Teresa María Prol Galiñanes

Notas para un achegamento ó teatro de Emilia Pardo

No meu primeiro achegamento á obra dramática de dona Emilia Pardo Bazán, non puido senón sorprenderme o feito de que un teatro escrito pola mesma man que creara novelas canónicas como *Los Pazos de Ulloa* ou *La Tribuna* estivese case esquecido nos estudos literarios.

Como no caso de calquera texto literario, son moitos os factores que deben ser tidos en conta á hora de estudar o teatro de Emilia Pardo Bazán. En primeiro termo, é imprescindíbel achegarse ó panorama teatral da época para saber que e quen dominaba na escena finisecular española. Esto lévanos directamente a coñecer os gustos daquel público, en función dos cales escribían os dramaturgos as súas obras. Neste ámbito, cobra un especial interese a paulatina subida ás táboas da estética realista e naturalista e, por conseguinte, a tan debatida cuestión da inmersión dos novelistas do realismo no xénero dramático. Neste sentido, non sería factible analizar a producción dramática de Pardo Bazán sen atender á irrupción de Galdós na escena e ó seu indiscutíbel papel como reformador do teatro decimonónico. O éxito que acadou o escritor canario marcaría un punto de referencia constante para moitos outros, entre os que se atopaba dona Emilia. Pero a relación entre estes dous autores no que respecta á súa producción dramática non remata aquí. O teatro pardobazaniano garda co galdosiano unha íntima vinculación que a primeira vista non cabería sospeitar tendo en conta o descoñecemento dun e o recoñecemento doutro. Dalgún xeito, o teatro da escritora galega camiñaba na mesma dirección có do seu colega canario, esto é, perseguindo a renovación da escena española finisecular. Se ben é certo que Pardo Bazán carecía do dominio da técnica teatral que sí tiña Galdós, non é menos certo que sobre o teatro de dona Emilia pesaron factores dos que a obra galdosiana estivo a salvo, como foi, entre outros, o feito de estar creado por unha muller nun mundo de homes.

O estudo do fenómeno teatral esixe atender á recepción crítica da obra e á súa acollida por parte do público. A inmensa actividade crítica daquel momento permítenos na actualidade rastrexar as diferentes opinións que as

estreas teatrais suscitaban. Nalgúns casos, ditos xuízos son de natureza contradictoria. Moitos deles cíñense á reacción do público despois da función; outros, dedícanse tamén ás cuestións formais, aportando o seu particular punto de mira. Asemade, tamén deu moito que falar o feito de que os máis prestixiosos novelistas probasen sorte no teatro, atraídos, en moitos casos, pola acollida da que gozaba o xénero.

*****

Xa na década dos setenta comezan a vislumbrarse certos rasgos do que máis tarde fraguaría como realismo e naturalismo escénico, contexto no que Pardo Bazán exercería a súa faceta de dramaturga.

Despois do éxito acadado por Zorrilla co seu heroe romántico do *Don Juan Tenorio* nos anos cuarenta, os motivos tipicamente románticos comezan a extinguirse. Comeza a decadencia de temas como a imposibilidade do amor e a loita contra o tempo e o fado. Acúsase ó romanticismo de abusar dos sentimentos, ás veces tan preto da sensibleríal.

---

[1] Zola describe este agotamento do romanticismo e a chegada do naturalismo da seguinte maneira (a cita é extensa, pero pola súa expresividade e claridade paga a pena): "La fórmula clásica duró dos siglos por lo menos; ¿por qué la fórmula romántica, que ha reemplazado a la clásica, no puede tener la misma duración? Y al notar que, al cabo de un cuarto de siglo, el romanticismo agoniza, se muere lentamente en su hermosa muerte, se siente sorpresa. Entonces, la verdad toma cartas de naturaleza. El movimiento romántico no era, decididamente, más que una empresa descabellada. Algunos poetas y escritores de un talento inmenso, toda una magnífica generación de gran ímpetu hubieran podido dar el cambio. Pero el siglo no pertenece a estos soñadores sobreexcitados, a estos pioneros madrugadores cegados por el sol del amanecer. No representaban nada claro, no eran más que la vanguardia encargada de preparar el terreno, de asegurar la conquista por medio de excesos. El siglo pertenece a los naturalistas, a los hijos directos de Diderot, cuyos batallones sólidos iban a fundar un verdadero Estado. La cadena se reanudaba, el naturalismo triunfaba con Balzac. (...) En fin, [el naturalismo] hoy toma posesión de las tablas, empieza a transformar el teatro que es, fatalmente, la última fortaleza de los convencionalismos. Cuando haya triunfado, su evolución será completa, la fórmula clásica será reemplazada, sólida y definitivamente, por la naturalista, que debe ser la fórmula del nuevo estado social", Zola, ZOLA, Èmile, *El naturalismo* (1880), selección, introducción y notas de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1972, pp. 115- 116.

Paseniño chegou o cansazo por parte do público e, polo tanto, dos dramaturgos e dos directores de teatro.

Entrementres, a sociedade decimonónica atravesa un período de transición como consecuencia da chegada ó poder da burguesía[2]. A nova ideoloxía que rexenta o poder impón reformas sociais e económicas que condicionan o labor do dramaturgo, suxeito ós gustos cambiantes dos espectadores.

Atopámonos, pois, na segunda metade do século, co romanticismo dando os seus derradeiros suspiros. Malia esta agonía, o drama histórico mezclaríase co incipiente drama de tendencia realista, unión que deu lugar a un xénero híbrido que viviría aínda durante algúns anos. Segundo a crítica da época, a meirande dificultade para o asentamento do realismo escénico era a pervivencia do verso nas obras teatrais.

A chamada alta comedia foi a expresión teatral da burguesía. Xurdiu como reacción ás convencións sociais románticas; tratábase de abandonar a estética dominante naquel momento, de desfacerse das paixóns do romanticismo e de reflexar nas táboas a ideoloxía burguesa. Para acadar tal obxectivo, era preciso outorgar unha maior importancia ó personaxe colectivo, á sociedade, e deixar de lado os sentimentos individuais implantados polos románticos. A alta comedia acabou por ser un estadio intermedio nesta evolución cara ó que sería o teatro de costumes contemporáneos.

Enrique Gaspar foi un dos primeiros autores en escribir un teatro con clara intención de denunciar a hipocresía daquela sociedade. Malia ser autor de obras con tesis moral, supuxo o abandono de determinados convencionalismos e concedeu ó seu teatro certa dose de realismo[3].

Neste panorama finisecular ocupa un lugar destacado a figura de José Echegaray, se ben nos interesa especialmente porque algunhas das críticas

---

[2] Para un achegamento a esta sociedade decimonónica remito ó lector a López Aranguren, José Luis, *Moral y sociedad: la moral social española en el siglo XIX*, Madrid, Edicusa, 1970; Vilar, Pierre, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 1987, entre outros.

[3] Despois da estrea de *La huelga de hijos* , destaca Pardo Bazán a pericia da obra en canto que Gaspar se atreve a reivindicar os dereitos da muller, polo que a mención de Ibsen resulta a dona Emilia ineludible: "Los personajes de Gaspar hablan claro, discurren cuerdamente, y no piden el sol, ni menos la luna. La atmósfera de *La huelga de hijos* no es la del brumoso y húmedo *fiord*, sino el claro ambiente de Recoletos, allí donde se yergue blanca y robusta la diosa Cibeles. Para decirlo de una vez: *La huelga de hijos* es obra de un cerebro sano. El *ibsenianismo* o *ibsenismo* de esta comedia sólo consiste en reivindicar con osada valentía el derecho de la mujer, idea que late o se manifiesta desembozadamente, por primera vez, en el teatro de Ibsen", Pardo Bazán, Emilia, "Un ibseniano español. *La huelga de hijos* por don Enrique Gaspar", *Nuevo Teatro Crítico*, nº 29, novembro de 1893, p. 254.

que a nosa autora destinou a este dramaturgo permítennos coñecer máis datos sobre a postura de Pardo Bazán ante o teatro da época. No último cuarto do século XIX, Echegaray acada clamorosos éxitos nos escenarios malia tratarse dun teatro definido por boa parte da crítica como extravagante. Contaba con elementos fantasiosos, máxicos, melodramáticos; en resumo, unha suma de toda unha serie de tendencias dramáticas. As súas obras tiñan como principio a espectacularidade. Alén desto, tamén se criticaba nelas a carencia de verosimilitude. O autor de *El Gran Galeoto* ten no Clarín crítico literario un grande aliado que, se ben era consciente das limitacións do teatro echegarayano, non se cansou de recoñecer a súa calidade.

A variedade de Echegaray tamén afecta ós xéneros. Cultivou dende dramas históricos a comedias e pezas do que se deu en chamar teatro menor. Tamén é considerado un importante exponente do melodrama, pois moitas das súas obras presentan grandes doses de sentimentalismo e espectacularidade, enrevesadas intrigas e sempre finais felices. Nalgúns títulos do teatro pardobazaniano -como ocorre, por exemplo, en *Verdad*- é visíbel unha impronta melodramática ó xeito de Echegaray[4].

Emilia Pardo Bazán dedicou á obra de Echegaray varios artigos do seu *Nuevo Teatro Crítico*, onde defende, ó igual que Clarín, a calidade estética dese teatro. Pero o que máis admira dona Emilia neste autor é a súa capacidade de renovación, ou, cando menos, o seu afán por ensaiar novos derroteiros nunha situación na que a escena se encamiñaba á decadencia. Dona Emilia valora de xeito positivo que Echegaray experimente outros estilos e, sobre todo, se faga eco do teatro europeo, especialmente de Ibsen, coñecido en España nos últimos anos da década dos oitenta.

Despois da aparición en 1880 de *El naturalismo* de Zola en España, moitos dos novelistas máis prestixiosos -entre os que se atopaba un Galdós reacio ó teatro convencional- consideran que o mesmo que funcionaba na novela debería tamén ser apicable ó teatro. O autor de *Thérèse Raquin* insiste na pertinencia do trasvase de técnicas dende a novela ó xénero teatral:

Espero que se abandonen las recetas conocidas, las fórmulas cansadas de servir, las lágrimas, las risas fáciles. Espero, por último, que la evolución hecha en la novela se acabe en el teatro, que en él se vuelva a la fuente de la ciencia y de las artes modernas, al estudio de la naturaleza, a la anatomía del hombre, a la

---

[4] A pegada deste autor é tamén perceptíbel nas primeiras novelas galdosianas de claro enfoque dramático. Así, o tono melodramático en obras como *La familia de León Roch* (1878) ou *Gloria* (1887) lembra a técnica echegarayana en canto ó plantexamento do conflito e ó desenlace efectista., *Cfr.* Rubio Jiménez, Jesús, *Ideología y teatro en España: 1800-1900*, Zaragoza, Pórtico, 1982, pp. 78 y ss.

descripción de la vida, en un proceso verbal exacto, tanto más original y poderoso en cuanto que nadie ha osado todavía ponerlo sobre las tablas[5].

Tamén Emilia Pardo Bazán ou Clarín, entre outros moitos, son partidarios de que o teatro debe evolucionar seguindo as pegadas do xénero narrativo[6]. Así pois, na segunda metade do século, o teatro camiñaba cara ó realismo, cara ó traslado á arte teatral dos costumes da sociedade burguesa, sen ocultación dos seus defectos, na percura de certa naturalidade.

Tralo descenso da actividade teatral nos anos inmediatamente posteriores á "Gloriosa", o crecemento deste espectáculo sería maxestuoso en pleno período da Restauración. Van adquirindo grande importancia, alén da esixencia do público, as figuras do empresario, o director de escena e o actor. Asemade, o aumento dos locais teatrais é tamén síntoma da vitalidade do xénero. E, daquela, a variedade é un feito: dende a ópera ó xénero ínfimo, dende o melodrama á comedia musical, e os dramas e comedias de temas contemporáneos. O xuízo do público, que acude en masa ó teatro, é cada vez máis decisivo. Dende as clases altas ata os estamentos populares, o espectador é o crítico teatral máis directo. A súa reacción é a que convirte unha obra nun éxito ou nun fracaso. Tendo presentes estas circunstancias é relativamente sinxelo afirmar que a importancia do autor teatral diminúe e que a súa tarefa de dramaturgo vese condicionada. Moitos autores escribían as súas obras en función das súas necesidades económicas, das inquietudes do público, da súa ansiedade de garantir o éxito de antemán nalgúns casos e de desafiar ó espectador noutros. Por outra banda, en España, como viña ocorrendo en Francia, moitos empresarios teatrais sentíanse atraídos polo éxito das grandes novelas realistas e amosaron interese pola súa adaptación para o escenario. Todo elo explica que novelistas da altura de Zola, Balzac, Flaubert ou Daudet se esforcen por representar algunhas das súas novelas máis aclamadas ou escriban obras dramáticas.

---

[5] Zola, Emilio, *op. cit.*, p. 135.

[6] Para a autora coruñesa, a solución á falsedade que se apodera do teatro pasa pola emulación das tácticas empregadas na novela realista e naturalista: "No quiero decir que todos los dramas se hayan de calcar o inspirar en la novela: no soy tan liberal, sólo quiero indicar que los procedimientos y el contenido analítico y humano de la novela moderna tienen que imponerse al teatro, como se impone el individuo fuerte al débil; que no podrá eternizarse el divorcio de la escena y del libro, allí todo convención y falsedad, aquí verdad y libertad todo; que debe aspirarse a que llegue un día en que se fundan dos personalidades al parecer inconciliables, el *lector* y el *espectador*, y se pongan de acuerdo la sensibilidad y la inteligencia. Si esto no se consigue, peor para el teatro", Pardo Bazán, "*Realidad*", *Nuevo Teatro Crítico*, nº 16, abril de 1892, pp. 52-53.

Fose como fose, o certo é que a meirande parte dos novelistas do noso país se sentiron atraídos por un xénero que gozaba do beneplácito do público e que, en moitos casos, supoñía unha suxerente fonte de ingresos.

Para Clarín, esta progresiva introducción das características narrativas e dos novelistas no oficio teatral non garante a renovación que se viña pedindo para este xénero. Non comparte a idea xeneralizada de que é ó novelista do realismo a quen corresponde dita tarefa:

Que el teatro pide hoy variación, reforma en el sentido de ser más amplio, menos convencional, y de no reducir la poesía dramática a las contingencias de acciones apasionadas y conflictos de caracteres, es indudable. También lo es que las capitales ventajas que ha traído a las letras la moderna novela ofrecen algo de lo que para el teatro se pide, aunque a él se hayan de aplicar de otro modo. Pero ni eso es todo lo que necesita el teatro, ni está probado que deben ser maestros en el arte de la novela realista los poetas dramáticos que traigan nueva vida a las tablas[7].

Malia esta rotundidade nas verbas de Clarín, foi o seu colega canario quen puxo novo rumbo á escena española coa adaptación das súas novelas dialogadas *Realidad*, *El Abuelo* o *Casandra*[8]. Non obstante, o seu éxito como autor para a escena non foi inmediato; a estrea en 1892 de *Realidad* suscitou reaccións de diverso carácter. Nesta ocasión, como en tantas outras, dona Emilia tampouco deixou de manifestar a súa opinión favorable sobre a representación do drama galdosiano[9].

---

[7] Recollido en *Palique* (1893), edición de José Mª Martínez Cachero, Barcelona, Labor, 1973, pp. 126-127. Nin el mesmo puido evitar a tentación de probar sorte no teatro e así escribiría *Teresa* (1895). As críticas desfavorables que recolleu trala estrea puideron ser un dos motivos polos que abandonaría o cultivo do xénero.

[8] A relación de Galdós co teatro remóntase ós anos sesenta, en obras como *Quien mal hace, bien no espere* (1861), *La expulsión de los moriscos* (1865?) e *Un joven de provecho* (1866?). Despois abandonaría o seu labor de dramaturgo para dedicarse á súa novela *La Fontana de Oro*. A afición que o escritor canario sentía polo teatro manifestarase de novo anos despois con algunhas das súas novelas da primeira época nas que é moi perceptible o enfoque dramático. Este é o caso de *Doña Perfecta* (1876) ou *La familia de León Roch* (1878) , *Cfr.* Rubio Jiménez, *op. cit.*, 1982, pp. 78 e ss.. En diante, a forma dramática tamén irá adquirindo unha maior importancia de xeito gradual en *La Desheredada* (1881), *Tormento* (1884) ou *La de Bringas* (1884).

[9] A autora de Marineda dedicou boa parte do seu *Nuevo Teatro Crítico* correspondente a abril de 1892 á estrea de *Realidad*. Emilia Pardo Bazán non dubida acerca da aportación desta obra ó progresivo estabelecemento do realismo no arte escénico. A nosa autora tivo moito que ver coa decisión de Galdós de adaptar

Todo este conxunto de circunstancias ata aquí reseñadas debe ser tido en conta á hora de achegarse á producción dramática de Pardo Bazán, pois resulta imprescindíbel para comprender a razón da súa incursión no xénero e o rumbo que daría ás súas obras. Non podía un carácter como o de dona Emilia permitirse ser alleo á fervorosa actividade teatral que se estaba a vivir nas principais cidades do país. Como muller emprendedora e pioneira en moitas facetas da súa vida e como autora que cultivaba tódolos xéneros, non podía deixar de escribir teatro.

*****

O resultado da súa inmersión teatral foron, ademais doutros textos inéditos[10], sete obras publicadas pola autora no tomo XXXV das súas *Obras Completas*: *El vestido de boda*, *La suerte*, *Verdad*, *Cuesta abajo*, *Juventud*, *El becerro de metal* y *Las raíces*. Todas elas están escritas entre 1897 e 1909, esto é, dentro da última etapa da fructífera traxectoria de Pardo Bazán.

Destas sete obras, só as catro primeiras chegaron á escena. Respecto a *El vestido de boda*, monólogo breve estreado en 1898, non teño noticia de ningún comentario coetáneo sobre a representación. Probablemente ó tratarse dun texto preparado exclusivamente para a actriz Balbina Valverde,

---

Realidad para a escena. Tanto na súa labor crítica e periodística como na correspondencia personal que mantiveron os dou autores, foron moitas as ocasións en que Pardo Bazán animou a Galdós a trasladar á escena algúns dos seus títulos. *Vid.* González Herrán, José Manuel, "Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)", *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2000.

[10] Os manuscritos destes textos inéditos atópanse na carpeta XIV do Fondo Documental de Emilia Pardo Bazán que custodia a Real Academia Galega na súa sede de A Coruña. Entre estes textos inéditos figuran *El Mariscal Pedro Pardo*, escrito na súa obra de xuventude, e *Un drama*, xa pertencente á etapa de madurez, ámbolos dous incompletos. Remito ós traballos de Montserrat Ribao Pereira para a primeira das obras ("Ecos románticos en *El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán", *Boletín Galego de Literatura*, 20, 2º semestre 1998, pp. 23-37; "*El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán" (I), *Madrygal*, Universidad Complutense, nº 3, 2000, pp. 75-92) e ó de Cristina Patiño Eirín para a segunda ("La experiencia de la frustración en el teatro: *Un drama*, inédito textual y teatral de Pardo Bazán", *Siglo Diecinueve*, 5, 1999, pp. 93-116).

público e crítica atendesen á súa posta en escena sen prestar demasiada atención a outros aspectos da obra.

Da estrea en Madrid de *La suerte* (1904), diálogo dramático nun acto, apenas se fixo eco a crítica. Pola contra, a representación en A Coruña sí deu que falar. Pardo Bazán atribuiría o fracaso deste pequeno drama a un complot dos seus inimigos rexionalistas[11].

A posta en escena de *Verdad* estivo envolta en grandes expectativas por mor de que os papeis principais estaban interpretados por María Guerrero e Fernando Díaz de Mendoza[12]. Así pois, foron moitos os críticos que escribiron sobre ela[13]. En liñas xerais, a meirande parte das avaliacións coincidiron en sinalar o valor de Emilia Pardo Bazán como autora de novelas, pero case ninguén recoñecía os seus dotes para a dramaturxia.

A pouca fortuna que acadou *Verdad* acompañou tamén a *Cuesta abajo*, a derradeira obra pardobazaniana que subiría á escena. A tráxica historia de Martín e Anita non foi do agrado da crítica. Salvador García Castañeda realiza no seu traballo sobre o teatro pardobazaniano unha síntese das reaccións posteriores á estrea. Malia tratarse de xuízos desfavorables, algúns críticos consideran que *Cuesta abajo* ten máis calidade dramática que outras obras que estaban a triunfar clamorosamente.

Na valoración da producción dramática de Emilia Pardo Bazán ocupa un lugar destacado Mariano Miguel de Val. Este crítico publicou na revista *Ateneo* (1, 1906) un artigo sobre a cuestión dos novelistas no teatro e nel reflexiona sobre os fracasos nas táboas de Galdós, Clarín e Pardo Bazán.

---

[11] Así o comunica á súa amiga Blanca de los Ríos nunha carta datada o 31 de maio de 1905: "Yo sólo sé lo que de allí me escriben, y es que los regioalistas, que son cuatro gatos, capitaneados por un autor dramático muy conocido... allí, organizaron la patifestación. Para que todo sea raro, el teatro estaba casi vacío. Ya ven Vds., lo vano de nuestras vanidades. En mi pueblo natal creí que, por curiosidad, benevolencia, malevolencia, lo que Vds. quieran, se llenaría el teatro [...] (Citado por Bravo Villasante, Carmen, 1962: 271). Ángel Abuín deu noticia da existencia dun testemuño inédito sobre a representación de *La suerte*; o seu autor é o escritor e periodista Eugenio Carré, quen da boa conta do rotundo fracaso da estrea; Abuín González, "Un documento inédito para a recepción crítica do teatro de Emilia Pardo Bazán: Eugenio Carré Aldao reseña *La suerte*", *Siglo Diecinueve*, 4, 1998, pp. 95-101.

[12] A parella de actores mantiña unha boa relación con dona Emilia. Foron varias as ocasións en que o matrimonio suxeriu a Pardo Bazán que escribise para o teatro. O intercambio epistolar intensificouse especialmente nos meses anteriores á estrea de *Verdad, Vid.* Mañueco, Ángela e Schiavo, Leda, "El teatro de Emilia Pardo Bazán: documentos inéditos", en *Homenaxe a Ramón Martínez López, Cuadernos da área de arte/comunicación,* 4, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, 1990, pp. 55-72.

[13] Ángel Guerra en *El Globo* , Alejandro Miquis no *Diario Universal* , José de Laserna en *El Imparcial*, Joaquín Arimón en *El Liberal*, etc.

Dona Emilia non tardaría en responderlle defendendo o seu quefacer teatral. A polémica avivaríase coa publicación de *Los novelistas en el teatro. Tentativas dramáticas de Dª Emilia Pardo Bazán* onde de Val afirma que a autora coruñesa carece das pautas que esixe a técnica teatral.

Estiveran ou non errados estes xuízos, os textos de dona Emilia non volverían ser representados.

******

Durante anos, o teatro de Galdós debatiuse entre o éxito e o fracaso. Pero axiña os aplausos serían rotundos e o autor de *Electra* erixiríase como principal impulsor do teatro finisecular. Pola contra, a sorte adversa das obras pardobazanianas sepultou o teatro da nosa autora a un lugar sensiblemente inferior ó galdosiano[14]. Non obstante, hai no teatro da autora coruñesa certos rasgos novidosos que fan un tanto incomprensíbel o seu esquecemento. No conxunto da producción dramática pardobazaniana o protagonismo indiscutíbel pertence ós personaxes femininos. É na muller onde reside a capacidade de tomar as decisións que resolverán a situación na que se atopa ela ou a súa familia[15]. Son mulleres decididas e dispostas a loitar contra as convencións impostas; mulleres que ás veces exercen de materfamilias suplantando a función tradicional do home. Os personaxes de Ña Bárbara, Paula, Anita, a condesa de Castro Real, Gerarda, Celina, Inés, Sofía e Susana son o instrumento teatral do que se sirve Pardo Bazán para poñer en tela de xuízo dende a ficción os convencionalismos sociais e

[14] A pesar desto, é posíbel atopar suxerentes concomitancias temáticas e estructurais entre algunhas obras de Galdós e outras de Pardo Bazán. Tal é o caso de *El Abuelo* y *Cuesta abajo*. Da relación existente entre ambos dramas ocupeime en "Un encuentro teatral entre Pardo Bazán y Galdós: *Cuesta abajo* y *El Abuelo*", *Actas del VII Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2004, pp. 483- 495. Véxase tamén Maryellen BIEDER "El teatro de Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. Estructura y visión dramática en *Mariucha* y *Cuesta abajo*", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Sebastian Neumister (ed.), vol II, Frankfurt am Main, Vervuet, 1989, pp. 17-24.

[15] A influencia ibseniana en Pardo Bazán é perceptíbel, entre outros aspectos, nesta imaxe da muller. *Verdad* e *Cuesta abajo* son os exemplos máis significativos da pegada de Ibsen.

familiares que desafiou na realidade. Neste sentido, a novidade do seu teatro non deixa lugar a dúbidas.

Unha das obxecións que pode facerse ó teatro pardobazaniano radica no emprego das técnicas teatrais. A lixereza no discurso e o manexo da linguaxe dos que sobradamente fai alarde na súa obra narrativa están ausentes na súa obra dramática. En troques, a descrición dos caraceteres está especialmente coidada. Cada personaxe aparece provisto do seu estatus social, da súa historia persoal, nun claro intento de percurar a obxectividade que facilite a súa identificación.

En xeral, o teatro de pardo Bazán responde ás directrices do drama de tendencia naturalista e realista, se ben títulos como *Las raíces* enmárcanse no molde da alta comedia e outros como *El becerro de metal* ou *Verdad* amosan, en diferente grao, pinceladas do melodrama.

Bibliografía

ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel, "La culpa busca la pena: el héroe melodramático en *Verdad*, de Emilia Pardo Bazán", *Theatralia*, II, Universidade de Vigo, pp. 59-76.

ÁVILA ARELLANO, Julián, *El personaje femenino del teatro de Galdós*, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

AXEITOS VALIÑO, Ricardo, *Os manuscritos e a imaxe de Emilia Pardo Bazán: catálogo do Arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, 2004.

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

BRETZ, Mary Lee, "The theater of Pardo Bazán and Concha Espina", *Estreno*, X, 1984, pp. 43-45.

DE VAL, Mariano Miguel, *Los novelistas en el teatro.Tentativas dramáticas de Dª Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1906.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, "El teatro de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión", en José Manuel González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pp. 113-145.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, "Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)", *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 85-100.

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Anejos de *Segismundo*, 7, 1983.

- "El teatro de Galdós ante la crítica", en *Siglo Diecinueve*, nº 1, 1995, pp. 235-244.

NIEVA, Francisco "Una mirada sobre el teatro de Emilia Pardo Bazán", en Marina Mayoral (coord.), *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, 1989.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Teatro*, en *Obras Completas*, Tomo II, edición de Federico Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1973.

-"Apuntes autobiográficos" (1886), Prólogo a *Los Pazos de Ulloa*, en *Obras Completas*, Tomo II, edición de Darío Villanueva e José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 5-59.

- *La mujer española y otros escritos*, edición de Guadalupe Gómez Ferrer, Madrid, Cátedra, 1999.

RIBAO PEREIRA, Montserrat, "Documentos para el estudio del teatro de Emilia Pardo Bazán", *Simposio Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2005, pp. 113- 134.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Ideología y teatro en España: 1800-1900*, Universidade de Zaragoza, 1982.

- *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1983.

-"Los novelistas en el teatro", en L. Romero Tobar (coord.), *Historia de la literatura española. 9, Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp.118-121.

THION-SORIANO-MOLLÁ, Dolores, "Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán", en R. de la Fuente y K. M. Sibbald (eds.), *Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2002, pp. 375-396.

YXART, José, *El arte escénico en España* (1894-1896), Barcelona, Alta Fulla, 1987.

ZOLA, Èmile, *El naturalismo* (1880), selección, introducción y notas de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1972.