

SOBRE EL NACIMIENTO DEL TEATRO SOCIAL ESPAÑOL Y SU CONTEXTO

ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA
Universidad de Oviedo

RESUMEN

El trabajo somete a consideración algunas de las cuestiones problemáticas que plantea el llamado “teatro social” que aparece en los años noventa del siglo pasado. Tras un breve análisis de *Juan José*, de Joaquín Dicenta, considerada un melodrama por el autor del trabajo, se tratan de explicar las peculiares circunstancias de la españolización del drama de G. Hauptmann *Los tejedores*, obra clave del teatro social europeo. *El pan del pobre*, adaptación de dicha obra alemana realizada por Félix González Llana y José Francos Rodríguez, puede considerarse temática y formalmente más representativa del teatro social español que la obra de Dicenta.

PALABRAS CLAVE

Teatro social. Hauptmann. Joaquín Dicenta. Félix González Llana. José Francos Rodríguez. Melodrama. Honra. *Juan José*. *El pan del pobre*.

KEYWORDS

Social theatre. Hauptmann. Joaquín Dicenta. Félix González Llana. José Francos Rodríguez. Melodrama. Honour. *Juan José*. *El pan del pobre*.

ABSTRACT

The paper puts to consideration some of the problematic questions raised up the so called “Social Theatre” that turns in the 1890’. After a brief analysis of Joaquín Dicenta’s *Juan José* -considered by the author a melodrama- it is dealt with the peculiar circumstances of the hispanicization of Hauptmann’s *Los tejedores*, key play of the European social theatre. *El pan del pobre*, F. González Llana y J. Francos Rodríguez’s adaptation of the above mentioned German play, is considered to be, both in the and in form, more representative of the Spanish social theatre than Dicenta’s play.

En la historia de la literatura y de la crítica literaria existen diversos conceptos o expresiones –mímesis, realismo, verosimilitud, lo social, etc.– que en un principio, de modo intuitivo, parecen fácilmente comprensibles y definibles pero que, si se pretende analizarlos y definirlos de manera más pausada o reflexiva, suscitan notorias dificultades. En muchos casos, tales conceptos se refieren inicialmente a determinados modos muy generales de entender la obra literaria, pero pronto pasan a especializarse o a limitar su campo de aplicación a una etapa histórica (de extensión muy variable, según los casos) o a un determinado género literario de una época concreta, como si en tales períodos o en tales géneros se produjera la manifestación más lograda de tal concepto glo-

bal. Por otra parte, dado el componente individualizador que siempre existe en las obras literarias de los escritores de una cierta calidad, pocas veces las obras de éstos se acomodan plenamente, sin fisuras, a los límites marcados por el concepto general o por la aplicación de éste a una época concreta.

Hago mención de estas obviedades porque los problemas a que aludo nos los encontramos cuando, refiriéndose a cierto tipo de obras dramáticas que empezaron a aparecer en España hace un siglo, los historiadores de nuestra literatura las engloban bajo el denominador común de “teatro social”. En general, quizá más por rutina que por fundamentada convicción, diversos críticos consideran que la primera obra plenamente representativa de tal tipo de creación dramática fue *Juan José*, de Joaquín Dicenta, estrenada en Madrid en el burgués Teatro de la Comedia el 29 de octubre de 1895.

Sin embargo, cuando los historiadores del teatro español se acercan a este tipo de obras, se encuentran con un serio problema conceptual: ¿qué se entiende por teatro social? Veamos algunas de las opiniones más relevantes. Para diversos críticos la presentación de la lucha de clases es el rasgo temático definitorio de tales producciones dramáticas aparecidas a finales del siglo XIX. Así, Torrente Ballester afirma que “el teatro *social* en sentido moderno”, es decir, aquél en que,

como concepto o como sentimiento, se dramatiza la lucha de clases de forma más o menos enmascarada, aparece a fines del siglo XIX. Joaquín Dicenta es uno de sus importantes paladines. La novedad del teatro social de Dicenta no consiste en sacar a escena al pueblo, sino en sacarlo investido de *derechos* que suponen el movimiento proletario del siglo. El pueblo como tal siempre tuvo su puesto en la escena española, pero es un pueblo alegre o doliente, que no se subleva, y que si lo hace, es en nombre de idearios políticos, no sociales” (Torrente Ballester: 94).

Por su parte, García Pavón también hace notar que en su estudio se refiere al teatro que, en términos corrientes, se denominaba “de la cuestión social”. A aquellas obras y autores que centran su atención en la lucha de clases; en el drama humano surgido de unas estructuras sociales injustas; en el teatro, en suma, que se limita a exponer estas injusticias de manera tácita o expresa y propugna unas fórmulas revolucionarias o evolucionistas para su corrección” (García Pavón: 18).

En su benemérito libro tratará, básicamente, tres bloques: el teatro social revolucionario (1895-1936), en el que incluye a Galdós, Dicenta, Guimerá, Fola Igúrbide, Federico Oliver, Marcelino Domingo, Francisco de Viu, López Pinillos y Julián G. Gorkin; el teatro contrarrevolucionario, poco abundante y del que forman parte Vicente Alonso Martín, Adolfo Marsillach, Muñoz Seca y Pérez Fernández; y el teatro social de la postguerra (Buero, Sastre, C. Muñiz, Olmo, etc.). Como puede verse, en el primer grupo incluye a autores de generaciones, calidades y planteamientos artísticos muy variados.

El más conocido estudioso y editor de Dicenta, Jaime Mas Ferrer, tras señalar que “todo teatro es un arte social, en cuanto reúne al público y le convierte en receptor de

lo que allí se dice y hace”, manifiesta su criterio de que las “formas rigurosas de la intención social”, expresión que toma de Alfonso Sastre, son “el fin que persigue el autor al exponer ante el espectador una realidad con el objeto de conseguir por medio de una toma de conciencia con el auditorio una reforma o purificación de esa realidad representada”, realidad que Mas Ferrer parece identificar con la lucha de clases (Mas Ferrer: 107). El especialista en Dicenta afirmará que éste, “con nuevos enfoques, logra ser aplaudido en obras revolucionarias como el *Juan José*; decimos revolucionarias no sólo por las connotaciones sociales, sino por el mero y simple hecho de ser innovadoras y romper con la atonía teatral de la época” (Dicenta: 27). Idéntico calificativo aplica a *Teresa*, de “Clarín”, obra, a juicio de dicho crítico, no sólo antecedente de *Juan José* sino también “obra proletaria con claros tintes revolucionarios” (Dicenta: 47).

La definición establecida por García Pavón cree otro crítico, el malogrado Antonio Castellón, que más bien se corresponde con el teatro político y no con el social, tras lo que este último especialista muestra su preferencia por el concepto que formula Alfonso Sastre cuando, hablando en líneas generales, se refiere a los temas del teatro social: “Temas rigurosamente sociales son aquellos que tratan realidades dramáticas en que están interesados grandes grupos humanos” (Castellón: 25), definición que, si la analizamos fríamente, no tiene por qué referirse sólo a la lucha de clases. Castellón, más preciso que García Pavón, agrupa a los dramaturgos estudiados en renovadores (p. ej., Enrique Gaspar, “Clarín”, Galdós y Dicenta), nacionalistas (Guimerá y Josep Burgás), inmovilistas (Joaquín Albanell, Lluís Viola, A. Marsillach), reformistas (entre otros, Russinyol, López Pinillos, F. Oliver y F. de Viu) y revolucionarios (Ignasi Iglesias, Felip Cortiella, Jaime Firmat y José Fola); además, en sendos apéndices se incorpora el estudio de dos autores que, cronológicamente, sobrepasan el marco temporal que figura en el título de su obra, Luis Araquistain y Marcelino Domingo.

Por su parte, al estudiar la “cuestión social” en el teatro español de fines del siglo XIX, Rubio Jiménez, considera que en *Juan José*

al principio tiene primacía lo “sociológico”, al mostrar *documentalmente* la situación del asalariado urbano –el término “proletario” me parece excesivo en este caso–. Cuando acaba el drama, es lo pasional lo que domina. En cierto modo, es un desarrollo similar en este aspecto al de *Teresa de Clarín*, si bien las soluciones son distintas. Allí se abogaba por la resignación cristiana y por el matrimonio. En este caso no (Rubio Jiménez: 162).

O lo que es lo mismo, “se pasa de una apelación a la revolución de clase a un final de drama neorromántico” (Rubio Jiménez: 163).

Como vemos, la mayor parte de los críticos parecen considerar, al menos en principio, que teatro social es aquél que trata de la lucha de clases, si bien, cuando pasan a estudiar las obras, incluyen una amplia nómina de autores y textos que no reflejan tal conflicto, o que, si lo incorporan, muy pocas veces aparece como tema único, pues lo habitual es que sea acompañado por otros contenidos, fundamentalmente los de carác-

ter melodramático o pasional. Es decir, la realidad de los hechos obliga a los críticos a abrirse a dramas que se alejan del concepto teórico que inicialmente sustentan. No nos debe extrañar tal circunstancia, pues ya en 1916 el excelente crítico Gómez de Baquero se limitaba a identificar el teatro social con aquel que denunciaba diversos vicios sociales y que en el fondo, en mi opinión, no pasaba de ser un teatro de crítica costumbrista más o menos entreverado de galdosismo y de un difuso regeneracionismo. Al menos, ello es lo que me parece se desprende de lo que escribe en una carta dirigida a Federico Oliver con motivo del homenaje que a éste se le dispensa tras el éxito de su drama *El crimen de todos*, que es un ataque a la comprensión, incluso desde el ámbito de la justicia —el jurado popular—, hacia los crímenes pasionales:

El crimen de todos me ha interesado y me ha impresionado. Ha sabido usted dar forma muy elevada y artística al sentir colectivo de muchos que protestan contra la brutalidad de los llamados crímenes pasionales, contra la chulería y también contra la lenidad y la indiferencia sociales, que tolera estos casos. Su afición a hacer teatro social (la de usted) me parece muy conforme al espíritu actual del arte y propia para restaurar en la dramática el decaído concepto de “escuela de costumbres” (Oliver 1916: 221).

Por todo ello, quizá lo más práctico y adecuado sea definir el teatro social español de preguerra¹ como aquel que presenta la lucha de clases, bien sea como tema único y tratado desde una perspectiva ideológica o política, bien sea mediante la incor-

1 Hacemos esta precisión temporal porque el teatro social de postguerra, aun guardando notables similitudes con el anterior a la guerra civil, también presenta, fundamentalmente debido a la ausencia de las libertades política, sindical, religiosa y de expresión propias de los regímenes democráticos occidentales, evidentes diferencias. ¿Puede haber una línea temática, formal e intencional estable, puede escribirse y representarse un mismo tipo de teatro en dos épocas tan diversas en lo social y lo político como fueron la que abarca desde fines del XIX y llega hasta la guerra civil, y la que arranca de esta fecha y llega hasta el momento en que aparece el libro de García Pavón? En la primera de dichas etapas España se ve zarandeada por la guerra colonial, por la guerra de África y sus secuelas internas -la Semana Trágica, por ejemplo-, por numerosas crisis de gobierno y, sobre todo, por la existencia de una monarquía, una dictadura que cuenta con el beneplácito del rey, y una república llena de tensiones y brotes violentos, pero, en general, el escritor, que goza de una notable libertad, puede crear sus obras sin excesivos problemas, en tanto que en la época que se inicia trágicamente en 1936, el régimen de Franco anula prácticamente todas las libertades constitucionales y democráticas existentes antes de 1936, entre ellas la de expresión, lo cual hace imposible que muchos de los temas del teatro social de preguerra, al menos de un cierto teatro social (el específicamente obrerista, político o anticlerical) puedan ser tratados a partir de 1939. Los dramaturgos de la postguerra tienen ante sí una censura, en general intransigente, que les impide estrenar las obras de clara denuncia social, si bien en algunos casos el autor, mediante hábiles recursos tácticos o posibilistas, consigue que su mensaje crítico llegue al público, sin que ello signifique de ninguna manera una presunta aceptación o legitimación de los procedimientos coercitivos de la Administración. Es evidente que determinados temas tratados antes de 1936 (el rechazo de la literatura de evasión o la crítica a una situación social en la que existen problemas como la emigración, el caínismo, los poderes corruptos o los falsos ídolos sociales) reaparecen en la postguerra, como se puede ver al comparar la trayectoria de dos autores tenidos por representativos de una y otra etapa, Federico Oliver y Lauro Olmo (Fernández Insuela 1996). Pero también es evidente que la mayor parte de los últimos temas citados poco tienen que ver con el tema básico, según diversos críticos, del teatro social: el de la lucha de clases. De hecho, García Pavón, aunque sin aludir explícitamente al peso que la censura tiene en la postguerra e incluso con ciertas contradicciones en su exposición, ya reconocía que el panorama de la literatura social de esta última época es tan distinto al anterior, que aparentemente no parecen de la misma familia. Han variado de tal manera las

poración complementaria de contenidos melodramáticos o sentimentales. Además, las obras en las que la acción gira únicamente en torno a motivaciones pasionales pertenecerían al ámbito del estricto melodrama y las que denuncian vicios sociales sin propugnar la modificación de las relaciones entre las distintas clases entrarían en el ámbito de la comedia crítica de costumbres.

Con todas las salvedades que sean necesarias –entre ellas, la escasa sujeción radical de las obras literarias a unos conceptos teóricos predeterminados–, creo que si se acepta este planteamiento y si se tiene en cuenta que el teatro que únicamente plantea, de modo más o menos apologético, la lucha de clases o la revolución social sólo se cultiva en reducidos círculos politizados (socialistas y anarquistas), casi siempre al margen de los cauces habituales del teatro en España, se podrían evitar las contradicciones entre el concepto teórico y las obras que realmente analizan algunos críticos. Obviamente, ahora habría que cambiar ciertas adscripciones o caracterizaciones de obras habitualmente incluidas en los diferentes estudios al respecto. Así, *El pan del pobre*, la adaptación española de *Los tejedores* de Hauptmann, puede ser considerada sin problemas como obra plenamente social, al igual que ocurre con *El señor feudal* y *Daniel* de Dicenta, *El pan de piedra* y *La ola gigante* de Fola, y *La tierra*, de López Pinillos. Por su parte *Los semidioses* o *El crimen de todos*, de Federico Oliver, serían comedias críticas de costumbres. Y *Juan José*, un melodrama. Es decir, me parecen totalmente válidas las opiniones de críticos como Deleito y Piñuela², Ruiz Ramón³ y Rubio Jiménez, que consideran que la citada obra de Dicenta está lejos de ser un texto

circunstancias, las preocupaciones y el ambiente, que, si Joaquín Dicenta levantara la cabeza, no reconocería como sucesores a los actuales dramaturgos sociales. Así como éstos se consideran totalmente desvinculados del teatro social de la anteguerra, por la manera de tratar el tema. Las causas de estas diferencias están en la mente de todos. El viejo teatro social vivía y fomentaba la lucha de clases. No al servicio de la literatura, sino del partido, el sindicato o la propia minerva reformista del autor [...]. Frente a este teatro social de la antigua escuela, el actual se desarrolla en un ambiente totalmente distinto. En primer lugar, la lucha de clases a campo abierto no existe. Una política integradora y de autoridad procura dar camino legal a las aspiraciones más justas de los trabajadores. Y lo que es más importante: la conciencia social llegó a todos, incluso a los más inertes [...]. Desaparecieron, al menos en el territorio dialéctico y combativo, las diferencias de criterio, aunque el problema subsista en lamentables proporciones (García Pavón 1962: 21-22).

2 “Años después del estreno de *Juan José*, se impuso la costumbre de resucitarle en los carteles teatrales el 1º de mayo, por la misma “razón de la sinrazón” que exhuma el *Tenorio* el 1º de noviembre. ¿Qué relación hay entre la llamada *Fiesta del Trabajo* y el protagonista de Dicenta, albañil de taberna y navaja, en ocio forzoso? (...) La relación es nula o acaso negativa; pero la rutina da la ley, en el teatro como en todo” (Deleito y Piñuela: 202).

En el mismo sentido se manifestaba en los primeros lustros de este siglo el dramaturgo Ignacio Iglesias en declaraciones al periodista “El Caballero Audaz”:

[EL CAB.]- Yo encuentro algo de semejanza entre el teatro de Dicenta y el de usted.

[I. I.]- No; yo no veo esto. Aquí, en mayo, cuando para celebrar la Fiesta del Trabajo se pone *Juan José*, a mí me revienta. *Juan José* es un drama pasional y romántico; pero jamás socialista (Caballero Audaz: 252).

3 “No hay protesta ni denuncia ni apenas conciencia social en ninguno de los personajes” (Ruiz Ramón: 475). El obrero Perico, de muy escasa intervención en la obra, hace suyas las palabras de rebeldía que acaba de leer dificultosamente en un periódico, pero sus ideas son rebatidas por los otros obreros y no actuará de acuerdo con lo que decía defender.

dramático que plantee la lucha de clases. Aunque el antagonista del celoso albañil tenga unos medios económicos y una situación que le permiten jugar con ventaja frente a su rival en amores, no hay entre ambos enfrentamientos meramente ideológicos sino pasionales; el aludido Paco no es, en realidad, un símbolo del poderoso patrono que explota a sus numerosos obreros, sino, más bien, un pequeño empresario que vive, obviamente con comodidades y lujos impensables para Juan José, en la misma calle que éste y Rosa; Juan José no hace valer la fuerza de su trabajo frente a su patrono, como reconoce explícitamente (“Mi sudor, bueno; mi trabajo, bueno también; de *usté* son, porque *usté* los paga”); Dicenta: 108) y, sobre todo, como se demuestra por el hecho de que su análisis de la situación de miseria de los albañiles en paro como él no le lleva en ningún momento a proclamar la necesidad de establecer un nuevo sistema de relaciones económicas entre las clases sociales; el protagonista es y se considera un caso muy particular, diferente al de su generoso y conformista amigo Andrés, ya que él es hospiciano y no tiene familia, por lo que quiere conservar a toda costa a Rosa⁴; ésta, frente a Toñuela, obrera y amante de Andrés, también tiene una trayectoria personal muy peculiar (además de dudosa moralmente antes de conocer a Juan José) y cuando establece relaciones con el albañil su carácter no mejora, como atestiguan las opiniones negativas que desde un primer momento formula Andrés acerca de ella⁵; y, finalmente, las motivaciones pasionales de Juan José se imponen a cualquier otra consideración: que Paco sea el antiguo patrono del protagonista explica que Rosa, por egoísmo, lo acabe prefiriendo como amante, en vez del albañil, pero si el rival amoroso de Juan José hubiera pertenecido a la misma clase social que éste la actitud del despedido obrero habría sido la misma, pues no olvidemos que para éste “ningún hombre, ninguno” (Dicenta: 158) que mantuviera relaciones con Rosa seguiría vivo, y, además y como reitera en varias ocasiones el protagonista, incluidas sus últimas palabras en la obra, lo fundamental en su existencia, lo que para él es su “vida”, es su relación amorosa con quien acabará traicionándolo.

La buena construcción dramática de *Juan José*, la notable caracterización de sus personajes, el realismo ambiental y lingüístico (éste, al igual que la conducta de los personajes populares, alejado de los tópicos humorísticos del género chico), en un juego dramático en que se combinan tradición (tema pasional, elementos folletinescos)

4 También se puede considerar rasgo individualizador frente a los obreros conscientes del teatro social el que el protagonista de la obra de Dicenta no sabe leer (sí sabe, aunque con dificultades Perico, el único obrero con conciencia de clase, aunque inactivo y con un papel muy breve, de *Juan José*).

5 Ya desde la segunda escena del primer acto sabremos que Rosa no es precisamente un modelo de virtudes: ANDRÉS.- Está hecha a otra vida. Mucha *juerga*, y mucho vestido de raso, y mucha bota de charol. Lo que tiene siempre una mujer cuando es guapa y tira la vergüenza a la calle. Así es que la viene muy pelo arriba agarrarse al trabajo. Y si le quisiera, menos mal.

PERICO.- ¿No le quiere?

ANDRÉS.- De capricho no pasa. (Dicenta: 79).

y novedad (ambientes populares tratados con seriedad, elementos de crítica social), hicieron que la obra de Dicenta obtuviera un gran éxito de público y crítica, refrendado con la aparición de diversas parodias y derivaciones⁶. Pero esta gran acogida acabó mitificando el citado drama, en detrimento, a mi entender, de *El pan del pobre*, claro ejemplo del teatro social entendido como aquél que refleja la lucha de clases a la vez que incorpora importantes contenidos melodramáticos. Ello sea dicho, como es lógico, sin dejar de reconocer cuánto deben a *Juan José* los escenarios españoles del último siglo por su dignificación artística de ciertos temas y personajes populares.

Como es sabido, *El pan del pobre* deriva de una sugerencia que, en relación con *Los tejedores* de Hauptmann, la obra clave del teatro social europeo, formula Echegaray a José Francos Rodríguez y Félix González Llana, reconocidos adaptadores de obras sentimentales extranjeras e incluso autores y coautores de melodramas, subgénero teatral que con anterioridad a 1895 también había cultivado Dicenta⁷. Como ha recordado Rubio Jiménez basándose en el prólogo que los adaptadores ponen a la edición de su texto, estrenado en el madrileño Teatro de Novedades el 14 de diciembre de 1894, éstos pretenden hacer un arreglo que, mediante un proceso de españolización temática y formal, resultara aceptable para el público madrileño, lo cual, en opinión del citado crítico, da como resultado una obra muy distinta a la original (Rubio Jiménez: 152-153).

Si enumeramos, aunque sea muy escuetamente, cuáles son los temas, los personajes y la construcción dramática de *Los tejedores*, *El pan del pobre* y *Juan José*, podemos apreciar claramente en qué consiste ese proceso de adaptación y españolización de la obra alemana y cuánto se diferencia de la obra de Dicenta.

6 Recordemos, por ejemplo, títulos como *Pepito*, de Celso Lucio y Antonio Palomero (Madrid: R. Velasco, 1895), *La noche del "Juan José"*, de Fernando Mora (Madrid: La Novela de Bolsillo, ¿1915?), *Don Juan José Tenorio*, de J. Silva Aramburu y Enrique Paso (Madrid: La Farsa, nº 220, 28-XI-1931), y *Juan José. Novela de costumbres populares*, de Antonio Asensio (Madrid: Mariano Núñez Semper, s. f.). Esta última obra ha sido estudiada por Pilar Bellido, que recoge diversos datos acerca de quién o quiénes se esconden tras el seudónimo Antonio Asensio: ¿Ricardo Fuente? ¿Adolfo Luna? ¿Antonio Palomero? (Bellido 1986: 164-165). Respecto de esta oscura autoría añadamos un dato más, cuya veracidad no puedo confirmar ni desmentir en estos momentos. Cristóbal de Castro afirmaba en 1944 lo que sigue:

Cuanto al libro, la canongía de Valle Inclán y Palomero, que llevaban cerca de año y medio viviendo "sin interrupción" con la novela por entregas de *Juan José*, nos indujo a ofrecer al mismo editor *La Pasionaria*, por entregas, inspirada en el famoso drama de Leopoldo Cano; pero en cuanto éste se enteró, con el mal genio que tenía, lo echó todo a rodar, negó rotundamente la autorización y encima quiso enviarnos los padrones (Castro: 19).

En varios, concienzudos y recientes trabajos bio-bibliográficos sobre Valle-Inclán no hemos encontrado referencia alguna a esta versión novelesca de *Juan José*.

7 También Pérez Galdós en su teatro cultiva tal tipo de fórmula artística, como muy recientemente recuerda Sobejano.

Temas:

Los tejedores: historia de una rebelión colectiva contra la injusticia social, sin presencia del conflicto amoroso.

El pan del pobre: historia de una rebelión colectiva contra la injusticia social + relaciones familiares melodramáticas y amorosas.

Juan José: historia de una relación amorosa en la que interviene en un segundo plano el factor de la diferencia económica, pero sin materializar estrictamente la lucha de clases.

Personajes:

Los tejedores: patrono explotador; encargado desclasado y cruel; esposa del patrono conservadora; eclesiástico conservador; estudiante progresista; obrero conformista, mayor y creyente; obrero conformista que acaba sumándose a la lucha final; obreros conscientes: varones jóvenes, varón anciano que se rebela y esposa de obrero; obrero escéptico; militar consciente; fuerzas del orden conservadoras: comisario de policía y soldados; pequeños propietarios comprensivos con los obreros o rebeldes; pequeño propietario conservador.

El pan del pobre: patrono explotador; encargado comprensivo con los obreros pero obediente al patrono; sobrina del patrono, caritativa y quizá enamorada del obrero consciente; obrero mayor, padre adoptivo del obrero protagonista y conformista, que se rebela para vengar la afrenta a la honra de su hija; obreros conscientes: el protagonista, huérfano e hijo natural del patrono, y el obrero maduro y rebelde por motivos amorosos; obrero borracho y cómico; militar comprensivo con los obreros pero obediente al poder; criado, brazo ejecutor del patrono; viuda de obrero, consciente y vengativa.

Juan José: patrono no esquemáticamente negativo y rival amoroso del obrero protagonista; obrero protagonista, huérfano, no rebelde socialmente y rival amoroso del patrono; mujer obrera, no rebelde e infiel al protagonista; obreros y obrera no rebeldes; obrero consciente pero no activo y de papel muy secundario; vieja celestina al servicio del patrono; presidiario favorecedor del obrero protagonista; pequeño propietario generoso pero sin intervención en el conflicto dramático.

Construcción dramática:

Los tejedores: cinco actos; sucesión de escenas casi independientes; protagonista colectivo, no individual; contraste de escenarios populares y burgueses; acotaciones minuciosas de tono naturalista; desenlace: mueren anónimos tejedores rebeldes y el

tejedor conformista, pero no los más significados obreros conscientes.

El pan del pobre: cuatro actos; escenas conexas; protagonista individual; contraste de escenarios populares y burgueses; acotaciones minuciosas de tono realista; desenlace: muerte del protagonista obrero a causa de una orden anterior de su ahora aterrorizado padre natural, muerte del obrero conformista que se rebela por motivos de honra y apelación de la obrera consciente a la venganza.

Juan José: tres actos (el tercero en dos cuadros); escenas conexas; individual; contraste de escenarios populares y burgueses⁸; acotaciones minuciosas de tono realista; desenlace: el obrero protagonista mata al patrono, rival amoroso suyo, e, involuntariamente, a la infiel Rosa, su antigua amante.

Como en una sucinta ojeada se puede ver, la españolización efectuada por F. González Llana y J. Francos Rodríguez consiste en añadir al tema de la lucha de clases personajes y hechos de clara raíz melodramática⁹: fundamentalmente, los derivados de la existencia de un protagonista individual, Miguel, que es hospiciano, obrero consciente e hijo natural del patrono explotador que, tras una romántica anagnórisis, será el aterrorizado culpable de que maten al joven¹⁰; la insinuación de un hipotético sentimiento amoroso hacia él por parte de la noble sobrina del patrono; y la aparición del obrero sumiso que se rebela para vengar la deshonra de su hija, madre de Miguel. A ello hay que añadir una construcción dramática convencional en actos conectados entre sí, frente a los actos casi independientes de la obra alemana.

La incorporación de elementos melodramáticos en la adaptación plantea, al menos, dos preguntas: ¿es lógica? y ¿es una tergiversación inadmisibles que anula la carga crítica de *Los tejedores*? Veamos.

Cuando se trata de transplantar hechos o movimientos artísticos de un país a otro, se corre con frecuencia el riesgo de olvidar las condiciones sociales y culturales específicas de cada uno de los ámbitos en cuestión y, en el caso que nos ocupa, olvidar cuánta

8 Dado que en la actualidad la edición de *Juan José* más consultada es la que llevó a cabo Mas Ferrer en la colección "Letras Hispánicas", es necesario recordar que, al haber utilizado dicho crítico como punto de partida de su edición el texto que apareció el 1 de mayo de 1916 en la colección "La Novela Corta", faltan en ella algunas notas y acotaciones que nos parecen imprescindibles para el lector. Por ejemplo, la nota que tras el reparto recoge la siguiente indicación del autor: "Cuiden los actores que representen esta obra, de dar a los personajes su verdadero carácter; son obreros, no chulos, y, por consiguiente, su lenguaje no ha de tener entonación chulesca de ninguna clase". O la amplia acotación que, al comienzo de la escena primera del cuadro segundo del acto tercero (Dicenta:150), describe el lujo de una habitación de la casa donde conviven la ex-amante del protagonista y el patrono, o la más breve que informa del terror de Rosa cuando en la nueva casa de ésta entra Juan José, que, inmóvil contempla el lujo con que vive ahora su ex-amante (Dicenta: 154). Habríamos preferido una edición en la que figurasen estas notas y acotaciones y el reparto (Emilio Thuillier como Juan José, Amato como Paco, la joven Nieves Suárez como Toñuela, L. Ruiz Tatay como Bebedor 2º, etc.).

9 Nos parece significativo que *El pan del pobre* se estrene en el popular Teatro de Novedades, tradicionalmente dedicado a la representación de melodramas (Deleito: 267-271).

10 Situaciones parecidas se encuentran en *El Cristo moderno*, de Fola, y en la tardía (1931) *Los pistoleros*, de Oliver.

les eran las circunstancias en las que se desenvolvía el teatro español al uso puede conducirnos a no entender debidamente el carácter de la obra española. En la primera mitad de la década de los años noventa el público madrileño estaba acostumbrado fundamentalmente a un teatro de alta comedia, al teatro neorromántico de Echegaray, al melodrama y al género chico. Frente a lo que se está produciendo en distintos países europeos, donde, con más o menos dificultades y polémicas, autores como Ibsen, Björnson o el propio Hauptmann han ido dando a conocer una serie de textos renovadores en el fondo y en la forma, en España los intentos de renovación antes de 1894 son muy limitados. Prácticamente se reducen a los primeros textos teatrales de Galdós (triunfante en 1894 con una obra que con bastantes elementos melodramáticos, *La de San Quintín*, pero fracasado ruidosamente ese mismo año con *Los condenados*), de Benavente (su primera obra, *El nido ajeno*, cuya intención y forma están alejadas de los moldes de Echegaray, es mal recibida por público y crítica en 1894), y sólo en ámbitos muy minoritarios, preferentemente entre los modernistas catalanes y en publicaciones renovadoras y anarquistas, empiezan a conocerse algunos textos de Maeterlinck, Ibsen y Björnson (Rubio Jiménez: 44-73). No olvidemos tampoco que en la España finisecular se carece de unos sólidos cauces de representación alternativos a los escenarios burgueses: no existe nada similar al Théâtre Libre de André Antoine o a la Freie Bühne de Otto Brahm. En España el tema de la honra y sus consecuencias (duelos, venganzas varias, crímenes) es uno de los más arraigados en varios de los teatros al uso y, además, en la vida cotidiana, sin necesidad de remontarse a muy nobles tradiciones literarias. Cuando diversos críticos insisten en que el teatro social entronca con el del Siglo de Oro español por la presencia del honor y los celos, creo que no tienen suficientemente en cuenta que tales temas estaban plenamente vivos en los escenarios de la segunda mitad del siglo XIX, por ejemplo en Echegaray, continúan en el naciente drama rural¹¹ y están muy presentes en la realidad social española, donde los crímenes pasionales son continua noticia. No hace falta acudir al teatro del Siglo de Oro para explicar la presencia de este tema de la honra en el teatro social de preguerra. La mayor parte de la crítica establece aquella relación al referirse a *Juan José*. Al margen de que, como ya queda dicho, no la considero una obra de teatro social sino un melodrama¹²,

11 Igualmente tiene un peso fundamental dicho tema en un subgénero dramático que arranca de 1892 con *La Dolores* de Feliu y Codina: el drama rural, a veces de imprecisos límites respecto del teatro social, como afirma De Paco (Benavente: 15).

12 Desde otro punto de vista, también Rubio Jiménez discrepa de la conexión que entre la honra de Juan José y la venganza de honor del teatro del Siglo de Oro establecen Torrente Ballester, García Pavón y José Carlos Mainer. Puesto que Juan José está amancebado con Rosa,

Dicenta parte de una situación de deshonor social (...) En todo caso, se trataría de la reivindicación del derecho a un tipo de relación intersexual no codificada, al margen de la institución matrimonial reguladora de estas relaciones en la sociedad de la época. La postura de Dicenta, que ya aparecía en obras anteriores, parece heredera más bien del deseo de libertad procedente del romanticismo. Juan José lo que defiende es su dignidad y sus derechos de hombre igual a cualquier hombre (Rubio Jiménez: 162)

el escritor y periodista Dicenta y cualquier espectador o lector madrileño tenían abundante conocimiento de los crímenes pasionales por la prensa y por el teatro de tema contemporáneo representado en la capital de España. Por tanto, nada tiene de extraño que F. González Llana y J. Francos Rodríguez utilizaran en su obra dicho tema y las consecuencias estructurales anexas (acción continuada, coincidencias, cartas oportunas, anagnórisis, etc.), al igual que en la postguerra los autores del teatro social (Bueno, Sastre, Muñiz, Olmo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez) comenzarán su trayectoria acudiendo, en principio, a formas dramáticas convencionales, aunque luego traten de modificarlas parcialmente (sainete, comedia de costumbres, drama histórico).

Por lo que concierne a la segunda cuestión planteada, me parece que procede hacer hincapié en dos cuestiones. En primer lugar, los elementos pasionales o melodramáticos de *El pan del pobre* (o de *Daniel*) no tienen una existencia autónoma al margen de la historia dramática basada en las conflictivas relaciones entre las clases sociales. No es otra acción paralela pero independiente a la de la lucha de clases. Al contrario, dichos contenidos sirven para caracterizar de modo más completo a los personajes de las clases superiores: éstos explotan a los de las clases inferiores no sólo en el aspecto económico sino también en el plano moral o sentimental, hecho que tiene su mayor concreción en el frecuente avasallamiento por los poderosos de la honra de quienes pertenecen a las clases populares.

En el caso concreto de *El pan del pobre*, la unión de lucha de clases y melodrama da como resultado un texto nada conformista en el plano ideológico. En este sentido, creo que los críticos actuales no han puesto suficientemente de relieve la intensidad crítica de las palabras con que finaliza la adaptación de *Los tejedores*. Si el sentido global de una obra culmina en un desenlace explícita o implícitamente significativo de la intencionalidad del autor y del mensaje que se extrae del conjunto de relaciones entre quienes interviene en la acción dramática, en la última escena de *El pan del pobre* vemos cómo se unen ideología política y sentimientos afectivos en una durísima requisitoria puesta en boca de Micaela. Ante el cadáver de su padre, Micaela, viuda de obrero muerto en accidente de trabajo y una de las escasas mujeres, junto con Cesárea (de *Daniel*), que en el teatro social español adoptan una actitud de franca rebeldía, se expresa de este modo tan reivindicativo:

MICAELA.- (*Se levanta. Abrazo a su hijo, el cual mirará el cuerpo de su abuelo con los ojos muy abiertos y con el espanto y la curiosidad que sienten los niños.*) ¡Hijo! ¡Hijo mío! ¡Ves a esos miserables! (*Señalando a don Jenaro y a sus guardas.*) ¡Son los que han matado a Miguel; son los que han asesinado al abuelo!... ¡Míralos bien...para que los recuerdes siempre, y cuando seas hombre exterminarlos sin temor, sin compasión!... ¿Oyes? ¡No hay que perdonarlos!... ¡Ódialos!... ¡Destruyelos!... ¡Venga estas infamias! (*Se oye el toque de cornetas y otra descarga y nuevos gritos de dolor y rabia que cesan pronto.*)

JULIA.- ¡Dios misericordioso, piedad! (*Sollozando y cayendo de rodillas.*)

MICAELA.- ¡Venganza, hijo de mi vida, venganza!

Tal desenlace contrasta en buena medida con la situación correspondiente de *Los tejedores*. En esta obra, los obreros rebeldes, haciendo caso omiso de la muerte no buscada del anciano Hilse, encarnación del obrero conformista, salen al exterior a enfrentarse con los soldados lanzando gritos de júbilo, mientras en escena quedan junto al muerto su nieta de siete años, Mielchen, y su esposa, ciega y casi sorda. Recordemos las palabras finales de la obra de Hauptmann:

MIELCHEN.- ¡Abuelo, abuelo, están echando del pueblo a los soldados! ¡Han asaltado la casa de Dittrich y ahora hacen con ella lo mismo que con la de los Dreissiger! ¿Abuelo? (*La pequeña se asusta y, llevándose el dedo a la boca, se acerca cuidadosamente al muerto.*) ¡Abuelo!

LA VIEJA HILSE.- ¡Gustav, Gustav! ¡Dime qué sucede! ¡Contéstame, Gustav! ¡Contéstame, que tengo miedo! (Hauptmann: 169).

Es decir, la obra del autor alemán finaliza con una situación ambivalente –triunfo de unos obreros y miedo y dolor de la familia de otros–, en tanto que la adaptación española termina con una exaltada apelación a una futura venganza. Además, el desenlace de *El pan del pobre* es más trágico que el de *Los tejedores*, donde fallece de manera fortuita el viejo Hilse, obrero conformista, pero no los obreros conscientes más notorios: en la adaptación española mueren físicamente el héroe rebelde Miguel y su padre adoptivo –en realidad, su abuelo– Pascual, y “mueren” moralmente el patrono explotador (es decir, el padre natural que da la orden de matar a quien, entonces, él no sabía que era su hijo) y la noble sobrina del patrono, Julia, posiblemente enamorada de Miguel.

Nada más lejos del desenlace de *Juan José*, individualista y meramente pasional. La historia de Juan José finaliza cuando acaba la obra; la historia del hijo de Micaela, llamado a la venganza tras tantas injusticias y crímenes vividas por los obreros, aún no empezó. Es decir, la lucha no ha finalizado y queda en pie la amenaza para quienes explotan económica y moralmente a los obreros (incluido el a veces moderado Miguel). Y en esa lucha –la destrucción de sus propiedades y las desgracias sentimentales que le sobrevienen a don Jenaro lo demuestran– los patronos también tienen mucho que perder. En este sentido, el desenlace es la materialización artística de las palabras que F. González Llana y J. Francos Rodríguez escriben en el prólogo a su texto dramático:

Los tejedores son una amenaza y nosotros queremos que *El pan del pobre* sea un aviso que deben tener muy en cuenta las clases pudientes, los gobiernos y todos cuantos deseen evitar que el problema social se resuelva entre los horrores de una lucha espantosa (González Llana y Francos Rodríguez: 6)

Sin embargo, no me parecen coherentes ciertas declaraciones de ambos autores con lo que realmente se materializa en su obra. Me refiero a su afirmación de que Hauptmann “aparece pesimista en extremo. Presenta a los desdichados, sufriendo todas

las penalidades que ofrece la esclavitud del trabajo; pero no les muestra por ninguna parte la redención, ni siquiera la esperanza de conseguirla” (González Llana y Francos Rodríguez: 6). Es cierto que el dramaturgo alemán presenta en escena con mayor crudeza marcos ambientales de miseria y taras fisiológicas características del naturalismo (por ejemplo, un joven subnormal, enfermos hereditarios y personajes con defectos físicos importantes), pero ¿realmente puede considerarse *El pan del pobre* una obra más optimista que *Los tejedores*? A la vista de sus respectivos desenlaces, creo que no.

Los dos autores españoles no defienden la revolución social pero sí son conscientes de la profunda injusticia que existe en las relaciones entre las clases poderosas y las clases populares, y del doloroso precio que la sociedad tendrá que pagar si no se cambia esa situación. Rubio Jiménez, en la “Recapitulación” con que cierra su excelente estudio, tras calificar de “desafortunada” la versión española de *Los tejedores*, parece modificar opiniones suyas anteriores –*El pan del pobre* es una obra de “tímido reformismo” (Rubio Jiménez: 155)– cuando afirma que ambos autores convierten “el notable drama social alemán, no ya en un melodrama más”, sino, en una obra de “ideología explícitamente reaccionaria” (Rubio Jiménez: 232). Es innegable que estamos ante un melodrama pero no sólo ante un melodrama únicamente sentimental ni ante una obra carente de un mensaje ideológico encaminado a pedir el cambio de una injusta situación social: la llamada a una futura venganza contra los explotadores de los obreros, con todo lo que ello implica, no parece el final propio de una obra reaccionaria.

Dos hechos exteriores a nuestra obra pero íntimamente relacionados, como es natural, con ella vienen a confirmar la carga crítica de *El pan del pobre*. Por una parte, la españolización del contenido y la forma de la obra de Hauptmann por sus adaptadores no logró evitar la reacción desfavorable de algunos de los elementos más representativos del conservadurismo político y sociológico español, con lo que el estreno de *El pan del pobre* se convirtió en piedra de escándalo (lo mismo sucederá poco después con *Juan José*¹³).

Y por otra, los sectores más radicales del espectro político español de entonces consideraron la adaptación como una obra de notable carga crítica, por lo que fue inmediatamente representada y leída por socialistas y anarquistas, ansiosos de denunciar los males de una sociedad injustamente organizada. Su deseo de atacar a la burguesía y, en general, a las clases elevadas, les lleva, en el campo de la literatura, a utilizar dos tipos

13 En relación con esta obra, véanse los datos que proporciona Mas Ferrer (Mas Ferrer 1978: 126-127). Añadamos una breve información que, todavía tres años después de su estreno, se publica en el diario *El Nuevo País*:

El arzobispo de Burgos ha publicado una circular condenando el drama de Dicenta *Juan José* y prohibiendo bajo pecado mortal las representaciones del mismo. Este drama se iba a poner en escena en Burgos dentro de breves días. ¿Cómo podrá ser pecado mortal en Burgos lo que no es Madrid ni siquiera pecado venial? Respetemos los misterios inescrutables de la santa intransigencia (Anónimo).

distintos de obras. Por una parte, las piezas escritas por militantes, llenas de esquematismo ideológico, sin calidad estética y representadas en los limitados e ideológicamente ya convencidos círculos obreristas¹⁴ que, como es obvio, no ostentan el poder social ni cultural en la España de entonces. Y por otra, la a veces polémica incorporación¹⁵ a sus círculos editoriales y teatrales de obras que, escritas por autores de la pequeña burguesía democrática¹⁶ atacaban con mayor o menor dureza la estructura social o ciertos comportamientos de las clases conservadoras. Esto último es lo que explica que en tales ámbitos se representasen, editaran o leyesen obras de Dicenta (*Juan José, Aurora, El crimen de ayer*), Galdós (*Electra*), Rusiñol (*El héroe*) Jacinto Octavio Picón (su cuento “El hijo del camino” fue editado en la revista *La Anarquía*, según Litvak 1982: 123-129), J. Benavente (su diálogo antirreligioso “Paternidad” apareció en 1898 en la anarquista *Revista Blanca*), Ibsen (*Casa de muñecas, El enemigo del pueblo*), etc.¹⁷.

Esto mismo sucede con *El pan del pobre*, como documentan Serrano y Litvak. El 10 de mayo de 1895 el periódico *El Socialista* da noticia de que el drama se representó en Barcelona el 1 de mayo (Serrano: 270, n. 11), pero no hubo que esperar a dicho mes para que los anarquistas proclamaran el interés que en ellos suscitaba la adaptación realizada por F. González Llana y J. Francos Rodríguez. He aquí lo que dice Litvak:

La adaptación no evitó que la prensa burguesa tildara a la obra de anarquista. En cambio, tal

14 Litvak caracteriza así el teatro libertario de esta época:

La obras escritas por los anarquistas españoles expresan ante todo una problemática actual y los ideales de redención social. Su temática muestra que el trabajo es abrumador, que la producción está en manos de obreros explotados por patronos que acumulan dinero, que la sociedad capitalista es injusta, que los enemigos del pueblo son el burgués, el militar y el cura. Muestran también la lucha proletaria por las aspiraciones más nobles del ser humano.

En términos estéticos corrientes, son obras bastante poco logradas; carecen de una trama organizada o giran en torno a algún acontecimiento melodramático pero sin desarrollo. La pieza se articula a base de discursos que forman el núcleo ideológico de la obra. Los personajes se definen desde el principio y, de tan exagerados, son arquetipos más que personajes. La carga ideológica de la obra que forma la acción determina el juego de los actores en forma de diálogos o monólogos sostenidos. Además, un lenguaje melodramático preside a menudo estas obras (Litvak 1981: 246).

15 Bellido Navarro hace ver que “las piezas teatrales de tema social entrarán a formar parte casi sin excepción de los programas de los distintos grupos artísticos socialistas suscitando largas polémicas sobre la conveniencia de representar obras cuyo fin no era claramente revolucionario” (Bellido Navarro: 114).

16 Los comentarios que se suscitaron en los círculos progresistas (escritores incluidos) acerca del presunto socialismo de *Juan José* son otra buena muestra del complejo panorama ideológico-literario que rodea a los autores que inician el teatro social español.

17 Serrano afirma que, frente a lo que sucedía en los círculos anarquistas, con figuras como Federico Urales y Felip Cortiella, no había dramaturgos socialistas, lo cual motiva que en este ámbito ideológico se monten “obras de “autores burgueses”, como Galdós (*La de San Quintín*, montada en San Juan de Vilasar en 1896) o el propio Dicenta” (Serrano: 269). A la vista de lo que acabamos de recordar y, sobre todo, de los datos que aportan Bellido Navarro (pp. 107-159) y De Luis (pp. 25-34), creemos que esa distinción entre socialistas y anarquistas tiene que ser matizada.

moderación fue criticada por la prensa ácrata. Ernesto Álvarez, en *La Idea Libre*, protestaba porque no atacaba suficientemente a los patronos. Ello no obstaba para que, de cualquier forma, se alegrasen de su éxito. *El Corsario* la publicó en folletín [a partir del 17 de enero de 1895], y tenemos, a través de este periódico, noticias de varias representaciones por diversas ciudades gallegas. *El Corsario* reseñaba cada representación con lleno total de público obrero y urgía a sus lectores a que acudiesen a verla. Otra representación aconteció en el teatro de la Gran Vía de Madrid. Fue “consagrada a la clase obrera”, y se calificaba a la obra de “drama sociológico”. Tomaron parte “algunos obreros”, pero, dado el local, pudiera ser que la representación fuese iniciativa de alguna empresa profesional. Sabemos de otras dos representaciones en Granada (Litvak: 239)¹⁸.

Por lo que dicho queda, quizá no sea del todo equivocado reivindicar una mayor atención a lo que en el nacimiento, hace un siglo, del teatro social al “hispanico modo” significó ideológica y formalmente *El pan del pobre*, de Félix González Llana y José Francos Rodríguez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [Anónimo]. “Intransigencias episcopales”, *El Nuevo País*, 4-XII-1898.
- Bellido, Pilar. “Un éxito popular del teatro a la novela: *Juan José*, de Joaquín Dicenta”. En VV.AA.. *Literatura popular y proletaria*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1986, 156-172.
- Bellido Navarro, Pilar. *Literatura e ideología en la prensa socialista (1885-1917)*. Sevilla: Alfar, 1993.
- Benavente, Jacinto. *Señora ama. La malquerida*. Madrid: Espasa Calpe, 1992 (Colección Austral, 191; ed. de Mariano de Paco).
- “Caballero Audaz, El”. *Lo que sé por mí. Confesiones del siglo. Quinta serie*. Madrid: V. H. de Sanz Calleja, s.f.
- Castellón, Antonio. *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Endymion, 1994.
- Castro, Cristóbal de. “Un *Zaragozano* de las letras. La rueda de la fortuna”, *La Estafeta Literaria*, nº 18 (15-XII-1944): 19.

¹⁸ Es posible que la representación de Madrid hubiera sido iniciativa socialista, en tanto que las de Granada “seguramente fueron anarquistas” (Litvak: 239, n.100 y n. 101). También da noticia de una triunfal escenificación en Gallarta en 1902, precedida de unas elogiosas palabras de un presentador anarquista (Litvak: 215-216). Las representaciones de *El pan del pobre* continuaron a lo largo del primer tercio del siglo.

- De Luis, Francisco. *Cincuenta años de cultura obrera en España. 1890-1940*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 1994.
- Deleito y Piñuela, José. *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I*. Madrid: Sarurnino Calleja, s. f.
- Dicenta, Joaquín. *Juan José*. Madrid: Cátedra, 1982 (Letras Hispánicas, 157; ed. de Jaime Mas).
- Fernández Insuela, Antonio. "Teatro de preguerra y Lauro Olmo: Algunos temas comunes", *Estreno*, XX:1 (primavera 1996), pp. 32-40.
- García Pavón, Francisco. *Teatro social en España (1895-1962)*. Madrid: Taurus, 1962.
- González Llana, Félix, y Francos Rodríguez, José. *El pan del pobre*. Madrid: R. Velasco, 1894.
- Hauptmann, Gerhart. *Teatro*. Barcelona: Bruguera, 1973 (Libro Clásico, 113; ed. de J. M. Mínguez Sender).
- Litvak, Lily. *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Antoni Bosch, 1981.
- Mas Ferrer, Jaime. *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos: 1978.
- Oliver, Federico. *El crimen de todos*. Madrid: Librería Internacional, 1916.
- Rubio Jiménez, Jesús. *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza: Departamento de Literatura Española. Universidad de Zaragoza / Libros Pórtico, 1982.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- Serrano, Carlos. "Notas sobre teatro obrero a finales del siglo XX". En VV.AA., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: CSIC, 1983, 263-277.
- Sobejano, Gonzalo. "Política y melodrama en el teatro de Galdós", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20 (diciembre 1996): 13-26.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1968, 2ª ed.