JUAN CARLOS TALAVERA LAPEÑA

GALDÓS Y EL TEATRO



U.M.E.R.

Universidad de Mayores Experiencia Recíproca Sede Social: C/ Abada, 2 5º 4-A 28013 Madrid www.umer.es

Galdós y el teatro

JUAN CARLOS TALAVERA LAPEÑA

GALDÓS Y EL TEATRO

(Conferencia pronunciada por el autor en la universidad de mayores experiencia recíproca el día 21 de enero de 2021)

Presentación

En el cuaderno UMER número 119, correspondiente a la conferencia *Galdós* (1843-1920), entre la literatura y la historia, que Feliciano Páez-Camino -que suele ser quien me pasa los trastos de matar para darme la alternativa en estas plazas- pronunció aquí hace ya más de un año, queda escrito que tal vez viniera yo a esta tribuna a hablar del teatro galdosiano. Cuando uno se ve emplazado en la letra impresa parece adquirir una obligación inexcusable. Así que, evocando esa famosa referencia jurídico-teatral de "no hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague", y como, en todo caso, no quiero quedar como "convidado de piedra", pues aquí estoy.

El estreno de Realidad y las mujeres en Galdós

El 15 de marzo de 1892 se estrenó *Realidad*. Es el primer estreno teatral de una obra de Galdós. El título pudiera ser paradójico o irónico si tenemos en cuenta que los personajes principales del drama en ocasiones no saben si lo que están viviendo es real o una ensoñación. Se trata de un recurso bastante utilizado en sus novelas por un autor, que lo es, además, de una serie de cuentos fantásticos donde lo raro o lo extraordinario circula con normalidad envuelto en un aire oní-

rico. Ninguna de estas circunstancias impide, sin embargo, que nuestro escritor sea paradigma de la escritura realista en nuestro país.

El estreno fue una apuesta de Emilio Mario, actor, director y empresario teatral, impulsor de la renovación de la escena española mediante la introducción de las técnicas interpretativas del "realismo escénico". Regentaba, desde su inauguración en 1874, el Teatro de la Comedia, donde tuvo lugar dicho estreno. Esa noche acudieron al teatro Leopoldo Alas *Clarín*, Juan Valera, Marcelino Menéndez Pelayo y Emilia Pardo Bazán. En el papel principal, *Augusta Cisneros*, estaba una joven actriz a punto de cumplir los veinticinco años, intuitiva y heterodoxa, llamada a marcar época: María Guerrero, cuya carrera teatral está estrechamente ligada a los nombres de Mario y de Galdós.

La obra es la historia de un adulterio entre una dama de la burguesía acomodada y un aristócrata crápula y empobrecido, al que ayuda en sus angustias económicas una simpática casquivana, con algo de prostituta, por cuya casa pasan ilustres varones de la alta sociedad. Esa relación alimenta el chismorreo en los ambientes sociales, desde donde llega a conocimiento del marido, que contra todo pronóstico, no se lanza a la venganza calderoniana. Muy al contrario, con un valor moral algo ambivalente, busca el sosiego, la paz ética y el perdón. Chocante, por novedoso, debió de resultar al público la visión diáfana de un adulterio que no acaba en una orgía de sangre. Circunstancia que incluye, además, el aprecio mutuo y amistad que une a los hombres que forman dos de los vértices de ese triángulo amoroso.

Fue un éxito, al menos de público. Se representó veintidós veces en Madrid y luego fue de gira por las diversas ciudades españolas. De crítica, no tanto. Hubo división de opiniones. Quienes se posicionaron en contra criticaron, tanto la falta de acción, como la interpretación de los actores, sobre todo de María Guerrero, que les parecía demasiado joven para un papel con tanta enjundia. Otra joven actriz, Concepción Morell, con quien el ya maduro Galdós mantenía una relación sentimental, hizo el breve papel de *Clotilde*. Parece ser que con más pena que gloria debido a sus limitadas capacidades actorales, lo que no le había impedido sin embargo aspirar al de la protagonista.

La "falta de acción" señalada por algunos críticos tiene que ver con que Galdós había escrito un "drama psicológico". El conflicto está dentro de los personajes, en la "acción interior". Esto era novedoso en un teatro donde predominaban,

por un lado, la declamación neorromántica grandilocuente y artificiosa del melodrama, y por otro, desde hacía unos años, un teatro breve y castizo con trozos cantados, de ambiente popular, sesgo cómico y final feliz, que pronto se conocería como "género chico". Los actores, por su parte, se enfrentaban a una forma de interpretar ajena a su costumbre, un reto consistente en buscar dentro de sí la verdad de las emociones. Se trataba de un teatro nuevo, que en otros lugares de Europa ya se había asentado, pero que en España empezaba a introducir justamente un renovador de la escena como fue Galdós.

Alguien supo ver y apreciar esa novedad. En el periódico *El Día*, el periodista y político liberal Julio Burell, que años después, en 1906, intentó organizar un homenaje a Galdós, escribía a la mañana siguiente del estreno: «No hubo anoche en el Teatro de la Comedia representación teatral, sino verdadero alumbramiento. Algo muy grande nació a la vida del arte: la dramática nueva, hecha de nuestros combates interiores, de nuestras caídas en el arroyo, de esta sangrienta realidad, mezcla de grandezas espirituales y de reales impurezas que todos llevamos debajo de nuestra levita inglesa y de nuestro sombrero de copa».¹ Este prospectivo análisis de Burell tiene algo de autovaloración anticipatoria por el significado teatral de su propia figura. Andando el tiempo, el crítico fue en un par de ocasiones ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. Y su buen amigo, el áspero y genial Valle-Inclán, al parecer, lo tomó de modelo para iluminar el personaje del *ministro* en su imprescindible *Luces de bohemia*.

Menéndez Pelayo, con quien Galdós mantenía una afectuosa relación, en su *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-82), le había señalado como enemigo del catolicismo en esta España que había de ser "martillo de herejes". Eso no impediría sin embargo su sincero elogio en 1897 al contestar el discurso de ingreso de Galdós en la Real Academia de la Lengua. Ni esto último tampoco que el filólogo santanderino fuera utilizado por las fuerzas reaccionarias como propuesta alternativa, en 1912, para reventar su candidatura al premio Nobel. Pues este don Marcelino, con este significado zigzagueante en la vida de Galdós, según noticia de Clarín, fue quien exclamó la noche del estreno de *Realidad*: "¡Este es nuestro Ibsen, así le queremos!".

Ésta y las demás citas que se incorporan se hallan en diversas obras, estudios y ensayos sobre el autor, su figura y su obra. En la medida en que solo ilustran las reflexiones que aquí se van haciendo pero no sostienen ni refutan ninguna tesis, me abstengo de referir la o las publicaciones que las ofrecen.

No es comparación baladí. El noruego Henrik Ibsen (1828-1906), junto con Strindberg, Chejov, Maeterlink y Hauptmann, son los creadores del *drama realista ylo simbolista* que impera en la escena europea desde la década de 1860, y al que Galdós incorporará el teatro de nuestro país. La muy representada *Casa de muñecas* (1879) del noruego tiene también una protagonista femenina. Cuando el *abogado Helmer* descubre que su mujer había falsificado unos documentos y que eso podría desprestigiarle socialmente impidiendo su ascenso profesional, la condena sin remisión y sin importarle que lo hubiera hecho para obtener medios económicos con que afrontar la cura de una grave enfermedad que él había padecido. Cuando el abogado logra recuperar los documentos falsificados por su mujer y el peligro de que se supiera quedaba conjurado, revierte la condena. Pero es ahora ella quien no soporta la cobardía moral de su marido, y se marcha. El famoso portazo de *Nora* al salir de la casa, con el que acaba la función, es un gesto emblemático de la historia del teatro universal. Todo un símbolo de la rebelión y afirmación femeninas.

La obra de Galdós está repleta de hijas literarias de Nora. Y desde luego su teatro. Abundan las mujeres protagonistas que reafirman su condición y defienden su dignidad y libertad. Lo hacen como aspiración propia, desde luego, pero también como signo de regeneración de una sociedad cuyo atraso se expresa nítidamente en la opresión femenina. Así, Augusta, en Realidad, se autoafirma en su relación amorosa libre frente al aburrimiento cotidiano de la buena sociedad. Otras ejecutan distintos actos emancipadores. Y las obras a menudo llevan el nombre de sus heroínas. Sor Simona, en el drama homónimo, huye para ser libre. Bárbara, que así se llama la obra también, venga en la vida de su esposo el ultraje de que es objeto. Las protagonistas de Voluntad y Mariucha se hacen empresarias. Y en fin, en La loca de la casa, su protagonista, Victoria, que se conoce al dedillo los libros de contabilidad y registros económicos del negocio familiar que ella misma lleva, acaba poniendo firmes a su rudo e insensible marido, arrancándole concesiones económicas a favor de la familia necesitada. Y es que las mujeres en Galdós, implicadas en la vida social y económica, son iguales en capacidad y preparación a sus maridos y demás varones circundantes. Tienen opiniones y las dicen, mientras que las de Ibsen aparecen como un complemento lúdico o decorativo del mundo de ellos: a la misma Nora, antes de su marcha, la llaman "ardillita", "pajarito"... Definitivamente las hijas galdosianas de Nora han superado a la generación de su madre.

No son ajenas a esta visión del papel femenino, ni las ideas en boga del krausismo en la formación de nuestro autor, que destacan lo indispensable que en el avance social cumple la educación de las mujeres, ni seguramente los escritos, tanto de Concepción Gimeno de Flaquer (Alcañiz, 1850-Buenos Aires, 1919): La mujer española (1877), La mujer juzgada por una mujer (1882), El problema feminista (1893); como alguno de Concepción Arenal (1820-1893): La mujer del porvenir (1869), en el que impugna la supuesta inferioridad femenina por razones biológicas durante siglos sostenida sin empacho por unos y otros, y defiende el derecho y la conveniencia del acceso de las mujeres a todos los niveles educativos.

El teatro madrileño de entonces

Galdós nació para el teatro en 1892, casi "frisando la edad de nuestro dramaturgo con los cincuenta años", que hubiera podido decir su querido Cervantes. Pero había llegado a Madrid treinta años antes. Y se incorporó de inmediato a la ebullición teatral de la capital. Según confiesa, su afición al teatro es temprana. Nada raro, pues todo escritor que se preciara en nuestro país, casi desde los tiempos de Lope, había de querer ser escritor de teatro, timbre de éxito y camino a la fama y al dinero, si aquel se alcanza. Así de claro lo deja dicho en famosa cita de su libro de escuetos recuerdos *Memorias de un desmemoriado* (1916): "Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático, y si mis días se me iban en flanear por las calles, invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedias... Todo muchacho despabilado, nacido en territorio español, es dramaturgo antes que otra cosa más práctica y verdadera."

No solo eso, Galdós fue crítico de teatro, ocupación intelectual no muy antigua, inventada, por así decir, en nuestro país unas décadas antes por Mariano José de Larra. En el periódico *La Nación* escribió crítica teatral a partir de 1868, donde abogaba por un teatro de buena ejecución técnica en decorados, ambientación e interpretaciones verosímiles, anticipando un gusto que después intentaría imprimir al suyo. En el mismo periódico hizo crítica literaria en general, y por lo que se refiere a nuestro asunto, consideraba a Don Ramón de la Cruz, autor

teatral, "el único poeta verdaderamente nacional del siglo XVIII". Asimismo, entre 1871 y 1876, en la *Revista de España*, de periodicidad quincenal, publicó también unos ensayos sobre "Don Ramón de la Cruz y su época". Ciertamente, en la ironía y minuciosidad descriptiva de ambientes, personajes y costumbres que atraviesan sus novelas y algunos pasajes de sus obras de teatro, cabe apreciar un sabor que denuncia el gusto de nuestro autor por el famoso sainetero.

El teatro era el principal entretenimiento público de la época, que cautivaba a gentes de los diversos estatus y funciones sociales. Se trataba de una manifestación colectiva, más o menos artística, que encontraba numerosos lugares donde casi se improvisaba: desde un café, donde se adaptaba un pequeño tablado, hasta representaciones en casas particulares de la aristocracia y la burguesía más ilustradas, o en humildes casas de menestrales y funcionarios, donde el veneno del teatro se había colado. El relato *La comedia casera* de Mesonero Romanos, incluido en sus *Escenas y tipos matritenses* (1851), da razón cumplida del extendido gusto social por el teatro desde mediados del siglo XIX, que de unos y otros hacía cómicos declamadores y conspicuos poetas. Pero, además, lo teatral impregnaba otras celebraciones colectivas. Desde los desfiles militares a las procesiones religiosas, pasando por los fastos de la realeza, -la boda el 23 de enero de 1878 de Alfonso XII y Mª de las Mercedes-, o las mismas corridas de toros, que adquieren por entonces la liturgia teatral con que hoy mismo se las reconoce.

La vida de Galdós es asimismo el tiempo de la construcción e inauguración de los teatros de la burguesía. Se levantaron multitud de grandes y pequeños recintos con planta de herradura o semicircular, que incorporaban ese invento revolucionario consistente en colocar asientos en el patio principal: el patio de butacas o platea; donde la grande y pequeña burguesía y las clases medias más o menos acomodadas acudían a pasar la tarde viendo dramas, melodramas, óperas y zarzuelas. Y sobre todo donde iban para verse entre ellos, pues parte del espectáculo estaba en la propia sala, verdadero escaparate social. Hay algunos pasajes en la narrativa galdosiana que dan cuenta de estos usos sociales vinculados a los nuevos teatros, pero resultan especialmente sabrosos los que el otro gran realista, Clarín, desgrana minuciosamente en *La Regenta*.

Cabe destacar algunos hitos de la arquitectura teatral madrileña. En 1849 se inauguraba la remodelación que el arquitecto Aníbal Álvarez, autor del Palacio del Marqués de Gaviria en la calle Arenal, hizo para el Teatro del Príncipe, que ahora pasó a llamarse Teatro Español, dándole la configuración con que hoy lo

conocemos. El 19 de noviembre 1850 se inauguraba con *La favorita* de Donizetti el Teatro Real, en el mismo emplazamiento donde había estado el viejo teatro de los Caños del Peral, y que habría de ser destinado a teatro de ópera. Fue proyectado en su diseño original por Antonio López Aguado, arquitecto muy vinculado a la fisonomía madrileña de la primera mitad del siglo XIX. En 1856, encargado a Jerónimo de la Gándara (creador del pabellón español en la Exposición Universal de París de 1867, y de los teatros Lope de Vega y Calderón de Valladolid), se abría el Teatro de la Zarzuela, levantado por una sociedad de músicos capitaneados por Francisco Barbieri (1823-1894). El propósito era convertirlo en el lugar donde asentar la "ópera nacional", tal como este mismo músico llamaba a la zarzuela. En 1873 se levantó el Teatro Apolo en la calle de Alcalá, llamado a ser "la catedral del género chico", hasta su cierre en 1929. En 1874, fruto de la iniciativa privada, se inauguraba el Teatro de la Comedia, y en 1880 a su vez el Teatro Lara, iniciativa del empresario Cándido Lara. Y, en fin, el 15 de octubre de 1885 abría sus puertas el Teatro de la Princesa, hoy María Guerrero, con la comedia *Muérete* y verás, de Bretón de los Herreros, impulsado por el marqués de Monasterio, en cuyo recuerdo la calle de al lado lleva su nombre.

Pero había más, el Teatro Maravillas (1887), que sigue existiendo, el Teatro Novedades (1857), en la calle de Toledo, el Teatro Variedades (1850), en la calle Magdalena, o el Teatro Eslava (1871), que sigue en pie aunque con otros usos. Y algunos desmontables, como el Teatro Felipe, del empresario Felipe Ducazcal, junto al Casón del Buen Retiro, donde se hicieron cientos de representaciones de la revista *La Gran Vía* desde su estreno en 1886. Ya entrado el siglo XX y emparentados con ese nuevo entretenimiento popular que empezaba a ser el cinematógrafo, se levantaron: el Teatro Infanta Isabel, inaugurado como teatro en 1914; el Teatro Reina Victoria, y el Teatro Martín (1916), de Teodoro Anasagasti, (Bermeo, 1880-Madrid, 1938), autor asimismo de esa joya del *art decó* situada en la calle Embajadores, que es el Teatro-Cine Pavón, abierto en 1925.

La obra dramática de Galdós se asienta básicamente sobre dos de esos espacios teatrales: el Teatro de la Comedia y el Teatro Español. En el primero estrenó: Realidad (1892), La loca de la casa (1893), La de San Quintín (1894), Los condenados (1894), Doña Perfecta (1896), La Fiera (1896), y Amor y Ciencia (1905). En el segundo: Gerona (1893), Electra (1901), Alma y Vida (1902), Bárbara (1905), Casandra (1910) y Celia en los infiernos (1913).

La mayoría de todos estos teatros eran privados, y las compañías que en ellos trabajaban eran empresas que actuaban libremente en el mercado y en un tiempo en que, curiosamente, no se hablaba mucho de la eterna "crisis del teatro". Esas compañías seguían manteniendo la estructura jerárquica procedente de los gremios de oficios artesanos de los cuales derivan, y que formaron los primeros elencos de actores en la segunda mitad del siglo XVI. La jerarquía ofrece una nomenclatura característica: primer actor, primera actriz, barba, partes de por medio, meritorios, etc., pero empieza a imponerse el criterio de formar los repartos por idoneidad y no por jerarquía. Se trataba de que la protagonista, pongamos por caso, de veinte años, no fuera interpretada por la primera actriz que tenía ya cincuenta y cinco. O al revés, que la meritoria de dieciséis no interpretase el papel de la abuela por el hecho de tener solo tres frases. Esta vocación de verosimilitud es la que facilitará la apertura de puertas al realismo que Galdós llevaría a los escenarios.

La obra dramática en su creación literaria

Galdós escribió 26 piezas teatrales; 24 obras principales: 12 dramas, 9 comedias y 3 tragicomedias; y 2 menores: 1 cuento dramático, *Quien mal hace, bien no espere*, y 1 fábula teatral, *La razón de la sinrazón: fábula teatral absolutamente inverosímil.* Estrenó 22 en vida. La mayoría con éxito, y algún sonoro fracaso, como *Los condenados*, en 1894, y *Alma y Vida*, en 1902.

Siete de ellas son adaptaciones o "arreglos" -como él lo llama- de novelas del mismo título: Realidad, La loca de la casa, El abuelo, Casandra, Gerona, Zaragoza, estas dos de los Episodios Nacionales homónimos, y Doña Perfecta. Y es que en Galdós hay una relevante imbricación entre la novela y el teatro. Se dice que sus novelas son muy teatrales y su teatro muy narrativo. Esto segundo se le ha señalado como defecto. Hay que resaltar que ese solapamiento creador él lo sabía y le importaba muy poco. A Clarín le confesaba en una carta que "eso de que los dramas parezcan novelas, me tiene a mí sin cuidado. Si la obra tiene interés, si los caracteres son humanos, si el diálogo es sincero y propio, denle el nombre que quieran". Porque lo importante para él es el fin didáctico compartido por

novela y teatro. En definitiva, la regeneración y modernización social y política. Nuestro autor cree en el fin educativo que Moratín, cuyo teatro y época también fue objeto de su estudio, formuló con su teatro. Pero esa finalidad requiere de una renovación estética, del lenguaje, de las temáticas, de la escenografía, y de los personajes, que han de ser matizados, con sus contradicciones, tomados del paisaje social coetáneo, y construidos desde la atención a sus sentimientos y a sus razones profundas. En definitiva, trayendo al teatro el realismo ya conquistado para la novela.

No es fácil. La industria editorial, que publica las novelas, es más dúctil que la teatral. Con la imprenta cabe hacer más experimentos a menor riesgo disminuyendo el número de ejemplares a la espera de la respuesta de los lectores, que viven experiencias individuales y manifiestan progresivamente su aceptación o rechazo de lo publicado. Pero la industria teatral es una oferta de consumo colectivo simultáneo de costoso aparato. Las inercias en los gustos son más pronunciadas. Dice Galdós en uno de sus artículos de crítica teatral: "En el libro se le habla al individuo, al lector aislado y solitario. Se le dice lo que se guiere, y el lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchedumbre, cuyo nivel medio no es muy alto ni en las sociedades más ilustradas." No cabe desvincular esto con que se decidiera a escribir para los escenarios ya en edad madura. Unos escenarios dominados hasta entonces por el melodrama neorromántico, donde imperaban multitud de nombres hoy casi olvidados -algunos injustamente- y sobre todo, José Echegaray, este ilustre matemático, en quien a pesar de las penosas inercias, Galdós veía la semilla posible de la regeneración de un teatro empobrecido. Así lo valora: "tengo la certidumbre de que hoy por hoy existe en el ánimo del público español una irresistible tendencia a prendarse de la naturalidad de las representaciones sencillas y verdaderas de la vida humana. (...) es preciso que un autor de grandes alientos rompa la marcha y acometa con recursos de primer orden esta gran reforma. Echegaray, que posee la capacidad más vasta que es posible imaginar, es el llamado a marcar este camino."

La idea de la renovación teatral habita en el fondo de sus preocupaciones desde siempre. Y aparece con más colorido que en sus críticas en sus novelas, siempre con ese acento irónico tan característico de nuestro novelista. En *La Fontana de Oro*, por ejemplo, cuya acción sucede durante el Trienio Liberal, refiriéndose al lejano teatro de la tercera década del siglo XIX dominado por el drama neoclásico, el narrador, haciendo guiños al presente en que es escrito el texto, 1871,

dice: "El pueblo, alimentador de los teatros, no comprendía el alto ditirambo de griegos y romanos; y, al mismo tiempo, ningún poeta acertaba a poner héroes españoles en la escena (...) Aquella restauración clásica fue fecunda, porque produjo a Moratín hijo. Pero el drama, la fábula patética que retrata las grandes conmociones del alma y pinta los más visibles caracteres de la sociedad, no existía entonces."

En el teatro realista de Galdós el habla es natural, alejada del artificioso verso neorromántico. Cuando se encienden las luces, ya sean de gas o eléctricas a partir de 1900, no se ven ojivas de ventanales en palacios góticos, ni almenas de castillos medievales pintados en los telones de fondo y los bastidores, sino el interior de una casa burguesa o de clase media con muebles parecidos a los que los espectadores tienen en la suya. Es un teatro donde impera el sentimiento: angustia, hastío, amor, dolor, felicidad... de unos personajes en los que la individualidad se mueve dentro del marco social del que su comportamiento es una consecuencia. Esa individualidad es también natural, deliberadamente incompleta, a veces indefinida, llena de contradicciones que los llevan a comportamientos imprevisibles. La acción está en su interior, por eso abundan los monólogos, los soliloquios y los apartes. El teatro de Galdós responde al anhelo que con este lúcido desparpajo lo reclamaba Emilia Pardo Bazán en carta a Clarín el 3 de mayo de 1883, en la que deseaba "que algunos de nuestros ingenios dramáticos se dejasen de astros, globos, soles, mundos, átomos, conchas, olas y perlas y escribiesen un drama objetivo, real, donde el héroe no anduviese siempre a caballo del Clavileño del honor y la conciencia, y fuese un hombre de nuestro siglo, y hablase él y los restantes personajes como tal".

Junto al realismo galdosiano debemos considerar el *simbolismo*. Se califica el suyo también como teatro simbolista. Aceptémoslo a condición de que no haya de responder al simbolismo de estirpe modernista tal como Jean Moréas lo expresara en su manifiesto de 1886. La suya no es una aspiración estética, es política. Galdós es simbolista en el sentido de considerar a sus personajes y las relaciones entre ellos como la representación metafórica de una estructura social. Un ejemplo del simbolismo así entendido lo encontramos en *Alma y Vida*. La *duquesa Laura* habla como si hablase España, la patria que ha de librarse de las estructuras económicas y sociales que la asolan: "LAURA.— ¿Y dónde está mi reino? ¿Qué nombre tiene? No me lo digáis. Se llama el Dolor. Ese es mi reino y mi patria, el Desconsuelo sin fin. Dadme la salud, aunque para ello sea preciso qui-

tarme mis coronas, y arrebatarme todas mis jurisdicciones, privilegios y señoríos (...)" (Escena IX, acto III). La obra se estrenó en el Teatro Español, el 9 de abril de 1902. La queja del personaje tiene un identificable parentesco temático con el informe *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: Urgencia y modo de cambiarla*, que había sido presentado en el Ateneo de Madrid por Joaquín Costa un año antes.

Cuando Galdós inicia su carrera de autor dramático está a punto de alcanzar la sexta década de su vida, y es ocupación en la que se mantendrá hasta el final de sus días. Es, por lo tanto, un escritor maduro que ya ha escrito el grueso de sus llamadas novelas contemporáneas, durante las décadas de 1870, que los estudiosos llaman de tesis, y 1880, las que mejor le identifican con la etiqueta de narrador realista. En paralelo a su obra dramática, durante la década de 1890 escribe las novelas tocadas de un aire más "espiritualista", con unos personajes más apegados a alguna suerte de perfección o salvación moral: Ángel Guerra (1891), Nazarín (1895), o Misericordia (1897). En esa última década del siglo en que empieza a estrenar teatro ya ha escrito las dos primeras series de sus Episodios Nacionales, escritas entre 1873 y 1879, y situadas en la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII, incluido en Trienio Liberal. Y es entre 1898 y 1900, coincidiendo con cierto silencio teatral, cuando redacta la tercera serie, que sitúa entre 1835 y 1846: la primera guerra carlista, las regencias de Mª Cristina y Espartero, y el comienzo del reinado personal de Isabel II.

El dramaturgo del siglo XX es más político que el de finales del anterior. Su obra dramática en estos años es paralela a la cuarta y quinta series de los *Episodios Nacionales*. En estas se muestra más novelista que historiador. Cobran importancia los hechos cotidianos y las pequeñas historias de los personajes ajenas a todo heroísmo. A su vez hablan de un tiempo que el propio autor ya conoció personalmente. La cuarta serie se ubica entre 1846 y 1868: el declive paulatino del reinado de Isabel, la revolución de 1854, la guerra de Marruecos, la revolución de 1868 y la caída de la monarquía, junto a los principales protagonistas: Narváez, Prim, O'Donnell, o la reina. Y la quinta abarca entre 1868 y 1881: el Sexenio Democrático y la Restauración borbónica.

En el teatro se reconocen cuantos elementos fluyen por su obra narrativa o componen sus motivaciones. Se puede afirmar que aquel es una manifestación derivada de su obra narrativa, fruto de su vieja voluntad declarada de ser dramaturgo, de usar el teatro como instrumento privilegiado de comunicación social.

Pero si hemos de buscar líneas de evolución, tanto en un género como en otro, cabe apreciar una cierta simetría inversa entre ellos: el narrativo se desplaza de lo social a lo individual, mientras que el teatral lo hace de lo individual a lo social, y más allá, a lo claramente político. En sus novelas, por ejemplo, vemos cómo Fortunata es una mujer cuyo comportamiento está asfixiado por los condicionantes de su tiempo y clase social, mientras que Santiago Ibero y Teresa Villaescusa, en La de los tristes destinos que cierra la cuarta serie de los Episodios, se marchan a Francia en busca de libertad y prosperidad huyendo de su destino natural. Por su parte, Augusta, en su primera obra de teatro, se rebela contra la anodina vida burguesa de su casa y su marido, mientras que Electra y Casandra, de su teatro del XX, desde el significante de sus nombres que evocan una idea, son la imagen abstracta de la rebelión política.

Electra y Casandra

El 30 de enero de 1901 se estrenó *Electra* en el Teatro Español. Este hecho es uno de los acontecimientos más notables de la historia de nuestro teatro por la repercusión social que tuvo.

Electra es la joven hija de una mujer de vida descarriada y de un padre desconocido, acogida a la muerte de su madre por su tía y esposo de ésta, burgueses acomodados. Se enamora de Máximo, un científico liberal viudo con dos niños, que vive al lado, también familia del matrimonio. El jesuita Pantoja está dispuesto a impedir a toda costa esa relación. Su oposición no solo está en impedir su contaminación por las ideas disolutas de un liberal, sino porque considera a la joven de su propiedad, dado que pudiera ser su hija, pues en su día fue amante de su madre. Para expiar sus remordimientos y culpas maquina la manera de encerrar a la joven en un convento. Para ello no duda en decirle a la muchacha que su amado es hijo de su misma madre, y por lo tanto su ya proyectado matrimonio es imposible, pues son hermanos.

En escena está la lucha entre la tutela eclesiástica y la libertad civil, entre el oscurantismo y la razón. La joven *Electra* escapa de esas oscuridades, y otorga luz a una sociedad, como en esos tiempos lo estaba haciendo la electricidad, conquista

técnica a la que su propio nombre evoca, y que es además la investigación científica de Máximo, su enamorado.

Hay que relacionar esta obra con el llamado "caso Ubao", un suceso social que saltó a la prensa meses antes del estreno y levantó pasiones en un ambiente ideológico donde la tensión entre el poder eclesiástico y el anticlericalismo definían las posiciones políticas conservadoras y progresistas. Una rica heredera de veintidós años, Adelaida Ubao, persuadida por el jesuita Cermeño, escapó de su casa para entrar en el convento de las Esclavas del Corazón de Jesús, de donde la logró sacar su madre, Adelaida de Icaza, tras un largo camino judicial, aduciendo que la captación se había hecho en razón de la fortuna heredada de su marido fallecido, José Ubao. Hay que tener en cuenta que nuestro Código civil, promulgado en 1889, establecía por entonces la mayoría de edad en los 21, pero la libre decisión de una mujer para abandonar el hogar estaba en los 25, salvo si su intención era ingresar en un convento. En fin, la dimensión del asunto se incrementa si pensamos que los abogados de la familia y del convento y la niña eran respectivamente, Nicolás Salmerón y Antonio Maura, figuras tan relevantes para la historia política española.

La polémica acompañó la exhibición de la obra y aumentó su éxito. En el Teatro Español superó las cien representaciones, algo poco común, y viajó por otros teatros de España. Partidarios y detractores protagonizaban algaradas y enfrentamientos. Entre los primeros, algunos, como en Bilbao o León, se lanzaron a cantar *La Marsellesa* o el *Himno de Riego*. El Teatro Pérez Galdós de Las Palmas lleva su nombre desde su puesta en escena. Se representó también en Francia: Amiens, Lyon, Dijon, Marsella, y desde luego en París, en el Théâtre de la Porte de Saint-Martin, donde se estrenó el 21 de mayo de1904, y se hicieron ciento ochenta y cinco representaciones, siendo muy bien acogida en pleno debate sobre el freno legal al crecimiento de las congregaciones religiosas promovido por el gobierno de Pierre Waldeck-Rousseau. También pudo verse en Roma, Manila, Caracas, Lima o Buenos Aires.

Del art. 321 del Código civil vigente al tiempo del estreno de Electra: (...) las hijas de familia mayores de edad, pero menores de veinticinco años, no podrán dejar la casa del padre o de la madre, en cuya compañía vivían, más que con licencia de los mismos, salvo citando sea para contraer matrimonio o para ingresar en un Instituto aprobado por la Iglesia (...)

Dejando aparte sus virtudes teatrales, que las tiene, lo cierto es que la memoria del estreno de esta función, incide más en su significación política que en su valor literario. El nombre de *Electra* llegó incluso a dar título a una revista que difundía las nuevas ideas de progreso, fundada por Valle-Inclán, Maeztu, Baroja, Villaespesa y Manuel Machado, y en cuyo primer número el propio Galdós publicó un artículo. Se propagó tanto el nombre de la heroína griega entre las niñas de las familias liberales que se dio en denominar la costumbre como la "moda Electra".

El sentido de la obra la sintetiza Galdós en una entrevista publicada en el *Diario de las Palmas* del 7 de febrero de 1901: «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 sugestiones insidiosas y malvadas sobre las conciencias.»

Pero esto no había acabado aquí. La lucha contra la omnipresencia social del clero, la "petrificación teocrática" que Galdós dijera, tuvo una continuidad rotunda con Casandra, estrenada el 28 de febrero de 1910 en el Teatro Español. Entre 1905, fecha de publicación de la novela homónima, y 1910, fecha del estreno de la versión teatral, durante el reinado de Alfonso XIII, España aparecía a los ojos del autor y otros conciencias liberales como un país empobrecido y atrasado dominado por los sectores eclesiásticos. En 1907 fue elegido diputado por primera vez. En 1909, año de la llamada Semana Trágica de Barcelona, de los desastres de la guerra de África con los sucesos del Barranco del Lobo, es elegido presidente de la Conjunción republicano-socialista. A finales de año cae el Gobierno conservador de Antonio Maura y unos días antes del estreno de la versión teatral de Casandra sube al poder el liberal José Canalejas. Diez meses más tarde, en diciembre de 1910, se aprobará la llamada Ley del Candado, que ponía límites al establecimiento de nuevas órdenes religiosas. En 1910 será diputado otra vez, en esta ocasión por la conjunción dicha. En este marco político se desenvuelve la Casandra galdosiana.

En la obra, *doña Juana*, una anciana aristócrata viuda, dueña de una cuantiosa fortuna, vive sus últimos años rodeada de parientes arruinados, sobrinos que cifran todos sus proyectos de vida en la esperanza de heredarla. Entre sus

beneficiarios estaría *Rogelio*, hijo natural de su difunto marido, amancebado con *Casandra* y padre con ella de dos hijos. La anciana, después de haber alimentado las esperanzas de sus parientes, decide dejar en vida todos sus bienes a la Iglesia y legarle a Rogelio dos millones de pesetas a cambio de que deje a su amante y se desprenda de sus hijos, que serán puestos bajo la tutela de una persona de la confianza de la anciana para procurarles una educación católica como es debido. Enterada Casandra de que ha sido desposeída de su compañero y de sus hijos, da muerte a *doña Juana*. La obra acaba así de rotunda: "¡He matado a la hidra que asolaba la tierra!... ¡Respira, Humanidad!"

Electra y Casandra conforman en la escena el más acentuado compromiso anticlerical, hasta el punto de llegar a explicar el crimen como un grito de asfixia. Ambas se rebelan contra el opresor y se alzan por la libertad, asunto central en la temática de sus obras que hizo del teatro galdosiano objeto de contienda ideológica permanente. Sin embargo estas polémicas que acompañan su teatro no arredraron a su autor, sino muy al contrario, retroalimentaron su compromiso. El ejemplo de ello tal vez sea Celia en los infiernos, estrenada el 9 de diciembre de 1913 en el Teatro Español. La protagonista es una rica heredera con vocación de ayudar a los pobres del mundo, y que incitada por la busca de un amor, inicia una travesía por los barrios más miserables de Madrid. Desde su novela Misericordia (1897), Galdós no había hecho otra descripción tan minuciosa de la pobreza. En la obra se recoge este diálogo:

"LEONCIO.-...la caridad, por grande que sea, no resuelve el problema que a todos nos conturba, ricos y pobres. La plebe laboriosa no se redime solo por la caridad.

CELIA.- Pues, ¿qué necesita la plebe laboriosa?

LEONCIO.- Justicia, señora."

Un año antes de esta obra, Galdós había declarado sus inclinaciones socialistas. En la entrevista mantenida para su propósito editorial denominado *Los grandes españoles*, Luis Antón del Olmet le pregunta por la perdurabilidad del turnismo del régimen de la Restauración, a lo que el autor contesta que perdurará hasta que sucedan movimientos extraordinarios dentro del socialismo. El periodista recoge este diálogo:

"-Entonces, ¿cree usted en el socialismo?

-Sí, sobre todo en la idea. Me parece sincera, sincerísima. Es la última palabra en la cuestión social.

(Hizo una pausa el gran escritor. Luego extendió profética una de sus manos venerables, dijo en voz baja): ¡El socialismo! Por ahí es por donde llega la aurora."

Galdós es la principal figura del drama social en el salto de los siglos XIX a XX, pero con estéticas más tradicionales, más melodramáticas, y desde luego menos innovadoras, otros aceptaron también el reto del teatro realista, con algunos productos que tuvieron éxito y que merecerían su propio tratamiento. El pan del pobre (1894), de José Francos Rodríguez y Félix González Llana, El padre Juan (1891), de Rosario de Acuña, que fue tal escándalo que se retiró tras su estreno, Terra Baixa (1896), de Ángel Guimerà, y el emblemático Juan José (1895), de Joaquín Dicenta, son algunos destacados ejemplos de esa forma distinta en la concepción del mensaje y del arte escénico cuya inauguración debemos a nuestro novelista.

Galdós en el teatro posterior

La costumbre de teatralizar las novelas, que el propio autor inició, ha sido ampliamente seguida por otros, que lo hicieron incluso en vida suya. Así, *El equipaje del rey José*, la primera novela de la segunda serie de los *Episodios Nacionales*, publicada en 1875, fue llevada al teatro por Ricardo Catarineu y José de Castro, en 1903; *La familia de León Roch*, por José Jerique, en 1904; *El audaz, historia de un radical de antaño*, fue versionada para el escenario por el mismísimo Jacinto Benavente, en 1919. Y, en fin, Margarita Xirgu, el gran nombre de la escena del teatro de vanguardia, protagonizó, en 1930, una discreta versión de *Fortunata y Jacinta*.

La obra de Galdós para los escenarios, de una forma o de otra, gozó de cierta continuidad hasta y durante la guerra civil de 1936. Después no resultó precisamente del gusto de la España nacionalcatólica por las obvias razones que hasta aquí han quedado apuntadas. Fue en las postrimerías del franquismo cuando empezó a recuperarse poco a poco la costumbre de visitar su obra. Así, el 17 de mar-

zo de 1972, José Luis Alonso estrenó en el ya Teatro María Guerrero la versión teatral de Misericordia, con Ma Fda. D'Ocón y José Bódalo en los papeles protagonistas. El montaje se reestrenó en 2000, con el mismo cuaderno de dirección de Alonso, ahora manejado por quien entonces fue su ayudante de dirección, Manuel Canseco, con la D'Ocón de nuevo como protagonista, ahora más próxima a la edad de Benina, el personaje que interpretaba, y en la que tuve el honor de participar. Es una versión muy brechtiana, firmada por Alfredo Mañas, con un coro de mendigos que hace intervenciones cantadas. Seguramente es la más feliz adaptación de una novela de Galdós para las tablas hecha por el teatro contemporáneo. El mismo Mañas es autor de la versión de Miau, estrenada el 28 de diciembre 1986 en el Teatro Lara, con la dirección de Canseco. Merece ser citada la más reciente adaptación de su novelística de la que tenemos noticia: la realizada por Jerónimo López Mozo sobre la primera serie de los *Episodios Nacionales* y que tituló Puerta del Sol, que con dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente fue estrenada en el desaparecido Teatro Albéniz en 2008, en las celebraciones por el bicentenario del levantamiento contra la presencia francesa en la conocida como Guerra de la Independencia.

Hay más puestas en escena de la obra de Galdós que merecen señalarse: *La de San Quintín*, por José Antonio Hormigón, en 1983; en ese mismo año, *Casandra*, a cargo del director, escenógrafo y autor Francisco Nieva; *El abuelo*, por Fernández Montesinos, en 2005; *Electra*, por Ferrán Madico, en 2010, y desde luego la versión de la novela, que no de la obra de teatro, *Doña Perfecta*, que Ernesto Caballero preparó para el Centro Dramático Nacional en 2012.

Debe hacerse asimismo una mención de las adaptaciones de sus obras para funciones musicales, en alguna de las cuales el propio Galdós participó. Gran amante de la música, tras unos primeros estudios musicales en su ciudad natal de Las Palmas, continuó su formación en Madrid, donde recibió clases de piano y al parecer organizaba veladas musicales en las que él mismo interpretaba obras de Mozart, Bach, Haydn y sobre todo Beethoven. Su labor crítica en *La Nación* también la hizo como conocedor de la música, donde habló de ópera, música instrumental y zarzuela.

Algunas de sus novelas, como *Doña Perfecta*, *Gloria*, y principalmente *Marianela*, fueron tomadas como argumento de obras líricas en vida de Galdós y en años posteriores. De esta última se conserva una celebrada versión de *ópera en tres actos* que propiciada por el mismo autor y con libreto de los herma-

nos Álvarez Quintero, fue estrenada en 1916. Pero son sobre todo varios de sus *Episodios Nacionales* los que gozan de más exitosas adaptaciones por parte de músicos como Chapí, Chueca o Gerónimo Giménez.

La recepción actual del teatro galdosiano y el centenario del autor

La estrecha, y a menudo criticada, vinculación entre novela y teatro que hemos señalado, es una costumbre que ha generado felices creaciones literarias. Solapándose su creación con los últimos veinte años de vida de nuestro autor, las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán, por ejemplo, habitan ambos géneros y lo hacen con notable fortuna.

Pero donde queda patente su huella es en la línea continua que asciende desde el realismo psicológico de Jacinto Benavente, pasa por esa búsqueda de la realidad existencial de los personajes de Buero Vallejo, y llega hasta la llamada "generación realista" donde se hallan nombres como Alfonso Sastre, Lauro Olmo, José Martín Recuerda y José Mª Rodríguez Méndez.

La presencia de Galdós en el teatro de nuestros días es sin embargo más bien tibia. Ni siquiera en este centenario en conclusión se ha visitado su repertorio escénico como hubiera sido esperable. Sí se han hecho homenajes con lecturas de textos suyos no teatrales y se han compuesto obras con el propio Galdós como argumento o protagonista.

El Teatro Español programó a final de año un ciclo de lecturas dramatizadas de obras suyas, en la que destacaré la versión íntegra de *Electra* en un montaje para lectura, moderno en su concepción, y que homenajea a la vez el legendario estreno hecho en su día, dirigido por Ester Bellver. También la obra titulada *Galdós: sombra y realidad*, de Ignacio del Moral y Verónica Fernández, que propone una reflexión del personaje sobre su obra y vida, ya en su vejez, a través de su relación con una selección de mujeres, reales y pertenecientes a su ficción, que formaron parte de su biografía sentimental y creativa respectivamente.

Ha habido otras experiencias semejantes, de algunas de las cuales damos razón. En el Teatro Fernán Gómez, *Galdosianas*, de Fernando Méndez-Leite, toma textos de varias novelas para poner en escena, igualmente, algunos de sus personajes femeninos. Hay una versión escénica de *Fortunata y Jacinta* realizada por Laila Ripoll y Mariano Llorente para la Joven Compañía, quienes también han compuesto *El último viaje de Galdós*, en el que realizan un recorrido simbólico por su vida en el tránsito hacia su muerte. *El crimen de la calle Fuencarral* es una creación para teatro, donde el dramaturgo colombiano Fabio Rubiano toma los artículos que Galdós publicó sobre el famoso crimen. *Ana, también a nosotros nos llevará el olvido*, es una versión de Irma Correa de la novela *Tristana*. Con el título *Galdós enamorado*, un texto de Alfonso Zurroque parte de las cartas de Emilia Pardo Bazán a Galdós, y encargo del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas, estará interpretado por Emilio G. Cava y Mª José Goyanes.

Pero prácticamente nadie se ha atrevido con el teatro de Galdós. Ni siquiera los que en la oligarquía escénica actual suelen administrarnos notables monsergas pseudodidácticas, en las que descubrimos cuán necesario es para nuestra vida y formación conocer el repertorio teatral que forma parte de nuestro acervo literario, han tenido a bien educarnos en esta ocasión. Hay una excepción, no por modesta menos relevante, y es la versión que Manuel Canseco, que como queda dicho se ha acercado a la obra galdosiana en varias ocasiones, ha hecho de *Realidad*, la obra de teatro. En ella se sostiene con eficacia y precisión el suceso esencial que la compone, con cinco de los personajes de la función, y de cuyo elenco este ponente tiene la fortuna de formar parte.

Sin duda, lo más destacable de su teatro es la intención que alberga: su compromiso con la sociedad española criticando sus valores y estructuras más rancias. Para ello echa mano de recursos y referentes a su disposición, desde las ideas de Zola a los relatos dickensianos, el drama ibseniano, y el teatro clásico, que aporta aspectos temáticos mitológicos a sus obras, o la admiración por Shakespeare, cuya forma de construir las intrigas le sirve de modelo.

Se le reprocha a menudo la morosidad en el avance de la acción. Pero es que el autor quiere permitir la justificación de cada personaje, que cada uno, incluso los personajes negativos, los que causan daños y cuyo comportamiento es reprobable, aparezcan teniendo razón en cierto sentido. Sus personajes son sinceros. Los "malos" pueden llegar a caer simpáticos, no son traidores de melodrama. Y para

conseguir esta justificación, el dramaturgo necesita escudriñar despaciosamente en las razones, en los sentimientos, y en las determinaciones ambientales.

En nuestro país el canon teatral se alimenta del Siglo de Oro y da un salto inmenso hasta el siglo XX. Por los siglos XVIII y XIX se pasa casi como saltando deprisa por las piedras que atraviesan un torrente. Desde hace unos años, pocos, se ha incorporado Don Ramón de la Cruz, y alguna vez Moratín. Es común, aunque se va perdiendo, poner el Tenorio de Zorrilla y de vez en cuando *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas. La amplísima zarzuela, por su parte, vive encapsulada en el Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela, con un limitado repertorio de títulos. Y poco más.

Si en España se acude una y otra vez a las obras de Ibsen o Chéjov, parece claro que el teatro galdosiano debe volver a los escenarios, aunque solo sea porque los personajes de Galdós se parecen más a nosotros que los rusos, y porque sus propuestas de defensa de la libertad del individuo y la justicia social son tan difícilmente igualables como necesarias de escuchar de una forma tan rica y matizada.

Pérez de Ayala, en su conferencia *Galdós y la tolerancia* (1929), decía: "Hay que llegar a que los jóvenes españoles duerman con un libro de Galdós bajo la almohada, que yazgan, en edad fecunda, con la tolerancia, madre del conocimiento. Entonces, España conquistará el mundo del espíritu. Pero no hasta entonces."

No sé si tanto como poner un libro suyo bajo la almohada, pero si de teatro hablamos, quiero concluir con este recuerdo de quien es mucho para la historia del nuestro y el de nuestra poesía. En 1908 Galdós dio una serie de mítines en apoyo del "bloque liberal" conformado por progresistas y republicanos. Así evoca el de Granada, en diciembre de ese año, Federico García Lorca: "Yo recuerdo con ternura a aquel hombre maravilloso, a aquel gran maestro del pueblo, don Benito Pérez Galdós, a quien yo vi de niño sacar unas cuartillas y leerlas, teniendo como tenía la voz más verdadera y profunda de España."

A modo de post scriptum

Es ya costumbre que estas visitas mías a la UMER, que tan generosamente se me ofrecen para hablar del teatro y sus cosas, concluyan con un poco de teatro propiamente. Al fin y al cabo, el teatro es "acción", ya nos lo enseñaron los griegos. Y en esta ocasión, aunque en el de Galdós la acción sea "interior", y esta conferencia se haya despachado extrañamente por estas inextricables vías telemáticas que las prevenciones de salud pública nos han impuesto en los últimos tiempos, también hemos tenido nuestro poco de teatro. Y me corresponde dar las gracias por ello. Vaya mi abrazo y mi dicha gratitud a Adolfo Pastor y Cristina Juan, que han tenido la generosidad de poner broche a la conferencia dando voz y talento a ese sabroso pasaje de *Realidad* con el que se presentan en la puesta en escena de la función que se ha llevado a cabo este año, y con los que yo tengo la suerte de compartir cartel.

Nota biográfica

Juan Carlos Talavera Lapeña es actor. En los últimos años ha trabajado en diversos espectáculos del Centro Dramático Nacional. Los tres últimos han sido Jardiel, un escritor de ida y vuelta, El laberinto mágico, y Un bar bajo la arena. Ha intervenido igualmente en series de televisión, como las últimas temporadas de Águila Roja y Acacias 38. Es autor de textos dramáticos como: La balada de la cárcel de Circe o Libertas libertatis; y ha dirigido otros como: Tardes con Colombine y 28 días de luna. Asimismo, es licenciado en Geografía e Historia, y en Derecho.

CUADERNOS DE U.M.E.R.

- Nos. 1 al 90 agotados. Pueden consultarse en la página web www.umer.es
- Nº 91: "; Se respetan los Derechos Humanos? La Declaración Universal de 1948". Silvia Escobar.
- Nº 92: "Elogio de la palabra". Julián Moreiro.
- Nº 93: "; Qué significa, hoy, la hispanidad?". Patricio de Blas Zabaleta.
- Nº 94: "Una historia del doblaje". Victor Agramunt Oliver.
- Nº 95: "Vieja y nueva política: un enfoque histórico". Feliciano Páez-Camino Arias.
- Nº 96: "Rosas y espinas". Rosario Barros Peña, Carmen Escohotado Ibor, Begoña Montes Zofio, Milagros Salvador.
- Nº 97: "Cervantes, nuestro contemporáneo". Julián Moreiro.
- Nº 98: "Certamen de relatos cortos". Socios de la UMER.
- No 99: "La fuerza del azar. Entre la probabilidad y la incertidumbre". Javier del Rey.
- Nº 100: "Las primeras diputadas españolas". Feliciano Páez-Camino Arias.
- Nº 101: "Madrid: En busca del arco perdido". Josep Mª Adell.
- Nº 102: "Los derechos de las personas mayores". Loles Díaz Aledo.
- No 103: "Transgénicos: qué son y para qué sirven". José Miguel Hermoso Núñez.
- Nº 104: "La poesía contemporánea". Victor Agramunt Oliver.
- Nº 105: "La Revolución rusa: diez mitos que conmovieron al mundo". Feliciano Páez-Camino Arias.
- Nº 106: "El agua, un recurso escaso y contaminado". Blanca Tello Ripa.
- Nº 107: "El origen de la vida y la evolución". José Antonio Romero Paniagua.
- Nº 108: "La Plaza Mayor de Madrid. Cuatrocientos años de historia". Fidel Revilla González.
- Nº 109: "La masonería, esa desconocida". Fernando Romero.
- Nº 110: "Transición y Constitución: 40 años de historia". Feliciano Páez-Camino Arias.
- No 111: "Envejecer siendo mujer. Dificultades, oportunidades y retos". Mónica Ramos Toro.
- Nº 112: "A telón abierto. Dramaturgos de ahora mismo: Alfredo Sanzol, Carolina Áfria y Ramón Paso". Juan Carlos Talavera Lapeña.
- Nº 113: "Historia de la caricatura en el primer tercio del siglo XX". Alfredo Liébana Collado.
- Nº 114: "Memoria de la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca (Umer) 2014-2019". Umer.
- Nº 115: "El nuevo mundo de Alexander Humboldt". Santiago Barahona.
- Nº 116: "Breve Antología de poesía en castellano". Víctor Agramunt Oliver.
- Nº 117: "Vivir sanamente la soledad", Alejandro Rocamora Bonilla.
- Nº 118: "Ciudades poco amigables con las personas mayores: el malestar ambiental de la ciudad", Blanca Tello Ripa.
- Nº 119: "Galdós (1843-1920), entre la Literatura y la Historia", Feliciano Páez-Camino Arias.
- Nº 120: "La obra literaria de Galdós en imágenes", María de los Angeles Rodríguez Sánchez.
- Nº 121: "Personas mayores y COVID-19: más que cifras", Loles Díaz Aledo.
- Nº 122: "Mujeres con pasado. Aspectos de la presencia femenina en la historia", Feliciano Páez-Camino Arias.
- Nº 123: "España se seca, el desierto avanza", Blanca Tello Ripa.
- Nº 124: "Galdós y el teatro", Juan Carlos Talavera Lapeña.

La Universidad de Mayores Experiencia Recíproca (U.M.E.R.) es una entidad estrictamente cultural, independiente de todo credo político o religioso (Art. 4 de sus Estatutos), organizada por profesores jubilados y personalidades de la cultura, con sede en Madrid y de ámbito estatal, cuyos fines son :

- Transmitir a los mayores con curiosidad intelectual, y a los que sin ser jubilados lo deseen, la experiencia acumulada en la vida docente, poniéndola al servicio de la sociedad.
- Fomentar la intercomunicación y la tolerancia.

(Declarada de Utilidad Pública el 1 de marzo de 2007)

Subvencionado por:

