

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades



GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico: 2018/2019

Convocatoria: junio

Título del Trabajo Fin de Grado: El teatro de Benito Pérez Galdós: La recepción de *Electra*

- Autor/a: Ana Aramburo Herrera
- Tutor/a: Manuel Garrido Palazón

RESUMEN

Con este trabajo pretendemos analizar la repercusión social que tuvo *Electra*, obra dramática de Benito Pérez Galdós, estrenada en enero de 1901. Antes de presentar la polémica que originó, ofreceremos un repaso de la biografía literaria de nuestro autor, haciendo referencia a los aspectos más relevantes de la misma. Posteriormente expondremos, en primer lugar, su novela, producto de su esfuerzo por representar la realidad española, a través de las etapas que esta comprende. En segunda instancia, ofreceremos un acercamiento a su teatro, haciendo referencia a las técnicas dramáticas que intentó perfeccionar en obras de teatro propiamente dichas, como la que causó más agitación entre su público. Por último, pasaremos al que será el objeto principal de estudio de la presente investigación: realizaremos un análisis pormenorizado de las circunstancias que rodearon al primer estreno galdosiano del siglo XX, atendiendo al gran impacto que causó en la España convulsa de principios de este siglo y finales del anterior. Estudiaremos, pues, la recepción de *Electra* en la realidad social del momento.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze the social impact of *Electra*, a dramatic play by Benito Pérez Galdós premiered on January 1901. Before introducing the controversy the play caused, we offer a biography review regarding the most outstanding facts of our author's literary career. Subsequently, it will be explained, firstly, his novel, the result of an effort at representing the Spanish reality through the different periods it includes. Secondly, we will move closer to his theatre plays alluding dramatic techniques he attempted to improve through plays themselves, as the one which caused the most nervousness in the audience. Finally, we will move on to the aim of the present work: a detailed analysis of the circumstances related to Galdós' premiere in XX century, attending to the impact it caused in the turbulent Spanish scene of this century and previous years. It will be studied, therefore the reception of *Electra* in the social reality of those days.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| 1. Introducción..... | 4 |
| 2. Biografía literaria de Benito Pérez Galdós..... | 5 |
| 2.1 Años de formación..... | 5 |
| 2.2 El periodismo..... | 6 |
| 3. La novela..... | 10 |
| 4. El teatro de Galdós..... | 17 |
| 4.1 <i>Electra</i> : su recepción en la realidad social del momento..... | 22 |
| 4.2 Circunstancias alrededor del estreno de <i>Electra</i> | 25 |
| 5. Conclusión..... | 36 |
| 6. Bibliografía..... | 40 |

EL TEATRO DE BENITO PÉREZ GALDÓS: LA RECEPCIÓN DE *ELECTRA*

Ana Aramburo Herrera

1. Introducción

El objetivo fundamental de este Trabajo de Fin de Grado es analizar la polémica surgida en torno al estreno de *Electra*, drama en cinco actos del escritor canario Benito Pérez Galdós. Acontecimiento que provocó una gran polémica que se tradujo en un éxito rotundo de la obra, que alcanzó las ochenta representaciones en el Teatro Español de Madrid, así como numerosas funciones de la misma en provincias e incluso en Italia, Francia, Portugal y países americanos de habla hispana. Contó *Electra* con una amplia variedad de artículos publicados al día siguiente en los periódicos madrileños sobre el revuelo causado en el estreno del que fueron protagonistas partidarios y detractores de la obra, cuyo eco se prolongó durante varios años.

La metodología que hemos seguido para llevar a cabo la contextualización de la obra y el acercamiento a Galdós y a *Electra* ha sido la consulta y el análisis pormenorizado de fuentes bibliográficas tanto del teatro decimonónico y del siglo XX como del propio autor y de sus obras. Además, nos hemos apoyado en monografías de tema histórico para contextualizar de forma precisa la época en la que se inscribe la obra galdosiana. Asimismo, hemos recurrido a la lectura de cartas y artículos que nos han permitido esclarecer la polémica en torno a *Electra*.

En cuanto al marco teórico en el que se inscribe el presente trabajo es el del teatro de Galdós. Toda la investigación gira en torno a su obra más polémica con la que puso de manifiesto su lucha contra la intolerancia, la superstición y el fanatismo. No obstante, no se puede comprender el tema fundamental de estudio sin presentar el marco contextual, puesto que es el soporte que nos permite interpretar y justificar nuestro estudio. Por ello decimos que el momento histórico en el que se recibió la obra fue el propicio para que

esta alcanzase en la sociedad el éxito que alcanzó. Tenemos que tener en cuenta, pues, la cuestión religiosa y política del momento.

En *Electra* encontramos la lucha de los extremos: la verdad y la mentira; la vida y la muerte; el amor y el odio; la libertad y el sometimiento. Esta lucha de contrarios es el principio vertebrador de la obra y de ahí radica la intención de Galdós: pretendía romper con el clericalismo ambicioso anclado en el viejo régimen y que hacía de España un país arcaico. Despertó aquel miércoles 30 de enero de 1901 las conciencias de todos aquellos que comulgaban con las ideas progresistas que pretendían superar ese tradicionalismo para avanzar hacia una renovación basada en medidas positivistas, republicanas y krausistas.

2. Biografía literaria de Benito Pérez Galdós

2.1 Años de formación

Benito Pérez Galdós nace el 10 de mayo de 1843 en Las Palmas de Gran Canaria, siendo bautizado dos días más tarde en la parroquia de San Francisco. Su padre, Sebastián Pérez Macías, subteniente de infantería, era natural de Las Palmas y su madre, María de los Dolores Galdós, procedía de Vizcaya. Nació en un matrimonio en el que el varón contaba con 59 años y su esposa con 43; era el décimo hijo de unos padres mayores.

La infancia de Benito Pérez Galdós es un asunto resbaladizo. No podemos acceder a los recuerdos de sus primeros años porque nunca se pronunció al respecto. Ortiz-Armengol afirma que esta omisión la resuelve de forma escueta en sus tardías *Memorias de un desmemoriado* aludiendo a que lo acontecido en su infancia carece de interés (Ortiz-Armengol, 1995). Para este mismo autor «posiblemente el origen de dicha actitud fuera la estrechez económica, la conciencia de pertenecer a una burguesía con antecedentes hidalguescos, pero sin acceso a los sectores más poderosos de las islas [...] o dificultades que puedan existir y que desconocemos [...] todo lo cual crearía en la calle de Cano un clima de silencios defensivos» (Ortiz-Armengol, 1995:68).

Pasada ya su infancia y superada su época de estudios en el colegio de San Agustín, se dirige a Tenerife para estudiar Bachiller en Artes. Tras esto, en 1861 emprende un viaje

hacia Madrid, donde comenzaría sus estudios de Leyes. En la Facultad de Derecho de esta ciudad se formaban los que luego serían políticos y periodistas nacionales. En esta ciudad Galdós frecuentaba numerosos cafés, como el Universal, el Fornos o el Suizo para empaparse de las tertulias que en ellos se hacían; además sirvieron a Galdós como escenario para sus posteriores obras (Universal, por ejemplo, en *Fortunata y Jacinta*). Ese café fue testigo de la tertulia canaria de la que Galdós era partícipe junto con Carballo, Luis Francisco Benítez de Lugo, Plácido Sansón Grandy (creador de la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*) y Fernando León y Castillo. Solía acudir al Ateneo, donde conoció, entre otros, a Leopoldo Alas Clarín. También disfrutaba de las funciones de ópera en el Real, lo que revela su gran afición musical, y de largos paseos por las calles de la capital española. Ya podemos imaginar al joven observando las costumbres de los madrileños y la realidad de su tiempo, prestando atención a las clases sociales, hechos que luego reflejaría en sus obras.

2.2 El periodismo

Su aspiración máxima siempre fue la de tener éxito en las tablas de un escenario, al igual que su amigo Pereda, pero leerse en las páginas de un periódico estaba más al alcance de su mano, por lo que comenzó por el periodismo. En el año 63 empezó a colaborar con *El Ómnibus*, diario de Las Palmas, enviando algunos artículos, lo que marca su inclusión en la actividad periodística que continuó durante toda su vida. Ortiz-Armengol asegura que sus presencias en la universidad eran esporádicas, mientras que las de las calles y lugares públicos eran continuas pero que, en todo caso, colaboró en varios periódicos menores como *Gente Vieja*, *La España Moderna*, *Nuevo Mundo* o *El Progreso Agrícola*. (Ortiz-Armengol, 1995).

Un año después de comenzar en *El Ómnibus*, el 4 de febrero del 64 Benito Pérez Galdós acudió al estreno del drama *Venganza catalana* de Antonio García Gutiérrez, obra con la que creció aún más su entusiasmo por el teatro.

Consecuencia de ese entusiasmo, y de su desarrollo intelectual en el ambiente en que ahora se movía, debió de ser su obra histórica La expulsión de los moriscos que Galdós aún conservaba en su poder, según dijo, en fecha tan tardía como 1912. Lo que significa que no la destruyó antes, y que en alguna estima la había tenido. [...] A juzgar por el título, podemos suponer en el drama sobre la expulsión de los moriscos conflictos de amor y de guerra y quizá un algo de conflicto religioso cristiano-mahometano, un atisbo de lo que no mucho después sería el conflicto

cristiano-judío que Galdós llevaría a una de sus primeras novelas. (Ortiz-Armengol, 1995: 160)

La Nación, diario progresista fundado en mayo de 1864, contó con la colaboración de Galdós como crítico musical cuando el escritor tenía veintiún años, pero culminó su actividad en octubre de 1868, debido a las suspensiones del periódico a causa de la censura (hecho al que volveremos en unas líneas más abajo). En 1865 trabajó como gacetillero en un modesto periódico titulado *El Contemporáneo*. Y en noviembre de ese mismo año, tras publicar una crónica social, que realmente fue un manifiesto en favor de la libertad en el que incluyó un vejamen de los conservadores (satélites de Narváez y secuaces de O´Donnell), se dio su entrada en la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, un semanario del diario de Madrid *Las Novedades*, uno de los antigubernamentales del momento, donde sus crónicas se publicaron sin firmar y han estado desconocidas durante más de un siglo.

En este contexto, la España isabelina estaba dando lugar a un capitalismo tardío y la situación cultural española era lamentable. Galdós, por su parte, ya no enviaba sus escritos a *El Ómnibus* porque continuaba trabajando en las crónicas periodísticas de sus dos colaboraciones semanales (seguramente sin remuneración económica), a la vez que se acentuaba crecientemente su interés por el género novelístico. De hecho, en una de sus crónicas, con la que despide el 1865, alude a que en Madrid no se estuvieran escribiendo obras de filosofía, ciencias o crítica, y sin embargo sí se estuvieran escribiendo gran cantidad de novelas. Por ello, tenemos la certeza de que ya preconizaba nuestro autor la conveniencia de crear un nuevo género novelesco, que fuese realmente abarcador. En otra de sus crónicas deja claro que no aprecia las novelas de folletín, no era partidario de las novelas por entregas, aunque después se verá obligado a utilizar este sistema para publicar algunas de las suyas. Gracias a estas narraciones periodísticas sabemos que el joven de casi 23 años tenía una idea o modelo propio y personal de cómo hacer novela. Se fijaba en autores extranjeros como Balzac, Víctor Hugo, Hoffmann, Goethe o Poe. F. Montesinos asegura que uno de los grandes espíritus con quienes Galdós se pone en relación por aquel entonces es don Francisco Giner de los Ríos, que influyó en su modo de novelar en su primera época, hecho que recuerda en el ocaso de su vida, en *Guía espiritual de España* (Montesinos, 1980). Giner de los Ríos le alentó a escribir y le orientó hacia el krausismo.

Se produjo el 22 de junio de 1866 en Madrid, bajo los auspicios de los partidos progresista y democrático, la sublevación del cuartel de artillería de San Gil: un motín contra la reina Isabel II de España con el objetivo de derribar la monarquía. Como el clima se inclinaba hacia el progresismo, se dio una reacción gubernamental que se tradujo en detenciones, en exilios de progresistas al extranjero y en el cierre de las redacciones de prensa de la mencionada tendencia, como *La Nación* o *Las Novedades*. Estas circunstancias, a las que sumamos el cierre de la universidad, llevaron a Pérez Galdós a volver en el verano del 66 a su tierra natal. Todo apunta a que dedicó estas semanas de descanso en Las Palmas a escribir una de sus primeras novelas: *La sombra*. Ortiz Armengol la presenta de forma clara:

Se trata, pues, de una suprema función intelectual: la de aclarar y entender su propio mundo, y ello significa que Galdós no comienza con una novela banal, de tanteo y de ensayo, sino con un asunto erizado de dificultades y con un enorme contenido de materiales (Ortiz-Armengol, 1995: 203).

Esta obra sería publicada como libro en 1871, tras haber ido apareciendo por entregas a partir de noviembre de 1870, en *La Revista de España*, dirigida por José Luis Albareda y más tarde por el propio Galdós entre febrero de 1872 y noviembre de 1873. Pero antes de que aconteciera esto, en 1867 realizó su primer viaje a París.

El primer viaje que pudo emprender Galdós hacia París lo hizo como corresponsal para cubrir la Exposición Universal. No le interesó tanto este hecho como recorrer el Louvre, las pinturas del Luxemburgo o las antigüedades del Museo de Cluny.

De París volvió con numerosos tomos de Balzac (representante del realismo europeo del momento) y con un interés creciente por Dickens, quien apostó decididamente por los derechos de autor y a quien tradujo al español su obra titulada *Pickwick papers*. Como vemos tuvo contacto con la gran literatura europea, de hecho al año siguiente, en que pudo volver a París, siguió completando tomos de Balzac, para tener toda *La comedia humana*. De su primer viaje a París quedaría un eco muy duradero.

Ya a su vuelta retoma el trabajo en las redacciones de *La Novedades* y *La Nación*, tras la autorización gubernativa para que la prensa progresista reanudara su labor en enero del 68. Esta segunda cesaría de nuevo unos meses después, justo «cuando sus pulsos se aceleraban cada vez más con la emprendida novela de *La Fontana de Oro* y cuando se avecina el segundo viaje a París» (Ortiz-Armengol, 1995: 211).

Esta novela, *La Fontana de Oro*, refleja esa inspiración de los días en París. Según nuestro autor, con 25 años estaba realizando algo que «brotaba de lo más hondo» de su ser, pero esta obra no sería publicada hasta 1870. Aprovechaba Galdós su tiempo libre en la ciudad francesa para acudir a algún teatro, triunfaban en ese año Meilhac y Halevy. Estos días allí, fueran los que fuesen, se ven plasmados en obras posteriores como *La de los tristes destinos*.

A su regreso a Madrid, este mismo año de 1868, fue testigo de la Revolución Gloriosa, que acabó con el reinado de Isabel II, puesto que el general Martínez Campos había dado un golpe de estado para acabar con la primera república. Isabel II buscó exilio en París, dando lugar al llamado Sexenio Revolucionario con el gobierno provisional. Este estaba formado por el Partido Progresista, encabezado por Prim; la Unión Liberal, encabezada por el general Francisco Serrano; y por el que sería el Partido Republicano Federal. Todo esto se tradujo en la aprobación de la nueva Constitución en junio de 1869 y el nombramiento como regente del general Serrano, asumiendo el general Prim la presidencia del Gobierno, que terminó en enero de 1871 con el juramento ante las Cortes Constituyentes del nuevo rey, Amadeo I de Saboya. Hemos de apuntar que Galdós ya comenzó a introducirse en el mundo de la política publicando una crónica para *La Nación* contra la dinastía destronada. La pertenencia a este periódico político le dio, según Ortiz-Armengol, satisfacciones al acreditado cronista de Madrid, porque le invitaron a algo novedoso para él: agregarse a un séquito de personas que acompañaban a los vencedores — Serrano y Topete — en un viaje oficial (Ortiz-Armengol, 1995).

Pero la vida política en la que se hallaba no le hacía olvidar sus vocaciones anteriores, seguía analizando el ambiente de las calles madrileñas, a sus gentes castizas, viviendo el mundo ateneísta y concluyendo (en diciembre del 1868) la que sería *La Fontana de Oro*, obra que no publicó en ese momento por la profunda transición que se estaba viviendo en el país, pero que apareció en 1870, siendo la primera publicación galdosiana y teniendo mucho éxito.

En este contexto sabemos que el canario quiso saber si podía representar las obras teatrales que había dejado años atrás, *La expulsión de los moriscos* y *Un joven de provecho*. Un empresario, Catalina, poderoso señor del Teatro del Príncipe, le aseguró que no eran buenas y que no tendrían éxito por sus dudosos valores y por ser de alguien desconocido. Por ello siguió con sus novelas, abandonando así sus pretensiones teatrales

(a las que volvió en 1892), sin imaginar siquiera que años después llegaría a ser director de ese mismo teatro y que en él obtendría los éxitos más notables del siglo, como al que luego atenderemos, con su famoso escrito político-literario, que no es otro que nuestro objeto de estudio: *Electra*.

3. La novela

En su papel de periodista, Galdós se interesó por la narrativa, por ejemplo, en la *Revista de España* Galdós reseñó un libro de ficción, *Proverbios*, de Ruiz Aguilera, en un artículo titulado *Observaciones sobre la novela contemporánea en España. «Proverbios ejemplares» y «Proverbios cómicos por D. Ventura Ruiz Aguilera»*. Nuestro autor elogia el libro de este autor, con el que mantenía gran amistad, y sobre todo «lo utiliza como pretexto para hablar de la ausencia inexplicable de una novela española, de sus posibilidades, de lo que debería ser [...] Lo que más le apesadumbra, más aún que la ausencia de buenas novelas, es la índole de las malas, las que adulteran el género y estragan la capacidad receptiva de los lectores» (Montesinos, 1980: 27).

No nos equivocáramos al afirmar que este artículo podría ser el manifiesto del realismo español. En él hace un análisis del estado de la novela en esa segunda mitad de siglo, poniendo de manifiesto ideas novedosas de la realidad española. Las primeras líneas de este artículo reflejan la que es, según él, la causa por la que no existía una buena novela española moderna.

El gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas, es el haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia. Por eso no tenemos novela; la mayor parte de las obras que con pretensiones de tales alimentan la curiosidad insaciable de un público frívolo en demasía, tienen una vida efímera determinada sólo por la primera lectura de unos cuantos millares de personas, que únicamente buscan en el libro una distracción fugaz o un pasajero deleite (Pérez Galdós, 1990:105).

Galdós nos hace ver que la novela moderna está directamente relacionada con la política y con el mundo burgués y en definitiva con la realidad del momento, solo había que detenerse para observarla. Al respecto podemos leer en este artículo galdosiano que «los españoles somos poco observadores, y carecemos por lo tanto de la principal virtud para la creación de la novela moderna» (Pérez Galdós, 1900: 106). Unas líneas más abajo,

hace referencia a la novela de costumbres como modelo de expresión de la burguesía, afirma Galdós: «pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable [...] no ha aparecido aún en España la gran novela de costumbres, la obra vasta y compleja que ha de venir necesariamente como expresión artística de aquella vida» (Pérez Galdós, 1900:112-113).

En este artículo de tanta relevancia, también dejó ver su desinterés en aquel momento por la política activa, pero sus idearios estaban muy bien definidos, así lo vemos en palabras del propio Galdós: «este caballero es un tipo madrileño de los que con más abundancia tenemos aquí; es el polícastro ramplón y vanidoso [...] individuos que por medio de la adulación y de la injuria [...] llegan a ocupar altos puestos y a influir en el destino de un país» (p. 118). Vemos su desconfianza hacia los que se acercaban al mundo político para vivir de ello y sacarle partido. Muchos de ellos, a los que conoció en la universidad, en el Ateneo o en el periodismo poblarán sus páginas.

Podríamos realizar un interesante análisis de este artículo y de muchos otros publicados en la prensa en los que exponía una verdadera teoría literaria, pero no es el objetivo del presente trabajo lo nombramos, simplemente, a modo de presentación de sus novelas. Como veníamos señalando, Galdós siguió con la elaboración de las mismas y con la idea de «levantar la novela sobre la base de las clases medias, pero, paralelamente había entrado con éxito la novela histórica y no era cosa de desaprovechar esto [...] su situación económica no debía ser buena el año 73» (Ortiz-Armengol, 1995: 271). Así que comenzó los episodios y en *La Revista de España* fue donde colocó en 1873 páginas de *Trafalgar* cuando estaba concluyendo este episodio, el primero. En otro, *La Guirnalda*, también en ese año, publicó algunos trozos de los *Episodios* siguientes. El éxito de *Trafalgar* fue inmediato. Así nos lo cuenta, de nuevo, Ortiz-Armengol:

El éxito fue instantáneo, a pesar del máximo interés político del momento, cuando caía por vez primera una Corona milenaria y se iniciaba un hondo proceso revolucionario. La perspicacia de Galdós debió de mostrarle que ese momento de lanzar novelas «del más grandioso periodo de la historia de España en el presente siglo», era el más oportuno (Ortiz-Armengol, 1995: 273).

Los *Episodios nacionales* son cuarenta y seis novelas de contenido histórico y novelesco, evidentemente, en los que Galdós nos presenta la historia política de comienzos del siglo a través de una trama novelesca. Están divididos en cinco series sobre la historia de España, en concreto se cuenta lo acaecido entre la guerra de la independencia

española hasta los años de la Restauración borbónica. Fueron redactadas entre 1872 y 1912, pero se publicaron a partir de 1873 con el título genérico de los *Episodios nacionales* que le sugirió su amigo José Luis Albareda.

Para Galdós la sociedad era materia novelable, de hecho, su discurso leído el día el 7 de febrero de 1897 en el acto de su recepción pública en la Real Academia, recibía como título *La sociedad presente como materia novelable*. Así, según esta (la sociedad) se iba transformando, su novela también iba moviéndose y transformándose de modo gradual. Por ello, su producción novelística puede ser dividida, tal y como propuso el propio Benito Pérez Galdós, en tres períodos.

El primer período corresponde a las novelas de tesis, que son aquellas escritas por nuestro autor en los años 70. Galdós mostraba un gran enardecimiento por la revolución de 1868, sin embargo, desconfiaba de los liberales porque pensaba que estos podían caer en las discordias del pasado y podría ocurrir con “La Gloriosa” lo que ocurrió con la revolución de 1820 (seis años más tarde Galdós fue testigo, tal y como preconizó, del fracaso la revolución del 68 y de la instauración en el 74 de la monarquía, que consistió realmente en una democracia ficticia). De este sentimiento nace el de reflexionar y escribir sobre el sentido de la historia. «Establecía así Galdós, por tanto, una relación directa entre novela e historia [...] convertía a la novela en un pretexto para comunicar unos puntos de vista ideológicos. De resultados de ello, la trama novelesca estaba supeditada a las ideas» (Caudet, 1992:10).

Las novelas galdosianas que se insertan en esta primera etapa son: *La Fontana de Oro* (1870); *El audaz* (1871); *Doña Perfecta* (1876); *Gloria* (1877) y *La familia de León Roch* (1878). En todas ellas vemos que Galdós utiliza el mismo guion: presenta a través de sus personajes jóvenes de convicciones modernas el asunto de las dos Españas, la tradicional y la liberar-progresista o la tradicionalista y la España del futuro. Podemos observar que en estas obras los problemas sociales que se plantean superan a la propia ficción, en el sentido de que esta deja de ser el elemento primordial de la obra, pasando a ser una excusa para mostrar los conflictos de los que Galdós era testigo en la sociedad de su tiempo.

En definitiva, las novelas de tesis vienen a ser meros pretextos que utiliza Galdós para plantear los problemas sociales y para dar su propia visión de los mismos a través de

unos personajes que encarnan el espíritu progresista del propio autor y de todos aquellos que no se querían dejar vencer por los hábitos ministeriales y morales del antiguo régimen. Nuestro autor trata de «explicar una España naciente y explicarla desde la ideología del liberalismo burgués» (Oleza, 1976: 96).

En el año 1878 publica una novela que la crítica ha considerado como novela de transición. Se trata de *Marianela*, una obra que en cuanto a temática y técnica narrativa no puede ser considerada del todo como una novela de tesis, puesto que su protagonista no es un joven con ideas progresistas que presenta los problemas de la sociedad, sino que el personaje principal es una muchacha, Nela, que dicta mucho de ser un héroe burgués como lo eran los de las demás novelas de esta época. Ahora se trata de una heroína que vive en la pobreza y que acaba suicidándose por una enfermedad que es “dolor de alma”. Como vemos en esta última novela, que entendemos como obra de cambio hacia su «segunda manera» de novelar, ya introduce ciertos rasgos que caracterizarán a las novelas contemporáneas, como el adelanto a su acercamiento hacia el naturalismo.

En el segundo período encontramos las novelas contemporáneas. En este caso, se trata de obras escritas en los años 80, el contenido de estas es de tipo realista. En las novelas pertenecientes a esta nueva etapa, encontramos un tronco común «todos los males de la Iglesia española no son de la Iglesia católica como tal, son males de España» (Montesinos, 1980: 174). Es decir, en estas obras vamos a observar que Galdós ya no repara en los problemas de la sociedad ni en la crítica ideológica de las dos Españas, sino que ahora se va a centrar en el origen de esos problemas y en posibles soluciones.

«La nueva manera consistía en abandonar el discurso ideologizado y moralizador propio de la novela de tesis, mostrando ahora la realidad contemporánea con una mayor amplitud de miras» (Caudet, 1992: 18). Lo vemos reflejado en la nota preliminar de Galdós a *La desheredada*:

Saliendo a relucir aquí, sin saber cómo ni por qué, algunas dolencias sociales, nacidas de la falta de nutrición y del poco uso que se viene haciendo de los benéficos reconstituyentes llamados Aritmética, Lógica, Moral y Sentido Común, convendría dedicar estas páginas... ¿a quién? ¿al infeliz paciente, a los curanderos y droguistas que, llamándose filósofos y políticos, le recetan uno y otro día?... No; las dedico a los que son o deben ser verdaderos médicos: a los maestros de escuela (Pérez Galdós, 2001: 5).

Galdós pretendía curar las dolencias de la sociedad española a través de la educación, y así lo hacía ver en las novelas de esta etapa. Se valía de la novela para aleccionar a los lectores y para invitarlos a la reflexión. Galdós en esta etapa continúa novelando la vida de la clase media y sigue haciendo una crítica de la sociedad, intentando redimir los defectos de la misma, ya no es una crítica aniquiladora como la anterior.

La desheredada, publicada en 1881, podemos considerarla como la primera novela de esta segunda etapa. Es sabido por todos que Galdós se consolidó con esta obra como el maestro indiscutible del naturalismo. Hemos de señalar que el naturalismo español es el primer movimiento literario moderno, lo que nos lleva a pensar en un acercamiento cultural con el resto de Europa. Galdós se relacionó con el naturalismo a raíz de su decepción ante la quiebra de la revolución del 68.

Como hemos dicho, según se transforma la actitud de nuestro autor, se van transformando sus novelas. Y es en estas donde se refleja su actitud cuando se afilia al Partido Progresista de Sagasta, siendo elegido en 1886 como diputado por Guayama (Puerto Rico) en las Cortes, por lo que pasa a formar parte del sistema. El papel que asumió fue el de fantoche, puesto que atacó, sin estar de acuerdo, a los partidarios de imponer la República por la violencia. Llegó a pensar que, poco a poco sacrificando parte de la Libertad, España podría llegar a estar bien educada y preparada para una democracia auténtica. Galdós nunca fue un conservador ideológico, pero sí es cierto que encontramos en esta época cierta actitud conservadora en nuestro autor, puesto que intentaba llegar a un clima de conciliación que nunca tuvo lugar. De hecho, más tarde se daría cuenta de su error y llegó a repudiar el sistema a través del cual fue elegido como diputado.

Debido a este cambio de actitud, en las novelas contemporáneas Galdós realiza ciertos cambios literarios, explora técnicas narrativas diferentes, como la abolición de las tesis y todo lo que tenga que ver con la ideología. La ficción ahora toma protagonismo a través de los personajes y de sus historias: la acción se lleva a cabo en el interior de los mismos, estos cobran cada vez mayor relevancia en sí mismos. El propio autor es capaz de presentarse como un personaje más, así nos lo explica Juan Oleza:

El narrador abandona su omnisciencia pasada y se mete en la novela misma, a la altura de sus personajes, a veces como un personaje más, sin dejar, por ello, nunca de utilizar la ironía, de raigambre cervantina, que sobrepasa a los personajes y que nos da la medida exacta del realismo de Galdós: este puede penetrar en la

novela, hacerse personaje, minimizarse [...] pero siempre será, por encima de todo, observador, es decir, realista (Oleza, 1979: 102).

En estas novelas contemporáneas encontramos personajes con problemas que surgen por la sociedad del momento. Los personajes tienen que encontrarse a sí mismos y aprender a vivir en la sociedad en la que les ha tocado vivir. En esta segunda etapa todavía pesan más los ideales colectivos que los individuales. En ellas encontramos las mejores obras de este autor, porque como venimos diciendo abandona las novelas de tesis y se convierte en un observador crítico y objetivo de la realidad española. Casaldueiro afirma que Galdós «seguro de sí mismo, se adentra en la materia, se hunde en ella, afianza sin miedo, explorando lo más distante y lo más impenetrable. El medio, los temperamentos, la fisiología, las taras hereditarias, todo lo busca y rebusca, todo acude obediente a su mirada imperativa» (Casaldueiro, 1974:87).

Por lo tanto, insertamos en esta etapa de novelas contemporáneas las siguientes obras de Galdós: *La desheredada* (1881); *El amigo manso* (1882); *El doctor Centeno* (1883); *Tormento* (1884); *La de Bringas* (1884); *Lo prohibido* (1884-1885); *Fortunata y Jacinta* (1886-1887); *Miau* (1888); *La incógnita* (1889); *Torquemada en la hoguera* (1889), y con las dos novelas siguientes se cierra el ciclo de novelas contemporáneas: *Realidad* (1889) y *La incógnita* (1889).

José F. Montesinos afirma que cuatro de estas novelas, *El doctor Centeno*; *Tormento*; *La de Bringas* y *Lo prohibido*, constituyen en sí un grupo cerrado al que llama «novelas de la locura crematística» porque en todas utiliza Galdós el argumento de la locura para ir develando los falsos valores de la sociedad española, que había desacertado sus metas. Además, asegura que en estas novelas hay dos tipos de locura: la que tienen algunas personas que buscan dinero de cualquier forma y la locura de quienes en vez de buscar dinero buscan valores.

En el tercer y último período escribe Galdós novelas espiritualistas, que corresponden a las que compuso en los años 90, el contenido de estas novelas es de tipo espiritual, en el sentido de que sus personajes se vuelven hacia el interior de su ser, destacando los valores morales, la solidaridad humana, la caridad, el afán redentor, etc. Como podemos observar, se trata de una continuación de las técnicas y las preocupaciones que mostraba Galdós en las novelas contemporáneas. Las obras que podemos considerar novelas espiritualistas son *Ángel Guerra* (1890-1891); *Tristana*

(1892). *Nazarín* (1895); *Halma* (1895); *Misericordia* (1897); los cuatro volúmenes siguientes de *Torquemada* (1893-1895).

Las novelas más características de esta época son, sin duda, Nazarín y Misericordia. Ambas colocan en primer plano a un nuevo tipo de héroe, madurado a partir de Realidad y Ángel Guerra, y al que Casaldueiro ha calificado como "héroe espiritualista". Del héroe de la libertad política (Monsalud, Pepe Rey), hemos pasado al héroe naturalista (Golfín, Isidora) y ahora al héroe espiritualista, que no lucha ya por principios políticos, ni en nombre de la ciencia y el trabajo, sino que lucha consigo mismo. No tiene voluntad de poder, de dominio, sino de perfeccionamiento (Oleza, 1976: 120).

Lo característico de estas novelas espiritualistas es la relación entre la realidad y lo imaginario. Galdós va a llegar a sobreponer lo imaginario a lo real porque la realidad es algo colectivo y la imaginación es individual. Ahora va a buscar en lo individual todo aquello que en la realidad no se da, es decir, Galdós presenta en las obras espiritualistas una nueva realidad creada a partir de la imaginación. Y lo hace porque el acto de imaginar es algo que se lleva a cabo a partir de la libertad individual, la imaginación no lleva a la evasión de la realidad, todo lo contrario: la imaginación hace que se vuelva a la realidad y que esta se mejore.

Nuestro autor, en este tiempo, sigue teniendo esperanza en el liberalismo y en el progreso, pero tras la crisis que se dio después del desastre de 1898 cada vez era más reacio a los ideales que le habían motivado. Galdós se muestra muy en descontento con el sistema de gobierno y con la sociedad del momento, por lo que el foco de su mirada es dirigido hacia el pueblo. Ya no va a intentar dar soluciones como lo hacía en las obras pertenecientes a la etapa de novelas contemporáneas así lo explica Oleza: «ya Galdós no podía dar soluciones políticas porque había perdido la fe en la política, endeudado cada vez más con su espiritualismo, su fe en el individuo y en la solución idealista del amor como forma de comportamiento social» (1976: 126). Galdós ya no confía en que ciertas reformas políticas lleven al progreso, ya solo cree en el individuo y, en concreto, en los valores del yo. En la cuarta serie de sus *Episodios* refleja su falta de confianza en la Restauración, en el sistema de Regencia, en España como nación y en el Estado opresivo.

Todo esto le lleva a una crisis que coincide con la del 98 y a finales ya de este siglo decimonónico tanto su ideología como su forma de novelar dan un giro inesperado: cesa de componer obras sobre la vida contemporánea. Las últimas obras de este período ya nada tienen que ver directamente con la realidad del momento y podemos considerar

que, por ejemplo, *El abuelo* o *La razón de la sinrazón* ya no son novelas al uso pasaron a ser más bien obras con cierto matiz pedagógico y utópico, puesto que Galdós ya no observaba al hombre de su tiempo, sino que imaginaba cómo sería el hombre ideal de su tiempo, el que verdaderamente contribuyera a un avance social.

Hemos de contextualizar este gro galdosiano dentro de la perspectiva histórico-literaria haciendo referencia a Larra. Recordemos la separación que hacía Larra del hombre como es y el hombre como debe ser, algo que refleja en su artículo «Literatura». El romanticismo de Larra quiere expresar al hombre como es: verdadero eco del realismo. Representar al hombre como debe ser es lo que siempre había hecho la literatura a lo largo de la historia, por lo que estamos ante una gran novedad, de hecho, actualmente mantenemos viva la idea de Larra. Para él el realismo, por lo tanto, es una potencialidad del romanticismo. Larra dice que la literatura en su versión social y crítica debe expresar al hombre como es. En sus artículos, tiene la obsesión de que todo el nuevo lenguaje liberal que venía de la Ilustración en España no servía: en España ese lenguaje se usaba para mentir. El concepto de libertad, de humanidad, de derechos humanos realmente se esgrimían para lo contrario. Larra fue el primero que intentó desenmascarar el uso de todos estos conceptos, y se desesperaba viendo cómo las nuevas palabras se convertían en trampas para mantener los obstáculos sociales de siempre. Otro factor que acrecentaba su impotencia ante la injusticia social.

Nos encontramos ya en los años 90 con un Galdós que contaba con cierta fortuna económica; en los escaparates tenía alrededor de cuarenta títulos, la mayoría acogidos con gran éxito, y con traducciones a diferentes idiomas. Fue entonces cuando nuestro autor volvió a tener vigente su fascinación por el teatro.

4. El teatro de Galdós

El teatro es lo que llena la producción galdosiana de los últimos treinta años de la vida de Benito Pérez Galdós. En las últimas décadas del siglo, había ciertos síntomas de cambio, pero la recepción de las corrientes que se estaban dando en el teatro extranjero, como el naturalismo y el simbolismo, en España era bastante lenta.

La crítica siempre ha considerado que Galdós era miembro de la clase media y que escribía para el público de clase media, sin embargo, Finkenthal (1980) afirma que «la producción dramática de Galdós nunca ha sido considerada desde el punto de vista ideológico de la clase media, pese a que sería esencial hacerlo así» (p.17). Un interesante artículo recogido en los *Anales galdosianos* asegura que «Galdós no es tan sólo el más cabal exponente literario de la clase media de su tiempo por haber centrado en ella la casi totalidad de su obra novelística. Lo es también porque escribe para ella. De ahí su estilo «agarbanzado» que la estetizante generación del 98 no le perdonará» (Lloréns, 1968: 52).

La clase media estuvo muy protegida en el periodo comprendido entre la Gloriosa y la Restauración, era una clase luchadora que llegó a tener un papel social muy importante. Zavala (1982:78-79) cita a Pérez Galdós reflejando este razonamiento:

Esa clase es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña; la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades: ella determina el movimiento comercial, una de las grandes manifestaciones de nuestro siglo y que posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual, que da origen en las relaciones humanas a tantos dramas y tan raras peripecias.

En todo caso, está claro que el drama era un arma de la que se valía la clase media como herramienta en su constante lucha por imponer sus valores como protagonista de la sociedad moderna y al mismo tiempo servía a Galdós para presentar la sociedad tal y como era fuera de la escena. Así ocurre en el teatro desde la comedia neoclásica, sobre todo, desde Moratín al que Galdós remite con frecuencia. Referencias a Moratín podemos encontrar ya en las primeras novelas *La Fontana de Oro* y *El audaz* y se repiten asiduamente a través de casi toda la producción galdosiana. Además, Galdós ataca a través de la sátira el tipo de teatro que solo servía de entretenimiento y que se valía de la fantasía y la falsa visión. Esta técnica satírica, la de utilizar a un personaje para discutir alguna cuestión, es un eslabón teatral importante: data de Cervantes, quien al igual que Galdós, se preocupó por ahondar en el verdadero valor del teatro, que nada tenía que ver con el drama antiguo y con la sociedad feudal, de la misma manera, a esta técnica recurre en numerosas ocasiones Moratín, por ejemplo, en su *Comedia nueva*.

Benito Pérez Galdós tenía la necesidad de renovar el panorama teatral español y de reconducir el teatro a través del realismo y la naturalidad. En la época, algunos autores intentaban llevar a cabo esta empresa, como Echegaray, que ya planteaba ideas modernas,

pero no logró adecuar sus obras a las nuevas formas para el drama. Como se cita en (Finkenthal, 1980), Galdós en un artículo publicado póstumamente dijo:

Necesitaría únicamente cortarse un poco las alas, abatir el vuelo, atender más a la verdadera expresión de los sentimientos humanos que a los efectos obtenidos por conflictos excepcionales y por combinaciones de parentescos y lugares. Las terroríficas situaciones derivadas de accidentes físicos y de mil circunstancias extrañas al juego de las pasiones, no producen en el ánimo del público impresión tan duradera como las que fácilmente se derivan de los mismos afectos y tienen su mecánica, digámoslo así, no en coincidencias de los caracteres, sino en la clave del drama eterno que llamamos Sociedad.

Galdós se sentía realmente impotente por la carente disposición del público ante los cambios que llevaban a la modernización del teatro y a esa renovación del panorama teatral de la que hablamos. Los espectadores del momento coartaban el progreso teatral. Así da cuenta de ello nuestro autor al escribir estas palabras:

Pero el público no se da cuenta de lo mismo que desea. Se aburre de lo común, de lo corriente, y al propio tiempo recibe con prevención todo lo que rompa la rutina de las combinaciones escénicas. Está enviciado con aquello mismo que declara ineficaz. [...] Las multitudes no vibran sino con ideas y sentimientos de fácil adquisición, con todo aquello que se saben de memoria, y se tienen ya por cosa juzgada y consagrada (Pérez Galdós, 1923: 158-159).

El éxito de la producción dramática de Galdós está más que en lo teatral en lo psicológico: en el sentido de que viene a ser una reacción contra el furibundo neorromanticismo de Echegaray. Galdós hace un teatro que desecha los gestos estridentes, y se centra en las pasiones y los caracteres auténticos; un teatro realista, en el que podemos encontrar elementos simbólicos, además de cierto matiz sobrenatural (García López, 1984).

Galdós lo que pretendía era una reforma de la escena española. Reacciona, como hemos visto, ante los románticos españoles. Los comentarios críticos de Galdós sobre todo el teatro que se representó antes del estreno de *Realidad* (1982), reflejan que el tratamiento del drama, bajo su punto de vista, había de ser histórico o sociológico, cuyos personajes sean protagonistas de acciones fundamentadas en la realidad.

En el año 91 se produjo un hecho que marcaría la vida literaria de nuestro autor. Emilio Mario, director y actor, propuso a Galdós, tras haber leído su novela *Realidad*, que la convirtiera en drama, puesto que podría llegar a tener mucho éxito. Y así fue, «la idea

tentó al que fuera autor teatral sin éxito, cuando joven, y puso manos a la tarea; ello significó que entrase de repente en el mundo de la farándula y en sus personajes, los reyes de la escena» (Ortiz-Armengol, 1995:481).

Contemplaba Galdós la posibilidad de simultanear la novela y el teatro, que ya en el citado artículo de 1870 «Observaciones sobre la novela contemporánea» preconizaba, y fue defendida continuamente por nuestro autor, quien plantea en numerosas ocasiones este proyecto que llevó a cabo. Lo vemos en su prólogo a *Casandra*, en el que presenta esta obra como un subgénero híbrido resultado de la fusión de drama y novela:

Al cuidado de sus hermanas mayores, Realidad y El Abuelo, sale al mundo esta Casandra, como aquellas Novela intensa o Drama extenso, que ambos motes pueden aplicársele. No debo ocultar que he tomado cariño a este sub-género, producto del cruzamiento de la Novela y el Teatro, dos hermanos que han recorrido el campo literario y social, buscando y acometiendo sus respectivas aventuras, y que ahora, fatigados de andar solos en esquivia independencia, parece que quieren entrar en relaciones más íntimas y fecundas que las fraternales (Galdós, 1990:193).

Como vemos, Galdós presenta diferentes formas de expresión artística en su producción literaria. Sus dramas tratan de encontrar una solución a los problemas que plantea en sus novelas. De hecho, se puede comprobar en ellas «la constante oportunidad y búsqueda de la eficacia que guía a Galdós desde la novela analítica (novelas realistas) hasta la novela conductista, dialogada» (Menéndez Onrubia, 1983:276).

La novela dialogada es un género intermedio del que se vale Galdós para presentar la realidad a través del análisis profundo que permite la narración, valiéndose a la vez de lo visual y de lo espectacular que aporta el teatro. Galdós es un novelista moderno adelantado a su tiempo, no podemos tildarlo de novelista o de dramaturgo, simplemente es el creador de un género literario que nace de la novela y del teatro, que se fusionan para producir una versión que acoge lo mejor de cada postura estética. En definitiva, como indica Menéndez Onrubia, la gran preocupación que tuvo siempre Galdós fue el fusionamiento. Enseñar esto de un modo visual y efectivo fue su constante preocupación y lo consiguió gracias a su formación simbolista y su fecunda imaginación (Menéndez Onrubia, 1983). De hecho, la inclinación galdosiana hacia el diálogo ya la vemos claramente en su prólogo a *El abuelo*:

A los lectores que con tanta indulgencia como constancia me favorecen debo manifestarles que en la composición de El abuelo he querido halagar mi gusto y el de ellos, dando el mayor desarrollo posible, por esta vez, al procedimiento dialogal, y contrayendo a proporciones mínimas las formas descriptiva y narrativa. [...] El

sistema dialogal, adoptado ya en Realidad, nos da la forma expedita y concreta de los caracteres. Éstos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra, y con ella como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tienen en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. (Galdós, 1990:189).

Nos encontramos ya en 1892, después de su iniciación en la política, fecha sobre la que señalamos con anterioridad que volveríamos. Como decíamos líneas más arriba del presente trabajo, «el canario quiso saber si podía representar las obras teatrales que había dejado años atrás, *La expulsión de los moriscos* y *Un joven de provecho*. Un empresario, Catalina, poderoso señor del Teatro del Príncipe, le aseguró que no eran buenas y que no tendrían éxito por sus dudosos valores y por ser de alguien desconocido. Por ello siguió con sus novelas, abandonando así sus pretensiones teatrales (a las que volvió en 1892)». Efectivamente, volvió al quehacer teatral tras veinte años con la adaptación de la novela *Realidad*, puesta en escena el 15 de marzo de 1892 por la compañía del ya nombrado Emilio Mario. Con esta obra que se representó durante veintidós noches, Galdós introdujo el drama moderno en España, puesto que puso en escena una nueva problemática, la del hombre y la sociedad moderna, ambos caracterizados por las múltiples ideologías, por el racionalismo y por el relativismo.

Tuvo mucho éxito esta obra, al igual que su siguiente comedia, *La loca de la casa* representada en 1893, que escribió de dos maneras, una original y otra acortada para su puesta en escena. Por su parte, *Gerona* no fue tan bien recibida en su estreno de 1893, puesto que los críticos la tildaron de ser demasiado realista. La cuarta obra galdosiana, *La de San Quintín*, fue estrenada en 1894 y de nuevo volvió nuestro autor a tener el éxito que esperaba, alcanzando más de cincuenta representaciones. En diciembre de ese mismo año aparece encima de las tablas su obra *Los condenados*, que solo se mantuvo tres noches y fue muy criticada por la prensa.

Seguimos con la sexta obra de Galdós, *Voluntad*, que se representó en Madrid en el 95 y no tuvo tanta aceptación como *Doña Perfecta*, estrenada en enero del 96. De nuevo, esta obra es una reelaboración de su novela publicada en 1876. En 1896 aparece en escena *La fiera*, que no es adaptación de ninguna novela, está presentada desde una perspectiva de la realidad social un tanto pesimista, reflejada también en la obra anterior.

Como todo escritor que se precie, Galdós tuvo éxitos y fracasos. Pero lo que realmente importa es que estaba totalmente comprometido con el drama social y continuó manteniendo su postura pasara lo que pasase. De hecho, publicó el drama *Los condenados* con un prólogo en el que alude al propio Cervantes («siguiendo el ejemplo de ilustres compañeros y maestros del arte, determino imprimirlo»). Galdós decidió publicar su obra dramática pese a no tener la acogida esperada por el público. No le importó. Cabe exponer las palabras Carmen Menéndez Onrubia, que mucho tienen que ver con esto: «Los fracasos de sus dramas no son del todo culpa suya, No existió la tecnología adecuada entonces. El tiempo y los aires adversos fueron tapando y desdibujando el contenido de su obra. Pero su evolución queda patente. Galdós fue siempre consecuente con su técnica y con sus objetivos» (Menéndez Onrubia, 1983:279-280).

Podemos afirmar que todos sus dramas, tuvieran más o menos éxito, no dejaban de ser adaptaciones teatrales. Poco a poco Galdós fue creando su propia técnica, reduciendo la exposición analítica de sus novelas para acotarlas según los límites escenográficos que se estaban dando en los escenarios. Pero nunca abandonó su preocupación por la actualidad del momento.

4.1 *Electra*: su recepción en la realidad social del momento

Galdós volvió al teatro, después de casi cinco años, en enero de 1901 con *Electra*, estrenada en el Teatro Español de Madrid. La misma mañana del estreno concedió una entrevista a la prensa en la que describió cual había sido el objetivo que quería alcanzar con esta obra. En el artículo «En casa de Galdós» (citado por Finkenthal, 1980: 112), publicado en el *Diario de Las Palmas* el 7 de febrero de 1901, podemos ver las siguientes palabras de nuestro autor:

*En **Electra** puede decirse que he condensado la obra de toda mi vida, mi amor a la verdad, mi lucha constante contra la superstición y el fanatismo, y la necesidad de que olvidando nuestro desgraciado país las rutinas, convencionalismos y mentiras, que nos deshonran y envilecen ante el mundo civilizado, pueda realizarse la transformación de una España nueva que, apoyada en la ciencia y la justicia, pueda resistir las violencias de la fuerza bruta y las sugerencias insidiosas y malvadas sobre las conciencias.*

Antes de exponer los hechos que sucedieron al estreno de *Electra*, nos parece adecuado realizar un acercamiento a la obra presentando, pues, el argumento principal y

explicando la simbología que subyace de los propios personajes y de las acciones mismas. Para ello, es necesario apuntar que estamos ante un drama con cinco actos, a través de los cuales Galdós nos da a conocer la historia de una joven de unos dieciocho años llamada Electra.

Electra se ve obligada a vivir con sus tíos, don Urbano y Evarista, puesto que son sus tutores de la joven. Se trata de una familia acomodada que la acoge por su huerfanidad. Se hace constante alusión a su difunta madre, Eleuteria, hermana de Evarista, quien la presenta como una mujer alocada e inconsciente. Máximo, sobrino de Evarista, es un joven científico viudo que tiene dos niños con los que Electra va a congeniar desde el principio (en el acto I entendemos que Electra es una niña que juega con muñecas y que se divierte con los niños).

Máximo y Electra se enamoran, pero el personaje antagónico, encarnado por Salvador Pantoja, confesor de Evarista, quiere impedir que la joven se case con el científico porque él quiere, por todos los medios, que ella ingrese en un convento fundado por él mismo para expiar sus pecados del pasado. Para impedir el casamiento inventa que son hermanastros (sin hacer alusión a las relaciones que mantuvo él mismo con Eleuteria), por lo que Electra finalmente es convencida para entrar como novicia en el convento, donde está enterrada su propia madre. Esta, por suerte, se aparece en forma de sombra a su hija y le revela que los rumores que le han llegado a través de Salvador Pantoja no son ciertos, así que la anima a dejar el convento. En la última escena del último acto aparece Máximo en el convento para abandonarlo con su amada, y alude a que esta ha resucitado.

Tal y como apunta Finkenthal (1980:134) «Galdós no explotaba de forma oportunista los aspectos sentimentales de la situación reflejada en su drama, sino que presentaba un importante problema social de la vida española con personajes sacados de la sociedad de la época». Como veremos más adelante, la trama presentada por Galdós es muy similar a los acontecimientos que se sucedieron en el caso Ubao. Pero no adelantemos acontecimientos.

Empecemos por el título mismo, *Electra*, que conecta con algunas ideas: en primer lugar, nos lleva a pensar en la mitología griega y, en concreto en el mito de Electra, que era una de las hijas de Agamenón, rey de Micenas, y de su mujer Clitemnestra. Este mito cuenta que la madre de Electra tenía un amante, Egisto, y ambos asesinaron a su padre,

el marido de Clitemnestra. Por ello, Electra y Orestes, su hermano, querían vengar esa muerte matando a su propia madre y al amante de esta. Aparte del mito, Electra da nombre a tres tragedias griegas, la de Esquilo, la Sófocles y la de Eurípides. Cabe señalar la importancia del drama de este último porque su *Electra* también se convirtió en el centro de todas las críticas por ser «demasiado contemporánea». Sófocles y Esquilo trataron su drama de forma semejante a la de los antiguos mitos, pero en el caso de Eurípides, dedicó su drama a criticar la relegación de la figura femenina en la sociedad ateniense y a poner en tela de juicio el obscurantismo religioso, motivos por los cuales su *Electra* fue definida en los términos anteriormente presentados. Encontramos, cómo no, cierto paralelismo entre la obra de Eurípides y la de Benito Pérez Galdós: en definitiva, ambos hacen una crítica social de la época que les tocó vivir. Hemos de advertir que se trata de un paralelismo en una perspectiva histórica secular, no es algo determinante para entender la obra de Galdós.

En *Electra* de Galdós vemos un elemento nuevo que introduce nuestro autor y que nunca antes había utilizado, lo que nos lleva a asociarla con la tragedia neoclásica y con el drama romántico: se trata de la violencia. Es cierto que, en algunas otras obras, como en *Doña Perfecta*, sí recurre al crimen, pero precisamente lo pone en manos de los personajes malos de obra. Ahora va a ser un personaje con cualidades positivas, Máximo, quien utilice la violencia contra Pantoja. De hecho, en el acto IV y V afirma que habría que matarlo. Veámoslo en *Electra* (Galdós 2002:321):

PANTOJA. — No he dicho nada.

MÁXIMO. — (Estallando en ira, con gran violencia le acomete.) Pues por ese silencio, por esa burla, máscara de un egoísmo tan grande que no cabe en el mundo; por esa virtud verdadera o falsa, no lo sé, que en la sombra y sin ruido lanza el rayo que nos aniquila (Le agarra por el cuello, le arroja sobre el banco.); por esa dulzura que envenena, por esa suavidad que estrangula, confúndate Dios, hombre grande o rastrero, águila, serpiente o lo que seas.

PANTOJA. — (Recobrando el aliento.) ¡Qué brutalidad!... ¡Infame, loco!

Encontramos, además, hecho que nos recuerda al drama griego, es una especie de homenaje con cierta connotación burlesca. Se da al principio de la obra, donde se cuenta que Eleuteria, era llamada Electra, como su hija, por sus amigos más íntimos, porque su padre era un militar valiente e infeliz en su matrimonio y lo llamaron Agamenón. Por lo

que a partir de estas palabras que pronuncia el Marqués, podemos encontrar otra semejanza que nos lleva al drama griego: hay cierta correspondencia entre la vida de Eleuteria y de Clitemnestra. Ambas realizan acciones poco morales, de hecho, las dos recurren al adulterio y sus comportamientos no son todo lo lícitos que cabía esperar.

MAQUÉS. — Perdone usted, novedad no es: a su desdichada madre, Eleuteria Díaz, los íntimos la llamábamos también Electra, no sólo por abreviar, sino porque a su padre, militar muy valiente, desgraciadísimo en su vida conyugal, le pusieron Agamenón.

Don Urbano. — No sabía... Yo jamás me traté con esa gente. Eleuteria, por la fama de sus desórdenes, se me representaba como un ser repugnante...

(Galdós, 2002: 211).

También hay una relación en cuanto al tema entre la obra de Galdós y la obra antigua, que es la forma en la que es tratada la justicia y la religión. Por un lado, el amor hacia los dioses hace que Agamenón sacrifique a su propia hija, Ifigenia y, por otro lado, Pantoja no es más que una víctima de la interpretación errónea de la propia religión. (Finkenthal, 1980). Entendemos, además, que esto tiene también un referente más cercano en la tragedia neoclásica. Por ejemplo, en *Idomeneo*, de Cienfuegos.

Centrémonos ahora en algo más general, en las dos Españas del momento: la liberal y la conservadora, ambas representadas en la obra de Galdós. La primera viene a reflejarse en el personaje de Máximo, el joven científico que tiene un laboratorio y que se muestra como un ciudadano liberal, y la segunda la encontramos en Salvador Pantoja, en Evarista y en don Urbano, personajes que se mueven por intereses relacionados con los de la iglesia católica. «Quizá la faceta más peligrosa del carácter de Pantoja sea la absoluta rectitud moral. Es un fanático sincero e incorruptible, símbolo de un absolutismo que ha dividido a España con una fuera interna durante siglos» (Finkenthal, 1980: 138).

4.2 Circunstancias alrededor del estreno de *Electra*

Pocos estrenos han despertado tanto interés como el de *Electra*, puesto que se trata de un acontecimiento que no dejó a nadie indiferente. Para entender este episodio de tanta importancia hemos de insertarlo en el momento histórico en el que se dio porque, aunque la obra tenga mucho peso y mucha importancia en sí misma, esta llegó a tener tanto

renombre como el que tuvo por haberse presentado ante el público en el momento histórico en el que lo hizo. Nuestro autor aprovechó el momento adecuado para representar su obra, un hecho clave que dio lugar a un inmenso éxito acompañado de numerosas reacciones del público.

Galdós creó una obra en la que plasmó sus ideales a través de personajes que reflejan la realidad que se estaba viviendo, que no era otra que la de un país en decadencia que necesitaba abandonar un clericalismo que no le dejaba avanzar hacia la modernización. Al fin y al cabo, Galdós quiso hacer ver que la vida española seguía encerrada en el tradicionalismo y que era necesario eliminar todo lo que proviniese de ese declive para convertir al país en una nación moderna. En relación al momento clave en el que se dio a conocer la obra, Finkenthal afirma que:

El teatro español nunca había sido escena de una llamada tan directa a la gente para que reaccionase al insistente problema social del abuso de confianza de la Iglesia. La obra fue muy oportuna al coincidir con el caso Ubaó, pero fue también un gran avance para su época al advertir de los peligros del clericalismo renaciente (Finkenthal, 1980:155).

No cabe duda de que *Electra* fue un acontecimiento de lo más significativo. Ya en los últimos años decimonónicos los intelectuales abogaban por una regeneración que sacase a España del retraso mediante la mejora de la educación, la industrialización y la conexión del país con el resto de Europa; así lo podemos observar en las obras de Unamuno o Maeztu y de todos aquellos que luego formarán el famoso sentimiento regeneracionista que se tradujo en una nueva generación de intelectuales: la generación del 98.

En cuanto a la situación política, tenemos que señalar que España en 1898 acababa de ser derrotada en la guerra de Cuba, perdiendo así sus últimas colonias: Filipinas, Puerto Rico, Guam y la isla cubana, que se proclamó república independiente. Años antes, a finales de 1874 se produjo la restauración de la monarquía al pronunciarse el general Arsenio Martínez-Campos Antón en Sagunto (Valencia) a favor de que llegara al trono el entonces príncipe Alfonso XII. Este, ya como rey, reparó los daños del Sexenio Revolucionario aprobando una nueva Constitución en 1876 donde se proclamaba España como monarquía constitucional parlamentaria. En este contexto dos partidos se turnaban el poder, el Partido Conservador de Antonio Cánovas del Castillo y el Partido Progresista de Sagasta, partido al que se afilia Galdós (será elegido en 1886 como diputado por

Guayama (Puerto Rico) en las Cortes. Pero la muerte en 1885 del rey hizo que María Cristina pasase a ser regente de su hijo, Alfonso XIII. Es en este contexto en el que España ha de hacer frente al desastre del 98 que dio lugar a la pérdida de las colonias anteriormente citadas.

A esta inestabilidad política hemos de sumar el sentimiento regeneracionista de la población española en general y de los intelectuales en particular. Por lo que en la España de principios del siglo XX encontramos un panorama marcado por las recientes pérdidas de territorio y por cierta inestabilidad política, lo que hizo que se generase una conflictividad social que se basaba en tres movimientos: el movimiento anticlerical, el movimiento obrero y sindical y la aparición de los nacionalismos. En el presente trabajo nos interesa, sobre todo, el primero, puesto que *Electra* «era un duro alegato contra los poderes de la Iglesia y contra las órdenes religiosas que la servían, y fue general la idea de que era la Compañía de Jesús el blanco de todo el potente anticlericalismo español» (Ortiz-Armengol, 1996: 571). En efecto, los ciudadanos estaban siendo testigos de cómo se estaba privilegiando bajo la Restauración a la Iglesia y de cómo esta estaba volviendo a tener un poder inmenso tras la decadencia que se vivió en 1868. Ahora esta institución religiosa estaba resurgiendo, y lo estaba haciendo más fuerte que antes por el regreso de muchos religiosos de las colonias recientemente perdidas de Ultramar, además de la influencia que estaba teniendo en los asuntos políticos y sociales, mayormente por parte de los jesuitas. No podemos olvidar que, en Francia, en los mismos meses, Rousseau adoptó ciertas medidas contras las órdenes religiosas, por lo que el partido liberal temía que estas decidieran refugiarse en España. En este contexto presentó Benito Pérez Galdós al público su drama más revolucionario, el que pondría en tela de juicio tanto al clericalismo como a la Restauración.

Estas no fueron todas las circunstancias que rodearon al estreno de *Electra*. El Tribunal Supremo tenía pendiente el pleito de un caso que había sido muy sonado en el año 1900. Se trata del caso de Adelaida Ubao, una joven menor de edad que era heredera de una gran fortuna. Esta muchacha había sido convencida de forma clandestina por un jesuita, el padre Cermeño, para que entrase como novicia en un convento, el de la Orden de las Esclavas del Corazón de Jesús. Ella entró en el mismo como novicia habiéndose escapado de su casa una noche sin que nadie fuera testigo de este hecho. Ante esta injusticia reaccionaron su hermano y su madre llevando el pleito ante el Supremo con el

fin de que la niña volviese con su familia. El abogado que se encargó del caso fue Nicolás Salmerón, ex presidente de la República que ahora se dedicaba al derecho. El 7 de febrero de 1901 fue la fecha en la que se resolvió el caso ante el Tribunal Supremo en Madrid, tan solo una semana después del estreno de *Electra*. Hubo numerosas revueltas antes, durante y después del proceso. Por fin la decisión que tomó el juez fue a favor de Salmerón y de la familia de la joven, por lo que esta fue devuelta a su casa.

Todos estos datos nos llevan a pensar que Galdós pudo estar inspirado en este caso a la hora de la redacción de su obra. Es cierto que este no se resolvió hasta siete días después de la primera representación del drama galdosiano, pero los hechos ocurrieron un año antes, así que el blanco de las críticas que se hacen en la obra pueden estar motivadas por el caso Uboa, un hecho que se hace extensible a todas las jóvenes que eran engañadas por los religiosos que las encaminaban hacia la perpetua clausura con el fin de obtener algún beneficio. Esto, desgraciadamente, era una circunstancia muy común en la época. Veamos la opinión de Inman Fox al respecto:

Tendemos a creer que la obra de Galdós se inspiró en el caso Ubao, los hechos del cual eran de sobra conocidos por el público desde hacía mucho tiempo. El argumento y los personajes de Electra son demasiado similares a los de la realidad de la familia y el pleito Ubao para que todo fuera mera coincidencia. [...] En todo caso, coincidencia o colaboración por parte de Galdós, Electra proporcionó el elemento catalizador para el movimiento anticlerical (Inman Fox, 1988: 76-77).

Aparte de estos dos acontecimientos, hubo un tercer suceso que tuvo cierta repercusión. El 10 de febrero se casaron en Madrid la princesa de Asturias y don Carlos de Borbón. Este matrimonio, sin lugar a dudas, tenía consecuencias políticas, puesto que las Cortes tuvieron que aprobar previamente la boda, a lo que los liberales se oponían. Gracias a la mediación de Silvela, quien se encargó de fusionar el antiguo Partido Liberal Conservador con el neocatólico de Pidal y Mon, se aprobó el casamiento. Debido a este hecho, Canalejas pronunció un discurso anticlerical en las Cortes. Según Inman Fox (1988: 77) «la boda dio origen a violentos incidentes, incluyendo la quema de algunos conventos. Galdós había sabido llegar derecho a las emociones del pueblo con *Electra*, un perfecto ejemplo de la capacidad de una obra teatral para llevar sentimientos revolucionarios a un desenlace activo». De hecho, las manifestaciones en contra del clericalismo que se dieron en la Restauración tuvieron lugar, principalmente, tras el estreno de *Electra* y permanecieron durante los once meses restantes del año 1901.

Algunos estudiosos hablan del «año anticlerical», años después se daría la llamada «Semana Trágica de 1909», tras la cual llegarían las sucesivas huelgas de 1917 y, por último, se produciría la guerra civil española.

¿Galdós sabía realmente la repercusión que iba a tener presentar una obra como *Electra* en un momento como el que acabamos de contextualizar? Según Inman Fox «la semana anterior los periódicos habían publicado noticias sobre los ensayos de la obra, y el público estaba ansioso. Teniendo en cuenta las actividades y creencias políticas del mismo Galdós, es difícil imaginar que él no se diera perfecta cuenta de la posible trascendencia política de su obra». (Inman Fox, 1988: 70)

Sabemos también que en el verano en el que Galdós estaba redactando la obra en su finca de Santander mantenía correspondencia con un amigo suyo, Tolosa Latour, que aparte de amigo era médico de la familia, a quien le cuenta en una de las cartas que está escribiendo una nueva obra y le da ciertos detalles que nos llevan a pensar que, efectivamente, Galdós era perfectamente consciente de lo que supondría representar un texto como el que estaba confeccionando en ese momento. En la carta, fechada el 30 de agosto, podemos ver las siguientes palabras de nuestro autor: «Estoy escribiendo, sí, una obra dramática que se titula *Electra*. Y que no es floja tarea. Tiene 5 actos, y mucha miga, más miga quizás de lo que conviene» (Galdós, 1969 :142).

Aunque también es cierto que nuestro autor no las tenía todas consigo, porque nos consta gracias a Ortiz Armengol que «dijo Berkowitz, tras consultar la prensa teatral de 1900, que no se tenía la certeza del éxito por la tesis *Electra*; que quizá el público del Español la recibiría mal pero que Galdós y Federico Balart se mantenían firmes; aunque tampoco seguros ni tranquilos». (Ortiz-Armengol, 1995 :571-572). Federico Blart, de la directiva del Teatro Español, fue quien pidió a Galdós un drama para ser representado en este teatro.

Por lo tanto, tenemos claro que Galdós pudo llegar a prever lo que acontecería con su drama, de hecho lo escribió con la intención de despertar conciencias, pero tal y como señala en otra carta, dirigida esta vez a Alcalá Galiano y fechada cuatro meses después del estreno de *Electra*, el 07 de mayo de 1901, vemos que no se esperaba la reacción tan inmediata por parte del público, de la prensa y del clero, que fueron testigos directos de los acontecimientos, en forma de revueltas, que se dieron tras el estreno del drama. «Te

mando *Electra*. Ya la han representado aquí en ciento cincuenta teatros. [Sic] Contra todas mis previsiones, la han hecho bandera revolucionaria, y por dondequiera que va salen los obispos echando excomuniones y el pueblo gritando.» (Galdós, 2013-2014:142).

La obra fue muy representada en los teatros y tuvo, como ya sabemos, reacciones de todo tipo, tal y como comentó Galdós a Alcalá Galiano en esa carta. Pero situémonos justo en la noche del miércoles 30 de enero en el Teatro Español de Madrid. Allí tuvo lugar la primera representación de *Electra* por la compañía de Fuentes, Valero y Matilde Moreno, que era muy prestigiosa. Por los numerosos artículos que se publicaron al día siguiente, que luego analizaremos, sabemos que se vivió aquella representación con mucho fervor, estremeció y conmovió a todo el público sin dejar a nadie indiferente.

Como alegaron muchos periodistas de diversos periódicos, en el acto I y II el público se mantuvo calmado, puesto que simplemente se presenta a *Electra* y comienza a contarse su historia. Pero a partir de tercer acto, los espectadores comenzaron a alterarse, puesto que ya en ese punto de la obra se sabe que *Electra* y *Máximo* están enamorados y quieren luchar por ese amor que se ve coartado por *Pantoja*, quien hace creer a la muchacha que *Máximo* es su hermano, por lo que esta no encuentra otra salida que la de irse al convento.

Según Ortiz-Armengol «Galdós fue ovacionado y hubo de salir al proscenio muchas veces para recibir las ovaciones del público». (Ortiz-Armengol, 1995 :573). Todo el público se puso en pie en el momento de más tensión dramática, cuando Eleuteria se aparece como si fuera una sombra a su hija y le dice que no es cierto que ella se la madre de *Máximo*. Por lo que al final del drama, cuando *Máximo* recoge a *Electra*, y hace alusión a que esta ha resucitado, los espectadores no dudaron en ovacionar a Galdós, a los actores, al drama, y todos alzaron sus sombreros por los aires. Se dice en la prensa del momento que uno de los que más alzó su sombrero fue el ex ministro Canalejas. Por su parte, las mujeres agitaban emocionadas sus pañuelos, aunque muchas de ellas, al parecer, abandonaron sus asientos antes los gritos de algunos que animaban a *Máximo* a que matase a *Pantoja* y de otros que no hacían nada más que vitorear el liberalismo y gritar frases como «¡abajo los jesuitas!» o «¡abajo los curas!».

Para entender el verdadero alcance que tuvo el estreno de la obra aquel 30 de enero de 1901, es necesario que nos acerquemos a la prensa. Al día siguiente los diarios no

hablaban de otra cosa que no fuera de *Electra*, pero esto no solo se dio al día siguiente, sino que los textos sobre esta obra se siguieron dando mucho tiempo después del estreno. Por lo que nos parece interesante presentar algunos de los artículos de intelectuales y hombres de letras que no dudaron en dar sus opiniones sobre el estreno que marcaría un antes y un después en el transcurrir de la historia política, literaria y religiosa de la época.

En la prensa encontramos textos de jóvenes literatos como Camilo Barliega, Verdes Montenegro Ovejero, Manuel Bueno, Jacinto Benavente, etc., pero los artículos más mencionados y que tienen más relevancia, son en el de Maeztu, el de Azorín y el de Baroja. De hecho, en 1900 estos tres escritores constituyeron el grupo de «Los Tres», así se llamaron a sí mismos. Se conocían por su virulencia anticlerical y consideraban a Galdós como su maestro. De hecho, José Carlos Mainer opina lo siguiente:

Se trata de una amistad que iba a trascenderse incluso en la acción pública aunque fuera efímeramente, en tanto no faltaran los motivos de homogeneidad y las convocatorias a la acción (el ruidoso estreno de Juan José, 1895, de Joaquín Dicenta; la participación en revistas como Germinal, Vida nueva y Alma Española; la campaña de protesta por las torturas infligidas en Montjuich a los acusados de participar en el atentado barcelonés de la calle de Cambios Nuevos al paso de la procesión del Corpus, etc.) [...] La futura y controvertida generación del 98" era todavía un sector mínimo de una promoción de periodistas radicales —conocidos ya desde 1890 y aun antes— cuya estimativa diferencial no estaba aún muy clara (Mainer, 2009:26).

El artículo de Baroja, «Galdós vidente», (citado por Inman Fox, 1988: 78-80) publicado en *El País*, el 31 de enero de 1901, es bastante sorprendente. Baroja muestra una suavidad en sus palabras que no son propias de un regeneracionista como él. Es cierto que eleva la obra de Galdós, a quien admira y sigue, pero nos hallamos ante un texto más matizado de lo que nos esperábamos. Dice que Galdós «era frío, reflexivo, calculador, viejo», pero de pronto «abre su alma y nace *Electra*», obra con la que afirma que «Galdós ha saltado de las cimas de Dickens a las infinitas alturas de Shakespeare; hombre genial, ha auscultado el corazón de la España dolorida, triste, que desea salir de su letargo [...] ha iniciado el remedio».

Continúa haciendo referencia a que su obra es magnífica con estas palabras: «*Electra* es grande, de lo más grande que se ha hecho en el teatro. Como obra de arte es una maravilla, como obra social es un ariete». Achaca este hecho a que en ella muestra la cuestión de la rebeldía intelectual en contraposición al dogmatismo, y es en este punto en el que podríamos llegar a pensar que Baroja haría más hincapié, pero no es así. En su

artículo se puede leer «la rebeldía por un lado que sueña en la conquista del mundo para el bien, para la ciencia, para la belleza, para la vida, el dogma por el otro que quiere afirmar la vida», así que decide resolver esta dualidad diciendo que «en *Electra* el rebelde vence al creyente, pero no lo aniquila, no lo mata sabe que en el cerebro de su contrario hay una idea grande también y que esa idea no puede morir por la violencia», es decir, Baroja nos da a entender que todavía podía llegarse a tener en España un catolicismo y que este «no debe morir. Tenemos todavía en nuestra España un sentido religioso en el espíritu, vago e incierto [...] que debe elevarse y elevarse cada vez más y servir de aureola a nuestra vida». Bien es cierto que acaba con unas palabras que sí le caracterizan como el radical que era «aplaudamos a *Electra* que rompe las trabas que le aprisionan en su medio social, y como ella rompamos nosotros los dogmas en mil pedazos para fundirlos en el crisol de nuestro corazón».

Tras la lectura del artículo barojiano, no hemos encontrado unas palabras definitorias del mismo más adecuadas que las de Mainer: «El artículo de Baroja, “Galdós vidente”, es mucho más matizado de lo que podría pensarse y mucho más idealista de lo que se esperaría de un radical» (Mainer, 2001).

Ramiro de Maeztu, por su parte, en el artículo publicado también en el mismo periódico y el mismo día que el de su compañero Baroja, titulado «El público. Desde dentro», lo que hace es recordar el ensayo de *Electra* que tuvo lugar un día antes del estreno. Suponemos que era muy poco frecuente abrir el teatro al público durante los ensayos de las obras teatrales, lo que nos lleva a pensar que Galdós ya intuía el éxito que tendría y simplemente estaba allanando el camino para el mismo. Fuera como fuere, Maeztu en su artículo (citado por Inman Fox, 1988: 79-83) comienza poniendo en situación a sus lectores: «Es el ensayo general de *Electra* [...] sin saber cómo, se presiente lo épico... y en las sillas de la orquesta todos estamos pálidos», el éxito era inminente, y en el ambiente, tal y como confirma Maeztu, se podía palpar lo que al día siguiente sería más que un hecho.

Hace referencia a varias personalidades que allí se encontraban, nombra a Echegaray, a Ricardo Fuente, a Manuel Bueno, a Amadeo Vives, Martínez Ruiz, etc. Su artículo es una especie de relato en el que va contando todo lo acaecido en ese ensayo general y lo narra poco a poco, acto por acto. Del primer acto dice que al terminar «como nuestra alma está llena de ideas, hablamos para adentro [...] cuando baja el telón, todos

estamos roncos»; el tercer acto lo caracteriza como «un idilio sublime, incomparable. ¡La vida y el amor!... ¡La ciencia y el ensueño!»; en el segundo entreacto afirma que un crítico le hizo la pregunta de si no creía que había mucho simbolismo. Antes de que terminara la obra, según las palabras de Maeztu, ya se podían escuchar los vítores hacia nuestro autor «¡Galdós”, ¡Galdós!», y nos llama poderosamente la atención la reacción que tuvo Valle-Inclán «el enemigo de la emoción en la obra de arte, llora por detrás de sus quevedos».

Las últimas palabras que nos regala Ramiro de Maeztu ponen en evidencia el gran acogimiento que tendría *Electra* al día siguiente, y que ya tuvo en el ensayo: «¡noche hermosa, en que por primera vez hemos sentido junto a nosotros la presencia del genio [...] El hombre de la ciencia, del cálculo y de exactitud, la inteligencia fría e impasible, tiene un ensueño superior; *Electra* —y ese hombre es Galdós— y *Electra* somos nosotros —los hombres y la tierra».

Como vemos en el artículo de Maeztu, ya los allí presentes (en el ensayo general) pudieron preconizar el éxito que iba a tener unas horas después una obra como *Electra* en un momento como el que se estaba viviendo en la España de principios del siglo XX.

Igual de interesante que este que acabamos de mencionar nos parece el de Azorín. «Instantánea», (citado por Inman Fox, 1988: 83-84) publicado en *El País*, el 31 de enero de 1901. En este caso, José Martínez Ruiz dedicó tan solo nueve líneas para comentar la obra de Galdós, que le parece: «el símbolo de la España rediviva y moderna [...] que va abriéndose a las grandes iniciativas del trabajo y de la ciencia». De los artículos que hemos presentado, este es, quizá, el más arbitrario de los que hemos presentado.

Encontramos otro artículo de este autor publicado en el mismo periódico el 9 de febrero. Se titula «Ciencia y fe» (citado por Inman Fox, 1988: 84-87), se lo dedica a Clarín y en él hace toda una valoración crítica. Esta vez se muestra mucho más polémico desde las primeras líneas: «Desconsuela el ruidoso y triunfador éxito de *Electra* [...] porque ha removido y hecho pintorescamente visible toda la frivolidad de nuestra liberalesca y huera burguesía» y afirma unas líneas más abajo que el público (de todas las edades) aplaudió «el antipático manifiesto progresista, la antipática arenga anticonventual y redentora». Además, tacha a *Electra* de inactual y afirma que en la sociedad española el arte solo llena al público si es un vehículo de programas religiosos y políticos». Esta idea la apoya basándose en los dos personajes más antagónicos de la obra: «Máximo y Pantoja son dos

espíritus representativos [...] Máximo, con sus arranques progresistas completamente inartísticos [...] despierta el aplauso de la muchedumbre indocta, Pantoja, que es la idea pura, independientemente de todo fin utilitario [...] llega más al corazón del artista».

Opina que, precisamente, esta obra es el reflejo de un «anticlericalismo superficial y postizo», lo que nos lleva a entender las palabras de Inman Fox (1988:87): «en este artículo se pueden vislumbrar las características que harán de Azorín más tarde uno de los más interesantes críticos de la literatura española; pero nos hace sonreír su filosofar sobre la eternidad». Acude Fox a la idea de la filosofía porque Azorín encuentra en la obra de Galdós algo más que un texto propagandístico, puesto que dice que refleja el problema de la vida y para ello se hace en el artículo una serie de preguntas como: ¿Dónde está la verdad? ¿Cuál es el fin o el sentido de la vida? Etc. Estas preguntas pueden ser interpretadas como un guiño a las preocupaciones de Maeztu, a quien dirige su artículo. Para terminar con el comentario del artículo de Martínez Ruiz, diremos que a fecha de 6 de abril de 1901 vio la luz otro artículo suyo titulado «Los jesuitas», pero esta vez en la revista *Electra*, donde ataca a la Compañía por la deshonestidad de su dogma. Esto nos lleva, cómo no, a presentar la revista que surgió tras el enardecimiento de una mes de febrero que había sido victorioso.

El estreno de *Electra* fue tan sonado y la obra tuvo tantísimo éxito, que en apenas dos meses se fundó la revista *Electra*, de periodicidad semanal. Está claro que el título de la revista proviene de la obra de Galdós. Entre el 16 de marzo y el 27 de abril salieron un total de nueve números de *Electra*. En la primera página de la misma, aparece una carta de Benito Pérez de Galdós en la que alienta a los jóvenes que colaboraron con sus artículos con el fin de trabajar en ellos de forma apasionada y con la paciencia necesaria para afrontar la empresa en defensa de la justicia.

En ella participaron un gran número de autores de entre los que podemos destacar, aparte del propio Galdós: a Baroja, Darío, Blasco Ibáñez, Juan Ramón, los hermanos Machado, Maeztu, Martínez Ruiz, Valle Inclán o Villaespesa. Se trata de autores muy dispares, pero tienen en común una misma idea: la crítica necesaria hacia la sociedad del momento que les tocó vivir. Son muy interesantes las palabras de Francisco Javier Grande:

Comparten los autores de Electra una actitud rebelde de oposición y crítica hacia su sociedad (entendida como conjunto de valores y normas generalmente

admitidos). Esta actitud se manifiesta en varios motivos. El primero es la ruptura de los valores burgueses. [...] Otro motivo típico del rechazo de valores burgueses es el sensualismo con cierta carga erótica (a veces con expresión casi sacrílega). Busca provocar y escandalizar el puritanismo burgués (Grande Quejigo, 1991: 206).

Como vemos, se trató de una revista de denuncia directa que pretendía una renovación cultural, de ahí la unión de los jóvenes escritores de la revista con Galdós, máximo exponente de esa renovación social de base anticlericalista que tanto se ansiaba. De esta revista se tiraron pocos números, nueve en total. Su desaparición se deba, quizá, a ciertas desavenencias entre algunos de sus colaboradores o problemas económicos que no permitieron que se siguiera sosteniendo. Aunque se trate de una efímera publicación no deja de ser un reflejo más del efecto que *Electra* causó en la España que se estaba empezando a asomar al nuevo siglo.

Haciendo referencia al efecto de *Electra*, no podemos dejar aparte el hecho de que después de la boda de la princesa de Asturias, que se celebró el 14 de febrero de 1901, dimitió el gobierno conservador, que entonces estaba presidido por Azcárraga. Por lo que se formó un nuevo gobierno en cuya presidencia encontramos a Práxedes Mateo Sagasta, que fue conocido como «ministerio *Electra*».

También encontramos hechos no tan significativos, pero que siguen siendo una clara muestra del efecto que tuvo *Electra*. Como, por ejemplo, que se le llegó a solicitar permiso a Galdós para bautizar con el nombre de su obra a una creación de repostería; además, algunos padres pusieron a sus hijos los nombres de Máximo o *Electra* en honor a la obra galdosiana.

Electra alcanzó hasta ochenta representaciones en el Teatro Español, se representó en numerosas ocasiones en provincias (superando la negativa de las diócesis de las mismas), llegó incluso a Italia, Francia, países americanos de habla hispana. Se hicieron muchas ediciones tanto Argentina como en México tras el estreno de la obra, además de traducciones de la misma en alemán, holandés y portugués. También nos hacemos una idea de la fama alcanzada por *Electra* porque se llegaron a hacer hasta dos parodias de la obra, actividad que era habitual en los casos de las obras que alcanzaban un éxito importante.

El propio Benito Pérez Galdós dijo en una ocasión, que en *Electra* intentó condensar la obra de toda su vida, su amor a la verdad y su lucha contra la superstición y el

fanatismo. Fue capaz de dejar a un lado las convenciones y las mentiras y se centró en la regeneración de una España cuyos cimientos no fueran otros que la ciencia y la justicia. Partiendo de esos principios creó una obra que se ha convertido en el episodio más relevante de la batalla anticlerical que tuvo un estreno memorable y un éxito apoteósico que no dejó a nadie indiferente. Un siglo después, podemos decir que Galdós no solo intentó condensar en *Electra* la obra de toda su vida, sino que lo consiguió.

5. Conclusión

Tras la realización del presente trabajo, llegamos a la conclusión de que hemos de destacar las circunstancias que hicieron del estreno de *Electra* de Benito Pérez Galdós uno de los más polémicos de la historia de la literatura española. Por lo que presentamos a continuación una serie de aspectos que contribuyen al acercamiento de la recepción de *Electra* en la sociedad del siglo XX.

En primer lugar, partimos del momento en el que se encontraba la producción novelística galdosiana. Su novela es el producto de su esfuerzo por representar la realidad española y la hemos estudiado a través de las etapas que esta comprende: las novelas de tesis, las contemporáneas y las espiritualistas. Las primeras fueron escritas en los años 70, en ellas refleja el sentido de la historia desde un punto de vista ideológico de tipo progresista, interpretando la realidad española y los problemas concretos desde tesis morales diferentes, integrándolas en el mundo imaginario de la novela. Tras estas encontramos las novelas contemporáneas escritas en la década de los 80, en las que el autor intenta representar la realidad de forma analítica y profunda, bien sea a través de las colectividades o a través de personajes muy individualizados. Y luego tenemos las novelas espiritualistas escritas en los 90. En ellas se da un giro dialéctico dentro del problema del realismo, puesto que le imprime Galdós a la novela una vuelta a lo individual desde una perspectiva sociológica, el novelista busca una solución al drama social, pero desde un punto de vista individual. Hablamos de un modernismo religioso que empieza con el modernismo estético, que acompañó al giro espiritualista de nuestro autor realista. Dentro de estas últimas, nos encontramos con un Galdós que vuelve a la pasión de su juventud: llegamos, pues, a su teatro, que era un arma de la que se valía en su constante lucha por representar la realidad.

En segundo lugar, hemos de atender a la pretensión galdosiana de renovar el panorama teatral español y reconducir el teatro a través del realismo y la naturalidad. Encontramos una novedad en Galdós: la posibilidad de simultanear la novela y el teatro, dando lugar a un subgénero híbrido: la novela dialogada. Esto le daba la posibilidad de representar la realidad a través del análisis profundo que permite la narración, valiéndose a la vez de lo visual y lo espectacular del teatro. Estamos, pues, ante un novelista moderno adelantado a su tiempo. Así, fue creando su propia técnica reduciendo la exposición analítica de sus novelas para acortarlas según los límites escenográficos. En este contexto teórico, volvió Galdós al teatro después de casi cinco años en enero de 1901 con *Electra*, obra que causó más agitación entre su público.

En tercer lugar, hemos de hacer referencia a la recepción de la obra galdosiana. No es extraño que el público acogiese con tanto fervor *Electra* en su estreno, puesto que la expectación por el regreso de Galdós a los teatros tras cinco años era notable y esto se suma al hecho de que ya en los últimos años decimonónicos los intelectuales abogaban por una regeneración que sacase a España del retraso mediante la mejora de la educación, la industrialización y la conexión del país con el resto de Europa. De hecho, así lo promulgaban aquellos que luego formarían la generación del 98. Pues bien, la fama que alcanzó la obra tras el estreno la constatan los numerosos artículos que aparecieron en la prensa al día siguiente, tres de los cuales han sido presentados en este trabajo por la relevancia de sus autores y del contenido de los mismos. Hablamos de los artículos de Baroja, Maetzu y Martínez Ruiz que evidencian el éxito que tuvo Galdós.

Este éxito fue conseguido por nuestro autor porque presentó su obra en un momento en el que los ciudadanos estaban siendo testigos de cómo se estaba privilegiando, bajo la Restauración, a la Iglesia y de cómo esta estaba volviendo a tener un poder inmenso tras la decadencia que se vivió en 1868. Se estaba reforzando, entre otras cosas, por el regreso de muchos religiosos de las colonias recientemente perdidas, además estaba teniendo una influencia creciente en asuntos políticos y sociales, sobre todo por parte de los jesuitas. No podemos olvidar las medidas que Rousseau adoptó contras las órdenes religiosas, que provocaron el partido liberal temiese que estas decidieran refugiarse en España. Entendemos, pues, tanto ese movimiento anticlerical que se levantó tras el estreno de *Electra*, como los gritos de «¡abajo los jesuitas!» o «¡abajo los curas!» que se escucharon en el mismo.

Por todo ello, tenemos que contextualizar la obra y toda la polémica que desató en el momento histórico en el que estaba sumida la España de los últimos años del XIX y del primero del XX. La situación social era propicia para que *Electra* fuera recibida como la luz que iluminaba las sombras de la oscuridad religiosa. Nos encontramos en la España de principios del siglo XX con un panorama marcado por las recientes pérdidas de territorio en la guerra de Cuba en 1898 y por cierta inestabilidad política, cuyo origen se remonta en el fracaso de la revolución del 68 y del Sexenio Democrático (no funcionó la monarquía parlamentaria ni la Primera República). El fracaso de ambas dio lugar a la restauración de la monarquía borbónica con Alfonso XII. Tras su muerte fueron dos partidos los que se turnaron el poder: el de Cánovas del Castillo (Partido Conservador) y el de Sagasta (Partido Progresista). En este contexto España hace frente con la reina regente a la pérdida de sus últimas colonias, como veníamos diciendo, lo que hizo que se generase una conflictividad social que se basaba en tres movimientos: el movimiento anticlerical, el movimiento obrero y sindical y la aparición de los nacionalismos.

En cuanto al movimiento anticlerical hace referencia a las dos Españas del momento: la liberal y la conservadora, ambas representadas en la obra de Galdós que ha sido nuestro objeto de estudio: *Electra*. La primera viene a reflejarse en el personaje de Máximo, el joven científico que tiene un laboratorio y que se muestra como un ciudadano liberal, y la segunda la encontramos en Salvador Pantoja, en Evarista y en don Urbano, personajes que se mueven por intereses relacionados con los de la iglesia católica.

Además de todo esto, no podemos dejar de hacer referencia a un caso que pudo haber inspirado a Galdós a la hora de creación de su obra: el caso Ubao. Se trata del famoso pleito de un caso muy sonado en el 1900. Una joven menor de edad, heredera de una gran fortuna, había sido convencida de forma clandestina por un jesuita para que entrase como novicia en un convento. Él consiguió su cometido y ante esta injusticia reaccionó su familia llevando el pleito ante el Supremo con el fin de que la niña volviese con su familia. De ahí los numerosos gritos a los que hemos aludido anteriormente, los cuales se escucharon en el Teatro Español de Madrid la noche del estreno.

Por último, tras tener claras estas cuestiones anteriores, podemos entender la repercusión que tuvo *Electra* a partir de la noche del 30 de enero, fecha en la que tuvo lugar la polémica representación y que se debe, precisamente, a los factores clave que acabamos de presentar: la evolución novelística galdosiana, la teatral y, finalmente, el

exitoso estreno de *Electra*, que se explica, precisamente, por las circunstancias históricas que la rodearon. Todo ello nos lleva a poner de manifiesto la valía del que ha sido y será el mayor novelista español después de Cervantes: Benito Pérez Galdós, el escritor que mejor ha representado la realidad española a través de su mirada crítica, concreta y vivificante.

Si fascinante es estudiar la relación de Galdós con el teatro, más fascinante aún nos ha parecido el estudio del agitado estreno de *Electra*, que nos ha permitido entender a ese Galdós cuya pasión por el teatro nunca se apagó y le acompañó hasta el fin de sus días. El teatro fue el género de su juventud, el que consiguió consagrar, como él mismo dijo en alguna ocasión, con rapidez vertiginosa, y el único medio que le permitió expresar la pasión de su vida encima de los escenarios: mostrar fielmente la realidad española del momento.

Para finalizar quisiéramos decir que leer a Galdós es como pasear por el presente. Sus palabras siguen teniendo vigencia en nuestro tiempo. Al introducirnos en el mundo galdosiano no hemos hecho más que ahondar en el siglo XXI, puesto que los problemas del XIX y del XX que tanto observó y plasmó Galdós en sus obras, no son más que las raíces de los problemas que llenan actualmente nuestros días.

6. Bibliografía

- Budor, K. (2003-2004). Una carta inédita de Pérez Galdós relativa a "Electra". *Anales galdosianos* (nº 38-39) pp. 141-152. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/anales-galdosianos-7/> [consultado el 04/04/19]
- Casalduero, J. (1974). *Vida y obra de Galdós*. Madrid: Gredos.
- Caudet, F. (1992). *El mundo novelístico de Pérez Galdós*. Madrid: Anaya.
- Diez Borque, J. M (1983). *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus.
- Finkenthal, S. (1980). *El teatro de Galdós*. Madrid: Fundamentos.
- García López, J. (1984). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives.
- Grande Quejigo, F. J. (1991). *Electra*, una revista finisecular. *Anuario de Estudios Filológicos* (Universidad de Extremadura). Recuperado de: <http://dehesa.unex.es/handle/10662/2584> [consultado el 31/03/19]
- Inman Fox, E. (1988). *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Lloréns, V. (1968). Galdós y la burguesía. *Anales galdosianos* (nº 3) pp. 51-59. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/1249387755-5695940765657/p0000007.htm#I_18 [consultado el 17/04/19]
- Mainer, J. C (2001). Clausura exposición “*Electra* de Pérez Galdós. Cien años de su estreno”. Cien años después: sobre *Electra*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 957-972. Recuperado de: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/1006> [consultado el 10/06/19]
- Mainer, J. C. (2009). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Menéndez Onrubia, C. (1983). *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*. Madrid: CSIC.
- Montesinos, J. F. *Galdós*. 3 vols. *Estudios sobre la novela española del siglo xix*. (2ª ed.). Madrid: Castalia, 1968-1972.
- Oleza, J. (1976). *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Valencia: Bello.
- Ortiz-Armengol, P. (1995). *Vida de Galdós*. Barcelona: Crítica.
- Pérez Galdós, B. (1923). *Nuestro teatro*. (Obras inéditas/ ordenadas y prologadas por Ghiraldo, A; V. 5). Madrid: Renacimiento.
- Pérez Galdós, B. (1990). *Ensayos de crítica literaria*. Selección, introducción y notas de Laureano Bonet. Barcelona: Península.

Pérez Galdós, B. (2001). *La desheredada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8-c9t8> [consultado el 11/03/19]

Pérez Galdós, B. (2002). *Electra*. Madrid: Cátedra.

Rico, F. (1982) *Historia y crítica de la literatura española. (Vol. 5) Romanticismo y realismo* coord. por Iris M. Zavala. Barcelona: Editorial Crítica.

Schmidt, R. (1969). *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo insular de Gran Canaria. Recuperado de: <https://mdc.ulpgc.es/utis/getfile/collection/MDC/id/443-04/filename/80787.pdf> [consultado el 18/04/19]