

FROM THE *TRISTANA* MANUSCRIPT: BACKGROUND INFORMATION TO GALDÓS'S *REALIDAD*

Michael A. Schnepf

In the early part of 1892, Pérez Galdós was preparing himself for one of the greatest challenges of his literary career. He was about to make his official debut as a playwright with *Realidad*. And, as if this were not task enough, he was simultaneously putting the final touches on his novel, *Tristana*. Given the difficulty of the two projects, it is hardly surprising that at one point they overlap in peculiar fashion.

On January 22, Galdós seemed tired but satisfied. "He estado ocupadísimo," he wrote to Navarro y Ledesma, "trabajando ocho horas diarias, en el dichoso arreglo de *Realidad*, que al fin he terminado y entregado en el teatro de la Comedia. Ya comprenderá usted las dificultades del asunto" (Zulueta 282). By early February, rehearsals for *Realidad* were underway.¹ But suddenly, on February 12 or 13, the author penned a curious letter to Emilio Mario, the play's director and impresario of the Teatro de la Comedia. This letter is in the *Tristana* manuscript on the reverse side of pages 316 and 343.²

S.D. Emilio Mario

Mi distinguido amigo: bien pensadas las cosas, y calculando el tiempo, he llegado á comprender de que con la mejor voluntad no podrán [illegible] dar *Realidad*, en tiempo hábil, pues el estreno de *Obstáculo* ha de preceder al de *Realidad*, cuya representación aun no sabemos cuando será.³ Ya dije á V. y lo repito ahora, que de ningún modo consiento en que *Realidad* se ponga después de la primera semana de marzo. V., que sabe de estas cosas más que yo, dirá si es posible encargar obra tan larga (y que no carece de dificultades) los catorce días que quedan de este mes, y los (316)/41 [sic] que se pudieran tomar de marzo.⁴ Todo bien considerado, he resuelto retirar mi obra, y acerca de su destino en la próxima temporada, tiempo hay de pensarlo.

No oculto á V. que habiendo venido á Madrid en diciembre último con el exclusivo objeto de trabajar en este arreglo y abandonando cosas para mí muy caras, y habiendo pasado aquí dos meses en esa tarea excesiva para mi salud me siento horriblemente fatigado, y sin fuerzas para esperar un estreno, que según los planes de V. ha de estar aun muy remoto.

Siento mucho dar este paso; pero confío que no ha de producir perturbación en sus trabajos, ni desprecio ninguno en su público que ya vemos que no gusta más que de traducciones de obras francesas. Espero que esto no enfríe nuestras buenas relaciones. (343)⁵

We know, of course, that Galdós did not carry out his threat, and he probably did not even send the letter. More than likely, this capricious decision to withdraw his play was a hasty reaction to a pair of letters that Galdós received on or about February 12, 1892. Tolosa Latour wrote to Galdós: "El miércoles se iba a estrenar *El Obstáculo*. Pero Mario está con el trancazo. Creo, pues, que conviene esperar por lo menos a que Mario se mejore" (Schmidt 54). The director's February 12 letter to Galdós confirmed the illness: "Un *trancazo* horrible me obliga á hacer cama" (Ortega 357; Mario's emphasis). Evidently, for the exhausted and anxious playwright this unexpected delay was enough to disconcert him to the point of wanting to abandon, at least momentarily, the entire project. Ironically, circumstances did eventually postpone the momentous première of *Realidad* from March 12 to March 15 but as the result of a conflict with the Royal Opera, not with *El Obstáculo* (Berkowitz 248).

The date of the first performance is not the only aspect of *Realidad* that had

Galdós worried at this moment in 1892. From the outset of this project, the final scene between Tomás Orozco and the ghost of Federico Viera presented a serious problem for Galdós. In act five of the *Realidad* manuscript there is a revealing note that expresses the dramatist's uneasiness: "Imposible escribir definitivamente el resto de la escena, mientras no se sepa en que forma y por que procedimientos ha de aparecer la Sombra, y que aspecto puede presentar ante el público" (29, V). Even Galdós's friends were aware of the situation. In a letter dated December 27, 1891, Navarro y Ledesma warned him about the inherent dangers of this scene: "ya usted sabe cuán poco amigo es nuestro público de sombras y apariciones, cuando no van acompañadas de los buñuelos de los Santos" (Ortega 307). Galdós himself, in *Memorias de un desmemoriado*, recalls the technical difficulties involved: "La dirección escénica se entretuvo días y noches preparando por diferentes sistemas la aparición del espectro de Federico Viera. Por fin, se adoptó una combinación de espejos análoga al artificio llamado *La cabeza parlante*" (Obras 1684).

Eventually, Galdós opted for a specter that fades silently in and out among these mirrors. But on the reverse side of pages 357 and 358 of the *Tristana* manuscript, there is a more daring version of this scene: a frank dialogue between Orozco and the ghost:⁶

Orozco: Eres mi idea fija, como yo fuí la tuya. El rumor público, pregonando mi afrenta no me dió más que parte de la verdad. Tú la completas. El recuerdo de tus turbadas expresiones la postrera vez que nos vimos, añade luz á la luz.

Federico: Si me sientes en ti, nada tengo que decirte.

Orozco: Te siento, sí. Sé que moriste por estímulos del honor y de la inconciencia; moriste porque tu vida era imposible entre el bien que te hice y el mal que me hiciste.

Federico: Es verdad. Desde que dejé de existir [illegible] pensando en ti; te lo dije, y hasta ahora no lo has entendido.

Orozco: Lo entiendo, lo veo claro sin que ningún vivo me lo diga.

Federico: ¿Qué piensas de lo que fuí?

Orozco: Que has tenido algunas flaquezas, que (357)//has cometido graves errores, pero la estrella del bien resplandece en tu alma. Si en tu vida hay no pocas ignominias, tu muerte es un signo de grandeza moral. Seamos amigos, ahora que nadie puede vituperarnos por ella.

Federico: Seremos amigos. No estamos tan separados como parece.

Orozco: A ti te sujeta á este mundo el pensamiento de los que te amaron.

Federico: A ti te trae á la eternidad donde yo resido el perdón que me otorgas.

Orozco: Tú y yo nos elevamos sobre toda esta miseria de las pasiones del odio y del vacío juicio del vulgo.

Federico: (desvaneciéndose) Sobre tanta discordia y vilezas [illegible] grande . . . nuestra amistad.

Orozco: *pasándose las manos por los ojos* . . . ¿Te vas? (358)

One plausible explanation for Galdós's decision to delete this version of the final scene is the scenographic difficulty involved in making a ghost face the audience and actually speak. Moreover, a talking apparition is hardly compatible with either director Emilio Mario's or Galdós's campaign to replace sensationalism with verisimilitude in the Spanish theatre.⁷ Another reason has to do with the accentuated tenderness and benevolence with which Orozco treats his wife's lover in this dialogue. In the published text of the play, Galdós makes Orozco slightly less eager to accept this adultery with such philosophical calmness, but here the betrayed husband virtually overwhelms Viera with forgiveness as he praises and openly courts his friendship. This subtle change suggests that Galdós is attempting—unsuccessfully as it turns out—to mitigate the previously heard complaint that Orozco's passivity in the face of Augusta's infidelity strays too far from the traditional Spanish concept of honor and revenge.⁸

These pieces of previously unpublished information—the letter to Mario and the dialogue version of the final scene—enhance our knowledge of both Galdós and *Realidad*. The precipitous missive reinforces what is known about the author's nervousness and his tendency to panic in pressure situations.⁹ The conversation between Federico's ghost and Tomás reveals Galdós's concern over a controversial aspect of his work—Orozco's passivity—in addition to providing an intriguing behind-the-scenes glimpse of the dramatist working his way around a major obstacle. Even more importantly, Galdós's decision to delete this scene suggests that he is holding firm in his resolve to break away from the melodramatic, Romantic tendencies of Echegaray in order to lead the Spanish theatre down the path of realism.¹⁰

University of Alabama

NOTES

¹ Berkowitz (246) states that the rehearsals began in mid-February, but, in a letter to Galdós dated February 11, Leopoldo Alas writes: "Le supongo a Vd. en Madrid dirigiendo los ensayos de *Realidad*" (Ortega 262), which suggests that the rehearsals actually started in early February.

² I first learned of the existence of this letter through Alan Smith's valuable article, "Catálogo de los manuscritos de Benito Pérez Galdós en la Biblioteca Nacional."

³ The reference is to Alphonse Daudet's *L'Obstacle*, a much discussed play about heredity first performed on December 27, 1890. In *Memorias de un desmemoriado*, Galdós recalls having seen María Guerrero in the rehearsals for this play in the Teatro de la Comedia in 1891 (*Obras* 1683).

⁴ This detail indicates that Galdós is writing this letter on or about February 13, 1892.

⁵ Accentuation, spelling, and punctuation follow the manuscripts.

⁶ Smith has mistakenly classified the reverse of page 358 as a partial plan of *Tristana*.

⁷ Roberto Sánchez writes the following about Mario: "Su idea de la reforma histriónica consistía sobre todo en evitar los extremos que reinaban en los escenarios madrileños del día, tanto el amaneramiento y el énfasis rimbombante de los 'teatros de declamación' como las bufanadas y el habla chabacana de los 'teatros de horas.' Su designio, pues, era proyectar naturalidad, corrección y medida para conseguir una discreta verosimilitud" (276-77). In his prologue to *Alma y Vida*, Galdós inveighs against affectation and conventionalisms in the Spanish theatre: "Si autores y críticos procuramos huir del amaneramiento, o sea el funestísimo empleo de los recursos fáciles, que llegan a ser mecánicos, ¿qué no daríamos por corregir la manera del público?" (*Obras* 905). For more on Galdós's statements on theatrical reform, see his prologue to *Los condenados* (*Obras* 695-704) and *Nuestro teatro* (140-45).

⁸ Contemporary critics of Galdós first voiced this complaint after the publication of the novel, *Realidad*. Many of their comments on the play focus on the same point. See Berkowitz (224-25, 246-61) and Shoemaker (25-35).

⁹ An excellent example of this tendency to panic is the story Berkowitz recounts about Galdós's escape to Toledo on the eve of the banquet in his honor given by the Bilis Club on March 26, 1883 (166-70).

¹⁰ Sobejano describes the silent specter of this scene in the following terms: "Por eso 'la imagen subjetiva de Federico' aparece al final, no como un truco romántico, no como un espectro ibseniano, sino como Federico mismo" (53).

WORKS CITED

- Berkowitz, H. Chonon. *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1948.
- Nuez, Sebastián de la, and José Schraibman. *Cartas del archivo de Pérez Galdós*. Madrid: Taurus, 1967.
- Ortega, Soledad, ed. *Cartas a Galdós*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Pérez Galdós, Benito. *Nuestro teatro*. Vol. 5 of *Obras inéditas*. Ed. Alberto Ghirardo. Madrid: Renacimiento, 1923.
- . *Obras completas*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. 2nd ed. Vol. 6. Madrid: Aguilar, 1951.
- . *Realidad*. Ms. 21794. *Biblioteca Nacional*, Madrid.

- . *Tristana*. Ms. 21791. *Biblioteca Nacional*, Madrid.
- Sánchez, Roberto. "Emilio Mario, Galdós y la reforma escénica del XIX." *Hispanic Review* 52 (1984): 263-79.
- Schmidt, Ruth. *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1969.
- Shoemaker, William H. "La acogida pública y crítica de *Realidad* en su estreno." *Estudios Escénicos* 18 (1974): 25-40.
- Smith, Alan. "Catálogo de los manuscritos de Benito Pérez Galdós en la Biblioteca Nacional." *Anales Galdosianos* 20.2 (1985): 143-56.
- Sobejano, Gonzalo, "Efectos de *Realidad*." *Estudios Escénicos* 18 (1974): 41-61.
- Zulueta, Carmen de, ed. *Cartas sobre el teatro (1893-1912)*. Benito Pérez Galdós-José de Cuba. *Anales Galdosianos*. Anejo, 1982.