

DE LA NOVELA AL TEATRO EN GALDÓS

Francisco ESTÉVEZ
Universidad de Turín
faestevez@gmail.com

RESUMEN: La construcción novelesca del usurero Torquemada en la tetralogía homónima galdosiana se caracteriza por una *espectacularidad* constante, espejo burlón del proceso de encumbramiento social que experimenta el avaro a lo largo de las obras. El concepto de ‘puesta en escena’, más allá de los protocolos sociales imperantes de la época, no resulta extraño en Galdós, quien inicia carrera literaria con textos dramáticos para finalizarla entre bambalinas. Idéntico afán por medrar respira la construcción teatral de Torquemada, reflejo de aquel espacio dominante literario del siglo XIX: el teatro. Estas páginas detallan la importancia del espectáculo y la teatralidad ejemplarizante como aspecto vital en la caracterización literaria de Torquemada.

Palabras clave: Galdós, naturalismo, literatura decimonónica, *espectacularidad*.

ABSTRACT: The fictional construction of the Torquemada, from the homonym Galdós’ tetralogy is characterized in a constant *espectacularidad*; a deceive mirror of the process of social ascent that the mean tests during the novels. The concept of ‘staging’, beyond the prevailing social protocols of that era, doesn’t seem strange in Galdós, who began and finalized the literary career behind the scenes, with dramatic texts. In the theatrical construction of Torquemada the same eagerness for thriving is noticed, reflection of that literary dominant space of the 19th century: the theatre. These pages relate in detail the importance of the show and exemplar theatricality as a vital aspect in the literary characterization of Torquemada.

Key words: Galdós, naturalism, 19th century literature, *espectacularidad*.

La ingente obra de Benito Pérez Galdós (1843-1920) abarca 76 novelas y algo más de una veintena de obras teatrales. Una miscelánea de crónicas, relatos de viajes, cuentos, ensayos, memorias y prólogos cierran esta magna producción de la que se han realizado diversos intentos de acotación. El primero, por el propio autor en 1898. En aquellos años, Galdós rescinde el contrato leonino que le unía a la casa editora La Guirnalda y

se erige con el derecho de propiedad de sus obras. Con motivo de una reedición y por motivos de publicidad,¹ clasifica sus novelas a dicha fecha. Distingue en ella cuatro grandes grupos: dos series de *Episodios Nacionales*; las novelas de la primera época, que abarcan desde *La Fontana de Oro* (1870) hasta *La familia de León Roch* (1878); y, por último, el ciclo de las *Novelas Españolas Contemporáneas*, que arranca con *La desheredada*, a partir de 1881. Sin embargo, es sabido que Galdós, como buen escritor del siglo XIX, quiso triunfar en el teatro. En sus inicios literarios probará suerte como dramaturgo desde su llegada a Madrid y durante el inicio de los años 60: *Quien mal hace, bien no espere*, de 1861, *La expulsión de los moriscos*, de 1865, y *Un joven de provecho*. Pero la urgencia de acometer dos proyectos literarios descomunales, como son los *Episodios Nacionales* y la serie de sus novelas contemporáneas, eclipsará una dedicación plena a las tablas. Sin embargo, a partir de los años noventa, cumplidos con creces por entonces sus ambiciosos planes, varias novelas finiseculares delatarán la querencia teatral de Galdós. Una de ellas es *El abuelo*, de 1897, novela totalmente dialogada, repleta de acotaciones y dividida en jornadas y escenas, algunas ciertamente dignas de los dramas de Shakespeare, como advirtiera Clarín (1991: 224-246) e insistiera Federico Carlos Sainz de Robles pensando en *El rey Lear* en concreto (Galdós 1951: 9-10). Años atrás ya había ensayado la fórmula dialogada, más mitigada, en *Realidad*, que con el tiempo llegará a representar constituida ya en drama en cinco actos en 1892. Galdós vuelve así a primera línea de candilejas y será allí, en el teatro, donde acabe su carrera literaria con el estreno en 1918 de *Santa Juana de Castilla*. Resulta del todo comprensible: el *espacio dominante literario* del siglo XIX es el teatro y utilizamos adrede terminología del sociólogo Pierre Bourdieu. El teatro decimonónico resulta ser aquel lugar efervescente donde la gente va a ver y a verse, donde se conspira, donde surgen célebres frases, donde se producen las grandes consagraciones...

Bastantes años después, y a punto de finalizar su plan novelístico, Galdós mantiene vigente el criterio de división. La periodización que realiza el propio autor de su obra coincide, de hecho, con las opiniones que algunos de sus mejores críticos han expresado a lo largo de los años. La división generalmente aceptada distingue tres grandes bloques. El tercero de ellos, la denominada etapa espiritualista, que posteriormente dará paso al teatro galdosiano, no presenta unas fronteras fácilmente discernibles, aunque *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) anuncia ya nuevos rumbos en la tarea narrativa de don Benito. Pardo Bazán detecta dicho cambio y se ocupará de reseñar dos novelas posteriores, *Ángel Guerra* (1891) y *Tristana* (1892). En ellas percibe con nitidez el calado y la profundidad de la renovación iniciada por Galdós tras la publicación de *Fortunata y Jacinta*. Renovación que, sin abandonar las líneas maestras de la estética naturalista, implica una inflexión espiritual. Con este vaporoso adjetivo la crítica suele

1. La edición de modestos volúmenes en octava incorporaba un lema latino a veces inadvertido: *Ars, natura, veritas*. Una figura de esfinge, símbolo del enigma, acompañaba el lema que sintetiza con lucidez el objetivo de Galdós y, más importante aún, el orden en que deseaba cumplirlo. El emblema latino enmarca ya sus dos primeras obras y, más tarde, se convertirá en el *ex libris* de la biblioteca personal, en su residencia santanderina, la villa de San Quintín.

referirse a una mayor atención al estudio psicológico de los personajes de acuerdo con la nueva perspectiva que ofrecía por entonces la novela francesa y la influencia de la novela rusa. Este psicologismo que aprecia la sagaz gallega resulta ya constatable en los personajes de la narrativa galdosiana de los años noventa, en especial, a partir de la serie de *Torquemada*.

Los primeros antecedentes de esa tercera etapa se encuentran en un encargo literario de 1889, para el cual Galdós recupera un personaje secundario, apenas esbozado fugazmente en *Fortunata y Jacinta* y *La de Bringas*. Ahora le dedicará una novela corta, *Torquemada en la hoguera*, como el mismo narrador nos recuerda.² Los temas aquí tratados, la usura y el comercio, son una preocupación de época. De hecho, los más importantes escritores europeos problematizan con asiduidad la dicotomía planteada por los desequilibrios entre economía y moral. Literariamente, pensemos en el avaro judío Gobseck, de Balzac; en *El paraíso de las damas*, de Zola; en Maupassant con la ascensión del joven soldado *Bel Ami* a través de especulaciones financieras; en las soluciones que aportara León Tolstoï en *El dinero y el trabajo*... En el ámbito de la incipiente sociología, en las meticulosas reflexiones que dedica el alemán Georg Simmel en su *Filosofía del dinero*. Sin embargo, nuestro autor supera las limitaciones temáticas y plantea una evolución en su escritura. Por ello decide concentrar esfuerzos en dar continuación a aquellos personajes y compone otras tres novelas años más tarde: *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895). El hilo temático conductor son los relevos económicos entre una arrumbada aristocracia y una floreciente burguesía; el ascenso social del protagonista en el Madrid finisecular que a partir de un peculiar y complejo tratamiento novelesco permite distanciarse con ventaja de los modelos más cercanos, sus parientes europeos antes citados.

La intensa tetralogía de *Torquemada* permite calibrar con mayor tino el valor y trascendencia del viraje literario que realiza el escritor canario.³ La instauración de nuevos moldes narrativos, el perspectivismo que arrojan los desdobles del narrador, la diégesis rebosante de semántica, la conversión del lector en cómplice narratorio. En definitiva, la insistencia en el uso de recursos literarios y dramáticos con sentidos inusuales en

2. “Me urge apuntar que *Torquemada* vivía en la misma casa de la calle de Tudescos donde le conocimos cuando fue a verle la de *Bringas* para pedirle no recuerdo qué favor, allá por el 68”. Por tradición citaremos siempre aludiendo a la vulgata galdosiana con introducción de Federico Sainz de Robles (Galdós 1961: 906) a despecho de la edición de Ynduráin (Galdós 2003), a no ser que presente errata u omisión, en cuyo caso citaremos por esta última.

3. Son muchos y variados los estudios que centran su interés en esta tetralogía. Preponderan los de corte lingüístico, cosa natural debido a la jugosa recreación verbal de los narradores y a la atención que prestó Galdós a la confección lingüística del protagonista, a través de la cual simboliza con magisterio la evolución personal de *Torquemada* y su ascenso social. También se ha estudiado con asiduidad la compleja intertextualidad, la diversificación de lenguajes y las investigaciones acerca del polifacético narrador. El volumen colectivo *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*, editado por Yolanda Arencibia y con trabajos de Germán Gullón, John Kronik, Julián Ávila y la propia Arencibia, entre otros investigadores, es de obligatoria mención (Arencibia 1997). También señalamos el capítulo dedicado a *Torquemada* por Diane F. Urey en *Galdós y la ironía del lenguaje* (Urey 2009).

la estética naturalista en boga: la insistente ironía sobre los materiales narrativos o una perspectiva metaficcional desacostumbrada en la época. Curiosamente, *Torquemada en la hoguera*, la primera novela de la serie, aparece en un momento enmarañado que atraviesa Galdós, merced a la delicada situación profesional y personal.⁴ A favor, sin embargo, está la suavización de la *cuestión palpitante* en nuestro país,⁵ lo cual permite escribir con mayor libertad, ironizando incluso el discurso naturalista. Clarín, el mejor crítico de Galdós, lo advierte: “A Torquemada en la cruz, le pasa algo por el estilo; tiene un carácter fragmentario, cierta falta de intensidad y complicada urdimbre de observación social y psicológica”; y sentencia el siguiente desvío hacia otras formas artísticas: “la novela ha pasado a ser para nuestro autor lo secundario” (Alas “Clarín” 1991: 228). Desde luego, ciertas inquietudes teatrales merodeaban al canario.

La apertura y la clausura de la saga de Torquemada vienen azotadas por enrevesados y turbulentos factores exógenos, que, si no determinan, al menos condicionan su escritura.⁶ En febrero de 1889, tras la redacción de *La incógnita*, escribe, a desgana pero febrilmente, tras el influjo y mediación de Emilia Pardo Bazán y por expreso encargo, la novela corta *Torquemada en la hoguera*. Durante esas semanas tendrá lugar la áspera polémica de su candidatura como miembro de la Real Academia Española, rechazada en primer término a favor de la de Francisco Commelerán y aceptada finalmente el 13 de julio. El mal sabor de boca le dura a Galdós hasta ocho años, cuando decide pronunciar su discurso de ingreso en la Academia, allá por febrero de 1897. Fue contestado con agudeza por Marcelino Menéndez Pelayo, su aval en la casa. La intensidad y problematización del concepto literario permiten hablar de una nueva etapa galdosiana con origen en el ciclo de *Torquemada*, aquejada de cierta vertiente espectacular o afinidad hacia lo teatral, además de la herencia cervantina, así como del desdoble de narradores, la caracterización *sui generis* de personajes y la fragilidad de las identidades creadas, en especial la del narrador y la del protagonista. Galdós, cuando *re-presenta* la figura clásica del usurero, la subvierte desarticulando con ello no sólo “la imagen convencional que Balzac conserva, sino también el mito superior” que conforma un modelo de larga tradición (Fernández Cifuentes, 1982). Así, el juicio del narrador puede afirmar sobre su protagonista: “el avaro [...] ofrecía rasgos y fisonomía como de casta, y no se le confundía con ninguna otra especie de hombres, [pero] todo eso pasó, y apenas quedan ya tipos de clase, como no sean los toreros”.

De tal modo, la presentación del personaje en el segundo capítulo de la primera novela reza como sigue:

4. El 17 de febrero de 1889 se reconcilia con Emilia Pardo Bazán.

5. Pero no sólo en España; es error frecuente pensar que en Francia la disputa no apasionó hasta desbordar sus límites literarios.

6. Entre otros, destacar los trabajos de Julián Ávila (2000), de Beatriz Entenza Blanco (1993), de William H. Shoemaker (*Las cartas desconocidas de Galdós en «La prensa» de Buenos Aires y «The Novels of Torquemada»*, en *The novelistic Art of Galdós*) y de Carmen Bravo-Villasante («28 cartas de Galdós a Pereda» y *Cartas a Galdós*).

No; don Francisco habría sido así en otra época, pero no pudo eximirse de la influencia de esta segunda mitad del siglo XIX [...]; sufrió, sin comprenderlo, la metamorfosis que ha desnaturalizado la usura metafísica, convirtiéndola en positivista.

Además, la crítica ya ha señalado como crucial “momento de suprema anagnórisis” el encuentro del avaro con sus riquezas, que no casualmente resulta ser también el encuentro del narrador y del lector, entendidos ambos aquí como espectadores, con la verdadera naturaleza del personaje (Fernández Cifuentes 1982). No extraña que palabras como “transformación”, “máscara”, “careta”, “andamiaje”, “metamorfosis”... salpiquen la tetralogía, así como que el narrador haga constantes alusiones a las referencias a “decoraciones de teatro”, ni que algún personaje se erija en una suerte de director de personajes: “usted es mi hechura, mi obra maestra”, afirma Cruz del Águila. Por ello, cuando Torquemada pisa “las tablas del mundo” —ya significativa la forma de expresarlo, Galdós no desperdicia una palabra—, el resto de personajes cree ver a otro personaje distinto de aquel a quien conocían, por su aparición fugaz en otras novelas galdosianas. Descubren ahora en el avaro una transformación del modelo literario.

Si lo que constituye al teatro es “la puesta en escena mucho más que la obra escrita y hablada” (Kowzan 1992: 18), podemos extraer de la saga de Torquemada varias escenas paradigmáticas que ejemplifiquen la espectacularidad en escena. En aras de ceñirnos a los márgenes adecuados de este trabajo, observaremos una sola de las posibles: el banquete ofrecido en honor a Torquemada, ya encumbrado Marqués de San Eloy, y el discurso posterior del usurero, del que Clarín decía en cuanto a historia de la oratoria que cede el paso frente al discurso de las armas y las letras cervantino (Alas “Clarín” 1991: 238). La elección también viene motivada por el hecho de que la escena se organiza y ordena para un público entre el que constan los cronistas de la historia, muchos personajes secundarios y, por supuesto, el lector invitado a través del texto, participando todos en ocasiones puntuales en calidad de espectadores.

Esta escena podría ser considerada parateatral conforme a la idea del espectáculo que fijara Kowzan en su imprescindible libro *Literatura y espectáculo* (Kowzan 1992: 33). Aun así, consigue atraer al público, convencerlo, impresionarlo, emocionarlo, provocando en suma diferentes reacciones (desde Grecia, por ejemplo, es clara la función espectacular del ritual religioso, que no dista mucho de un homenaje). En este peculiar homenaje-banquete insertado en una novela hay ejecutantes y espectadores. La especificidad teatral residiría en el tratamiento que se hace del protagonista usurero, Francisco de Torquemada, del cual tenemos noticia de su maquillaje, “indicaciones de la cara” a través de la prensa, como si fuera un famoso actor de la época. Pero fijémonos antes en la descripción del local:

A principios de mayo celebróse el banquete en honor del grande hombre y por Dios que no hay necesidad de investigar los pormenores de la fiesta, porque la Prensa de Madrid contiene en los números de aquellos días descripciones minuciosas de cuanto allí pasó. El local era de los más desahogados de Madrid, capaz para que comieran, en tres o cuatro mesas larguísimas, doscientas personas; pero como los inscritos pasaban de trescientos, por bien que quiso el fondista colocarlos, ello es

que estaban como sardinas en banasta [...]. A las siete ya hervía el salón, y los de la Junta organizadora, entre los cuales dicho se está que Zárate era uno de los más diligentes, se multiplicaban para colocar a todos y procurar que en la designación de puestos *presidiese un criterio jerárquico*.

La descripción, sumada a las referencias sobre la iluminación, la ayuda del vestuario, el detallismo del decorado, el recitado del usurero metido temporalmente a orador, así como la consideración del público por parte del protagonista Torquemada para modificar el tono, la articulación y dicción de su perorata, producen siempre en el respetable de la novela, y en el lector de a pie, fuera de ella, comicidad. El cronista llega a definir el discurso de agradecimiento como “divertidísimo sainete” del que todos esperan, esperamos, gran diversión, y “con más fuerza le aplaudirían ellos, para empujarle por el camino de la necedad, y reírse más, y pasar un rato tan delicioso como en función de teatro por horas” (Galdós 1961: 1.095).

Aunque “el mejor de los diálogos dramáticos [y éste bien se puede considerar uno de ellos] no consigue más que sugerir el espectáculo” (Kowzan 1992: 61), ya en la literatura española del siglo XVII existen muchas novelas en las que aparecen insertas comedias —valga como caso paradigmático *El casamiento engañoso* de Cervantes—. A pesar de todo, Darío Villanueva matizaba en un texto ya clásico “que [el hecho de que] las palabras no sean, salvo contadas excepciones, signos icónicos sino puramente simbólicos, y su capacidad de significar se fundamente en la carencia de vinculación directa con aquello que significan, no es razón suficiente para negar a todos los géneros no dramáticos su potencialidad mimética” (Villanueva 1992: 27). Aparte quedan las acotaciones del narrador al modo teatral enmarcadas entre paréntesis en el texto. Son del siguiente cariz: “(Grandes aplausos; el orador se sienta muy sofocado, limpiándose el sudor del rostro. Don Francisco le abraza con el brazo izquierdo nada más)” o “(Grandes aplausos como salutación al nombre)” (Galdós 1961: 1.097). También se delimitan de forma precisa los tiempos y periodos del espectáculo:

Había llegado el momento de la aparición del gracioso, pues en la solemnidad banquetil, para que el conjunto resulte completo, ha de haber una sección recreativa, un orador que trate por lo festivo las mismas cuestiones que los demás han tratado por lo grave.

La delicada puesta en escena de Torquemada en el banquete materializa el sentido profundo del texto dramático que subyace de manera implícita y figurada al recurrir a un conjunto de medios escénicos variados (iluminación, vestuario, dispositivo escénico) y lúdicos (interpretación, gestualidad, corporalidad). El espectador es un elemento activo en el teatro, y alguno de los distintos cronistas de esta novela —que no hay que confundir con el narrador— se comporta como tal, amén de otros personajes secundarios, pues se jactan de haber vivido tales “espectáculos”. Además, la parte textual (lingüística) de Torquemada en dicha escena, siendo de peso, no resulta ser la más determinante a efectos teatrales. El relieve y la presencia que adquiere el resto de signos en el texto consigue, en cierta manera, eclipsar la atención del propio discurso lingüístico.

Si en el espectáculo teatral no existe distancia entre la emisión y la recepción, no hay reflexión y no hay “apelación”, el fracaso o el éxito del mensaje se producen en el instante, rasgo característico de la comunicación teatral, de carácter inmediato y efímero. Es así como se toma el conjunto de comensales, formando cuarta pared respecto a Torquemada, ya orador-actor, y sus presentadores, la actuación que proporcionan. Si de modo universal el texto verbal es una parte del texto general espectacular, en estas novelas el texto verbal ensancha su aportación al texto general espectacular ofrecido en el interior del libro.

Se podrían haber argüido otras escenas de las distintas novelas que componen la saga pecuniaria galdosiana con similares resultados, ya que la tetralogía gira en torno al lenguaje: el lenguaje de los distintos narradores que nos la presentan, el lenguaje de la retórica parlamentaria decimonónica, el de los cronistas de sociedad, el de las citas literarias deslizadas en el cuerpo del texto y, de forma intensa, el lenguaje del espectáculo teatral, entre otros. La empresa verbal del usurero arribista se compone de tres etapas: aleccionado por el antiguo cura Bailón, se propone practicar un nuevo registro de lengua para sondear el significado trascendente de la enfermedad de su hijo; en un segundo momento, es el emblema del registro fino, símbolo de sus aspiraciones sociales y económicas; un tercer paso será la adquisición de la prudencia en el uso de lenguaje, la observación del silencio y continencia verbal, cumpliendo así parte de la farsa social. Sin embargo, el narrador copia los registros, también los teatrales, los modismos de los personajes, etc. en clave caricaturesca. De modo que subvierte la interpretación ideológica previsible de los hechos. Por ejemplo, el uso de diminutivos, el hiperbólico y por tanto deforme uso del estilo indirecto libre cuando el narrador plagia a Torquemada, el uso especial de frases hechas, etc. Pérez Galdós debió entenderlo así; de manifiesto queda en el título de una de las “cervantinas crónicas” en que apoya sus juicios la voz narrativa predominante: «Dichos y hechos de D. Francisco de Torquemada», con la palabra precediendo a la acción. Jugando con la frase de Beckett “Aquí no se escribe acerca de algo, sino que se es ese algo”.

Galdós, cercano a la cincuentena, vuelve burlona la perspectiva autorial. De ahí el énfasis en la manera en que cuenta, más que en lo contado. En la tetralogía de Torquemada, la historia, el argumento, retrocede a un segundo lugar; a Galdós le importa el discurso, matizar el relato, que la expresividad de lo narrado sea el mérito principal. Los propios argumentos de las novelas adelgazados ahora también revelan ese cambio: habrá menos historia, menos ciudad y, por tanto, menos referencialidad; los temas empiezan a ser más literarios, en el mejor sentido de la palabra, porque le preocupa decir, expresar; el acento, ahora, cambia de plano.

En un momento determinado de su carrera, Galdós se aparta de la mera figuración textual y, dando un paso atrás, contempla la realidad creada desde la encrucijada del entendimiento verbal. En la década de los 90 comienza un desapego respecto de la novela y un acercamiento al teatro. Apoyado por la tetralogía de Torquemada con final en 1895, Galdós insiste en la espectacularidad de su protagonista. Afilará su pluma teatral y dará rienda suelta a sus deseos dramáticos con *La loca de la casa* en 1893, *Las de San Quintín* en 1894, la adaptación de *Doña Perfecta* en 1896, la polémica

Electra de 1901 y la no menos conocida *Casandra* de 1910, entre otras veintitantas obras teatrales más.

Desearía en estas líneas haber reflexionado sobre la importancia del espectáculo y la teatralidad ejemplarizante como aspecto vital en la caracterización literaria de Torquemada, y no pecar en aquello que recordaba Manuel Azaña en su libro *¡Todavía el 98!*:

Cualquier pretexto es bueno para eximir a la inteligencia de la penosa y comprometida función de juzgar [...]. No se nos ha olvidado que al morir Galdós opinó don Antonio Zozaya que la pretensión de criticar la obra de don Benito era empresa superior a la inteligencia humana.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS “CLARÍN”, L., *Galdós novelista*. Ed. de A. Sotelo Vázquez. Barcelona: PPU 1991.
- ARENCIBIA, Y. (ED.), *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*. Madrid: Castalia 1997.
- ÁVILA, J., «Discurso y estructura en Torquemada en la hoguera», en: VV.AA.: *Home-naje a Alfonso Armas Ayala*, vol. 2. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria 2000, 115-138.
- AYALA, F., «Los narradores en las novelas de Torquemada», *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-252 (1970-1971), 374-381.
- AZAÑA, M., *¡Todavía el 98!*. Madrid: Biblioteca Nueva 1997.
- DELGADO, L., *Galdós y la novela dialógica: la tetralogía de Torquemada*. Michigan: U.M.I. (Dissertation Information Service) 1991.
- ENTENZA BLANCO, B., «Sobre el origen y elaboración de Torquemada en la hoguera», en: VV.AA.: *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria 1993, 393-400.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L., «Entre Gobseck y Torquemada», *Anales galdosianos* 17 (1982), 71-83.
- GARCÍA SARRIÁ, F., «El plano alegórico de Torquemada en la hoguera», *Anales Galdosianos* 15 (1980) (y en: F. García Sarriá: *Estudios de novela española contemporánea. Texto y subtexto: de Galdós a Guelbenzu*. Madrid: Playor 1987, 22-36).
- KOWZAN, T., *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus 1992.
- PARDO BAZÁN, E., *Cartas a Galdós*. Ed. de C. Bravo-Villasante. Madrid: Turner 1975.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Obras completas*. Introducción de F. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar 1961.
- , *Obras completas*, vol. 8. Introducción y edición de D. Ynduráin. Madrid: Fundación Castro 2003.
- RICARD, R. (ED.), «L’usurier Torquemada: histoire et vicisitudes d’un personnage», en: VV.AA.: *Aspects de Galdós*. París: Presses Univeritaires de France 1963, 61-85.
- ROGERS, D. M., «Lenguaje y personaje en Galdós. (Un estudio de Torquemada)», *Cuadernos Hispanoamericanos* 206 (1967), 243-273.

- SUÁREZ, M., «Torquemada y Gobseck», en: VV.AA.: *Actas del Segundo Congreso Internacional Galdosiano*, II. 1980, 383-396.
- UBERSFELD, A., *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España 1997.
- UREY, D. F., *Galdós y la ironía del lenguaje*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria 2009.
- VILLANUEVA, D., *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa 1991.