

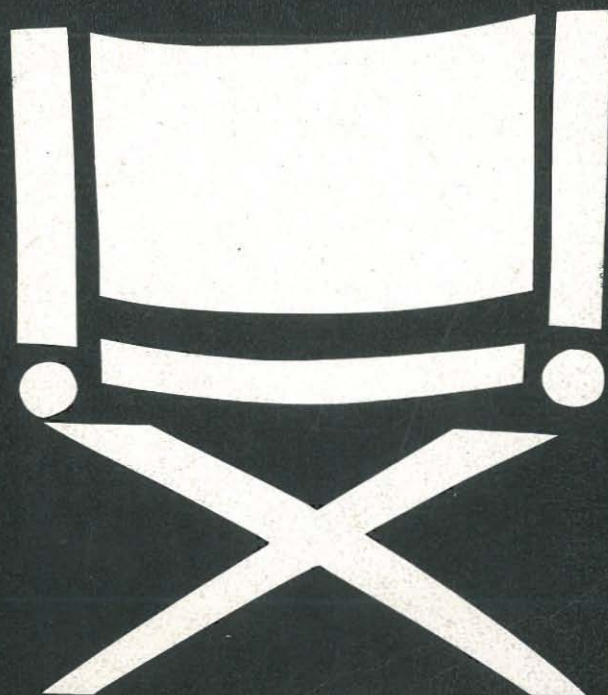


Filmoteca Canaria

CICLO

# GALDOS

## en la pantalla



ALFONSO DE ARMAS AYALA

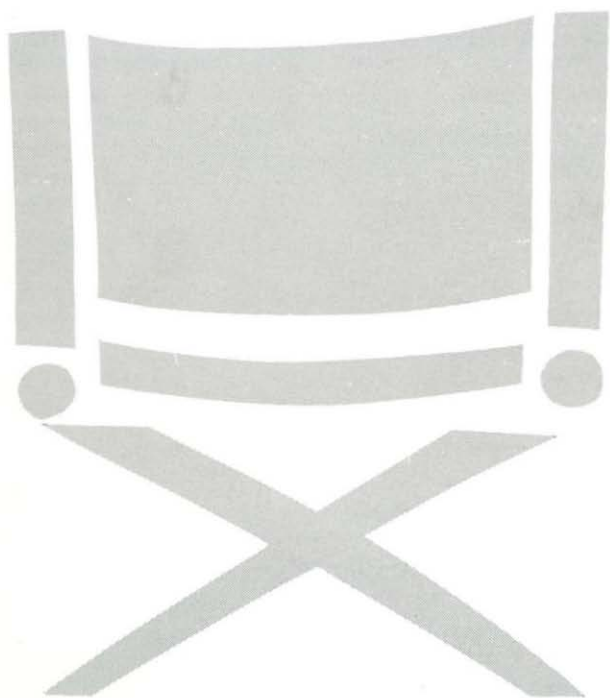
BENITO MADARIAGA DE LA CAMPA

SEBASTIÁN DE LA NUEZ CABALLERO

RAFAEL UTRERA MACÍAS

---

LA OBRA DE GALDÓS  
EN LA PANTALLA





Filmoteca Canaria

*Área de Conservación y Archivo*

Aurelio Carnero

*Área de Difusión y Documentación*

Claudio Utrera

*Coordinador de Programación*

Luis Maccanti

*Edición a cargo de Claudio Utrera*

*Portada* Javier Alzugaray

*Diseño editorial, fotocomposición*

*y fotomecánica*

Lithos 3, S. A.

*Impresión*

San Nicolás, S. A.

© Copyright 1989

Ediciones Viceconsejería de

Cultura y Deportes

© Copyright 1989

Alfonso Armas Ayala

© Copyright 1989

Sebastián de la Nuez Caballero

© Copyright 1989

Benito Madariaga de la Campa

© Copyright 1989

Rafael Utrera Macías

1ª edición, enero de 1989

2.000 ejemplares



---

# ÍNDICE

La novela de Pérez Galdós en la pantalla.....	5
El cine en Pérez Galdós.....	19
Ver y contar.....	31
La imagen cinematográfica y dramática en algunas obras de Galdós.....	35
Filmografía.....	39
Etapa muda.....	41
El abuelo.....	43
La loca de la casa.....	44
Etapa sonora.....	45
Marianela.....	47
Adulterio.....	49
La loca de la casa.....	51
Doña Perfecta.....	53
Misericordia.....	54
La mujer ajena.....	55
El abuelo.....	56
Marianela.....	57
Nazarín.....	59
Fortunata y Jacinta.....	61
Tristana.....	63
Marianela.....	65
La duda.....	67
Tormento.....	69
Doña Perfecta.....	71
Adaptaciones para televisión.....	73
Misericordia.....	75
Miau.....	76
La fontana de oro.....	77
Fortunata y Jacinta.....	79
Apéndice literario.....	81
Tristana, de Galdós a Buñuel.....	83
Galdós y los enemigos de siempre.....	97
Galdós y Nazarín.....	101
Nazarín.....	105



---

EL CINE  
EN  
PÉREZ GALDÓS

BENITO MADARIAGA DE LA CAMPA





---

La contribución de Pérez Galdós al cine está, sin duda, mejor estudiada que la influencia de este procedimiento artístico en la obra literaria de los últimos años del escritor. Parece lógico que así sea, si tenemos en cuenta que la primera proyección cinematográfica en España tuvo lugar en 1896 y el escritor falleció en 1920. Aunque son bastantes años de diferencia, debemos considerar que constituyeron los primeros de aquel nuevo arte y los últimos del anciano escritor que, por añadidura, terminó ciego. Planteado así el problema resulta entonces arriesgado cualquier supuesto sobre la intervención que tuvo el cine en sus escritos.

#### 1.— Galdós y el cine

Fue Pérez Galdós un hombre curioso y al tanto de los adelantos técnicos y culturales de su tiempo. Sirvan de ejemplo, al respecto, sus comentarios sobre la exposición hispanoamericana de París, en 1889, donde alude a la máquina frigorífica para conservar la carne, invento que le parece admirable, o cuando ante los descubrimientos de Roberto Koch, exclama: *Estamos en presencia de una nueva conquista de la bacteriología, rama de la ciencia que parece llamada a absorber toda la ciencia médica*<sup>1</sup>.

Nos rebelamos entonces a creer que ignoró o despreció este nuevo procedimiento narrativo basado en la imagen. Incluso si conocemos su opinión sobre la fotografía, podemos adivinar la que pudo tener sobre aquel espectáculo destinado a ser revolucionario. Para Galdós la fotografía no eliminó a la pintura, concretamente el retrato pintado al óleo, sino que, por el contrario, convivieron los dos e incluso la primera distinguió al segundo como un procedimiento diferente, más personal y artístico. *En estos tiempos fotográficos —escribe— son considerables los encargos que los pintores reciben de trabajos de esta clase*<sup>2</sup>.

A un hombre como el escritor canario, amante del teatro y de la música, materias en las que sobresalió como crítico y autor en la primera y aficionado en la segunda, pudo parecerle que aquel espectáculo de proyecciones cinematográficas no podía estar en sus comienzos en un plan competitivo, al menos en calidad y tradición histórica, con el teatro, la ópera o la zarzuela, si bien advirtió que el público empezaba cada vez más a cansarse de las funciones largas y nocturnas y de un teatro aburrido y desfasado. Con este motivo escribía: *Hay, pues, una visible antipatía a los espectáculos largos y patéticos, y cierta resistencia a acostarse entre doce y una con una ración de adulterios, desmayos*



y muertes más o menos airados<sup>3</sup>. En efecto, el teatro sufrió, con el tiempo, el impacto negativo producido por el cine y así se lo hace saber el Dr. Enrique Diego Madrazo a raíz de haber obtenido éste la contrata de empresario del Teatro Español, cuya asesoría ofreció al escritor canario: *Présiento un desastre*, le escribe. Los innumerables gastos, la competencia del cine, la falta de autores consagrados y la obligatoriedad de refundiciones teatrales, etc., le hacen añadir: *El cinematógrafo engrandeciéndose y el teatro achicándose*<sup>4</sup>.

El 15 de mayo de 1896 había tenido lugar en Madrid, en los bajos del Hotel de Rusia, la primera proyección de cine en nuestro país. En julio de ese mismo año, se inauguró en Santander el invento de Edison, a base de fotografías animadas, con la reproducción de escenas de la vida real, que recogían el momento de la llegada de un tren a la estación, el paseo de coches por el bosque de Bolonia, en París, un baño de negros y otras escenas parecidas. La prensa local informaba al otro día sobre la impresión del acto en el público, con estas palabras: *Todos quedaron admirados del prodigioso invento, que justifica, en efecto, el asombro*<sup>5</sup>. Las personas invitadas a la función inaugural aplaudieron aquellas escenas vistas por primera vez en la pantalla. Uno de los críticos asistentes explicaba así la

sesión: *Aprécianse todos los detalles y no se pierde un solo movimiento. Causa admiración el ver cómo se mueven aquellas gentes, cómo corren los trenes y pasan los coches y se mueven los columpios. Y añadía: No es descriptible el efecto que estas exhibiciones producen, y por mucho que encareciésemos el espectáculo, no diríamos todo lo que se puede decir acerca de tan curioso invento*<sup>6</sup>.

## 2.—Las primeras representaciones en Santander

Santander es, pues, una de las primeras provincias españolas que incorpora el cine a sus espectáculos veraniegos, al precio de una peseta la entrada de preferencia y la mitad la de general, a los pocos meses de su estreno inicial en Madrid. Al año siguiente, y también durante la temporada veraniega, se instaló una sala en la calle del Correo, que utilizó el sistema cinematográfico patentado por Henry-Joseph Joly, con el que se vieron las siguientes películas francesas: *Vista de la plaza de la Ópera de París*, *Descarga de un vapor en Burdeos* y *Los emperadores de Rusia delante de su embajada en París*<sup>7</sup>.

Todavía y durante bastantes años se advierte la supremacía del teatro sobre el cine, manifiesta en un mayor espacio de las críticas, de los anuncios y del número de



---

representaciones. Ese verano, los santanderinos pudieron admirar, en el mes de septiembre, *La de San Quintín*, comedia estrenada el 27 de enero de 1894 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

Es muy posible que, una vez satisfecha la natural curiosidad, Galdós, que en esos años trabajaba ya como autor teatral, considerara el cinematógrafo como un espectáculo infantil, propio de las barracas de feria. Pero paulatinamente se hace patente el desarrollo del cine que cobra su auge, precisamente a partir de la muerte del novelista.

En 1905, en el llamado entonces Boulevard de Pereda, en el centro mismo de Santander, se inauguró el 19 de agosto un cinematógrafo y, con motivo de las fiestas y ferias de la ciudad, se anunció el *cronófono*, de vistas animadas y escenas combinadas, compuesto de un proyector y de un gramófono. Los títulos más propios de un público infantil, eran: *El blanco humano*, *El primer cigarrillo*, *Un drama en el tren*, etc.

Al llegar las fiestas de agosto, el Ayuntamiento programó sesiones de cine gratis, cuyo anuncio recogía así un diario local: «*Esta noche de nueve a once, en la terraza del Sardinero, se exhibirán 24 magníficas proyecciones del cinematógrafo Pinocho*»<sup>8</sup>. A pesar de esto, el teatro continuaba siendo el espectáculo tradicional de la clase me-

dia burguesa que, precisamente, ese verano acudieron a ver las representaciones de *La loca de la casa* y *El abuelo*, de Pérez Galdós.

Un año más tarde, son ya varios los cines existentes en la ciudad y sus precios se han reducido a la mitad (0,50 y 0,25 pts.). En el programa de ese verano se pasaron las películas españolas *Entrada y salida de los Jerónimos*, *La capilla Real*, *Corrida regia en Madrid* y se anunciaban como estreno *Conciencia de un padre* y *Escapado de la jaula*. Se trataba, pues, de documentales y películas cortas, prácticamente escenas ciudadanas o cómicas, con un ligero argumento.

Era fácil advertir las grandes diferencias del cine respecto al teatro, en cuanto que permitía la mezcla de realidad y fantasía, la transformación de personajes y la expresión sólo con el gesto, sin necesidad de la palabra. Por otro lado, los escenarios podían ser naturales y, por supuesto, más amplios que los del teatro. Sin embargo, no existía la comunicación directa y viva del actor con el público.

En 1907, el cine estaba ya muy difundido y con motivo de la feria se había inaugurado varios locales con gran asistencia de público. A veces coexistía el cine con otros espectáculos, e incluso, al Salón Pradera se le denominaba Teatro cinematográfico, nombre indica-



---

dor de una igualdad competitiva. Aparte del instalado en el Sardine-ro figuraban también el Salón Va-riedades y el Olimpia.

La prensa recogía las veladas del Boulevard invadido por el pú-blico ávido del espectáculo o las sesiones en el Real de la Feria. *El respetable público de cinemató-grafo ha seguido todas las noches al polichinela en su aventura a tra-vés de países de fantasía donde las hadas realizan sus prodigios y los gnomos desarman puentes y hacen heroicidades por virtud de la varita mágica*<sup>9</sup>. Se exhibieron ese verano en Santander: *Niña Pancha, El chico de la portera, El capitán de lanceros, Chateau Mar-gaux, El cochero de Arganda, El barquillero, El sueño dorado, To-rear por lo fino, El lucero del alba*, etc. Los precios continuaron bajan-do y estaban entonces a 40 y 20 céntimos, respectivamente, según la localidad.

*De 1907 a 1910* —escribe Pie-rre Leprohon—  *fueron producidas Catalina, Macbeth, Anita, Garibal-di, Don Carlos, Othello, Beatrice Cenci, L'ultimo deglis Stuard, Tor-quato Tasso, Galileo, Nerón*<sup>10</sup>.

En esos días Enrique Menén-dez Pelayo, hermano del polígrafo, recordaba en un artículo sus años de niñez cuando jugaba con el *zootropo*, precursor del cinemató-grafo, uno de los juguetes que más ilusión le hizo y que ya para enton-ces estaba en completo desuso<sup>11</sup>.

Al vivir Galdós próximo al Sar-dinero y estando temporadas en su casa de San Quintín Rafaelita, la hija del torero *Machaquito*, es casi seguro que don Benito la lle-vara algún día al cine, igual que so-lía hacer con ella cuando tenía en-sayos de obras suyas de teatro.

El cine se servía entonces para sus argumentos, como ya he-mos dicho, de temas históricos y recogía numerosos préstamos téc-nicos del teatro.

El estreno en 1908 de la pelí-cula *El circuito de Dieppe*, en el ci-nematógrafo Farrusini, pone de re-lieve la alta comercialización de este espectáculo que iba apode-rándose ya en Santander de todos los públicos.

### 3.— El lenguaje cinematográfico

Este momento del despertar del cine coincide con el descubrimien-to y difusión del paisaje castellano por algunos de los miembros más destacados de la Generación del 98. Renace el interés por las vie-jas ciudades, los pueblos ignotos y pintorescos, así como por las edi-ficaciones, sobre manera históricas, que conforman ese paisaje inmen-so y emocional de Castilla, al repre-sentar, en cierto modo, el alma es-pañola.

Pérez Galdós, precursor de esta Generación, estuvo atento a este movimiento paisajista, en el



---

que también participó y a la vez que también colabora en las revistas de los escritores jóvenes (*Vida Nueva*, *Revista Nueva* y *Alma española*), les prologa sus libros y los recibe amistosamente en su finca de San Quintín.

Por entonces el novelista realiza salidas y excursiones por Castilla. Así, en septiembre de 1905, le escribe a su amigo Navarro Ledesma: *Estas tierras de Castilla son interesantísimas. Supongo que irá a San Pedro de Cerdeña y a San Esteban de Cormaz...* Al año siguiente le dice, a su vez, a Tolosa Latour: *Anoche llegué de mis dos excursiones por poblaciones, pueblos, villas y villorios de la vieja Castilla.* Todavía en 1908, antes de regresar a Madrid, le informa en una carta a su hija María de que *tal vez vaya antes a Valladolid o Burgos, ciudades que ya había visitado en 1902*<sup>12</sup>.

Cuando en 1907 prologó a José María Salaverria su libro *Vieja España (impresión de Castilla)* se había referido a otros jóvenes escritores y poetas que gustan husmear en las ciudades viejas, para que desentrañen la existencia ideal y positiva del pueblo castellano. Es aquí donde Galdós cuenta sus también numerosos viajes por Castilla en carricoches o en la tercera de trenes mixtos (p. 13).

El prólogo es un pretexto para escribir un largo artículo sobre Castilla, vista por Galdós con ojos de

viajero. El interés de este prólogo, escrito en Santander en septiembre de 1907, está en el lenguaje cinematográfico de algunas de sus descripciones que parecen tomadas por la cámara de cine (Cámara—Car).

Veamos en el citado prólogo, de influencias cervantinas, algunos ejemplos de este lenguaje cinematográfico, páginas no menos cuidadas que las de sus compañeros pertenecientes a la Generación del 98.

El ojo del novelista se comporta en el relato como una cámara seleccionando encuadres:

*Detrás del coche, la torre de la Mota enfila el camino; delante, entre las cabezas de los caballos, la torre de Rubí se alza como una mira.*

*Entre dos miras lejanas y verticales rodamos derechamente, sin desviarnos a un lado ni otro* (p. 17).

*¡Rubí de Bracamonte siempre delante! Su torre no quiere dejarse coger. Avanzamos kilómetros y kilómetros, y la torre siempre lejana* (p. 18).

Otras veces aparecen diferentes ángulos de toma como éstos: *la torre de la iglesia de Madrigal, mole robusta, tocada de un capete de pizarra, huye muy despacio; ya se deja alcanzar; ya sus líneas amazacotadas y su caperuzo se dibujan claramente... ya se ven los almenados muros, a trechos ro-*



---

tos, y salteados de torreones negros, deformes, carcomidos (p. 18).

He aquí un modelo de diferentes planos:

A un lado queda Moraleja, a otro Blasco Nuño de Matababras, pueblos anclados en la tierra como en un mar (Plano general). Por fin se ven los muros rotos de la cerca militar de Madrigal de las Altas Torres (Plano medio). En el despiece de los trozos de muralla quedan témpanos de extravagante forma (Primer plano) por la acción del tiempo y de las aguas (p. 18).

La combinación de diferentes imágenes forman un montaje como éste:

En la plaza irregular, desnivelada, se ven por un lado soportales que guarecen miserables tiendas, por otro la mole adusta de la parroquia principal, de escaso interés arquitectónico; más allá otra iglesia vulgar y corpulenta. De esta plaza arrancan calles angostas y costaneras que conducen a la población baja, donde alienta el alma histórica de Madrigal de las Altas Torres (p. 19).

O cuando describe, con diferentes puntos de mira, marcando los tiempos y espacios:

Entramos en un patio grande y caduco; frente al palacio-convento. Desde el hospital, franqueando la muralla derrumbada, salimos al campo (pp. 22-23).

Galdós se convierte, como vemos, en un hombre cámara.

Se observa en este prólogo, rico en imágenes, una gran diferencia con respecto al relato *Cuarenta leguas por Cantabria* (1876), más narrativo que plástico.

Advirtamos que, aunque el escritor emplee un lenguaje cinematográfico, al utilizar la misma técnica del cine, como resultado de recoger impresiones según va viajando, al estilo de una cámara en movimiento, no quiere ello decir que intentara, conscientemente, imitar la forma de expresión del cine. Galdós, como otros autores, emplea este lenguaje que coincide o se ajusta a esta técnica, aún antes de que aparecieran determinados descubrimientos cinematográficos.

En *Amadeo I*, al narrar los acontecimientos, no le importa invertir su lugar en el tiempo (p. 15), por lo que advierte al lector acerca de la falta de método que repercute en el orden cronológico de sus páginas. Otra característica de este Episodio es la mezcla de lo real y fantástico, las transformaciones y la tendencia a la ubicuidad de algunos personajes o su capacidad para hacerse invisibles. La presencia de estos elementos fantásticos y también simbólicos hacen de *Amadeo I* un Episodio de ruptura con respecto a los anteriormente escritos<sup>13</sup>. La presencia de un ambiente real e irreal, tan frecuentes en el cine, están ya presentes en *La sombra* (1871) y rea-





---

parecen en otros libros suyos, coincidiendo con una plena evolución del cinematógrafo, en *El caballero encantado* (1909), *Casandra* (1910) y *La razón de la sinrazón* (1915).

Jesús Gutiérrez, alude en *Estudios Escénicos*<sup>14</sup> al logro de Galdós de una fusión del tiempo en una serie rápida de *flash back*, de estilo cinematográfico, en su obra teatral *Santa Juana de Castilla* (1918). Doña Juana en plena alucinación habla con su madre la reina Isabel y con su hijo Carlos I, el Emperador.

No estamos de acuerdo, pues, en considerar sus últimos escritos como *estilo de vejez*. Es verdad que disminuyó su capacidad creadora, pero no la intelectual.

En la obra de los últimos años, el mismo Galdós nos dice que hay escenas fantásticas, *cosas disparatadas y del orden sobrenatural*, jugando, como él dice: *con la ilusión y la realidad*<sup>15</sup>. Pero este nuevo estilo es buscado conscientemente y se inspira para él en Cervantes. No olvidemos que en esos momentos el cine utiliza también trucos de transformaciones y esa misma inversión en el tiempo que aparece en algunas de sus obras.

¿Hay en ellos un estímulo del cine que permitía esas mismas técnicas en la narrativa con imágenes? Es éste un aspecto por estudiar del que ahora sólo avanzamos algunos detalles. Habrá que aguardar nuevos estudios al respecto.

La capacidad crítica de Galdós se realizaba mejor utilizando estos procedimientos narrativos. Así se lo confiesa en 1909 a Teodosia Gandarias: *Paréceme que he encontrado un filón nuevo. Es un método de humorismo encerrado dentro de una forma fantástica, extravagante, algo por el estilo de los libros de caballerías, que desterró Cervantes, y que a mí, en guasa, se me ha ocurrido rematar para poder decir con la envoltura de una ficción lo que de otra manera sería imposible. En lo que llevo escrito, (se refiere a *El caballero encantado*) me he despachado a mi gusto suponiendo encantamientos, apariciones, de... y ahora voy a sacar gigantes, enanos y toda clase de monstruos de la tierra y del aire*<sup>16</sup>.

#### 4.— La ceguera de Galdós

Parece obligado preguntarnos los años de cine que pudo aprovechar el escritor y la repercusión que tuvo su ceguera en la asistencia a esta clase de espectáculos. Indudablemente, el novelista debió de acudir, como otros muchos escritores, a las primeras muestras de este arte que, era, al fin y al cabo, una narrativa con imágenes. Otra cuestión es si fue mucho o poco al cine y si se sintió atraído por él.

Según nuestros cálculos el período más propicio abarcaría des-





---

de los comienzos hasta 1910. Después los trastornos de la visión, que ya empezó a advertir en 1904, le obligaron a operarse primero de un ojo en 1911 y al año siguiente del otro.

En 1909 le decía en una carta a Teodosia Gandarias desde Santander: *Me apena mucho el estado de mis ojos porque me pongo a coger guisantes y tengo que dejarlo porque no veo el fruto entre las verdes hojas. Hoy me ha dicho Madrazo que debo hacer la operación. Me quitaré, pues, estas telarañas en el próximo invierno*<sup>17</sup>. Al año siguiente cuando escribe *Amadeo I* tiene que recurrir por primera vez a un amanuense y se ve obligado a escribir a lápiz y con letra grande.

El Dr. Manuel Márquez, oculista, catedrático de la Facultad de Medicina, le operó el 25 de mayo de 1911 de la catarata del ojo izquierdo. El resultado no fue satisfactorio debido al enorme tamaño de su cristalino que no permitió su salida por la incisión de la córnea. Para mayor desgracia se le presentó una reacción inflamatoria. El 30 de mayo del año siguiente le operaba del ojo derecho.

El Dr. Márquez le había diagnosticado una queratitis parenquimatosa, la más grave de las inflamaciones de la córnea. En sucesivas consultas observó un reblandecimiento pupilar, lo que unido a una arterioesclerosis general,

localizada también como dice el Dr. E. Zapatero, en los vasos del ojo, y al hecho de que Galdós era ya un anciano de 70 años, le produjo una dificultad de visión que no le permitió valerse por sí mismo<sup>18</sup>.

El cambio de lentes no mejoró la situación y así se lo dice al poco tiempo a su amiga Teodosia Gandarias: *El ojo operado está muy bien, pero las gafas que me puso el doctor en Madrid ya no me sirven o me sirven de poco*.

Cuando en 1912 escribe el Episodio Cánovas detalla por boca de uno de los personajes los síntomas de la queratitis: *Después de Semana Santa empecé a notar que mi vista se nublaba; sentía como arenilla en los ojos... Al propio tiempo crecía la fotofobia, y no aún amparando mis ojos con gafas negras érame posible resistir la viveza de la luz en plena calle. Fue menester reducir los paseos a la hora crepuscular, motivo mayor de tristeza y abatimiento. Siguiéron a esto dolores en las sienes, vascularización en la córnea, y que perdía su brillo, tomando, según me dijeron, un aspecto mate, sanguíneo*.

Privado el ojo del cristalino pierde su capacidad de acomodación y se hace hipermetrope, lo que se corrige, igual que el astigmatismo, con lentes.

En una primera fase con hipermetropía pudo acudir al cine, pero no a partir de 1915 en que,



---

prácticamente ciego, necesitó de un acompañante para sus traslados.

Como si fuera una premonición, Pérez Galdós había tratado con especial ternura a los ciegos en sus obras, de los que dio muestra en *Marianela* (1878), *Misericordia* (1897) y en *El abuelo* (1904).

#### 5.—Adaptaciones literarias al cine

Para finalizar queremos tratar, aunque sea someramente, el problema de las adaptaciones teatrales al cine, de las que tuvo noticias el autor de *Fortunata y Jacinta*. En este sentido, existió el precedente de *Juan José* de Dicenta, filmada por Ricardo Baños en 1916. Dos años más tarde, Jacinto Benavente interviene en la dirección del film *Los intereses creados*.

El tema del cine y de lo que significaba como un nuevo espectáculo de masas, fue tema de revistas y motivo de conversación en las tertulias. Tal vez Galdós soñó, en sus últimos años, con un nuevo triunfo debido en este caso a la adaptación al cine de alguna de sus obras. Para entonces el director norteamericano David Wark Griffith había estrenado películas como *El nacimiento de una nación* o *Intolerancia*, ambas con amplias resonancias en los medios cinematográficos. Por otro lado, había creado un nuevo medio de expre-

sión liberado de la tutela del teatro. Pero en esos momentos el anciano escritor estaba ya muy enfermo y sumido en un mundo de tinieblas. Sin embargo, no dejó de escribir ni aún estando ciego.

Todavía tuvo fuerzas para estrenar la tragicomedia *Santa Juana de Castilla*, representada en el teatro de la Princesa el 8 de mayo de 1918. Era prácticamente su última obra. Pocos meses después moría, el 4 de enero de 1920, el que ha sido calificado como el escritor más representativo de su tiempo.

---

Notas.

1. W. H. Shoemaker, *Las cartas desconocidas de Galdós en «La Prensa» de Buenos Aires* (Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1973). Cartas de 1889, p. 378 y de 1891, p. 436.
2. *Obras inéditas. Arte y crítica* (Madrid: Renacimiento, 1923) II, 97.
3. *Ibidem*, p. 95.
4. Carta sin fecha, escrita desde La Vega de Pas. Calculamos pueda ser de 1910.
5. *Boletín de Comercio*, Santander 25 de julio de 1896.
6. «El cinematógrafo», *El Aviso*, Santander 25 de julio de 1896, p. 2.
7. *El Correo de Cantabria*, Santander 28 de julio de 1897.
8. *El Cantábrico*, 25 agosto 1905, p. 2.
9. *El Diario Montañés* Santander, 6 agosto 1907, p. 1.
10. *Historia del cine* (Madrid: Rialp, 1968) p. 45.
11. *El Diario Montañés*, 30 de julio de 1907, p. 1.
12. Carmen Zulueta, *Navarro Ledesma, el hombre y su tiempo* (Madrid: Alfaguara, 1968) 302; Ruth Schmidt, *Cartas entre dos amigos del teatro* (Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1969) 115; «Galdós: epistolario inédito». Recopilación de Adelina Batlles. *Suplemento Semanal de Diario 16*, n.º 63, Madrid 22 junio 1986, p. 2.
13. Benito Madariaga, «Amadeo I, un Episodio de ruptura». Comunicación presentada al Tercer Congreso Internacional Galdosiano de Las Palmas. (Inédito). Las citas del Episodio corresponden a la edición Alianza/Hernando (Madrid, 1980).
14. *Estudios Escénicos*, n.º 18, sept. 1974, pp. 203-214. Citado por T. A. Sackett, *Galdós y las máscaras* (Verona, 1982) 67.
15. B. Madariaga, *Pérez Galdós, biografía santanderina*, p. 351. Carta a Teodosia del 26 de agosto de 1909.
16. *Ibidem*, p. 354.
17. Epistolario existente en la Casa-Museo de Galdós en Las Palmas de Gran Canaria. Reproducido por B. Madariaga, en *Pérez Galdós, biografía santanderina*, (Santander: Inst. Cultural de Cantabria, 1979) p. 350.
18. E. Zapatero, «La ceguera de Galdós». *II Reunión Nacional de Médicos Escritores*, Mérida, 2 al 4 de mayo 1975, pp. 261-267.

