Los *Episodios nacionales* en el teatro

Ana M.ª Freire
Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED (Madrid)

La preparación de la ponencia que presenté en el congreso del centenario de la muerte del compositor Ruperto Chapí me condujo, sin haberlo previsto, a descubrir el proyecto que existió entre Chapí y Galdós para convertir en obras del género chico los *Episodios nacionales*. El proyecto que entonces estudié (Freire, 2012) se prolongó, con altos y bajos, desde 1886 hasta el mismo año de la muerte del novelista, 1920.

Pero no todas las adaptaciones dramáticas de los *Episodios nacionales* llegaron a los escenarios con música, aunque ese fuera el plan inicial, y de esas piezas de teatro declamado me ocuparé en este trabajo, aunque necesariamente tendré que referirme a aquel ambicioso proyecto de teatro lírico, plagado de dificultades, patentes en la correspondencia entre Chapí y Galdós.[1]

Es posible que la idea de convertir los *Episodios* en zarzuelitas tuviera algo que ver con el estreno de *Cádiz* de Javier de Burgos, que tuvo lugar en 1886, porque fue ese mismo año cuando Galdós solicitó la colaboración de Chapí, que aceptó entusiasmado: «Mañana sábado iré a ver a V., pues está deseando ver ese *plan*[2] su admirador y compañero (¡quién me lo había de decir!) q. b. s. m. Ruperto Chapí» (Carta inédita del 12 de abril).

Aunque se ha dicho que la zarzuela *Cádiz* de Javier de Burgos, con partitura de Federico Chueca y Joaquín Valverde, que se estrenó en el teatro Apolo el 20 de noviembre de 1886, es adaptación del episodio de Galdós, no hay más que abrir la primera página del libreto para saber que no es así.[3] Tampoco su zarzuela *Trafalgar* (1890), con música de Gerónimo Giménez, es adaptación del *Episo-*

1. De nuevo quiero agradecer a Yolanda Arencibia su mediación para conseguir la reproducción digital de la correspondencia inédita entre Ruperto Chapí y Benito Pérez Galdós.

2. El subrayado es de Chapí.

3. «*Cádiz*, episodio nacional, cómico-lírico, dramático, en dos actos, dividido en nueve cuadros, en verso, original de D. Javier de Burgos, música de los maestros don Federico Chueca y don Joaquín Valverde. Estrenada con extraordinario éxito en el teatro de Apolo el 20 de noviembre de 1886». La lectura del *Episodio* de Galdós y del texto de Javier de Burgos lo confirmarían, pero es que además Burgos confiesa que se inspiró «en los escritos de Adolfo de Castro (*Cádiz en la Guerra de la Independencia*, 1862) y de Francisco Flores Arenas», a quien apreciaba como su maestro.

dio nacional homónimo de Galdós, a pesar de la coincidencia del título y del momento histórico en que se desarrollan ambas obras.

La puesta en marcha del plan no fue fácil. Una dificultad que ofrecían los *Episodios* para ser transformados en obras del género chico era que obligaban a una excesiva concentración, pues la densidad argumental de cada uno requería una holgura que no encontraba en piezas de un solo acto. Arturo Lapuerta se lo decía a Galdós en una carta escrita muchos años después, con motivo del estreno de *El equipaje del rey José*: «Sigo en mi opinión de que hacían falta los tres actos, pero también opino que este medio es más fácil que los tres actos para popularizar los *Episodios*» (Carta sin fecha [1903], *apud* Nuez, 1981: 526). Quizá fuera este el motivo por el que se concibieron con más amplitud las adaptaciones de *Gerona* y *Zaragoza.*[4]

1. Gerona y Zaragoza

La adaptación de *Gerona*, realizada por el propio Galdós, se estrenó en 1893, como drama en cuatro actos y sin música. Y desde ese mismo año se trabajó para llevar a los escenarios *Zaragoza*, que acabó siendo una ópera y no una zarzuela, debido a la gravedad del asunto, que no se prestaba a la comicidad que este género requería. La adaptación teatral de *Zaragoza*, que acabó haciendo Galdós, tuvo una historia accidentada,[5] pero no me detendré ahora en *Gerona* ni en *Zaragoza*, no solo porque ya han sido estudiadas, sino porque pertenecen al teatro escrito por Galdós, y de lo que ahora quiero ocuparme es de las adaptaciones escénicas que otros autores hicieron de los *Episodios nacionales*.

2. La batalla de los Arapiles

Volviendo a aquel plan inicial, tanto Galdós como Chapí creían en él, empeñados como estaban en dignificar el género chico con sus adaptaciones de los *Episodios*, que eran, en cualquier caso, una mina para la escena, ya fuera con música o sin ella. Durante los años que duró el proyecto se barajaron en la correspondencia entre ambos los títulos de varios *Episodios* que podrían ser adaptados, con interesantes argumentos a favor de unos y en contra de otros.

4. El primero de ellos lo estudió Manuel Alvar, y yo misma añadí algo en la ponencia mencionada, porque Alvar no llegó a conocer buena parte de la correspondencia que generó aquel proyecto.

5. En un primer momento, Galdós pensó encargar el texto a Carlos Fernández Shaw, que no lo hizo, ocupado entonces en adaptar *Marianela*; después don Benito se lo pidió a Sellés, que tampoco llegó a hacerlo; así que finalmente lo escribió el propio Galdós. Y otro tanto ocurrió con los compositores, pues habiendo pensado Galdós inicialmente en Chapí, y más tarde, hacia 1900, en Amadeo Vives, acabó escribiendo la partitura Arturo Lapuerta.

En 1894 (Carta inédita a Galdós del 11 de abril), Chapí proponía a don Benito la adaptación de *La batalla de los Arapiles* o de *La corte de Carlos IV*, *Episodios* que acababa de leer; preferiblemente del primero, porque contenía, en su opinión, «elementos para hacer una zarzuela pintoresca e interesante». El análisis que Chapí hace de la posible adaptación es excelente y pone de manifiesto sus dotes para la escena, no solamente desde el punto de vista musical:

> La inglesa es un tipo teatral del que V. podrá sacar mucho partido. Gabriel, haciendo heroicidades por sugestión (perdóneme V. el terminillo), también resulta con cierta novedad. Éste sería un tenor... ¡Naturalmente! Santorcaz (barítono) con la chica, también pueden dar juego. En cuanto a personajes secundarios pero de mucha importancia, sobre todo (me parece a mí), los bribonazos aquellos en cuyas manos anda Gabriel en Salamanca, tanto los franchutes como los masones, pero principalmente los primeros, tienen buen reparto entre tenor cómico, bajos serio y cómico y segundas partes en general [...].
>
> Yo veo muchas cosas, como veo también algunas dificultades. La primera y principal de éstas creo que ha de ser la de presentar los amores de Gabriel e Inés con todo el interés que en los *Episodios* viene ya de atrás. Algo de esto sucede, a mi pobre juicio, con la causa primordial del entusiasmo de la inglesa por Gabriel, fundado en la aventura, mejor dicho en haber dado muerte a aquel lord no recuerdo cuantos... pero esto creo que puede tener más fácil solución porque importa menos y es menos fundamental para la acción. También el Santorcaz necesita presentación y no floja. Y, en fin, que me estoy metiendo en lo que no me importa, pues demasiado sabe V. lo que es vencer dificultades. Conste solamente que la cosa me gusta mucho y que estoy impaciente por empezar a hacer la música [...]. Con que ánimo, mi querido maestro, pues podemos armar una que sea sonada, tan sonada como aquella que se armó (Carta inédita a Galdós del 11-IV-1894).

Pero *Arapiles* —como le llama Chapí en la correspondencia— nunca llegó a los escenarios. Es más: ni siquiera llegó a escribirse el libreto. El motivo fue haberse enterado el compositor de que Ramos Carrión ultimaba los preparativos de una zarzuela que estrenaría la próxima temporada, cuyo argumento, aunque muy diferente, estaba ambientado en el mismo momento histórico, y eso perjudicaría a la que se estrenara en segundo lugar. La zarzuela de Ramos Carrión era *Pepe Botellas*. «Creo que estará V. conforme —escribía a Galdós— en que convendría pensar en otra cosa por ahora, y si es así, lo que yo deseo es que no haya V. empezado todavía, pues en ese caso todo quedaría reducido a pensar en *La corte de Carlos IV*, por ejemplo» (Carta inédita del 21-IV-1894).

3. La corte de Carlos IV

Pero, por la misma razón, también *La corte de Carlos IV* debería esperar. Antes que ella subió al escenario de Apolo, el 14 de julio de 1903, *El equipaje del rey José*, primer *Episodio* de la segunda serie, con el que se cerraba el ciclo dedicado a la Guerra de la Independencia, y en el que centré mi ponencia antes mencionada. El texto lo adaptaron dos jóvenes periodistas amigos de Galdós, Cristóbal de Castro y Ricardo Catarineu, y la partitura era de Ruperto Chapí. Esta pieza fue la única que llegó a estrenarse de aquel ambicioso proyecto de regeneración del género chico, aunque Catarineu y Castro pensaban continuar adaptando *Episodios*, con más intriga política que acción bélica, dejando atrás los de la primera serie, ambientados en la gesta antinapoleónica (*Heraldo de Madrid*, 2-IV-1903). Tan entusiasmados estaban que Cristóbal de Castro le pedía a Galdós en carta del 1 de abril: «si alguien va a pedirle permiso para arreglar obras suyas, no lo conceda usted hasta que hablemos» (Nuez, 1981: 545). Pero las intrigas que rodearon el estreno de *El equipaje del rey José* abortaron las ilusiones de Castro y Catarineu.

En cuanto al proyecto de adaptación de *La corte de Carlos IV*, aunque pospuesto, no se había abandonado, y Ceferino Palencia llegó a pedir esta obra a Galdós para llevarla en su repertorio. Don Benito accedió, pero cinco años después, en el verano de 1899, el empresario confesaba en una entrevista, en la que le insinuaban que prefería el teatro extranjero:

> —Veo que usted también es de los que me juzgan mal y tengo verdadero interés en deshacer el error en que está. Yo soy aficionado a todo lo bueno, venga de donde viniere. Nadie más partidario que yo de las obras españolas; pero si no las hacen, ¿qué le voy a hacer yo? Le he pedido obras a Sellés y a Galdós, entre ellas *La corte de Carlos IV*; no las han hecho (*Heraldo de Madrid*, 15-VIII-1899).

Transcurrieron todavía ocho años más hasta que se estrenó la adaptación que por fin hizo, en cuatro actos, el entonces joven escritor Mauricio López Roberts. López Roberts, marqués de la Torrehermosa, que era diplomático, colaboraba en publicaciones periódicas prestigiosas y había dado a luz varias novelas bien recibidas por la crítica. En 1907 obtuvo el primer premio de narrativa de *La Novela Ilustrada* por *Doña Martirio*,[6] y fue ese mismo año cuando se anunció el estreno de su adaptación de *La corte de Carlos IV*, en el Teatro de la Princesa, por la compañía de María Tubau (*La Correspondencia Militar*, 15-II-1907). El 30 de marzo, según *ABC*, se estaba ensayando, y el 12 de abril *El Globo* anunciaba el estreno, a las 9 de la noche. Sin embargo nada confirma que se representa-

6. En 1917 se le concedería el premio Fastenrath de la Real Academia Española por su novela *El verdadero hogar*.

ra entonces. Por fin, el 30 de julio de 1908, tanto *El Álbum Ibero Americano* como *La Época* anunciaban que «definitivamente Ceferino Palencia forma Compañía para representar en el Teatro Español, después de la primera quincena de septiembre», en la que estrenaría su propia obra *La nube* y *La corte de Carlos IV* de Pérez Galdós. La apertura del Teatro Español tuvo lugar el 9 de octubre (*El Día de Madrid*, 2-X-1908) y *La corte de Carlos IV* subió a su escenario, con el aforo lleno y una gran expectación, el 26 de noviembre. El día 27 todas las críticas del estreno confirmaban su fracaso.

Algunos atribuyeron las deficiencias del drama a la impaciencia de López Roberts por estrenar, que le hizo recurrir a la adaptación de una buena novela ajena en lugar de escribir una obra dramática original, cuando se le suponían dotes para ello. Era un argumento más a favor de la polémica, entonces candente, de «los novelistas en el teatro» (*Cfr*. De Val, 1906 y Pardo Bazán, 1906), que tanto había dado que hablar en fechas recientes, a propósito de los estrenos de Emilia Pardo Bazán.

> Los dramaturgos —decía *La Correspondencia de España* el 27-XI-1908— se obstinan hoy en aplicar al teatro los procedimientos de la novela y, salvo excepciones muy contadas, ni aun los grandes autores dramáticos lo consiguen. La lectura de una novela puede sugerir la idea de un drama; pero hay que olvidarla novelescamente y pensarla de nuevo dramáticamente. Esto hace o pretende hacer Bourget; pensar el asunto del drama, casi como si la novela no le hubiera precedido.
>
> El Sr. López Roberts ha preferido ceñirse fielmente a la novela hasta que de ella surgiera el drama mismo. El resultado ha sido lamentable; mientras siguió el adaptador al novelista, algo nos interesó, aunque no mucho, durante los dos primeros actos. Cuando en el tercero comenzó a improvisar una terminación dramática, después de un procedimiento novelesco, no consiguió sostener el interés. Hubiera sido preciso empezar por hacer obra propia. Me diréis que estoy atrasado, que ésta era la teoría de Sarcey, cuando afirmaba un día y otro que el teatro era el arte de las preparaciones. Aunque así sea, esta vez no hubiera estado de sobra alguna justificación previa. En el acto tercero, por ejemplo, el Sr. López Robers ha escrito una escena muy artística, de una bellísima psicología. Esta escena, un monólogo de la Reina en presencia de la condesa Amarante (*sic*), pudo habernos conmovido hondamente. ¿Por qué no ocurrió así? Porque la Reina venía siendo para nosotros indiferente en absoluto.

La cita, aunque algo extensa, nos dice lo que de otro modo no podríamos conocer sobre esta adaptación, ante la ausencia del texto dramático, que nunca llegó a imprimirse.

El Liberal añadía que «La novela contiene amplitudes de ambiente y de detalle que no caben con la debida holgura en el estrecho marco de la escena, en la forma y condiciones adoptadas por el señor López Roberts». Ni siquiera había conmovido al público «la dramática situación final de la representación de *Ote-*

lo, tan soberbia y tan propiamente desarrollada por Galdós». Entre los intérpretes, solo se salvaba la Tubau en el papel de la reina María Luisa.

Floridor, en *ABC*, sin ocultar el fracaso, no quiso cargar las tintas contra esta primera tentativa teatral de López Roberts, tan inferior a sus novelas, añadiendo en su descargo que la interpretación, con la excepción de María Tubau y Anita Ferri, no había ayudado al buen éxito del estreno. Y esta opinión la corroboraba Ernesto Gómez de Baquero en el número de enero de 1909 de *La España Moderna*, donde, tratando de salvar los restos de aquel naufragio, señalaba que efectivamente el fracaso se debía a la deficiente adaptación de la novela al teatro y a la poco lucida interpretación de los actores, pero también a la falta de preparación del público. A su juicio, el gran fallo consistió en el relieve que López Roberts quiso dar al componente histórico, que el público no logró captar; porque al público español, que Floridor califica de esencialmente anti-histórico, «no le interesa en las comedias y los dramas históricos más que la ropa».

4. Un voluntario realista

Otro de los *Episodios* en los que se pensó para el teatro —en principio musical— fue *Un voluntario realista*, de cuya adaptación, a principios de noviembre de 1898, iban a encargarse el propio Galdós y Eugenio Sellés: «Pérez Galdós y Sellés están escribiendo en colaboración una zarzuela en tres actos y un prólogo, con el mismo asunto del episodio nacional titulado *Un voluntario realista*», anunciaba *El Día* el 5 de noviembre. La noticia parecía tener fundamento, pues añadía que la obra se estrenaría probablemente en el circo de Parish, y que la música sería del maestro Ruperto Chapí. El periódico en cuestión no dudaba que se trataría del acontecimiento teatral de la temporada. Pero *Un voluntario realista* nunca llegó a ser una zarzuela. Ante la tardanza en escribir el libreto, nunca se compuso la partitura. La colaboración de Sellés con Galdós, en esta como en otras ocasiones, fue un fracaso, pues Sellés nunca puso el interés necesario en los proyectos teatrales del novelista. En 1900, Amadeo Vives, que tal vez conocía el proyecto de teatralizar este *Episodio*, se ofreció para escribir la partitura.[7] Pero tampoco llegó a hacerlo, y la adaptación textual de *Un voluntario realista* tuvo un largo recorrido.

Habían pasado seis años cuando, el 1 de agosto de 1904, el *Heraldo de Madrid* anunciaba que la Compañía hispanomexicana que actuaría el próximo invierno en el Teatro de la Princesa tenía una serie de obras en cartera, la primera de las cuales era *Un voluntario realista* de Galdós y Sellés, lo que confirmaba el

7. En una carta a Fernández Shaw (27-VIII-1900, *apud* Nuez, 1981: 501-502) le comentaba Galdós que *Un voluntario realista* le parecía más adecuada que *Zaragoza* —Fernández Shaw le había sugerido esa posibilidad en carta del 6-VIII-1900— al género de drama con música pero sin canto, «por el carácter sombrío, misterioso y psicológico que hay en él» (Carta del 6-VIII-1900, *apud* Nuez, 1981: 500).

22 de septiembre el *Diario Oficial de Avisos* de Madrid. Pero no hay constancia de que se estrenara entonces.

Ocho años después, el 22 de enero de 1912, *La Correspondencia de España* notificaba que era una de las obras que Rosario Pino llevaría ese invierno en la gira de su despedida artística, que emprendería en Valencia, continuando por Zaragoza, Sevilla, Lisboa y América, en donde pasaría por lo menos veintiún meses, para despedirse a su regreso del público madrileño.

Por fin, el 23 de marzo de 1915, tanto el *Heraldo de Madrid* como *El Imparcial* anunciaban en firme el estreno de *Un voluntario realista* de Galdós y Sellés, por la compañía de Margarita Xirgu, en el Teatro la Princesa. Pero, una vez más, Sellés se demoró tanto en el encargo que, a finales de 1917, Galdós se desahogaba por carta con Enrique López Alarcón (Carta del 12-XII, *apud* Nuez 1981: 554) —que al parecer había trazado un esquema de la posible adaptación— diciéndole que como Sellés, después de «la friolera de diez años —Galdós se quedaba corto— aún no ha hecho nada», había decidido conceder el permiso de adaptación a José Montero Iglesias, que ya la había comenzado. A Galdós le ilusionaba el estreno, y a finales de 1917 comentaba a un periodista que le estaba entrevistando: «Lo que puede interesarle es que la Xirgu estrenará una obra mía en marzo, y también puede que le interese saber de la autorización concedida por mí a don José Montero para que lleve al teatro mi *Episodio nacional* de la segunda serie *Un voluntario realista*. ¿Se acuerda usted?» (*El Imparcial*, 9-XII-1917).[8]

La adaptación estuvo terminada en 1918. José Montero Iglesias cumplió su palabra, y su versión en verso, en cuatro actos y sin música, de *Un voluntario realista* fue muy del gusto de Galdós (*Heraldo de Madrid*, 4-I-1933) y de quienes tuvieron la oportunidad de leerla (*La Nación*, 29-XI-1918). Los ensayos comenzaron el 24 de noviembre en el Teatro Español (*El Día*, 24-XI-1918), pero la obra no llegó a estrenarse, quizá por la enfermedad de Montero que, como Galdós, falleció en 1920, con solo siete meses de diferencia del novelista.

5. Cádiz (El secreto de lord Gray / Inmortal)

Es muy posible que Alberto Ghiraldo,[9] el amigo, albacea y editor de las obras de Galdós conociera de primera mano aquel anhelo del novelista, tantas veces frus-

8. El día 13 Galdós volvía a anunciarlo en una entrevista concedida a *La Nación*, y *La Época* se hacía eco de la noticia el día 16.

9. «Un literato y periodista argentino, Alberto Ghiraldo, vive en Madrid desde 1916, muy bienquisto. Ha fundado un semanario, *Ideas y Figuras*; ha colaborado en *El País*, en *España*; ha estrenado dramas, ha sido agasajado con banquetes y ha publicado aquí libros y folletos. Solo él, delicadísimo, correcto, recordaba su condición de extranjero para rehuir invitaciones a mítines, conferencias y otros actos políticos. Como a compatriota le tratábamos; como si fuera un español de España, no de América» (*La Voz*, 12-X-1921).

trado, de llevar al teatro los *Episodios nacionales*. Así que, no mucho después de la muerte de don Benito, Ghiraldo quiso rendirle homenaje adaptando a la escena el episodio nacional *Cádiz*. Diversos testimonios confirman que la adaptación sufrió varias modificaciones desde que fue planeada, pues si en el verano de 1923 todavía hablaba Ghiraldo de «drama en seis actos» (*Nuevo Mundo*, 31-VIII-1923), para referirse a la que calificó de «obra de caracteres y de espectáculo», en la versión definitiva acabó teniendo cuatro.

Era la primera vez que se teatralizaba el episodio *Cádiz*, y también la primera que al pasar a las tablas se modificaba el título original de un *Episodio nacional*. La obra de Ghiraldo, cuando se representó en España, se anunció como *El secreto de lord Gray*. Una peculiaridad más es que se trata de la única de las adaptaciones de los *Episodios* hechas por mano ajena a Galdós de la que se conserva el texto, lo que, en consecuencia, permite el cotejo textual con el *Episodio* del que procede. Y todavía algo más: cuando finalmente se imprimió, *El secreto de lord Gray* pasó a titularse *Inmortal*. En el texto, recogido en el volumen de *Teatro argentino* de Alberto Ghiraldo, se hace evidente que este actuó con gran libertad y que, antes que una adaptación servil, lo que llevó a cabo fue una «verdadera reconstrucción teatral» (*La Libertad*, 30-XI-1924), que no cabe analizar ahora.

La adaptación estaba terminada en noviembre de 1924, cuando se hizo público que sería el actor Pepe Romeu quien encarnaría a lord Gray como protagonista. Efectivamente, la compañía de Romeu la llevó ese invierno en su gira por provincias, antes del estreno en Madrid.[10] Hay noticias de su representación en el teatro Lope de Vega de Valladolid (*ABC*, 22-XI-1924 y *La Libertad* 27-XI-1924), en el Liceo de Salamanca (*La Libertad*, 20-XII-1924)[11] o en el Teatro Principal de Burgos (*La Libertad*, 6-I-1925; *El Imparcial*, 7-I-1925; *La Voz*, 7-I-1925).

En Madrid se representó ya en 1925, primero en Apolo, a finales de enero o primeros de febrero (*La Reclam*, 8-II-1925), y en abril en el Teatro del Centro, donde la compañía de Romeu debutó el Sábado de Gloria y permaneció hasta el mes de junio, en que se despidió con intención de partir pronto para México y actuar en América la próxima temporada. Efectivamente, en abril de 1926 actuaba en el Odeón de Buenos Aires.

El secreto de lord Gray tuvo éxito, pues tres años después lo llevaba en su repertorio la compañía Plana-Díaz, que en mayo de 1928 la puso en escena en el Teatro Duque de Sevilla (*La Voz*, 21-IV-1928). Además, ese verano Ghiraldo se la leyó al representante de la actriz argentina Camila Quiroga, con vistas a que la representara en Madrid la temporada siguiente (*Heraldo de Madrid*, 10-VIII y *La Voz*, 11-VIII de 1928).

10. Jorge Dubatti manifiesta al final de su trabajo (2003) que parece que *Inmortal* no llegó a estrenarse, lo que es posible con este nuevo título con que la obra fue impresa.

11. Esa noticia detallaba el reparto, en el que, además de Pepe Romeu, figuraban las actrices Blanca Alonso de los Ríos, Mendizábal y Carreras, y los actores Arturo de La Riva y de Fauce.

6. Un episodio desconocido

Es posible que esta versión teatral de *Cádiz* animara a Felipe Sassone a pensar en la adaptación de otro de los *Episodios nacionales* de Galdós, pues en septiembre de ese mismo año, contaba en una larga entrevista concedida a la revista *La Esfera* (15-IX-1928) que entre sus proyectos inmediatos se encontraba teatralizar un *Episodio* de Galdós, «que usted me disculpará que no lo descubra, porque quiero que sea una sorpresa». Esto es cuanto sabemos, pues no hemos visto ninguna otra noticia al respecto.

7. Zaragoza (El judío mallorquín)

La última teatralización de un *Episodio nacional* a la que me referiré data de 1936. Se trata de una nueva adaptación de *Zaragoza* que, como en el caso de *Cádiz*, cambia de título al subir a escena. La adaptación, titulada *El judío mallorquín*, fue realizada por dos periodistas, Juan del Sarto y Pedro del Tader, que esconden sus nombres verdaderos bajo seudónimos. Juan del Sarto era la firma de Juan Bautista Sastre —tío de Alfonso Sastre—, habitual colaborador de *ABC* en los años previos a la guerra civil. Pedro del Tader también era un seudónimo, pero no he podido averiguar su verdadera identidad; solo que cultivó la crónica taurina, que en 1926 había estrenado una obra titulada *Un baile en Guipúzcoa* y que con Del Sarto ya había preparado en 1934 una revista lírica titulada *El periscopio*, a la que pondría música el maestro Alonso.[12]

La idea de esta adaptación a la escena de *Zaragoza* fue de Enrique Rambal, el famoso empresario teatral que, por su buena relación con Juan del Sarto, un día le confesó su deseo de incorporar a su repertorio la adaptación de alguna obra de Galdós, a quien ambos admiraban. Del Sarto sabía que Rambal tendía al lucimiento personal y, en colaboración con Pedro del Tader, transformó *Zaragoza* en *El judío mallorquín*, en el que es patente desde el mismo título el desplazamiento del núcleo argumental del *Episodio* hacia el personaje protagonista de la obra dramática. Rambal, gran escenógrafo y un genio de los efectos especiales, se proponía hacer un montaje espectacular de *El judío mallorquín*, que le había parecido excelente (*Heraldo de Madrid*, 24-VIII-1935). En pocos días, decía el *Heraldo*, se procedería al reparto de papeles, aunque era posible que la compañía tuviera que estrenar la obra en provincias, antes que en Madrid, por el apretado repertorio de Rambal y la brevedad de su estancia en el madrileño Teatro de la Zarzuela. De hecho, el 15 de enero de 1936 *La Libertad* —y al día

12. Ninguno de los dos seudónimos está registrado por López de Zuazo (1981) ni por Ossorio y Bernard (1903).

siguiente *La Voz*— anunciaba su próximo estreno en Zaragoza.[13] Pero, aunque parecía inminente, una vez más la obra no llegó a los escenarios. Muchos años después, con motivo de la muerte de Rambal, Juan del Sarto recordaba que «dificultades de montaje —había en la obra derrumbamientos, incendios, batallas de gran estilo y otras catástrofes más o menos apocalípticas— impidieron, después de una gran campaña publicitaria en la prensa, el estreno de dicha obra, cuyos papeles llegaron a estar repartidos y en ensayo» (*Imperio*, 21-IX-1956).

8. Conclusiones

De todo lo expuesto se podría concluir que todo intento de llevar los *Episodios nacionales* a la escena acabó en fracaso. Pero también que el interés que suscitó el proyecto no decayó a lo largo de los años, a pesar de los repetidos reveses y contrariedades.

Aunque la idea inicial de Galdós era que las adaptaciones tuvieran música, solo se llegó a componer la partitura de la ópera *Zaragoza* (Arturo Lapuerta) y de la zarzuelita *El equipaje del rey José* (Ruperto Chapí).

Hasta donde he podido verificar, en total se planeó llevar a la escena ocho *Episodios nacionales*[14] (de uno de ellos, *Zaragoza*, existieron dos adaptaciones distintas), y de las nueve adaptaciones previstas solo se terminaron siete (*Zaragoza*, *Gerona*, *La corte de Carlos IV*, *Un voluntario realista*, *El equipaje del rey José*, *El secreto de lord Gray* y *El judío mallorquín*). *Arapiles* y el episodio desconocido que pensaba teatralizar Felipe Sassone no pasaron de proyectos.

De las siete adaptaciones terminadas solo llegaron a estrenarse cinco (*Zaragoza*, *Gerona*, *La corte de Carlos IV*, *El equipaje del rey José* y *El secreto de lord Gray*), porque *Un voluntario realista* y *El judío mallorquín*, aunque anunciadas y, en el caso de la segunda, ensayada, no llegaron a ponerse en escena.

Las primeras adaptaciones conservaron el título del *Episodio* del que procedían; las últimas —también por ser más libres— cambiaron el título original, y centraron la peripecia en torno a un determinado personaje. Las dos primeras adaptaciones, *Zaragoza* (ópera) y *Gerona* (drama en cuatro actos) las hizo el propio Galdós. Otras dos, *El equipaje del rey José* y *Un voluntario realista*, rea-

13. «Se anuncia en Zaragoza y por la compañía Rambal, hacia mediados del próximo mes de febrero, el estreno de *El judío mallorquín*, episodio nacional de Pérez Galdós —cuyo título en el libro es *Zaragoza*—, escenificado por Juan del Sarto, en colaboración con Pedro del Tader. Aunque decidido ya el estreno de dicha obra, solo falta para realizarlo determinar la fecha».

14. En un artículo del 18-IV-1907 en la revista *Nuevo Mundo*, Ismael Sánchez Estevan afirmaba que *Zaragoza* había tenido por lo menos dos adaptaciones diferentes, en 1889 y en 1895, «una de ellas representada, si mal no recuerdo, en el desaparecido teatro del Príncipe Alfonso»; que de la segunda serie, además de *El equipaje del rey José* se había adaptado *El 7 de julio*, en un arreglo muy mediocre que se había representado en Eslava; y que también había oído hablar de un arreglo escénico de *La campaña del Maestrazgo*. De ninguna de estas adaptaciones he encontrado noticias.

lizadas por Catarineu y Castro y por Montero, respectivamente, fueron muy de su agrado.

Pero, aunque esta sea la historia externa de algo muy parecido a un fracaso, vale la pena el rescate de estos testimonios, por tratarse de la obra de Galdós y porque revela las posibilidades dramáticas de los *Episodios nacionales*, por la calidad de la escritura galdosiana, por el interés de la trama y por la plasticidad y viveza en la creación de personajes y ambientes, que algunos supieron descubrir y otros se empeñaron en impedir, dificultando cuanto pudieron la presencia de los novelistas en el teatro.

Bibliografía

Alvar, Manuel (1970), «Novela y teatro en Galdós», *Prohemio*, 12-IX-1970, pp. 157-202.

— (1976), «Historia y olvido de la *Zaragoza* galdosiana (comentarios y documentos sobre la ópera)», en *De Galdós a Miguel Ángel Asturias*, Madrid, Cátedra, pp. 229-277.

Amorós, Andrés (2000), «El teatro popular. Enrique Rambal», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, vol. 2, pp. 471-475.

Dubatti, Jorge (2003), «El teatro de Benito Pérez Galdós en Buenos Aires (1892-1920)», disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-teatro-de-benito-prez-galds-de-buenos-aires-18921920-0/html/

Freire, Ana M.ª (2012), «Chapí, Galdós y los *Episodios nacionales* en la zarzuela (a propósito de *El equipaje del rey José*)», en *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, Valencia, Institut Valencià de la Música-Generalitat Valenciana, tomo i, pp. 357-370.

Ghiraldo, Alberto (1946), *Inmortal*, en *Teatro argentino. Repertorio completo*, Buenos Aires, Américalee, tomo ii, pp. 71-120.

López de Zuazo, Antonio (1981), *Catálogo de periodistas españoles del siglo xx*, Madrid, Gráficas Chapado.

Nuez, Sebastián de la (1981), «Historia y testimonio epistolar de unas zarzuelas basadas en obras de Pérez Galdós», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 27, pp. 487-558.

Ossorio y Bernard, Manuel (1903), *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo xix*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios.

Pardo Bazán, Emilia, «Los novelistas en el teatro», *Ateneo*, 2, pp. 181-184.

Sánchez Estevan, Ismael (1907), «Galdós en el teatro», en *Nuevo Mundo*, 18-4-1907, s/p.

Val, Mariano Miguel de (1906), «Los novelistas en el teatro», *Ateneo*, 1, pp. 62-65.