

ANÁLISIS DE ALGUNOS ASPECTOS DE *ELECTRA*. POSICIÓN DE ESTE DRAMA EN LA DRAMATURGIA GALDOSIANA

M^a DEL PRADO ESCOBAR BONILLA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Tras estudiar brevemente la significación de la dramaturgia galdosiana en su época, este trabajo se propone analizar *Electra*. Las escandalosas circunstancias que rodearon su estreno impidieron, en aquellos años, realizar una crítica desapasionada de la obra. Aquí propongo una reflexión sobre algunos rasgos de los personajes, así como sobre la presencia de ciertos elementos intertextuales de indudable importancia en este drama.

ABSTRACT

After a brief study of the galdosian dramatic art in this epoch time, this work intends to analyse *Electra*. The shocking circumstances surrounding its new release presented a dispassionate review of the play at the time. A reflection about some features of the characters, together with the presence of certain intertextual elements of doubtless importance in the drama are profounded here.

Antes de emprender el análisis de *Electra*, pienso que no estará de más echar una mirada, siquiera sea apresurada, a la totalidad de la producción teatral galdosiana, procurando ubicarla en el contexto sociocultural del que surge y al que se dirige; porque esto, que parece una obviedad, pocas veces se ve reflejado en las historias literarias al uso.

Así, en ocasiones se incluye la dramaturgia de Galdós en un breve apéndice, tras el estudio de su obra narrativa, con lo cual el lector apresurado percibe oscuramente la producción entera del autor en bloque, como un conjunto definitivamente anclado en los años setenta del pasado siglo. Más contradictoria resulta la posición de quienes, al presentar el panorama de la escena española en torno a 1900, soslayan la mención de los dramas de Galdós aun cuando hayan ponderado en esas mismas páginas la importancia que el estreno de *Electra* tuvo en la formación de la conciencia generacional de aquellos jóvenes que entonces aclamaron a don Benito, y puede que hasta hayan explicado que un importante vehículo para las nuevas ideas fue la revista bautizada precisamente con el nombre de este drama galdosiano.

Cuando Torrente Ballester afirma que «el teatro español de tema y estilo moderno nació en Madrid el día seis de octubre de 1894»¹, aludiendo a la fecha del estreno de *El nido ajeno* de Jacinto Benavente, probablemente hubiera tenido que adelantar en dos años el acontecimiento y señalar como arranque de tal modernidad, la presentación de *Realidad*, pieza con la que Galdós irrumpió en la escena española. Elementos novedosos contenía sin duda esta obra según advirtió buena parte de la crítica a raíz de su estreno en la noche del 15 de marzo del 92 en el madrileño teatro de la *Comedia*².

DRAMATICIDAD EN LA NARRATIVA DE GALDÓS

La vocación teatral de Galdós no apareció sin embargo repentinamente en aquel momento, sino que recorre, más o menos visible, toda su dilatada creación literaria. Y si es cierto, como apunta Rubio Jiménez, que:

Fueron pocos los novelistas del realismo español que no se sintieron alguna vez tentados a probar fortuna en el teatro tal como ocurría en Francia, donde existía una decidida dedicación de los novelistas al arte escénico y una novelización del teatro³,

también se puede afirmar que, entre todos ellos, fue el autor canario quien, mayor esfuerzo y constancia consagró a la creación de una dramaturgia hacia la que «tiende», diríamos, su producción novelesca entera.

En efecto, después de haber escrito en su juventud un par de piezas que no llegaron a estrenarse, y cuando ya se había apartado al parecer definitivamente del teatro, en el seno mismo de su obra narrativa se pueden rastrear indicios de dramaticidad que culminarán en la producción escénica de Galdós⁴. Por ello es posible observar en tantos de sus relatos, una organización casi dramática del discurso y un uso creciente del diálogo, de la palabra hablada, que presenta a los personajes, los configura y los hace vivir ante el lector. Pero es que además tales diálogos se transmiten frecuentemente como si fueran fragmentos de una obra teatral, con la indicación explícita del nombre de cada interlocutor y, entre paréntesis, las necesarias acotaciones⁵.

El penúltimo jalón en este camino en busca del teatro, lo constituye la publicación en 1889 de la primera de sus cinco novelas enteramente dialogadas⁶.

Galdós mismo ha dejado bien claros los motivos que le llevaron a experimentar con una forma, si no nueva, al menos desusada de presentar la materia narrativa explicándolos así en el prólogo de *El Abuelo* (1897):

El sistema dialogal adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos [...] imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra. [...] Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos [...] del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza⁷.

Estaba persuadido de que su hallazgo, esta «novela intensa o drama extenso» como lo denominará en otra ocasión⁸, iba a resultar de gran rentabilidad artística habida cuenta, por una parte, del efectismo vacío que aquejaba al teatro y, por otra, de la necesidad de imprimir mayor ligereza a la novela de amplias proporciones propia del ya declinante naturalismo.

Este subgénero que Galdós extrae de nuestra mejor tradición literaria —*La Celestina*, *La Dorotea*— modernizándolo y adaptándolo a sus necesidades expresivas, conocerá en los años iniciales del siglo XX una considerable fortuna entre los jóvenes de la generación emergente; y así Baroja en *La casa de Aizgorri* o, Valle Inclán con sus *Comedias Bárbaras* sacaron buen partido de la innovación galdosiana.

GALDÓS Y EL TEATRO

En plena madurez artística y vital —está a punto de cumplir 49 años y es autor de una vastísima obra narrativa— empieza don Benito Pérez Galdós su carrera como autor teatral. A partir pues del 15 de marzo de 1892, el público español tendrá que irse acostumbrando a que se alternen las noticias sobre los estrenos de sus dramas con la aparición en las librerías de sus nuevos relatos.

El panorama que ofrecía la escena española por entonces era de un anquilosamiento verdaderamente desalentador; había pasa-

do ya la moda de las truculencias neorrománticas con que Echegaray consiguiera sus éxitos más resonantes, pero seguían siendo él y otros autores más o menos de su línea como Sellés, Cano o Feliú i Codina quienes estrenaban con mayor asiduidad. Al lado de este teatro serio y trascendente que hoy parece pura arqueología, registraba también aquel fin de siglo una verdadera «hipertrofia del género chico» —Unamuno dixit⁹— que, gracias casi siempre a las partituras inspiradas y graciosas que acompañaban al texto, produjo por entonces sus mejores logros.

Galdós pues, comenzó su carrera dramática impelido por el deseo de dejar a sus criaturas de ficción expresarse y actuar ante el público; quiso además introducir usos nuevos en aquel adocenado ambiente teatral y pretendió, por último, apelar a las conciencias de los españoles y transmitir desde los escenarios sus ideas de regeneración social.

A partir de este momento el autor encaró con rigor y seriedad un quehacer de dramaturgo que se extendió a lo largo de veintiséis años durante los cuales estrenó veintidós piezas que fueron representadas por los más afamados cómicos del momento y que, tras su paso por las carteleras de los teatros madrileños, solían figurar en los repertorios de las compañías cuando éstas emprendían sus *tournées* por provincias. Algunas de sus obras además —como *Electra*, precisamente, de la que me ocuparé con cierto detalle— fueron traducidas a otros idiomas y se presentaron con éxito más allá de nuestras fronteras.

Galdós demostró también su interés por todos los aspectos del hecho teatral y tenía muy presentes aquellas facetas del espectáculo que conforman la obra junto con el texto, constituyendo lo que puede llamarse la teatralidad del drama. A este respecto es muy ilustrativo el prólogo que puso a *Alma y vida*, estrenada en 1902, en el que explica la cuidadosa atención con que preparó los detalles del vestuario y de la escenografía:

Aprovechando una excursión a París, busqué y encontré cuanto necesitaba en el archivo de la Opera, inmenso y ordenado depósito de las artes y ciencias auxiliares del teatro. [...] Todo fue perfectamente señalado en las láminas que me dieron y que yo traje a España bien persuadido de traer un progreso en el arte teatral.

Los periódicos de aquellos años muestran el interés con que siempre se recibían los estrenos de las obras del autor, quien por cierto ocupó la dirección del Teatro Español durante la temporada de 1912-1913. A la vista de todo esto resulta evidente que el quehacer teatral de Pérez Galdós no fue, como a veces parece desprenderse de ciertos estudios apresurados, el resultado de un capricho pasajero sino el fruto de una dedicación reflexiva y prolongada, según indica A. Berenguer:

Con demasiada frecuencia se insiste en la falta de experiencia teatral de un autor que estrenó más que muchos dramaturgos (hoy clásicos) como Lorca o Valle Inclán, y que demostró por el teatro europeo de su época un interés que está ausente de la inmensa mayoría de los autores consagrados de nuestro teatro en este siglo¹⁰.

LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE GALDÓS

Después de haber evocado, aunque sea de modo tan apresurado, las circunstancias reales en que se produjo la incorporación de Galdós al panorama del teatro español, será menester estudiar sucintamente la totalidad de su dramaturgia en la cual se inserta *Electra*, que será objeto de alguna mayor atención en este trabajo.

Finkenthal¹¹ observa que la cronología de los estrenos galdosianos no es regular sino que el conjunto de éstos se agrupa en torno a tres períodos discontinuos separados entre sí por intervalos relativamente prolongados. Así, entre 1892 y 1896 subieron a los escenarios ocho obras: *Realidad*, *La loca de la casa*, *Gerona*, *La*

de *San Quintín*, *Los condenados*, *Voluntad*, *Doña Perfecta*, y *La fiera*. Cinco años transcurrieron hasta que el autor reanudó su labor teatral con el estreno memorable de *Electra* en 1901. Hasta el año diez se extendió la segunda etapa de su actividad teatral en la que se incluyen los dramas *Alma y vida*, *Mariucha*, *El abuelo*, *Barbara*, *Amor y ciencia*, *Zaragoza*, *Pedro Minio* y *Cassandra*. Por fin, en 1913 vuelve Galdós a las tablas con las siguientes obras: *Celia en los infiernos*, *Alceste*, *Sor Simona*, *El tacaño Salomón* y *Santa Juana de Castilla* que estrenó en mayo de 1918, dos años escasos antes de morir.

La variedad en lo referente a los asuntos y a la ambientación, espacio temporal de los mismos es nota dominante en la dramática galdosiana. Por ello resulta muy útil la clasificación que de estas obras propone Gonzalo Sobejano y que basa en «las direcciones intencionales y los temas constantes» en ellas observables:

Podrían discernirse dos grandes categorías: dramas de la separación, en los que el desenlace separa a los portadores del conflicto, [...] y dramas de la conciliación, en los que el desenlace concilia, de hecho o en esperanza, a los representantes del conflicto o de la diferencia. Dentro de la primera categoría, [...] dos temas: el descubrimiento de la verdad profunda [...] a fin de alcanzar una purificación (*Realidad*, *El abuelo*, *Barbara*) o la preservación de la libertad de acción frente a los abusos de la intolerancia [...] (así en *Dª Perfecta*, *Electra* entre otras. Dentro de la segunda categoría otros dos temas: la proyección de la voluntad [...] así en *La loca de la casa*, y el ejercicio de la caridad en armonía con la justicia [...] (así en *Celia en los infiernos*, *Sor Simona*)¹².

Los éxitos teatrales más merecidos y duraderos del autor fueron los conseguidos por obras de las dos primeras etapas de su producción: *Realidad*, *La loca de la casa*, *Dª Perfecta*, *Electra*, *La de San Quintín* y *El abuelo* constituyen indudablemente la cumbre de la dramaturgia galdosiana. En cambio, los dramas del período final —encuadrables todos en la temática de la conciliación— no suscitaron demasiado entusiasmo entre los críticos, si bien es

habitual el tono de respeto con que éstos se solían referir al «insigne maestro», al «patriarca de las letras españolas», etc. La excepción más notable a esta frialdad condescendiente la constituyen los trabajos de Ramón Pérez de Ayala, más tarde recogidos en *Las máscaras*, en los que el gran ensayista pondera la labor del Galdós dramaturgo de quien llega a afirmar:

Cervantes predicó una manera de teatro llana, simple y coherente. Galdós, elevándose sobre el gusto reinante, mucho más depravado y corrompido que el de tres siglos ha, se adelanta al tablado histriónico a imponer una dramaturgia llana, simple y realista, con la ventaja a favor de Galdós, de que Cervantes no llegó a ser el primer autor dramático de su época, y Galdós lo es, sin disputa de la nuestra¹³.

Y habrá que convenir en que, si aplicamos una perspectiva rigurosamente sincrónica, no resultan exageradas las opiniones del eminente crítico asturiano.

ELECTRA Y SUS CIRCUNSTANCIAS

El 30 de enero de 1901 vuelve Galdós a los escenarios presentando esta obra con la que inauguró clamorosamente el nuevo siglo.

Es posible que el autor la tuviera escrita en todo o en parte bastantes meses antes de su estreno y es bien cierto asimismo que el conflicto entre las ideas progresistas y el fanatismo religioso no era tema nuevo para él pues se encuentra ya en sus grandes novelas de los años setenta; sin embargo en el momento del estreno de *Electra* coincidieron unos cuantos acontecimientos que lo convirtieron en estandarte para los unos y en piedra de escándalo para los otros. Martínez Olmedilla resume —con cierta explicable parcialidad, dada la fecha de su libro, 1947— las causas de la oportunidad del drama:

[...] el éxito fue de apoteosis. Tres causas contribuyeron a ello: la boda de la princesa de Asturias, que fue impopular y motivó protestas callejeras;

el mitin famoso del Frontón Central, en el que Joaquín Costa pronunció un discurso demoledor; finalmente, el asunto de la señorita Ubao, supuestamente retenida en un convento contra su voluntad... *Electra* fue el pistón que hizo estallar la bomba populachera¹⁴.

La verdad es que a la salida del teatro se produjeron desórdenes, no sólo en la noche del estreno sino también en fechas sucesivas, así como en la presentación de la obra en provincias. *Electra* además canalizó, diríamos, una cierta animadversión contra los jesuitas e incluso es posible que acelerara la llegada de Sagasta y los suyos al poder; sin embargo lo que me interesa ahora señalar es el entusiasmo que el drama galdosiano despertó en los componentes del grupo que más adelante recibiría el nombre de «generación del 98». Elizalde¹⁵ ha analizado con detenimiento el impacto que tal estreno produjo en Azorín y en Maeztu y, por su parte J. C. Mainer indica a este respecto:

Ramiro de Maeztu había señalado la implícita carga anticlerical de la pieza con un «¡mueran los jesuitas!» y José Martínez Ruiz (el futuro Azorín) y Pío Baroja habían salido de la tumultuosa representación con el firme propósito de escribir una monografía sobre *La iglesia española* cuyo contenido hubiera sido muy similar al de cualquier artículo de José Nákens...¹⁶

Parece evidente pues, que, a pesar del escándalo o tal vez a causa de él, *Electra* constituyó un éxito formidable¹⁷ y se mantuvo en cartel durante casi tres meses. Los ecos de tan apasionada polémica saltaron las fronteras y también lejos de España fue el drama de Galdós pretexto para los más duros enfrentamientos según indica Casaldueiro:

Doscientas veces se representó el drama en París y luego en provincias. Los ataques de los clericales franceses fueron también extremadamente violentos o desdenosos, apuntando sobre todo a los defectos artísticos. Cuando los clericales y reaccionarios se transforman en estetas es signo de que se ha acertado¹⁸.

Por cierto, el camino que hubo de recorrer *Electra* hasta llegar a tan resonante triunfo en los escenarios franceses, fue bastante azaroso, como revela un interesante trabajo de L. López Jiménez¹⁹.

La defensa de la libertad y del amor frente a la coacción y a la calumnia constituye el tema central de la obra. Si se añade que es el personaje representativo del fanatismo clerical quien recurre a tales medios para apartar a *Electra* de su amado y forzarla a entrar en un convento, se apreciarán con mayor claridad los motivos de la encarnizada polémica que el drama suscitaba.

Algo más que razones coyunturales habrá que buscar sin embargo en un triunfo de tales proporciones; se impone, por tanto, analizar algunos aspectos internos de *Electra*, de su estructura, de la configuración de sus personajes, etc., para que lleguemos a hacernos cargo de sus cualidades y de sus defectos.

Un decidido impulso clarificador se advertía ya en el trabajo que Gómez de Baquero²⁰ dedicó al drama una vez calmado el tumulto del estreno. Censura el crítico la simplificación que los partidismos de distinto signo aportan a la valoración de la obra de arte, hurtando así la posibilidad de analizarla desapasionada y minuciosamente. Y es que, viene a decir, si *Electra* fuera solamente un alegato en favor del progreso y una diatriba contra el obscurantismo clerical, resultaría difícilmente explicable el hecho de que lo sobrenatural sea tan importante en su estructura dramática que llegue, incluso, a condicionar su desenlace. Asimismo le parece reduccionista una lectura en clave exclusivamente política, de los protagonistas, cuyos caracteres desbordan los límites de tal esquema.

Con el tema central —defensa de la libertad amenazada y lucha contra la mentira— se entrecruzan otros, como la preocupación por la posibilidad de que las taras hereditarias graviten sobre la personalidad de *Electra*, o la confianza —que hoy puede parecer ingenua— en el progreso científico. Todo ello confiere mayor complejidad a la trama e impide la excesiva rigidez de los caracteres.

Los dos primeros actos de los cinco con que cuenta la obra están dedicados a crear el ambiente en que va a desarrollarse la acción y a presentar a los personajes. En el tercer acto el temperamento infantil y alocado de Electra se transforma, madura, gracias al amor mutuo que sienten ella y Máximo, el joven científico progresista.

El acto cuarto presenta la actitud contrariada de don Salvador Pantoja, quien, creyendo ser el padre de Electra, quiere apartar a ésta de su amado cuyas ideas avanzadas le parecen peligrosas, y hace creer a la muchacha que Máximo y ella son hermanos de madre. Ante esta revelación Electra, medio enloquecida, es encerrada en un convento. En el último acto, Máximo y su amigo, el Marqués, rescatan a la protagonista, después de que el fantasma de su madre se le haya aparecido para disipar la calumnia, gracias a lo cual, todo termina bien:

LA SOMBRA: Tu madre soy, y a calmar vengo las ansias de tu corazón amante. Mi voz devolverá la paz a tu conciencia. Ningún vínculo de naturaleza te une al hombre que te eligió por esposa²¹.

Galdós ha bautizado a los tres personajes centrales con nombres de indudable alcance simbólico, según su inveterada costumbre. Así a la protagonista, cuyo nombre es Eleuteria como el de su madre, la llaman Electra, apodo que también es herencia materna. La alusión a la tragedia griega, pues, está servida y ya en la segunda escena de la obra uno de los personajes habla de ello:

MARQUÉS: [...] 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 la vida conyugal, le pusieron Agamenón.

Finkenthal²² establece una serie de lazos con la obra homónima de Eurípides, basándose en argumentos un tanto forzados y excesivamente generales a mi juicio. En cambio puede que sean más reveladores de la personalidad de la protagonista las asociaciones que la

fonética de su nombre concita. Así, un poco después de las líneas que acabo de transcribir se lee:

MARQUÉS: Exceso de imaginación quizás, desequilibrio. ¿Es viva?

DON URBANO: Tan viva como la misma electricidad, misteriosa, repentina, de mucho cuidado. Destruye, trastorna, ilumina...

Máximo, al decir de los otros personajes, es un gran científico, representa el trabajo, el futuro, el progreso, etc., etc.; su nombre, por tanto, parece sentarle muy bien. Por su parte, el antagonista de la obra, partidario de «salvar» a Electra / España cerrando el paso a las nuevas ideas, se llama, precisamente Salvador. No deja de ser curiosa la evolución de la carga simbólica que ambos nombres soportan a través de sus repetidas apariciones en el cosmos ficcional galdosiano. En efecto, de la ironía evidente con que fueron bautizados Máximo Manso y su casi tocayo Maxi Rubín, pasamos al protagonista del drama estudiado en estas páginas, que también se llama así; pero en este nuevo contexto el nombre ha sido usado rectamente, perdiendo el subrayado humorístico advertible cuando lo llevaban Manso el bondadoso pedagogo, o el infeliz marido de Fortunata.

En cambio el recorrido es inverso en el caso del nombre de don Salvador Pantoja. Otro importante Salvador hay en el supertexto del autor: el personaje de la segunda serie de los *Episodios*. En aquella ocasión, Salvador, apellidado Monsalud por si quedaban dudas, era el héroe liberal que, de verdad, hubiera podido salvar a España; en *Electra*, por el contrario, el nombre completo de su tocayo —Salvador Pantoja— evoca connotativamente la rigidez y el severo empaque inmóvil de los cortesanos de la Contrarreforma que pintara Pantoja de la Cruz.

Aparte de las reminiscencias de su propia obra, hay en este drama de Galdós una variada serie de resonancias intertextuales. A veces, la referencia literaria no tiene excesiva trascendencia y sirve únicamente para subrayar algún rasgo en el carácter de determinado personaje. Así, a Máximo se refieren de vez en cuando los otros personajes

llamándole «el mágico prodigioso» sólo para recalcar la importancia de sus experimentos científicos, al parecer de sorprendentes resultados. Tampoco son de mayor calado las referencias que, al ponderar el carácter infantil de *Electra*, tendrían que recordar al espectador el estereotipo de mujer-niña, por entonces tan en boga:

PANTOJA: Pero ¡esa loquilla! [...] Cuando la dejan explayarse en las travesuras infantiles está *Electra* en sus glorias.

CUESTA: ¡Adorable muñeca!²³

Hay en cambio casos en que la alusión intertextual puede tener gran rentabilidad en la propia estructura dramática. El más claro ejemplo lo veo en las escenas VII y VIII del Acto Quinto en las que confluyen una serie de elementos —novicia arrebatada del convento por su enamorado, complicidad de una monja, suspicacia del (pretendido) padre de la joven— que remiten al final del tercer acto del *Tenorio*. Bien es verdad que todo ello se organiza en torno a un tema que muy poco de común tiene con el del hipotexto; es más, se diría que Galdós utiliza los efectismos del drama romántico para presentar el triunfo del antidonjuán, del héroe científico, defensor de una sociedad laica y moderna. A pesar de todo, la presencia de estos motivos literarios reforzarían sin duda la eficacia teatral de *Electra* ante los ojos de un público acostumbrado a asistir, cada primero de noviembre a la representación del drama de Zorrilla.

A la vista de este apresurado análisis de algunos aspectos de *Electra*, y aun reconociendo los fallos que un espectador actual advertiría sin duda en ella, habrá que convenir en que se trata de una obra compleja, cuya significación no se agota en la interpretación exclusivamente ideológica o en la indagación de las circunstancias históricas que rodearon su accidentado estreno.

NOTAS

- 1 TORRENTE BALLESTER, G.: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 17.
- 2 Así lo atestiguan muchos de los comentarios con que la prensa saludó el estreno de la obra, en los que se pondera la novedad que aportaba a la escena española. Véase BERENGUER, Ángel: *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Comunidad de Madrid, 1988, pp. 44 y 57.
- 3 RUBIO JIMÉNEZ, J.: *Ideología y teatro en España 1890-1900*, Universidad de Zaragoza, Libros Pórtico, sin fecha.
- 4 Sobre este tema es esclarecedor el artículo de ALVAR, M.: «Novela y teatro en Galdós», Prohemio I,², septiembre 1970, p. 152 donde se lee: «...entonces cabría plantear las cosas al revés (...): es el teatro la técnica que Galdós trasplanta a la novela, no a la inversa».
- 5 Bien ostensible es tal procedimiento en *La desheredada*, *El doctor Centeno* y *Tormento*, pero también otros títulos en las *Novelas españolas contemporáneas* lo utilizan aunque no con tanta profusión.
- 6 Cinco son las novelas dialogadas de Galdós: *Realidad* (1889), *La loca de la casa* (1893), *El abuelo* (1897), *Casandra* (1905) y *La razón de la sinrazón* (1915).
- 7 PÉREZ GALDÓS, B.: *Obras completas, Novelas III*, Madrid, Aguilar, 1982, p. 800.
- 8 PÉREZ GALDÓS, B.: «Prólogo a *Casandra*», op. cit., p. 906.
- 9 UNAMUNO, M.: «La regeneración del teatro español», *Primer acto*, n.º 58, noviembre, 1964, p. 6.
- 10 BERENGUER, A.: Op. cit, p. 14.
- 11 FINKENTHAL, S.: *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos, 1980.
Es un estudio de conjunto cuya consulta puede ser de utilidad, a pesar de su desmañado estilo, no sé si imputable al traductor de la obra o al mismo autor.
- 12 SOBEJANO, G.: «Razón y suceso de la dramática galdosiana» en *Anales galdosianos*, 1970, año V. Austin, Texas, pp. 44, 45.
- 13 PÉREZ DE AYALA, R.: *Las máscaras*, Madrid, Renacimiento, 1924, vol. I, pp. 45, 46.
- 14 MARTÍNEZ OLMEDILLA, A.: *Los teatros de Madrid*, Madrid, J. Ruiz Alonso, 1947, p. 183.
- 15 ELIZALDE, I.: «Azorín y Maeztu en el estreno de *Electra* de Pérez Galdós» en *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 291, septiembre, 1974.
- 16 MAINER, J. C.: *La edad de plata*, Madrid, Cátedra, 1983, 2ª edición, p. 26.
- 17 A este respecto se puede recordar que en Las Palmas se rebautizó el teatro Tirso de Molina que pasó a llamarse Teatro Pérez Galdós, a raíz del éxito de esta obra, según indica JORDÉ en *Galdós y el teatro contemporáneo*, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. T.E.M., 1943, pp. 7, 8.
- 18 CASALDUERO, J.: *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 2ª edición, 1961 p. 33.

- 19 LÓPEZ JIMÉNEZ, L.: «El estreno de *Electra* en París» en *Actas del III Congreso internacional de estudios galdosianos*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular, 1990, pp. 405-417.
- 20 GÓMEZ DE BAQUERO, E.: «El teatro de Galdós» en *Letras e ideas*, Barcelona, Henrich y C.ª, 1905, pp. 192-203.
- 21 PÉREZ GALDÓS, B.: *Obras completas, Cuento, teatro y censo*, Madrid, Aguilar, 1986, 1ª ed. 3ª reimp., p. 518.
- 22 FINKENTHAL, S.: Op. cit., pp. 137, 138.
- 23 PÉREZ GALDÓS, B.: Op. cit., p. 472.