

GALDÓS Y EL OFICIO TEATRAL: APUNTES SOBRE LA DE SAN QUINTÍN.

Roberto G. Sánchez

En un ensayo de 1893, en ocasión del estreno de *La loca de la casa*, Clarín escribió lo siguiente acerca del papel de Galdós como reformador teatral: «Aparece D. Benito como un reformista, como un revolucionario que quiere romper con todo, o casi todo convencionalismo teatral, con cien tradiciones escénicas..., y en rigor no es eso... más bien se puede decir que inventa un teatro, en parte, porque no conoce el que ya había... más que pensando en los defectos del teatro anterior a él, escribió a su manera el suyo, pensando en las propias facultades y en los propios gustos» (233).

Las palabras de Clarín son, como de costumbre, muy sagaces y reflejan la realidad del Galdós dramaturgo, tal como parecía desarrollarse hasta entonces. Pero un año más tarde ocurrió algo que llevó a Galdós a desmentir al amigo, por lo menos en parte: la aparición de *La de San Quintín*, comedia con larga e intrincada historia, que muestra un especial conocimiento por parte de Galdós del «teatro anterior». Además, con esa obra, lejos de pretender reformarlo, se amolda a ciertos procedimientos de ese mismo viejo teatro.

Cierto es que ambos amigos se acercaron a las tablas con inseguridad, como sintiéndose muy fuera de lugar en ese mundo. Desde un principio Galdós, que durante muchos años había estado alejado de toda actividad teatral y sabía de ese mundillo sólo por noticias y referencias de amigos, imaginaba ver allí un campo de batalla lleno de toda clase de peligros, con secretos vedados para el explorador inexperto. Y no es de extrañar que el problema le preocupara, ya que por entonces se hablaba mucho del famoso «don del teatro» como de algo indispensable para conseguir el éxito en las tablas.

La Pardo Bazán se burlaba de ese «don», llamándolo «esa quisicosa indefinible... parecida a la virtud del zahorí y... mezcla de la destreza del artífice y el prestigio del domador de fieras»; lo consideraba «cubiletaje que dominaron autores secundarios» (198-99). Galdós compartía esta opinión, aunque no la expresara con el mismo desdén. Sin embargo, intrigado ante los misterios del más popular de todos los géneros, quería comprender, y en algunos instantes *aprender*, «las artes» del oficio teatral. Es decir, a pesar de ciertas ambiciones reformadoras —el deseo de introducir en el teatro nuevos temas e ideas y crear más verdaderos y hondos caracteres— reconocía la necesidad de dominar, en lo posible, aquellas triquiñuelas que deleitaban al gran público. Además, Emilio Mario, el empresario responsable de la puesta en escena de *Realidad*, lo alentaba en este particular, asegurándole que en seguida captaría «los resortes de Autor Dramático y las picardías teatrales» (Ortega 359). *La de San Quintín* es el caso singular en su trayectoria dramática,

pues en esa obra, para asegurar el éxito, se sirvió de lleno de esos «resortes» y «picardías» a que se refería Mario.

Ya hemos dicho que Galdós no era un ignorante del todo en asuntos escénicos. En ciertos ensayos de los años ochenta, años en que, según parece, ya acariciaba vagamente deseos de escribir para la escena, muestra un conocimiento especial de las características peculiares al teatro y de los problemas que en ese momento lo asolaban (*Nuestro teatro*). Habla de la decadencia del género, de la influencia de Scribe y su escuela, del énfasis en la habilidad mecánica y en un sistema de artificios que sacrifica la importancia de los caracteres en favor de la acción y la intriga. En España, nos dice, tal fórmula contentaba a un público poco exigente y de dudosa cultura literaria, o sea, un público burgués que imponía en la escena una moral enteramente artificiosa y circunstancial.

Tal público era muy diferente de ése a que estaba acostumbrado el novelista, y así él lo reconoce. Explica: «En el libro se habla al individuo, al lector aislado y solitario. Se le dice lo que se quiere y el lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchedumbre, cuyo nivel medio no es muy alto ni aun en las sociedades más ilustradas; y no hay manera de herir en la multitud sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio» (*Nuestro teatro* 159). Agrega después: «Y si alguna modificación beneficiosa soñáis para el porvenir, no lo intentéis sin procuraros un público nuevo, accesible a las novedades, cosa en verdad más difícil de lo que a primera vista parece» (*Nuestro teatro* 172).

Justo es decir que Galdós nunca tomó muy en serio la posibilidad de crearse ese «público nuevo», que al fin y al cabo, dadas las circunstancias, sería siempre minoritario. Y su afán reformador le pedía dirigirse al mayor número posible de sus compatriotas. Por varias razones, tanto económicas como personales, en ese momento necesitaba y anhelaba un éxito grande, aunque ve en ese mismo deseo la base del *problema* —el problema que impedía la regeneración del teatro. Se refiere a su dilema cuando escribe: «El éxito es la preocupación constante, ineludible del autor... Escribe hoy bajo la presión de esperanzas risueñas o de hondos temores. Tal escena, que en conciencia cree acertada, parecele expuesta a producir el fracaso. Teme emplear recursos de éxito seguro, y que le repugnan por su índole vulgar; pero como tales recursos pueden traer el éxito, se inclina a transigir con ellos... De aquí que el arte dramático, más que labor del artista inspirado y libre, haya venido a tomar cierto carácter profesional o de oficio. De aquí el predominio de la habilidad que en la mayoría de los casos asegura el éxito» (*Nuestro teatro* 163).

Su preocupación por asegurar ese éxito se agudizó a principios de 1893 con motivo del fracaso de su drama *Gerona*. Fue entonces —en la época en que revisaba el texto de la comedia, *La de San Quintín*— cuando acudió a la actriz María Guerrero en busca de dirección por aquella *terra*, para él *incognita*.¹ Finkenthal nos habla de un manuscrito de la obra, con dedicación a la actriz, existente en la Biblioteca Nacional, y dice: «De todos los manuscritos examinados éste es el que evidencia una mayor reelaboración» (107). La correspondencia entre el escritor y la Guerrero indica que, en efecto, ella hubo de influir en tal proceso de reelaboración. Le escribe la actriz: «De lo

que me parezca los cortes y las modificaciones ya le hablaré detenidamente cuando me lea dos o tres veces la obra.» Y agrega: «Tampoco puedo decirle nada del título hasta que conozca el tercer acto.» Más importante aún, tal vez, fue el aliento que ella le ofrecía. Percibe que el amigo ha perdido confianza en sí mismo y le habla con entusiasmo como para animarlo: «¿Conque no le gustaba a V. esta comedia? ¡Está V. fresco! Sepa que a mí me tiene loca, comedia, título, papel, todo. ¡Fastidiarse! Esta sí que va a las nubes o serán burros y más que burros.» Comienza a firmar sus cartas con el nombre de Rosario, la protagonista de la obra, y le repite: «*La de San Quintín* sigue gustándome más cuanto más la leo» (Menéndez Onrubia, *El dramaturgo* 50, 51-52, 54).

Eran estos elogios precisamente lo que Galdós necesitaba en aquel momento, pues Mario, el empresario de la compañía del Teatro de la Comedia, movido por ciertos prejuicios, había expresado poco entusiasmo por la obra. A pesar de la juventud de la Guerrero, Galdós confiaba en su buen gusto y sentido común. Claramente se ve que pensaba la obra imaginándosela en el papel principal y, al hacerlo, caía en uno de los procedimientos comunes al teatro de la época, en una práctica que aquéllos que abogaban por la reforma, entre ellos él mismo, consideraban base de un fatal amaneramiento. Ahora, sin embargo, su deseo de lograr un éxito le induce a transigir. En uno de los ensayos antes mencionados, había justificado ya la tal práctica. Allí se pregunta: «¿Deben escribirse las obras sin pensar en determinados actores, esperando que la interpretación, acto inferior, se someta a la creación del dramaturgo, o deben escribirse las obras para tales o cuales cómicos, teniendo presentes, al desarrollar los caracteres, las personalidades vivas que han de expresarlos en el mundo de la realidad? Los críticos, que sólo ven estas cuestiones de una manera abstracta, recomiendan que se escriban las obras sin acordarse para nada de los actores. Esto es muy bonito para dicho, y aunque teóricamente no se puede contradecir, en la práctica resulta un disparate.» En cuanto al peligro que representaba el amaneramiento histriónico escribía: «el amaneramiento es condición de todo actor; sólo que los buenos son amanerados con arte y gracia y los malos no» (*Nuestro teatro* 169-70). Por consiguiente, el atractivo del personaje de Rosario, Duquesa de San Quintín, alma de la comedia, había de basarse no en un estudio psicológico sino en el arte y gracia de la propia María Guerrero.

Hay que reconocer que la obra contiene una serie de convencionalismos, y de lo más trillado: cartas reveladoras de secretos, el hijo natural, el resorte de la venganza, etc. Salta a la vista que al introducirlos en la trama Galdós quería, siguiendo la vieja tradición teatral, asegurarse del éxito. Estos son tan burdos que no merecen mayor atención. Sí la merecen, en cambio, ciertos afeites, técnicas del oficio de tipo más sutil, entre ellos el de identificar el personaje de Rosario con la actriz.

Aunque este personaje tarda en presentarse en escena, domina la obra desde un principio. Se le menciona pronto, se anuncia su llegada después, y se mantiene viva la expectativa con comentarios acerca de su proceder hasta la escena décima, cuando finalmente ella aparece. Vemos primero a Rosario «en traje de viaje, muy elegante» —al gusto del público del Teatro de la Comedia— y después con risa alegre, sencilla, con mandil, haciendo labores

domésticas. Sus cambios temperamentales puntualizan la acción: digna y aristocrática en el primer acto, franca y locuaz en el segundo, solemne y decidida en el tercero. Es viuda, aunque relativamente joven, y ha sufrido toda clase de contrariedades. Por consiguiente, en sus actos y palabras muestra cierta experiencia de la vida, pero también tiene, a menudo, arranques de chiquilla voluntariosa. Parece divertirse con Víctor, el joven heredero que la corteja, mostrándose ya seria, ya burlona. En un instante coquetea con él en forma insinuante y en otros le reprende con tono severo e indulgente a la vez. Y así le confunde con su ironía juguetona. En fin, Galdós da al personaje una variedad de posturas histriónicas, modelándolo en consonancia con las aptitudes más atractivas de la actriz.

El autor cumple también con la convención —tan querida por el público burgués— del «personaje simpático», o sea presentar a los protagonistas como modelos de ejemplaridad. Lo que se llamó «la cuestión del personaje simpático» era, durante la segunda mitad del siglo diecinueve, un procedimiento aceptado tácitamente. Fue sólo con la aparición del naturalismo en las tablas, corriente que tendía a violar la tal regla, cuando se llegó a discutir el tema. Yxart lo menciona en *El arte escénico en España* con ocasión del estreno de *Las personas decentes* (1890), el primer drama importante de Enrique Gaspar. Observa que el protagonista de la obra resulta al final tan frágil y corrupto como las demás *personas decentes*, y dice el inteligente crítico: «¡Y el autor se muestra perplejo! Su experiencia, ya larga, formula esta pregunta: ¿aceptaría el público esta triste verdad opuesta al efecto teatral? ¿No sería más de su gusto que Ramón se mantuviese hasta el fin, íntegro y virtuoso, simpático, noble, idealizado, para consolar de tanta miseria al afligido espectador, a trueque de faltar a la verdad, y a la lógica interna de la obra?» Con gran desilusión añade: «Tenemos aquí, en una palabra, la cuestión del *personaje simpático*, ya objeto de chacota en otras partes, deteniendo a meditar a nuestros innovadores...» (149).

Al componer la obra, Galdós hubo de meditar sobre el mismo problema, de hacerse las mismas preguntas; finalmente optó por respetar la tradición moralizante colmando al personaje de virtudes. El primer acto, de tipo expositivo, nos da el retrato físico y moral de la infeliz Rosario, duquesa de San Quintín. En un tiempo esposa abnegada, ha sufrido las humillaciones de un marido disoluto y las envidias de una sociedad desalmada. Al llegar a Ficóbriga, lugar apartado donde se desarrolla la acción, olvida sus prerrogativas de aristócrata y trata a la familia de los Buendía con llaneza democrática. Es respetuosa con don José, el patriarca, y amable y cariñosa con todos los demás. Ciertamente que en un momento comete un acto reprobable al entregar a don César las cartas que aclaran el origen de Víctor. Sin embargo, al hacerlo, castiga a quien había ofendido y calumniado a su madre, disculpándose así ante los ojos de aquel público.

Esta heroína, a primera vista tan dentro del molde del teatro de la época, no convence del todo; tiene un envés contradictorio. No es lánguida y frágil —aunque dice que le apetece la vida retirada—, sino fuerte, enérgica y optimista. Está lejos de ser otra Nora, la heroína rebelde de Ibsen, pero hay un algo decididamente moderno en su carácter. Dentro de su respetabilidad, posee una coquetería que seduce, que linda en lo «sexy». Su relación con

Víctor es sumamente interesante. Galdós nos dice que ella tiene veintisiete años y él veintiocho, observando así la costumbre burguesa que decía que la mujer había de ser siempre menor de edad que el varón, pero el trato entre los dos nos indica lo contrario. En esos instantes manifiesta ella una seguridad y donaire, una tolerancia y sentido de humor que le otorgan superioridad. Es como si el autor quisiera, sin ofender la sensibilidad del público, transformar la vieja convención dándole al «personaje» una nueva manera de ser «simpático».

El personaje de Víctor presenta un caso similar. El también tiene mucho de víctima, de agonista teatral de la época. Es hijo natural, al margen de la familia y la sociedad, y se le permite vivir en la casa de los Buendía sólo para ponerle a prueba. Por otra parte, ha sido rebelde y se declara socialista, defensor de los derechos de la clase obrera. Galdós, al presentar el personaje, introducía una figura hasta entonces desconocida en los escenarios españoles, pero esta *pose* de Víctor es lo que menos convence. Sus declaraciones socialistas son generalidades, mera retórica, y como tal no representaban ningún peligro para el público burgués que había de presenciar la obra. Lo que sus palabras sí consiguen es delatar su ingenuidad y candidez, cualidades que, a los ojos de ese mismo público, le daban atractivo personal. De esta manera el autor, con alardes de novedad, creaba para Rosario un galán complementario, con algo de viejo y nuevo a la vez, y centraba la acción en el juego histriónico de los dos.

Así parece haberlo visto Emilio Mario, quien le escribió a Galdós después de conocer la comedia: «Los dos personajes de Rosario y Víctor son muy hermosos y en éstos va apoyada la obra, los demás jiran [sic] alrededor de estos astros y son secundarios, ninguno de ellos de verdadera importancia artística» (Ortega 371). Una visión análoga era la base del entusiasmo de la Guerrero con la comedia. Y de la visión de Mario surgía su prejuicio hacia la obra, pues se sentía incapaz de hacer el papel de galán.²

Examinemos ahora el momento de la obra que podríamos llamar clave: o sea, las escenas viii a xi del segundo acto, conocidas en conjunto como «la de las rosquillas». Allí encontramos no sólo el intercambio serio-juguetero de los enamorados, básico en el drama, sino también otros procedimientos que Galdós empleó para asegurar el éxito.

Queriendo Galdós establecer un ambiente verosímil, pueden observarse en ese acto una serie de actividades caseras, así como los respectivos utensilios y artefactos que corresponden a éstas. Las mujeres planchan, dan de comer a las gallinas y, finalmente, se llega a la secuencia indicada: el proyecto de Rosario de hacer rosquillas —una expresión más de su deseo de identificarse con la vida doméstica. Es entonces cuando se multiplican los objetos. Aparecen en escena: una tabla de amasar, un rodillo, latas, una jofaina, toalla, un gran bloque de masa, etc. Más importante aún, con minucioso detalle, se lleva a cabo la fabricación de las rosquillas ante los ojos del público. En una serie de acotaciones Galdós indica la labor, intercalando movimientos y diálogo con la destreza de un veterano del teatro. Para conseguir la mayor naturalidad agrega: «La actriz determinará, conforme a la intención de cada frase, cuándo debe interrumpir y cuándo reanudar el trabajo» (679).

Claramente, al insistir en tal detallismo, Galdós seguía el ejemplo de Mario, que había dado un impulso innovador a la puesta en escena. El distinguido actor y director introdujo en su coliseo madrileño las novedades que descubriría en sus periódicas visitas a París. Prestando atención especial a los pormenores del decorado y vestuario y poniendo en escena aspectos de la vida cotidiana, se pretendía crear un nuevo arte realista. Así pues, el público del Teatro de la Comedia aplaudió «la apariencia de auténtica lluvia» en la representación de *El cura de Longueval* o la comida encargada a Fornos que camareros del mismo restaurante servían en ciertas escenas de *El amigo Fritz* (Deleito y Piñuela 158-59). Con el tiempo tales novedades, anticipos del naturalismo escénico, hubieron de contribuir a una auténtica reforma; pero, inicialmente, eran sólo eso: novedades, elaboradas principalmente para sorprender y deleitar a un público ávido de sentirse al día.³

Con la elaboración de las rosquillas, Galdós introducía además otra novedad: la cuestión social. El intercambio de palabras, entre malicioso e inocente, de los protagonistas da pie a una mezcla, algo chabacana, de los ingredientes de las rosquillas con la lucha de clases. Las yemas de huevo y el azúcar son la «alegoría de aristocracias de sangre unida con la del dinero», mezcla que ha de unirse, a su vez, con la harina, el pueblo, «que es la gran liga» (678). La manteca resulta ser la clase obrera. Se juega repetidas veces con la palabra *masa*. En definitiva, esta escena fue la más comentada por la crítica, quien habló del simbolismo de la obra y pasó a comparar tal simbolismo con el de Ibsen.

Galdós, con razón, se negó a aceptar la comparación, refiriéndose a la corriente simbolista como «la ventolera traída por la moda». En el prólogo a *Los condenados*, su siguiente drama, explica: «Para mí, el único simbolismo admisible en el teatro es el que consiste en representar una idea con formas y actos del orden material» (*Obras completas* 698). Pasa después a comentar la obra del dramaturgo noruego, declarándose partidario de aquellos dramas «de complejión sana y claramente teatral», como *La casa de muñecas* y *Los aparecidos*, en oposición a los que «comúnmente se llaman simbólicos», como *El pato silvestre* y *La dama del mar*. Pero el hecho es que las primeras, obras de tesis que tratan de problemas sociales y que tanto encantaban a nuestro autor, también están construidas sobre una base simbólica. El simbolismo ibseniano, sin embargo, se mantiene implícito. Consiste en extender una metáfora clave —la casa de muñecas o el pasado espectral— a lo largo de la obra. Galdós hace lo contrario, que es crear unos personajes-símbolos y centrar la tesis en un incidente.

En todo caso, el público aceptó la escena de las rosquillas y su juego de símiles con entusiasmo, sintiéndose cómplice de algo que consideraba una expresión de modernidad. Galdós, creemos nosotros, anticipaba esta reacción, aunque en el prólogo ya citado dice que empleó el simbolismo «sin pretensiones de novedad». En realidad, sabía que éste, explícito y expresado en *formas y actos del orden material*, como aparecía en su comedia, funcionaría con efecto teatral y se recibiría como novedad. Aún más, la tesis contenida, al gusto del público, una nota optimista: la unión de aristocracia y pueblo —casamiento de Rosario y Víctor— que promete un futuro mejor para España. La relación entre estos dos personajes de clases opuestas debiera

producir una tensión político-social, una cierta dialéctica. Que no ocurra así se debe a que muy pronto en la obra, Galdós, de forma totalmente arbitraria, contagia al personaje de Rosario con «las ideas disolventes» de Víctor. Lo hace porque de antemano se había decidido por una solución armónica del conflicto y también —muy importante— porque el personaje de la Guerrero había de sobresalir, ya que la obra le pertenecía, pues había sido escrita para ella. De esta manera la lógica de la tesis nunca se pone en tela de juicio, y puede la protagonista dominar la acción y ser portaestandarte de las ideas de Galdós. En la celebrada escena le dice al joven: «¿Pero usted no sabe que la de San Quintín es también revolucionaria y disolvente? Sí, señor; creo que todo anda muy mal en este planeta; que con tantas leyes y ficciones nos hemos hecho un lío, y ya nadie se entiende, y habrá que hacer un revoltijo como éste... mezclar, confundir, baquetear encima, revolver bien... para sacar luego nuevas formas...» Las acotaciones que acompañan al texto dicen: «Amasando con brío... Haciendo con las manos lo que expresan estos verbos» (679). O sea que razonar sobre su tesis, algo que lógicamente se esperarí, es sustituido por una mímica teatral y la gracia de la actriz. No ha de sorprender que el público aceptara con deleite tan fácil solución a un tan complicado problema social. Menéndez Onrubia escribe: «La vistosidad, el realismo y el desparpajo de María Guerrero en esta escena siempre hicieron las delicias del público» (*El dramaturgo* 65).

En el tercer acto Galdós restituye a Rosario su porte aristocrático para unirla con un Víctor, también algo transformado, «vestido de caballero, decentemente, sin afectación de elegancia» (692). Es sólo entonces cuando ocurre la confrontación obligatoria, muy dentro de la vieja escuela. Rosario se levanta para dirigirse a los Buendía, y Galdós subraya la teatralidad del momento. Dice la acotación: «Expectación en todos. Pausa. Con solemne acento pronuncia las palabras que siguen.» Y el parlamento comienza: «Soy noble, nací en la más alta esfera...», y prosigue con una retórica teatral a describir su nobleza en nuevos términos (692). Las ideas disolventes han desaparecido. Ahora ella y Víctor son «dos locos» que se lanzan «a la increíble aventura de buscar la vida y la felicidad» en ellos mismos. Volviendo al dichoso simbolismo del acto anterior, declara: «¡Mi ducal corona! El oro de que estaba forjada se me convirtió en harina sutil, casi impalpable. La amasé con el jugo de la verdad, y de aquella masa delicada y sabrosa he hecho el pan de mi vida» (693). Los enamorados se marchan entonces a América, la comedia termina, y la cuestión social se disuelve en un vago idealismo y un romanticismo meloso.

Tomando toda clase de precauciones, Galdós mantenía la obra en un tono tradicional, y a la vez halagaba a su público, ofreciéndole una serie de novedades: un nuevo realismo en la *mise en scène* y la impresión de un arte simbólico aliado con cierta preocupación social. Sabía que sirviéndose de las «picardías» aprendidas arriesgaba poco, ya que sólo devolvía al público (para usar sus propias palabras) «las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio». Además, se apoyaba en las dotes histriónicas de su primera actriz.

El éxito llegó, como era de esperarse, un éxito clamoroso, mayor de lo que pudiera haber imaginado.⁴ Berkowitz describe la apoteosis: «Something

resembling frenzy seized the spectators when the curtain went down. They fought their way to the wings to congratulate Galdós and staged demonstrations in the lobby and corridors. As the crowd overflowed into the street it surrounded the author in a riotous parade to his home, ignoring his pleas for less tumult and for a carriage to rescue him from all this embarrassing adoration» (267). Por lo general, la crítica también se desvivió en elogios, y algunos amigos le felicitaron calurosamente.⁵ Sin embargo, mentes más claras se dieron cuenta de la verdad del asunto. Yxart escribió: «*La de San Quintín* es, en mi concepto, muy inferior a *La loca*, y sobre todo a *Realidad*. Más cuidadosamente compuesta que una y otra, peca precisamente por el uso de algunas convenciones teatrales de que estaban exentas y limpias sus dos hermanas, que siendo más inexpertas, resultan por lo mismo más frescas, vigorosas y geniales» (349). En cuanto a la cuestión social dice: «causó poco menos que fanatismo aquel *amasijo* de la aristocracia y de la clase obrera, inexplicable e inexplicado. Harto se conoce que formaba el público una sociedad cortesana, compuesta de nobles, literatos y altos empleados, desconocedores *de visu* de la revolución que se elabora en los centros fabriles y no expuestos a la dinamita» (350). Clarín, por su parte, le escribe al amigo: «Como le dije bien francamente que para mí *La de San Quintín*, a pesar de sus grandes, grandísimas bellezas, es inferior a *La loca* y sobre todo a *Realidad* que sigue siendo *quand même* lo mejor de Vd. y el mejor camino para Vd.» Termina con estas palabras significativas: «¡Si viera Vd. qué tristeza me dio oírle admirar *todo* el *drama nuevo* y hablar de los efectos necesarios!» (Ortega 267).

Reconociendo que Galdós escribió *La de San Quintín* movido más por vanidad y ambición material que por preocupaciones artísticas, hemos de preguntarnos sobre la importancia y sentido de esta obra dentro de la trayectoria dramática del autor. Recordemos ante todo que la comedia, a diferencia de las otras obras teatrales de Galdós que la precedieron —todas ellas adaptaciones de novelas—, fue la primera escrita directamente para el teatro. Además, la historia de su génesis es larga y complicada, como dijimos antes. Menéndez Onrubia dice que fue la primera obra de teatro inventada en su «etapa de madurez» (*Introducción* 56).⁶ Habla de la posible existencia de varios manuscritos o redacciones, y arguye que la colaboración con la actriz se remonta al verano de 1892 (*El dramaturgo* 45).⁷ También traza la evolución en la composición de la obra, mostrando la génesis de sus personajes y la relación que ésta tiene con los personajes de las dos comedias «anteriores», *Realidad* y *La loca de la casa* (*Introducción* 103-16).

La posibilidad de que esta comedia sea la primera obra teatral de Galdós —en su etapa de madurez, se entiende— sugiere que éste se acercó a la escena pensando en modelos tradicionales y no con intención de reformarla, tomando como modelo la novela moderna, como se ha dicho muchas veces. Mas, por el momento, todo esto resulta hipotético. Lo que sí se puede decir con certeza es que el éxito de *La de San Quintín* tuvo en Galdós un efecto liberador. En obras subsiguientes no le abandonó del todo la tentación de transigir con ciertas convenciones, resortes y picardías del oficio, pero nunca más se dejó seducir como lo hizo al componer esta comedia. Como consecuencia de esta experiencia, descubrió que, en efecto, poseía el «don del

teatro» y que este tipo de éxito estaría siempre a su alcance, si tal era su deseo. Consciente de esto, y lleno de nueva satisfacción, pudo una vez más escribir a su manera. No «como un revolucionario que quiere romper con todo» —para volver a las palabras de Clarín, citadas al principio de este ensayo—, sino «pensando en las propias facultades y en los propios gustos».

University of Wisconsin, Madison

NOTAS

¹ El epistolario de Galdós y María Guerrero muestra que aunque más tarde el autor sufrió cierta desilusión en cuanto a la actriz, por aquellos días su admiración era franca y sincera (Menéndez Onrubia, *El dramaturgo*).

² El empresario, reconociendo el valor de taquilla de la obra, la aceptó, pero el actor se negó a tomar papel. El papel de Víctor lo hizo Enrique Thuiller.

³ El detalle efectista en la puesta en escena adquirió para Galdós una nueva importancia. Cuando preparaba *Los condenados*, escribió a María Guerrero: «Respecto a efectos de cosas reales (como lo de los pasteles en *La de San Quintín*) tengo pensadas varias cosas... Primero pensé poner una fragua, y allí unos hombres forjando el hierro sobre el yunque; pero luego me ha parecido que esto habría de ofrecer considerables dificultades en la práctica. En vez de fragua, habrá otras cosas. Telares practicables, y (Vd. tegiendo [sic]) no han de faltar, y quizá, quizá, saque un rebaño de ovejas» (Menéndez Onrubia 69).

⁴ Dice Galdós: «fue el éxito más brillante y ruidoso que hasta entonces obtuve en el teatro. La novedad de la fabricación de rosquillas ante el público y el simbolismo social que esta escena y las demás encierran fueron muy del agrado del *respectable*» (*Obras completas* 1685).

⁵ Como uno de tantos ejemplos de las reacciones de la crítica, se pueden citar las palabras de José Arimón de *El Liberal*, resumidas por Sackett: «*La de San Quintín*, obra mucho mejor construida que las anteriores; solidez, armonía; desde hoy, Galdós es verdadero autor dramático y un arquitecto teatral de primer orden; comedia sumamente original en concepción, estructura, sana de pensamiento, elevadísima de miras...» (144). En carta Pereda le dice: «Escribí cuatro letras al conocer el éxito de *La de San Quintín* por un telegrama en esta prensa local. Después lo vi confirmado por los periódicos de Madrid... Al fin, tenía V. que hacerse parte en el teatro; y la hizo redonda» (Ortega 166).

⁶ Galdós mismo confesó en una entrevista: «*Realidad* fue mi primer estreno, pero no mi primera comedia. —¿Entonces cuál de ellas fue su primera obra teatral? —*La de San Quintín*. La postergué en dos ocasiones. La primera para complacer a María Guerrero con *Realidad*, y la segunda para complacer a Mario con el precipitado estreno de *La loca de la casa*, obra por la que había mostrado extraordinario interés» (Menéndez Onrubia, *El dramaturgo* 194-95).

⁷ Según Galdós: «Esta comedia fue entregada a Emilio Mario y leída por María Guerrero en octubre o noviembre del 92» (*Obras completas* 1685).

OBRAS CITADAS

- Alas, Leopoldo (Clarín). *Galdós*. Madrid: Renacimiento, 1912.
- Berkowitz, H. Chonon. *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1948.
- Deleito y Piñuela, José. *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*. Madrid: Saturnino Calleja, s.f.
- Finkenthal, Stanley. *El teatro de Galdós*. Madrid: Fundamentos, 1980.
- Menéndez Onrubia, Carmen. *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid: CSIC, 1984.
- . *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*. Madrid: CSIC, 1983.
- Ortega, Soledad. *Cartas a Galdós*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Pardo Bazán, Emilia. *Polémicas y estudios literarios*. Vol. 6 de *Obras completas*. Madrid: Agustín Avrial, 1892.
- Pérez Galdós, Benito. *Nuestro teatro*. Vol. 5 de *Obras inéditas*. Ed. Alberto Ghiraldo. Madrid: Renacimiento, 1923.
- . *Obras completas*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1950-58. Vol. 6.
- Sackett, Theodore A. *Galdós y las máscaras*. Verona: Università degli Studi di Padova, 1982.
- Yxart, José. *El arte escénico en España*. 2 vols. Madrid: La Vanguardia, 1894-96. Vol. 1.