

EL TEATRO SOCIAL DE BENITO PÉREZ GALDÓS: PARALELISMOS CON EL TEATRO DEL REALISMO SOCIAL DE LOS 50

THE SOCIAL THEATRE OF BENITO PÉREZ GALDÓS: PARALLELISM WITH THE THEATRE OF THE SOCIAL REALISM OF THE 50

*M^a Dolores Nieto García**

RESUMEN

Analizando el teatro galdosiano en su conjunto, puede comprobarse cómo, además de realista, crítico e innovador, es también social. Si lo comparamos con el teatro realista español de los años 50 del siglo XX (Buero Vallejo, a la cabeza) podríamos comprobar como ambos teatros ponen de manifiesto los problemas sociales, las intrigas y la hipocresía, a la vez que conceden especial protagonismo a los hombres y mujeres de cada día, a los humildes sufridores y a los héroes anónimos, entre los cuales, la mujer tendrá una destacada relevancia: por ejemplo, Bárbara (*Bárbara* de Galdós) será una mujer adelantada a su tiempo, lo mismo que lo será la infanta María Teresa (*Las Meninas* de Buero). Esta comunicación intenta situar el teatro de Benito Pérez Galdós como un adelanto al de la generación realista de los años 50 del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Literatura, Teatro, Comparatismo, Crítica literaria.

ABSTRACT

Analyzing the galdosian theatre as a whole, it can be seen how, as well as realistic, critical and innovative, it is also social. If we compare it to the realistic Spanish theatre of the 50s of the 20th century (Buero Vallejo, at the head) we could see how both theatres highlight the social problems, intrigues and hypocrisy, while the special role is granted to the men and women of every day, to the humble suffering and the unknown heroes, between which, the woman will have an outstanding relevance: for example, Bárbara (*Bárbara* by Galdós) will be a woman ahead of her time, the same as it will be the infanta María Teresa (*Las Meninas* by Buero). This communication tries to place the theatre of Benito Pérez Galdós as a preview to the realistic generation of the 50's of the 20th century.

KEYWORDS: Literature, Theatre, Comparatism, Literary review.

Es de sobra conocida la afición de don Benito Pérez Galdós por el teatro, que siempre ha ido unida a su vocación docente. Podemos afirmar que el teatro enmarca el conjunto de su obra, dándole una estructura circular, en el centro de la cual quedaría la novela. Pero, ni siquiera en pleno apogeo novelesco, el teatro ha estado ausente del quehacer literario de Galdós, pues sabemos la energía dedicada todo ese tiempo por el autor a su labor de crítico teatral, por no hablar del cúmulo de diálogos que solía intercalar en novelas como *Realidad*, *Fortunata y Jacinta*, *El abuelo*, *Cassandra*, etc., y de su interés por teorizar sobre nuevas y viejas formas escénicas en artículos y en prólogos de sus obras, que evidencian su indudable vocación por el género.

Hay que destacar el entusiasmo del autor canario por el teatro —veintiún dramas estrenados—, tanto en aquellas obras suyas iniciales —en 1865 escribe su primer drama, *La expulsión de los moriscos*— pese a las dificultades que debió de atravesar para su estreno, como en las que salen de su pluma ya en su madurez como autor consagrado (1890-1918) que ha descubierto la importancia vital del influjo directo en el público, en una época de crisis de la España de la Restauración.

El teatro de Galdós, realista, crítico e innovador, es también social, como corresponde a un autor como él comprometido con los temas de su tiempo. Y uno de esos grandes temas fue la revolución social, ya emprendida con anterioridad en Europa, cuya fecha mítica —y ciertamente utópica— de inicio en España se remonta a 1868, coincidiendo con la Revolución de la Gloriosa. Los fuertes estamentos sociales comenzaban entonces a desmoronarse, y la escala jerárquica, encabezada tradicionalmente por la nobleza y los terratenientes, se va a tambalear debido a la emergencia de una nueva voz, hasta ahora ausente, que lanzará su grito revolucionario.

* Universidad CEU- San Pablo. Madrid.

Pero, la alta burguesía pronto se desmarcaría de aquellos valores que defendió y la sociedad acabará repartida entre escépticos y luchadores. Años más tarde, en 1907 Galdós definiría así estas dos posturas: «(...) triste rebaño monárquico, empantanado en el páramo de la oligarquía, en la ruina y el marasmo» frente a: «(...) un pueblo, de nuevo en pie, con todo el espíritu de libertad y reivindicación que palpita en nuestra historia desde Viriato hasta Prim».¹

En el nuevo escenario, que se abre a finales del siglo XIX, el trabajador va a empezar a ser consciente de su imprescindible función en el entramado social, en la producción y en la generación de riqueza, y pasará, de sentirse postergado y difuminado entre la masa, a tomar conciencia de su protagonismo y de la fuerza que puede llegar a ejercer si se organiza en agrupaciones sindicales y planifica adecuadamente su actuación.

Para García Pavón, es el 29 de octubre de 1895, día del estreno en el teatro de La Comedia de Madrid de la obra de Joaquín Dicenta *Juan José*, la fecha que marca oficialmente en España el comienzo del 'teatro de la cuestión social', si bien, unos meses antes, el 20 de marzo, *Teresa*, de Clarín, viene a ser un anticipo de la misma dirección (García Pavón: 1975, 203).

Se trata de un nuevo tipo de obras en las que el hombre común y corriente, «el hombre gris», va a intentar pasar, del anonimato y del papel secundón, al primer plano protagonista en las obras. Pese a su escaso calado en la España de entonces, este movimiento sacaría a la luz tendencias latentes y con proyección futura.

El estreno de *Teresa*, fue más fracaso que éxito, en una sociedad dividida entre admiradores y detractores del gran crítico y autor de *La Regenta*, que tuvo que defenderse de los que rechazaron esta obra por socialista. Francisco García Pavón hace alusión a este hecho y recoge de voz de Leopoldo Alas unas citas textuales reveladoras:

Veo que se ha armado buena polvareda en Barcelona y que ha habido poco menos que padrinos y riña. No me disgusta el calor, pero lo que siento es ese terror a Teresa por socialista y otros disparates... pues no se fundan sino en peligros absurdos y en tendencias que son ilusorias. Mi drama no es socialista, es cristiano en el alto sentido de la palabra (García Pavón: 1975, 207).

Don Benito, por su parte, salvó su teatro social del estilo panfletario y político que a muchos disgustó en otros autores, por su oportunismo y su escaso valor literario, y supo regalarnos obras, si no de alta valoración artística, sí amenas, interesantes y testimoniales. El teatro necesitaba una renovación y él la hizo a su manera.

La última década del siglo XIX, y los primeros años del XX, fueron tiempos de renovación teatral, de búsqueda de nuevos moldes y recursos escénicos. No se abandonan definitivamente las formas realistas, pero la vanguardia exige cambios. Galdós, lo mismo que Valle-Inclán, no busca un tipo de teatro comercial. Sus propuestas reformistas se centrarán en defender ese género híbrido novela-teatro, que ya venía gestando tiempo atrás en sus novelas dialogadas, con *Realidad* al frente, y en dar una mayor autonomía e independencia a sus personajes a la hora de expresar sus opiniones y sentimientos. Ello conlleva el uso, por parte de estos, de un lenguaje cercano al de su particular registro y distanciado del literario del autor que se diluye cada vez más. En los prólogos que escribe a *Cassandra* en 1905 y antes, en 1897, a la novela dialogada *El abuelo* (Pérez Galdós: 7-9) el autor manifiesta su deseo de cambios:

No debo ocultar que he tomado cariño a ese subgénero, producto del cruzamiento de la novela y el teatro, dos hermanos que han recorrido campo literario y social (...) (Pérez Galdós: 1982, 906-907).

La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual (Pérez Galdós: 1986, 7-9).

En este escenario de novedades, otro de los grandes aciertos del autor canario será el de la sugerencia; en lo relativo al conflicto social, en concreto, se va a limitar a la insinuación, sin planteamientos explícitos ni propuestas definidas.

En general, los problemas, que en un principio se sintieron como colectivos, fueron tomando un cariz singular: la conciencia individual ocupa ahora el primer plano, y eso lo refleja en sus dramas

Galdós, aunque ya lo hiciera en sus novelas, donde no solo abunda el diálogo sino, aunque en menor medida, el monólogo, técnica que le confirma, igual que a Clarín, como un gran psicólogo conocedor del alma humana.

Por otra parte, no podemos reducir al exclusivo terreno literario —aunque sea el principal— el teatro galdosiano, pues quedaría bastante mutilado. Sería injusto minimizar sus mensajes. Solo obtendremos una justa valoración de aquel, si sacamos del fondo a la superficie sus entresijos ideológicos.

Según Ruiz Ramón «es indudable que Galdós dramaturgo significa una renovación de la temática teatral y una subida del nivel del contenido del drama español» (Ruiz Ramón: 365).

A los aires de espiritualidad que corren a final de siglo por Europa, se une Galdós en su empeño por desenmascarar a una sociedad burguesa hipócrita, que ya dista mucho de regirse por los valores de libertad y responsabilidad que tiempo atrás habían incitado a la revolución.

Siempre quiso don Benito cambiar la sociedad para mejorarla, poner en evidencia los errores e injusticias, para provocar el rechazo unánime a conductas viles o equivocadas. Quiso plasmar la realidad de los problemas cotidianos, alejado de las posturas evasivas postrománticas de enfoques efectistas; por eso, la cuestión social tiene cada vez más peso en sus obras, sobre todo desde comienzos del siglo XX.

Es cierto que la problemática social, lejos de resolverse, se va a agudizar en generaciones posteriores, pero Galdós en su momento, fuera por su franca condición ideológica, primero republicana y luego socialista, o, sencillamente, por el hecho de sentirse portavoz de la realidad que le tocó vivir, muestra claramente en su teatro intenciones reformistas, sin que por ello dé motivos para pensar que obedezca a consigna alguna ni a ningún programa determinado, pero viene a ser una constante en su trayectoria literaria el hecho de que, por debajo la obra artística, aparezca el mensaje social o ético.

Don Benito se esforzó en innovar y despertar otra vez el interés por el teatro a un público que ya estaba cansado de las desgastadas y mediocres ofertas del teatro decimonónico, y lo que, a mi juicio, es más importante: sin proponérselo, se anticipó a muchos de los derroteros que tomaría el teatro posterior, a mediados del siglo XX y, concretamente, los que atañen al teatro social realista de los años 50, con Antonio Buero Vallejo a la cabeza.

Consciente de la decadencia del teatro en España, Benito Pérez Galdós intentará sanar el género, hablando sin tapujos de sus dolencias. Considera que todavía «(...) subsisten las mayores trabas que la expresión artística puede tener» (Pérez Galdós: 1923,152). Se refiere a pocos personajes, limitación física del escenario, corta duración de los actos y parquedad de desarrollo. Considera responsable de la crisis, en gran medida, al público burgués, apegado aún a rancios convencionalismos, pese a que los critique. A juicio de Galdós, le cuesta salir a la gente de esos finales moralizantes y de esos caracteres restringidos a unas cuantas figuras convertidas en tipos como el marido celoso, la mujer adúltera, el pobre altruista etc. —resabios de teatro costumbrista— así como advierte que muy pocos se suelen atrever a lanzar su opinión personal sobre las obras, si esta no está contrastada con la de los críticos profesionales, porque lo que, a su juicio, ocurre es que gran parte de la burguesía que acude a los teatros adolece de falta de cultura suficiente para emitir un sólido juicio de valor. Todavía, en gran medida, «reina la mediocridad», como había dicho Larra años atrás en su famoso artículo “En este país”. Por eso, el éxito o el fracaso de los estrenos teatrales, a veces, pende de un hilo que viene a estar ligado a la disposición de la crítica en la recepción de la obra y a la calidad del público que va a los estrenos, factores que vienen a determinar el destino final de la pieza dramática: éxito o fracaso. Todo eso lo sabe don Benito —me atengo a sus expresas opiniones en esta materia— (Pérez Galdós: 85-86), y ello explica el interés que demuestra, como antes señalé, en artículos y prólogos explicativos de sus obras de teatro.

Francisco Ruiz Ramón que, en muchos aspectos, se muestra muy crítico con el teatro galdosiano —falta de carácter combativo de los personajes, falta de economía del diálogo, etc.— valora, en cambio la llamada a la reflexión que sigue a obras tan fielmente descriptivas de personajes y situaciones de la vida española:

Estos dramas, al igual que las novelas de Galdós, son, como en otra ocasión escribí, una radical “*meditatio Hispaniae*”. Los personajes pertenecen a dos bandos, el bando de una España posible, caracterizada por el amor al trabajo y a la verdad, y el bando de una España real caracterizada por la intolerancia, el inmovilismo y la servidumbre a las apariencias (Ruiz Ramón: 367-368).

En 1901 se estrena *Electra* con gran éxito en Madrid; La calurosa recepción de la obra por parte de crítica y público hizo posible que solo en la capital se hicieran cien representaciones. Al parecer, Joaquín Costa le había animado a llevar al teatro las inquietudes sociales del momento y a ayudar a cambiar el rumbo hacia una mentalidad más abierta y crítica; (Sackett: 7); y de esa manera se manifiesta la protagonista de *Electra*, muchacha alegre y bondadosa, a la vez que libre y transgresora de los convencionalismos sociales, que podía simbolizar a esa heroína opuesta al hipócrita paternalismo autoritario instalado en una sociedad de apariencias. En brusco contraste con ella, aparece Pantoja, personaje siniestro que representa la falsa y egoísta religiosidad que tanto censuró Galdós; Pantoja, pese a creerse padre de la joven Electra, no busca el bien de su supuesta hija, sino que la utiliza, encerrándola en el convento de La Penitencia, del que es benefactor, para así expiar su propia culpa que le atormenta, sin importarle el sacrificio de la joven. Refleja también esta obra la candente tensión social entre el pragmatismo científico, por un lado, representado por Máximo, el hombre por el que Electra siente primero admiración y luego apasionado amor y, por otro, el rancio convencionalismo de sectores conservadores, con la Iglesia al frente. Don Benito ya era entonces un hombre maduro que discrepaba de anteriores obras de corte realista, novelas en su mayoría, que exageraban los tipos y buscaban dar lecciones morales con fines ideológicos. Sus personajes son ahora más auténticos y, como antes señalé, se hacen oír desde dentro, ganando terreno a la voz del autor. Hay que destacar aquí la moderna manera, directa y sincera, de relacionarse la pareja Electra y Máximo, lejos de la absurda moralina social de apariencias que les rodea.

Benito Pérez Galdós fue siempre consciente del importantísimo papel de la mujer como eje de la sociedad. Lo vemos, tanto en sus novelas como en su teatro. Suelen aparecer mujeres de gran carisma, capaces de arrastrar a los demás a la dicha o a la perdición.

Junto a Electra, hay también que destacar a Celia, protagonista femenina de *Celia en los infiernos* (1913), llamada comedia, aunque posea la fuerza y hondura de un drama. La idea de Galdós vuelve a ser la de resaltar la personalidad e independencia de la mujer, que va a ser pieza decisiva en los cambios sociales. Celia tiene un gran deseo de justicia social e igualdad, hasta el punto de querer tomar como esposo a un muchacho que está a su servicio, Germán, quien resulta no ser lo inocente que parece. Cuando Celia descubre que él y su más querida amiga y servidora, Ester, son amantes, movida por los celos, expulsa de su casa a la pareja. Avergonzada posteriormente de su mala acción, irá en su busca a ‘los infiernos’, o sea, a las zonas de la ciudad más desfavorecidas, sin desfallecer hasta encontrarlos. Germán y Ester trabajan ahora honradamente en una fábrica de reciclaje de telas, una trapería que iba a ser vendida a un extranjero. Celia decide adelantarse y hacer una mejor oferta para poder cambiar la justicia social: dará participación de las ganancias a los trabajadores y derecho a pensión, solo con la condición de que vivan honestamente. Ester, que, además de amiga, es hermana de leche de Celia, pese a su condición pobre y humilde, que asume, es también un personaje firme y con gran sentido de la dignidad; su carácter dominante, unido a su inteligencia y amor, habían conseguido cambiar al alocado Germán.

También es testimonial el drama *Bárbara* (1905), donde de nuevo Galdós nos presenta a un personaje femenino de fuerte personalidad en una sociedad hipócrita. Se trata de una mujer maltratada por su marido al que acaba dando muerte, hecho que le hará cargar con una culpa demasiado pesada, que aliviará mediante la aceptación voluntaria de su propia expiación, para sentirse finalmente libre.

Asimismo, *Casandra* (1910) representa la lucha encarnizada de una mujer para salvar aquello que le pertenece, su propia familia, y que la cruel Juana, ‘alter ego’ de Doña Perfecta pretende arrebatarse. Casandra, desesperada, se verá abocada a seguir su propia moral, sin conciencia de culpabilidad, pues, al asesinar a su agresora, siente que no solo ella se libra de su injusticia, sino que, además, salva al mundo de «la hidra que assolaba la tierra». Casandra quiere ser símbolo de la nueva España en pie frente a oligarcas y opresores.

El teatro español vivió momentos álgidos en el primer tercio del siglo XX. Galdós, como también Unamuno y Valle-Inclán, representa un teatro de minorías. El teatro comercial y popular estuvo encabezado, principalmente, primero por Echegaray —premio Nobel 1904— y luego por Benavente —premio Nobel 1920—. Las obras, muy distintas, de estos dos autores contrastan enormemente con las de Galdós. Los dramas de Echegaray presentan una realidad falseada, plagada de tópicos, con ausencia de lo verdaderamente real, mientras que, por su parte, Benavente, rehuye el auténtico dramatismo y ofrece, en general, comedias entretenidas de carácter costumbrista, con un perfecto dominio de

la técnica escénica. En el teatro de Galdós, por el contrario, hay más drama que técnica, y las obras parecen estar hechas para ser leídas mejor que representadas.

A partir de 1930 el género sufre un declive que continuará después de la guerra, y que se debe, en gran parte, a la competencia con el cine. *La Estafeta Literaria*, revista científica de gran valor documental, rememora —en su primera etapa— aquella complicada simbiosis en momentos difíciles para el teatro (Nieto: 130-135).

Va a ser el estreno en Madrid de *Historia de una escalera* (1949), de A. Buero Vallejo lo que haga reverdecer otra vez el género, dando paso a la Generación Realista de los 50. Este nuevo teatro, marcado por el inconformismo, será explicado por Alfonso Sastre en el Manifiesto del TAS (Teatro de Agitación Social), en el que queda patente el deseo de servirse del género como denuncia y, a la vez, arte social.

Sorprende en muchos aspectos reformistas la similitud del teatro bueriano con el de Galdós años atrás. En ambos teatros estamos ante una literatura comprometida, de gran valor simbólico, pero no agresiva, que hemos calificado en Galdós de sugerente, y que en Vallejo se traduce en el ‘posibilismo’, que en su momento le enfrentó a Alfonso Sastre: mejor que sea posible estrenar —defiende Vallejo— a que la obra sea retirada a la segunda representación. Tanto en Galdós como en Vallejo, la censura limitadora que sufrieron justifica similares actitudes; la monarquía de Alfonso XIII, en el primer caso, y el franquismo, en el segundo, dejaban poco espacio a la libertad de palabra, por eso en la obra de ambos autores leemos «entre líneas» sus mensajes.

Ambos tratarán de reflejar, con frecuencia, situaciones o actitudes reales de su momento, recurriendo a hechos o personajes del pasado. Galdós se vale, en ocasiones, de los mitos clásicos, como en el caso de Electra o Casandra. Todo queda en un juego de símbolos, que entusiasma al espectador, que tiene la llave de su interpretación en el presente. Tiranos que devoran a inocentes con la excusa de un falso proteccionismo denuncian conductas dictatoriales del tiempo real.

Por su parte, Buero Vallejo, que, en general, suele mostrar predilección por el teatro histórico, en su drama *En la ardiente oscuridad*, acude también a un mito clásico, el de Tiresias, el adivino que, pese a ser ciego, es el que mejor sabe ver la realidad. En la obra de Buero, Tiresias es Ignacio, el alumno rebelde del centro de ciegos donde «la moral de acero» obligaba a vivir a los invidentes en la mentira de una vida aparentemente normal. Es el ciego Ignacio el único que parece poder y querer ver la realidad. Su muerte a manos de su antagonista Carlos supone paradójicamente su triunfo, pues, al final de la obra, las ideas de Ignacio han calado irremisiblemente en su adversario, que ya se ha identificado con él y admite su ceguera como una grave limitación. El Centro de invidentes venía a representar a la sociedad franquista que, ciega, pretendía caminar en aparente bienestar.

Otro de los dramas de Vallejo, *Las Meninas*, sitúa la acción en la corte de Felipe IV, pero lo que quiere representar, como viene a ser una constante en su teatro, es el entorno franquista, plagado de idénticos aduladores e intrigantes, acomodados en la más absoluta hipocresía moral. Y, curiosamente coincidente con Galdós, será también aquí una mujer con coraje, la infanta María Teresa, quien alzará su voz en defensa de la verdad. En esta obra, Velázquez es procesado, acusado de inmoralidad por pintar a escondidas una Venus desnuda; pero María Teresa, en una corte machista y corrupta, será capaz de plantar cara a su propio padre, el rey, reprochándole sus vicios, además de la hipócrita conducta de sus cortesanos aduladores, frente a la honradez y decencia del pintor.

Libertad, verdad y rebeldía son en Galdós y Vallejo temas preferentes, que, en mayor o menor proporción, se convierten en eje y sostén de sus obras. Gonzalo Sobejano habla de «realismo trascendental» en referencia a estos dos autores (Sobejano: 52). La palabra, también en ambos, resulta instrumento esencial, utilizando el monólogo como técnica recurrente. Casandra y Carlos, personajes respectivamente citados en las dos obras a las que me he referido —*Casandra* y *En la ardiente oscuridad*— consiguen con sus monólogos crear auténticos cuadros casi independientes, de gran fuerza psicológica.

Tanto Benito Pérez Galdós como Antonio Buero Vallejo conceden gran importancia a la palabra. Ambos querían conseguir, con un lenguaje sencillo y directo, y a la vez con gran fuerza dramática, implicar al público en los problemas planteados en el escenario. Vallejo ensaya nuevas técnicas, con las que da un paso más, logrando auténtica interacción entre la escena y los espectadores, por medio de recursos tales como el «personaje puente» o los «efectos inmersión». Todo para que el público no se distraiga, sino que viva en la escena lo que allí sucede como en su propia carne. La misma intención de conexión directa entre público y escenario anima, entre otras razones, a Galdós a sumergirse en el

género dramático. Además, en cualquiera de los dos autores —Galdós y Vallejo— el deseo de renovación actúa como poderoso estímulo.

Benito Pérez Galdós y Antonio Buero Vallejo pertenecen a la más ilustre izquierda intelectual española. Les une su afán testimonial, didáctico o patriótico, pero no es menos compartida su preocupación por la calidad artística de sus obras. En ningún caso se sacrifica el estilo literario a un propósito ideológico. Su literatura social es también arte, por eso seguimos hablando de ella con renovado interés, porque su relectura siempre ilumina nuevas sugerencias que la hacen inmortal.

BIBLIOGRAFÍA

- CUEVAS GARCÍA, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, III Congreso de Literatura Contemporánea, Universidad de Málaga, Barcelona, Anthropos, 1990.
- GARCÍA PAVÓN, F., “Inicios del teatro social en España (1895)”, *El teatro y su crítica*, Reunión de Málaga de 1973, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1975.
- GARCÍA PAVÓN, F., *Teatro social en España*, Madrid, Taurus, 1962.
- MAINER, J. C., “El teatro de Galdós: símbolo y utopía”, *La crisis de fin de siglo: ideologías y literatura. Estudios en homenaje a R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel, 1975. pp. 177-212.
- NIETO GARCÍA, M.ª D., “Aportación de *La Estafeta Literaria*, en su primera etapa (1944-1946), al estudio de la poesía y del teatro en la España de la posguerra”, *La Estafeta Literaria y su contribución a la cultura del siglo xx*, Madrid: Sílex, 2010.
- PÉREZ GALDÓS, B., “Viejos y nuevos moldes”, *La Prensa*, Buenos Aires, 28-VIII-1893. Edición póstuma en *Obras inéditas. Nuestro teatro* Madrid, 1923. Recogido en *La renovación teatral española de 1900*, edición de J. Rubio Jiménez.
- PÉREZ GALDÓS, B., “Prólogo del autor a *Cassandra*”, *Obras completas. Novelas y Miscelánea*, Tomo III, Madrid, Aguilar, 1982.
- PÉREZ GALDÓS, B., *El abuelo*, Madrid, Alianza, 1986.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1988.
- SACKETT, T. A., “Galdós dramaturgo, reformador del teatro de su tiempo”, *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, Ohio, Universidad de Cincinnati, 1981.
- SOBEJANO, G., “Razón y suceso de la dramática galdosiana”, *Anales Galdosianos*, Año V, Universidad de Texas, 1970.

NOTAS

¹ Carta que Galdós envía a Alfredo Vicente, director de *El Liberal*, el 6 de abril de 1907.