

PRESENCIA DE MARIA GUERRERO EN LA OBRA DRAMÁTICA DE GALDÓS

Carmen Menéndez Onrubia
Instituto de Filología
C.S.I.C.

1. *El teatro de Galdós*

Galdós llega al teatro huyendo de la trágica mediocridad, de la «vulgaridad satisfecha», como diría hoy el ilustre pensador don Julián Marías, de aquella sociedad mercantil y burocrática que se consolidó en la Restauración. Por motivos que sería demasiado prolijo exponer aquí, entre 1888 y 1889 Galdós hace examen de conciencia en *La incógnita* y acaba despidiéndose en *Realidad*, en la figura de Tomás Orozco, de toda esa sociedad de los Pez, los Arnáiz y Cordero, los Bueno de Guzmán, los Bringas de Pipaón, los Rufete, las Míaus y los Torquemada. De alguna manera la novela dialogada recoge estos argumentos y les da la solución definitiva, la muerte renovadora que no se había producido hasta el momento. Desde la nueva perspectiva espiritualista hace recuento de su vida en *Angel Guerra* y se dispone por fin a hacer algo inmediatamente eficaz y pedagógico a través del teatro.

Esta dedicación, sin embargo, tuvo bastante poco éxito y eficacia, mucho menos de lo que esperaba el escritor. Y esto por dos motivos fundamentales. El teatro de Galdós arrastraba sus ingredientes, personajes, ambientes, argumentos y temas de la novela y de los *Episodios Nacionales*. Estos elementos no encontraban la mayor parte de las veces justificación plena dentro de la obra. Consciente o inconscientemente Galdós incorporaba a los Moncada, a los Buendía, a los Berdejo, a Susana de Celis, a doña Perfecta, etc., a sus personajes dramáticos en general, valores y símbolos que había desarrollado en la narrativa anterior. Es más, el teatro venía a ser la culminación del desarrollo de estos personajes nacidos en la historia española y su proyección hacia un futuro regenerado o renovado. Renovado, si desaparecen ante una nueva España joven, inocente e ilusionada. Regenerado, si se incorporan a ella.

La mayor parte del público que asistía a sus estrenos, el de provincias más que el de Madrid, desconocía esta dependencia, y en la mayor parte de los casos era insensible a la especial simbología galdosiana. El público del siglo XIX, y quizá también el actual, era bastante ignorante e insensible respecto de este pasado inmediato en el que nació el período cultural contemporáneo en el que nos encontramos. Por otro lado, este público o la mayor parte de él disfrutaba con un teatro a su medida. La élite con los refinados espectáculos de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. La clase media, en general, con el teatro por secciones o por horas del Lara, con la zarzuela, con el espectáculo vistoso, agradable y entretenido. El teatro serio fue desapareciendo de los escenarios. El de Galdós, a pesar de su tesón y de sus preocupaciones, duraba poco en el escenario.

2. *La mujer en el teatro de Galdós*

La producción de Galdós es una constante reflexión sobre España en su desarrollo democrático. España es el centro de su preocupación y España es siempre una mujer. Teniendo en cuenta este hecho, encontramos que todos los personajes, e incluso los ambientes de su narrativa y de su teatro, tienen un valor trascendental, superior al propio valor que podríamos llamar denotativo dentro del texto. Unos mantienen rasgos y peculiaridades de lugares o personas reales o históricas. Los podríamos llamar personajes-signo, precisamente por esta conexión con lo histórico extraliterario. Otros, en cambio, deben sus peculiaridades externas, temperamentales, físicas o geofísicas, a la misión de sustentar y comunicar una serie de valores espirituales determinados, como por ejemplo, Ficóbriga, Orbajosa, Socartes, Agramante. A éstos podríamos denominar personajes o ambientes-símbolo. El personaje España es una mujer siempre símbolo. Y símbolo múltiple. A veces aparece destacado y señero, sobre todo en los momentos del posible nacimiento de la España ideal, la democrática. Ahí tenemos a Inés Santos en la primera serie de los Episodios, o Clara Chacón en *La Fontana*, a Rosalía Gibraltón en *Rosalía*, a Rosarito en *Doña Perfecta*, a Gloria Lantigua en *Gloria*, a Marianela.

Otras veces aparece arropada en la confusión de los acontecimientos. Jenara de Baraona, Aura Negretti, *Demetria Castro Amézaga y su hermana Gracia*, Pilar Calpena, Isidora Rufete, las Pez, las Sánchez-Emperador, las Bueno de Guzmán, las Arnáiz, Fortunata, Rosalía Pipaón, las Míau, etc. Recordemos, en fin, como condensación de todas ellas, a Augusta Cisneros en *Realidad*, a doña Francisca Juárez de Zapata en *Misericordia*, y a Lucrecia Richmond como proyección y valoración final del comportamiento de Jenara de Baraona, momentos antes de iniciar Galdós la tercera serie de los Episodios.

Cuando don Benito se propone afianzar el valor y la eficacia pedagógica de su esfuerzo, cuando Galdós llega al teatro, es España y su símbolo, la mujer, el centro casi único de sus argumentos, sometidos a la específica economía de recursos del espectáculo teatral y desnudos de los aderezos narrativos y descriptivos, Augusta Cisneros, Victoria Moncada, Rosario de Trastámara, Josefina Nondedeu, Salomé, Rosarito, Isidora Berdejo, Susana de Celis, etc.

Veintitrés dramas compuso Galdós desde 1891 hasta 1918 y veintitrés son sus mujeres, sus Españas protagonistas. Augusta Cisneros es la España que muere mientras Clotilde Viera es la que renace y triunfa en Rosario de Trastámara. Victoria Moncada es la España democrática que se sacrifica por unir nobleza y plebevez. Josefina Nondedeu muere en las ruinas de Gerona y resucita transfigurada viendo como el pueblo y la jerarquía se abrazan. Salomé muere por regenerar al anarquista José León. Rosarito muere espiritualmente con Pepe Rey, mientras Isidora Berdejo regenera al noble tronado y a la burguesía comercial. Susana de Celis huye con el liberal Berenguer después de éste se ha deshecho de la fiera con dos cabezas, los despóticos absolutistas y los indignos liberales. El pasado y el futuro se dan la mano en Dolly y en Don Rodrigo. El presente abandona el oscurantismo pasado en Electra y Máximo, y en Mariucha y Antonio Sanfelices. Bárbara se sacrifica por salvar a Leonardo, Laura por evitar el derramamiento de sangre entre Montenegro y Juan Pablo, Paulina se regenera en Bruno, símbolo de la República. Ladislada es la España feliz dentro de la República (el Asilo de Nuestra Señora de la Indulgencia). Casandra acaba con el oscurantismo de doña Juana Samaniego, condensación de la España despótica y clerical. María Candiola huye con Agustín Montoya a través de la muerte y la resurrección a otra vida que se anuncia, que sin duda es la República. Esta misma República es encarnada por Antón Caballero que recupera a su esposa Eloísa secuestrada por el caciquismo y refugiada en el misticismo religioso. Celia de Monte-Montoro abandona el infierno celestial de su posición nobiliaria y desciende al cielo infernal del pueblo. Lo mismo hace Alceste que no quiere volver de la Laguna Estigia. Sor Simona tampoco quiere regresar ni con los liberales ni con los carlistas, al igual que la reina Juana. Salomón el tacaño, en fin, es recuperado por Crucita mendrugo para repartir y trabajar también entre los necesitados.

Esta es la hermosa España que Galdós va proyectando hacia el futuro ideal que él pretende, recogiendo los cabos sueltos del pasado.

3. *Concha Ruth Morell en la obra de Galdós*

Estamos en 1891. Galdós ha liquidado su actitud reflexiva en *Realidad* y en *Angel Guerra*. Ha pasado de los datos externos, confusos y desorientadores, a la consideración espiritual de la realidad. Don Benito se ha metido dentro del ser humano. Sus relaciones con doña Emilia Pardo Bazán y Lorenza Covián le han permitido introducirse en este ámbito trascendente que le ha hecho evolucionar desde la duda múltiple de *La incógnita* al pluriperspectivismo salvador de *Realidad*.

Pero Galdós es un hombre flemático. Tiene gran facilidad para el análisis, poca capacidad para introducirse dentro de los personajes, y casi negado para hacerles actuar. Podría haber seguido por la línea espiritualista de *Angel Guerra*, *Nazarín*, *Halma* y *Misericordia*. Pero tiene en este año de 1891 otra experiencia sentimental fecunda para su producción como desastrosa social y económicamente para su persona, Concha Ruth Morell. Las relaciones de Galdós con esta mujer aún permanecen en una cierta penumbra. Sólo disponemos de

las valiosas y un poco forzadas aportaciones de Lambert, Gilbert Smith y Benito Madariaga¹. Aún permanece inédita mucha documentación sobre el caso². Lo que aquí interesa en relación con María Guerrero es la presencia de Concha Morell como un modelo de conducta desinhibida y espontánea, con el que tuvo Galdós unas vivencias lo suficientemente intensas como para encontrar en ellas las pautas de comportamiento adecuadas para sus personajes dramáticos. Al conjuro de su espontaneidad los personajes de la obra creada por Galdós hasta el momento se levantan de sus receptáculos narrativos y comienzan a moverse, aunque sin lograr nunca desembarazarse del todo del fárrago episódico y descriptivo³.

Galdós había encontrado el modelo conductista de sus personajes y se esforzó por conservarlo durante el mayor tiempo posible. *Tristana* es en gran parte la historia del fracasado intento de Galdós y de Concha por lograr un puesto seguro en el teatro. Un mes antes del estreno de *Realidad*, en febrero de 1892, aparecía *Tristana* recogiendo el fracaso irremediable de las pretensiones artísticas de la protagonista.

Concha Morell intentó entrar en 1890 y en 1891 en el teatro de la Princesa de Madrid (actual María Guerrero) con Ceferino Palencia y María Tubau. Fue contratada a través de Galdós en la Comedia para hacer el papel de Augusta, aunque después hizo el de Clotilde Viera⁴, la cual renace significativamente desde la novela dialogada al drama. Es un papel hecho a su medida y a la medida de lo que dio de sí en los ensayos, pues, como se puede observar en el tercer acto, ni la Morell es un «bolo» ni su papel un «embolado». Es un papel largo, de fácil representación, llevada, traída y arropada por el resto de los personajes. Nadie o casi nadie se fijó, sin embargo, en ella.

En 1892-93 estuvo en el Español con Antonio Vico y en provincias con él también.

Su fracaso en el teatro fue completo como actriz, pero no como modelo conductista de las obras de Galdós, porque si el escritor encontró en seguida a María Guerrero, la influencia de Concha Morell pervivió hasta bien entrado el siglo XX. En 1898 Concha estaba en relaciones, con un tal Bittini, empresario de ópera, seguramente con la idea de ser incluida en algún coro. La vida de Concha, tal y como se la contara a Sitges, está recogida en *Electra*. Y si recordamos el comportamiento republicano violento que señala Benito Madariaga en Santander en los primeros años del siglo, aún podríamos verla influyendo, quizá de forma lejana, en la actitud republicana que va adoptando Galdós en el personaje protagonista de su *Casandra*.

4. *María Guerrero en el teatro del momento*

María Guerrero hacía su presentación escénica en la inauguración del teatro de la Princesa el 16 de octubre de 1885, siendo director artístico Emilio Mario. Era discípula de doña Teodora Lamadrid y había vivido siempre en el ambiente artístico un poco petulante de su padre, el tapicero y decorador Ramón Guerrero Vaquero. No pasó María por ninguna escuela de declamación oficial, pero no cabe duda de que desde el principio estaba preparada para el espec-

táculo teatral, tanto cómico como dramático, bastante mejor y de un modo más completo que la mayoría de los actores del momento. Estuvo casi de meritoria en el teatro de Mario durante cuatro temporadas. Mientras, fueron desapareciendo los grandes maestros de la escena y se fueron desorganizando los cuadros artísticos. Primero murió Rafael Calvo (4-IX-1888) con quien pretendió Ramón Guerrero que trabajara su hija un mes antes del triste suceso⁵. Al año siguiente dejaba la escena Elisa Mendoza Tenorio (abril de 1889) y en noviembre lo hacía por otros motivos Antonio Vico. Con ellos se perdió también el prestigio de Antonia Contreras y Elisa Boldún. Despejado el camino en muy poco tiempo y contra todas las críticas adversas, María Guerrero se convierte en la primera actriz del teatro serio, cómico o dramático, de la escena. En la Comedia con Mario desde el 12 de marzo de 1890 hasta finales de dicho mes, cuando acababa la compañía su temporada de invierno en Madrid, obtuvo su primer éxito durante quince noches con el vodevil *Mam'zelle Nitouche*, letra de Meilhac y Millaud, música de Hervé, estrenado en París en 1883, traído a Madrid por Ana Judic, traducido por Pina Domínguez y Mario (hijo), estrenado por Sofía Romero en Lara (9-II-1888) y ahora en la comedia por María Guerrero en la función de beneficio de Ramón Rosell⁶. En una de estas quince funciones, la del 27 de marzo, cuando María trabajaba en la función de beneficio de Mario haciendo de doña Mariquita de *La comedia nueva* de Moratín, se presentó en el teatro de la Comedia, sin duda informado por su hermano Miguel, don José Echegaray. De este encuentro nacerá inmediatamente *Un crítico incipiente* y la absoluta dedicación del dramaturgo a la actriz. Lo primero que hace Echegaray es llevársela a su teatro, al Español, con Ricardo Calvo y Donato Jiménez. En la temporada 1890-91 obtiene así María el espaldarazo de primera actriz en el género dramático. Seis funciones con la obra que inauguró la temporada, *El vergonzoso en palacio*, diecinueve con *Don Juan Tenorio* y el beso emocionado del propio don José Zorrilla. Veinticuatro funciones de *Un crítico incipiente*, obra en la que Echegaray no sólo recoge el argumento de *La comedia nueva* y el papel de doña Mariquita para las aptitudes específicas de María Guerrero, sino también el revuelo de la crítica en contra del vertiginoso ascenso de la actriz que se condensó en las acerbas críticas contra su actuación en *Los irresponsables* de Joaquín Dicenta y en *Siempre en ridículo* de Echegaray

«Buenas rabieta internas he pasado esta última temporada al ver que la molestaban sin que yo tuviera modo de defenderla —le decía Echegaray a la actriz el 22 de abril de 1892—. Hasta que vino la oportunidad y me desahugué [*Un crítico incipiente*. El prólogo a *El hijo de don Juan*]. Ahora es cuando la gran masa de indiferentes va cayendo en la cuenta de las indignidades que ha cometido con la cabecita morena la tropa de critiquillos despreciables»⁷.

A pesar de todo, por primera vez desde la muerte de Rafael Calvo, el Español estaba a la altura de su nombre. El cuadro de la compañía, sin embargo, era bastante deficiente, como ya le había prevenido Clarín en uno de sus *Paliques*: «Es necesario huir de las malas compañías»⁸.

En la primavera había conocido al famoso actor francés Constant Coquelin. En agosto discute Ramón Guerrero con Donato Jiménez. Es el momento en que la familia Guerrero al completo se traslada a París. Recibe María clases de Coquelin y busca los medios de entrar en la Comedia Francesa. Esto exacerba

la violencia de la crítica hasta principios de noviembre en que regresa a España. Su futuro pocos meses antes de convertirse, tras *Realidad* y *Mariana*, en la única actriz de la escena nacional, no se presenta nada halagüeño.

Doña Emilia Pardo Bazán ha conseguido con vistas al estreno de *Realidad* reunir para esta temporada las compañías cómica y dramática de Emilio Mario y Antonio Vico⁹. En la Princesa el puesto indiscutible de María Tubau elimina cualquier posibilidad. En el Español ha sido sustituida con éxito por Luisa Calderón. María Guerrero ha regresado de su excursión parisina el 7 de noviembre de 1891. No se ha atrevido a entrar en la Comedia Francesa¹⁰ y se ha quedado sin colocación.

El miércoles 10 de noviembre se encontraba, olvidada y sin trabajo, en un palco de la Comedia presenciando *Noticia fresca* y el estreno de *La credencial* de Miguel Echegaray. El 17 de diciembre había recibido proposiciones de Ricardo Calvo, Antonio Vico, de Emilio Mario. Vico se había separado de Mario¹¹ y la buena racha había concluido para los del Español. Vico había demostrado ya suficientemente su ineptitud como empresario. El cuadro del Español era si cabe más mediocre que antes. La Comedia, con las novedades de Emilio Thuillier y Miguel Cepillo, y con Julia Martínez y Emilio Mario, era el cuadro artístico mejor organizado. María entra en él, aun sabiendo que a va a volver a tener los problemas que había tenido hasta 1890, cuando se la llevó Echegaray al Español. Mario no había visto en María más que el lado cómico, y su teatro se iba aproximando cada vez más al repertorio frívolo de la Princesa y del Lara. En 1894 María abandonará, lo mismo que Vico en diciembre de 1891, porque el repertorio de la Comedia no cuadra con sus aptitudes. Mientras tanto la actriz aguanta allí porque, como le dirá el mismo Echegaray en carta de 16 de agosto de 1892:

«Mire usted, Mariña, con Mario hay que contemporizar. Si se presenta algún rozamiento se trampea. Siempre en armonía con él, en buena armonía, porque le conviene a V. muchísimo. Su compañía es la de más arraigo hoy por hoy: es la única que yo sepa. Mucho tacto, mucho. Yo se lo aconsejo porque la quiero de veras. Don José, aunque resulte gruñón, sin que él mismo lo sospeche, la quiere a la cabecita muchísimo. Conque en buena amistad con Mario que es lo que importa»¹².

Allí llega Galdós al conocimiento de María en uno de los últimos días del mes de enero de 1892 representando la protagonista de *Felipe Derblay*. «La voz, el gesto, la prestancia de la actriz me encantaron». Días después, en el ensayo de *El obstáculo*, «me fijé en su tez morena y descolorida; fijéme asimismo en su limpia pronunciación, cualidad en la que no hubo ni hay quien la iguale». Presentado a ella por Mario, «advertí en ella otra cualidad preeminente: la memoria. Con una sola lectura se apodera de un asunto y de un carácter, y le basta una simple audición ante el apuntador en la mesa de ensayos para dominar su papel»¹³.

A estas cualidades añade Echegaray otras más significativas en el aspecto espectacular. En la citada carta del 16 de agosto de 1892, dice que ha de «ser consecuente con su carácter noble, apasionado y arrojadísimo». Y esto es lo

que vio Galdós en ella y también Guimerá en este verano de 1892, y Clarín desde sus *Paliques* de 1890, y con ellos la mayor parte de los dramaturgos del momento. Galdós y Echegaray son los que se mantienen más cerca del modelo y en él conforman la mayoría de sus obras. Pero todos los dramaturgos en general, hasta su muerte en 1928, compusieron alguna vez obras por y para ella. Guimerá le dedica *María Rosa*; Feliu y Codina, *María del Carmen*; Clarín, *Teresa*; Sellés, *Antonio y Cleopatra*, y Mamá, Martínez Sierra; *La malquerida*, Benavente; *La garra*, Linares Ricas; los Quintero, *El genio alegre* y *Malvaloca*; *Voces de gesta* o *La marquesa Rosalinda*, Valle-Inclán; *El alcázar de las perlas*, Doña María de Padilla, *La leona de Castilla*, Francisco Villaespesa; *Verdad*, doña Emilia Pardo Bazán; Cavestany, *Sofía*; *El último pecado* o *El condado de Mairena*, Pedro Muñoz Seca.

María Guerrero es una actriz indispensable para el conocimiento objetivo del teatro español de estos cuarenta años en que trabajó continuamente. La actriz se convierte en seguida en el modelo de comportamiento del afán regeneracionista que se generaliza durante estos decenios. Ella es la norma del teatro serio; ella determina en gran medida no sólo el argumento y la espectacularidad de las obras, sino también las condiciones del público y de los teatros¹⁴.

5. *María Guerrero en el teatro de Galdós*

Concha Morell era una extraña mujer; neurótica, histérico-depresiva, impresionable e inconsciente, pero toda extraversión, dinamismo, apasionamiento rebelde e independentista¹⁵. Su único defecto era su inadaptación social. Con estas aptitudes no disponía de los recursos personales y profesionales para llevar a cabo su propia realización personal en la sociedad. Como Tristana es una artista incapacitada de modo irreparable. Concha iba a representar *Augusta*. Después lo hace, y no bien, Clotilde Viera.

María Guerrero tiene las virtudes de Concha y no tiene sus defectos, porque sí está capacitada, y muy bien capacitada, para realizarse como actriz. Como dice Echegaray, nobles, apasionados y arrojadísimos serán a partir de este momento los personajes femeninos ya citados del teatro de Galdós. La España regenerada y regeneradora que propone Galdós como culminación de su trabajo, sea cual fuere el argumento en que se encuentra, siempre será, o llegará a ser «noble, apasionada y arrojadísima». Ella hace *Augusta*, al principio con éxito discutido, y después mucho mejor adaptada al personaje. Por ella queda reelaborado personaje de Victoria de *El sacrificio* frente al de su hermana Carlota, que después será Gabriela. Por ella sale triunfante Clotilde Viera en el personaje de Rosario de Trastamara para casarse abiertamente con Víctor Barinaga, el nuevo Pepe Santana renovador. Con razón comentaba Galdós a su paisano Domingo Navarro y Navarro en la segunda década del siglo actual que su primera creación dramática, no su primer estreno, había sido *La de San Quintín*.

«A pesar de haber sido éste —le dice por *Realidad*— mi primer estreno [...] no fue mi primera comedia. —Entonces ¿cuál de ellas fue su primera obra teatral?— *La de San Quintín* [...] La postergué en dos ocasiones. La primera para

complacer a María Guerrero con *Realidad*¹⁶, y la segunda para complacer a Mario con el precipitado estreno de *La loca de la casa*, obra por la que había mostrado extraordinario interés»¹⁷.

Nobleza, en fin, apasionamiento y arrojo encontramos en las heroínas de sus dramas, e incluso en las protagonistas de su narrativa y de las tres series finales de los Episodios. Galdós había encontrado en Concha y en María el camino de la acción regeneradora. Durante casi treinta años se dedicó a proclamarlo. Pocas veces tuvo éxitos espectaculares, pero no cabe duda de que mucho de ello quedó en la actitud y en la acción de los intelectuales y los artistas de las primeras décadas del siglo XX.

NOTAS

¹ A. F. LAMBERT (1973), *Galdós and Concha-Ruth Morell*, «Anales Galdosianos», vol. VIII, pp. 33-49. G. SMITH (1975), *Galdós, Tristana, and letters from Concha-Ruth Morell*, «Anales Galdosianos», vol. X, pp. 91-120. B. MADARIAGA (1979), *Pérez Galdós. Biografía santanderina*, Santander, Institución Cultural de Cantabria-Inst. de Literatura «José M.^a de Pereda», pp. 76-87.

² Casa-Museo «Pérez Galdós», Las Palmas de Gran Canaria.

³ Véanse al respecto mis trabajos *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, C.S.I.C., 1973; *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, C.S.I.C., 1974; «Benito Pérez Galdós, Concha Morell y la llegada del escritor al período conductista». *Segismundo*, Madrid, 1983, pp. 113-129.

⁴ Vid. G. SMITH, *Galdós, Tristana, and...*, pp. 106-107.

⁵ Vid. mi trabajo *El dramaturgo y los actores...*, pp. 260-261.

⁶ I. SÁNCHEZ ESTEVAN (1946), *María Guerrero*, Barcelona, Iberia, pp. 52-53.

⁷ Inédita.

⁸ *Paliq* aparecido en *Madrid Cómico*, 15-XI-1890, pp. 3 y 6.

⁹ Vid. *El dramaturgo y los actores...*, pp. 196-197.

¹⁰ Vid. I. SÁNCHEZ ESTEVAN, *María Guerrero...*, p. 88.

¹¹ Vid. mi artículo «Las despedidas de Antonio Vico y la crisis teatral de 1889-1893». *En prensa*.

¹² Inédita.

¹³ *Memorias de un desmemoriado*, en *Obras Completas*, VII, p. 1.459.

¹⁴ Vid. *El dramaturgo y los actores...*, Apéndices III y IV.

¹⁵ B. MADARIAGA, *Pérez Galdós...*, p. 80.

¹⁶ Seguramente debió decir que complacía a doña Emilia Pardo Bazán que se veía reflejada en la protagonista, Augusta Cisneros.

¹⁷ D. NAVARRO Y NAVARRO (1965), *Enaltecedores y detractores de Galdós ¡Del brazo del «Abuelo»!*, Madrid, Inmasa, p. 54. Véase también *El dramaturgo y los actores...*, cartas de 1892 y Apéndice I, 4.