos *Evangelios*”.

¹⁸ Cito los artículos de *La Nación* por J. Sinovas Maté (1999: II, 655).

¹⁹ “*La loca de la casa...*”, art. cit.: 86-87.

²⁰ Para todo ello *vid.* la síntesis de M. Sotelo (2000).