

## MANUSCRITOS GALDOSIANOS<sup>1</sup>

Beatriz Entenza de Solare

Hace ya bastantes años que los manuscritos de la mayoría de las obras de Galdós están en bibliotecas públicas, a disposición de los investigadores. No faltan estudios en que se ha recurrido a ellos en mayor o menor medida. Creo, sin embargo, que una revisión de la bibliografía galdosiana cuyo objetivo fuese la búsqueda de estos trabajos arrojaría resultados sorprendentemente escasos en relación con lo que esos manuscritos merecen. Parecería que los galdosistas no acabaríamos de convencernos de que tenemos ahí una riquísima cantera<sup>2</sup>. No se trata —a veces nos acusan de ello— de elaborar ociosas listas de enmiendas y tachaduras; ni de atisbar, con curiosidad malsana, las posibles debilidades del escritor: los desajustes, las torpezas iniciales, alguna falta de ortografía... El estudio de los manuscritos nos permite asomarnos al proceso de creación, ver cómo el autor va buscando, probando, acercándose a la meta. Lejos de ir en desmedro suyo, nos lleva a apreciar mejor su trabajo.

No voy a hacer aquí el estudio de ningún manuscrito en particular; solamente daré una serie de ejemplos —tomados de diversos lugares<sup>3</sup>— para mostrar qué podemos esperar de investigaciones de este tipo.

A estas alturas, todos los galdosistas —y muchos no galdosistas— saben cómo son los manuscritos galdosianos. Por eso —y porque estarían aquí fuera de lugar, dada la intención de este trabajo— no voy a dar descripciones minuciosas. Baste recordar que consisten en una serie de cuartillas sueltas, apaisadas, muchas de las cuales conservan en el reverso fragmentos de redacciones anteriores<sup>4</sup> (alguna que otra vez, trozos desechados de esa misma redacción final). No me ocupo aquí (salvo en algún caso, para dar una muestra) de las modificaciones que Galdós practicó en las pruebas, o en ediciones sucesivas. Cuando hablo de redacción «final», se ha de entender la que envié a la imprenta.

ta. En cuanto a la etapa anterior, se observará que evito llamarla «primera redacción»: no podemos saber con seguridad si fue realmente la primera. (Más aún: a veces hay motivos para pensar que no —o que, por lo menos, hubo arreglos parciales—. En el manuscrito de *Tormento*, el f. '5' —6v.— fue antes '4'; en f. 510v. se unen los números '433, 4, 5, 6 [sic]')<sup>5</sup>. Por eso prefiero hablar de «redacción anterior» y «redacción final» —o bien, para simplificar, de «A» y «B»—<sup>6</sup>.

Al tratarse de un escritor que corregía personalmente las pruebas —más aún: que seguía introduciendo modificaciones en ellas—, no podemos basarnos en los manuscritos para establecer un texto crítico; pero tampoco hay que desdenarlos. Me pregunto si no convendría tener en cuenta el manuscrito en algún caso que creo de errata rebelde. Desde la primera edición leemos en *La desheredada* (II, cap. I): «La guerra civil crece. Cada día le nace una nueva cabeza y un rabo nuevo a esta idea execrable» (p. 261). Parece mucho más verosímil la versión del manuscrito: ...«esta hidra execrable» (II, ff. 17r. y 22 [bis]v. —'17'—).

No es el único caso en que el texto del manuscrito parece mejor. En el capítulo IV de *Tormento*, cuando se habla sobre la ayuda que don Francisco presta a Refugio y Amparo, leemos en la primera edición:

«Poco trato tenía Bringas con Sánchez Emperador; pero aquél había recibido antaño del padre de Rosalía inestimable servicio, y fue constante en el agradecimiento» (p. 30).

En el manuscrito (f. 57r.; cito sólo el fragmento que interesa ahora) tenemos:

...«pero aquél había recibido del padre de éste inmenso servicio»...

Prescindamos del cambio de adjetivo y de la indicación temporal, que no importan ahora. Este texto tiene más sentido que el impreso: no se ve con claridad por qué don Francisco iba a retribuir protegiendo a las hijas de Sánchez Emperador un favor que le había hecho el padre de Rosalía<sup>7</sup>. (El texto impreso puede haber sido consecuencia de una corrección apresurada, quizá para eliminar uno de esos dos demostrativos tan cercanos).

En todos los manuscritos que conozco, resulta evidente que la redacción que llamo A no estaba destinada a ser la versión definitiva. Parecería que el autor hubiera querido llegar al final, tener algo que pudiera considerarse un «cuerpo» completo —aunque imperfecto— para seguir trabajando luego en él. Y así, iba escribiendo al correr de la pluma —buen trabajo da entender su letra—. A veces se detenía en alguna frase, pero casi siempre seguía adelante, y había momentos en que se limitaba a enumerar unas cuantas acciones, que desarrollaría en la etapa siguiente.

Veamos, por ejemplo, un pasaje de *Tormento*. Amparo, enterada de la enfermedad de don Pedro Polo, ha ido a su casa. Faltan allí las cosas más necesarias, y sale a comprarlas.

«El enfermo se quedó solo, meditando, con cierta alegría retozona dentro de sí, alegría que, excitando<sup>8</sup> todo el organismo, y activando la circulación, le aliviaba

considerablemente la neurosis que padecía, pasión de ánimo, histerismo viril..., no se sabe qué... El sol entraba en la habitación<sup>9</sup>.

Historia retrospectiva.

Amp. vuelve compra.

Limpia la casa». (f. 255<sup>v</sup>. —'216'—)

Y a continuación viene esa «historia retrospectiva»; la misma que, con algunas diferencias de redacción, constituye el capítulo XIV.

Unas páginas más adelante:

...«D. Pedro se metió en otra pieza contigua, y empezó ella a barrer. La otra mujer venía a ayudarla; pero ella la despidió, diciendo que no necesitaba de nadie. *Sacude polvo, barre, recoge basura*. Todo quedó bien distinto de como estaba. Luego volvió adentro, y entonces se oyó ruido de platos, de agua funcionando con furor en el fregadero».

(f. 271v. —'229'—<sup>10</sup>; la cursiva la he marcado yo)

A veces un trozo iba saliendo bien, con tal velocidad que casi no se puede leer; y de pronto se presentaron las dificultades. Ese debió de ser el origen de ciertas páginas ante las que el autor parece haberse detenido largamente, repasando una y otra vez algunas letras, haciendo pequeños dibujos en los blancos (por ejemplo, en *Tormento*, ff. 342v. y 343v. —'293' y '294'—).

Va dejando huecos para algo que quizá no se le ocurra en el momento, y que en realidad importa poco y se puede resolver después.

Rosalía da sus instrucciones a Amparo: ...«entra por la droguería y trae unas hojas de...» (ff. 74v.-75v.-'59'—'60'—). Esto será después: «Pásate por la droguería y trae unas hojas de yerba luisa» (f. 74r.; en la edición se convierten en «unas hojas de sanguinaria»).

Felipe explica a Alejandro Miquis dónde vive: ...«¿Ve Vd. aquella cosa negra que es una pared que dice <sup>11</sup>. Pues allí...» (*El doctor Centeno*, I, f. 32 v. —'26'—). Y en la redacción final: ... «¿Ve V. aquella pared blanca muy blanca? Tiene unas letras que dicen *Calenturón*» (f. 30r.).

Augusto Miquis «se acordaba de la inserción del...» (*La desheredada*, I, f. 137v. —'134'—; en la redacción final: ...«pensaba en la aponeurosis del gran supinador» (I, f. 133 r.).

Se le ocurre algo que le interesa incorporar a un pasaje ya redactado, y hace una breve anotación en algún espacio libre de la página correspondiente de A, como para tenerlo presente cuando vuelva sobre ese trozo.

Un ejemplo de ello: en el manuscrito de *Tormento* (f. 260v. —'258'—) leemos: «El padre Nones —tío de Muñoz y Nones»; y en B: «Era este señor tío carnal de nuestro amigo el notario Muñoz y Nones, por quien le conocimos en época más reciente» (f. 306 r.).

La escena inicial de *Tormento* ocurría en «Encrucijada estrecha» (f. 3v. —'1'—). En un blanco aparece la anotación «esquina de las Descalzas»; y éste es en B (f. 1r.) el lugar de la acción.

En el margen superior de f. 258v. ('222') se lee —con tinta más clara—: «Me hueles a sacristía; haz el favor de apartarte un poco». Esta frase aparece en B —f. 259r.— como dicha por el padre Polo a su hermana.

A veces el autor escribe advertencias para sí mismo, para cuidar ciertos detalles:

«Fijarse en las edades y fechas del casamiento de Bringas y del nacimiento de sus hijos.

El despacho de Bringas se comunica con un cuarto que es vestuario y taller». (*Tormento*, f. 111v.)

En el caso de *Tristana*, anotaciones y esquemas de este tipo nos muestran que el destino de los personajes era al principio muy diferente del que resultó después. En el reverso de varias páginas del manuscrito se conservan restos de algo que, más que primera redacción, convendría quizá considerar un plan de la novela, a menos que pensemos en una primera versión de dimensiones muy reducidas.

Leemos, en cartas de la protagonista a Horacio:

[...] <sup>12</sup> don Lepe está malito y muy [...] Quéjase de un horrible dolor en una pierna, y los médicos no saben... (f. 230v. — '5'—).

«El pobre don Lepe (...) sigue muy mal, y cada día más abatido. Sin embargo no teme la muerte, y dándose un golpe en la rodilla de la pierna sana dice: 'Yo no muero'».

(ff. 240v. - 241v.; 7-'8'—).

Don Lope se lamenta de que todos lo abandonan porque es pobre (f. 267v.; '11'). «Tristana, conmovidísima, le dice que no lo abandonará. Se dispone a asistirle como una hija» (f. 342v. — '12'—). Y más adelante:

«Le cortan la pierna [...] Tristana no se separa de él.

Don Lope habla en un todo de acuerdo con las ideas de Tristana.

Don Lope se salva, y Tristana muere. Horacio quiere verla. D. Lope prepara un revólver y dice: Si ese entra aquí le pego un tiro. Es mía [...] y mueren los dos».

(f. 351v. — '14'—).

Y después, en una cuartilla que lleva en el margen superior la palabra «Definitivo» (f. 353v. — '15'—): «Cortan la pierna a Tristana».

Los manuscritos permiten ver aspectos muy diversos del proceso creador. Basándome en ellos, por ejemplo, creo haber demostrado —por lo menos, nadie me ha contradicho— que Galdós trabajó paralelamente en *La incógnita* y *Realidad*; y no es para asombrarse, puesto que las dos novelas se refieren a los mismos hechos<sup>13</sup>.

En el paso de una redacción a otra —a veces, también dentro de la misma— van ajustándose detalles, perfilándose personajes, afinándose situaciones. En esto, la dificultad principal es elegir entre las muchas muestras que podemos encontrar.

La figura de don José Relimpio, por ejemplo, va adquiriendo características más precisas, y relieve cada vez mayor. La primera vez que lo encontramos no tiene nombre; ni siquiera es el padre de las señoritas de Relimpio. La noche que siguió a la muerte de Rufete —nos dice el narrador— la pasó Isidora «en casa de sus primas las de Relimpio—; y a la mañana siguiente, cuando iba a salir para visitar a su tía, «la entretuvo algún tiempo invitándola a un frugalísi-

mo desayuno el padrastró de sus primas, un tipo que no es de este lugar» (*La desheredada*, I, p. 70v. —'67'—). Pero este ser desvaído va tomando cuerpo, adquiriendo personalidad. Hay una característica que el autor parece considerar importante, y la acentúa de una versión a otra: su inutilidad. En A, «su oficio es componer aleluyas, de esas que compran los chicos, y romances de esos que venden los ciegos. Se las echa de literato...» (I, f. 122v. —'121'—). En B esta ocupación se ha cambiado por la manía de la contabilidad (I, f. 121r.). Aparentemente, una actividad más productiva; pero el pobre don José dedica su preciosismo contabilizador a administrar la miseria.

No es ésta la única faceta en que se observa la disminución de sus aptitudes prácticas. En A se dedican grandes elogios a su habilidad con la máquina de coser (I, ff. 282v., 286v. —'281'-'282'—; en B, esos elogios se destinan a Emilia (I, f. 281r.).

En cambio, se le atribuye en B un presunto pasado donjuanesco («Ha sido un Tenorio, según dicen»; I, f. 121r.) que en la redacción anterior no se mencionaba.

Su papel en la acción también adquiere importancia mucho mayor. Para que se comprenda hasta qué punto es grande la diferencia, bastará con decir que en A (I, ff. 516v. y ss. —'513' y ss.—), cuando Isidora —desesperada por el derrumbe de su mundo ilusorio— recorre llena de angustia las calles de un Madrid agitado por graves convulsiones políticas, va sola, sin esa patética figura de don José Relimpio que la sigue por todas partes en la versión final, y que es uno de los rasgos más impresionantes de *La desheredada*.

Tomemos ahora un pasaje de *Tormento*: aquel en que se habla de la manía nobiliaria de la señora de Bringas. En A, esta dama se llamaba simplemente Rosalía Calderón (f. 28v.), si bien ya «gustaba de extender su apellido añadiendo con hinchamiento de nariz y sonsonete de orgullo el *de la Barca*» (f. 31v. —'28'—). En el texto final, como se recordará, esto es más complicado: su primer apellido es Pipaón (con lo cual los lectores fieles de Galdós la relacionarían inmediatamente con aquel memorable —y execrable— don Juan de Pipaón de los *Episodios nacionales*); Calderón es el segundo apellido, con lo cual la modificación adquiere mayor retorcimiento:

«Se explica que Rosalía añadiese a su segundo apellido la apostilla *de la Barca*; pero toda la ciencia heráldica del mundo no dará fundamento al trasiego y combinación que hacía llamándose, para que el nombre fuera redondo y sonante<sup>14</sup>, Rosalía Pipaón de la Barca. Esto lo pronunciaba dando a su bonita y pequeña nariz una hinchazón enfática, rasgo físico que marcaba con infalible precisión lo mismo sus accesos de soberbia que las resoluciones de su bien templada voluntad».

He citado un trozo más extenso de lo que se necesitaba para mostrar el cambio de apellido, porque me permite ilustrar otro rasgo del modo galdosiano de trabajar, tal como lo muestran los manuscritos. Compárense las dos referencias al gesto de hinchar la nariz (uno de los rasgos que caracterizan a Rosalía), y se verá que estamos ante un ejemplo —de los muchísimos que podrían citarse— de amplificación.

Galdós trabajaba casi siempre de esta manera. Así, cada versión era más extensa que la anterior. A veces parecía querer comprobar cuánto había crecido su novela de una redacción a otra. Por ejemplo, en el f. 329v. del manuscrito de *Tormento* hay una cuenta. Del número de la hoja precedente (328), Galdós restó el de la página cuyo contenido correspondía a ella en la redacción anterior (285). La diferencia, 43, era lo que la novela había ganado en extensión<sup>15</sup>.

Veamos otro caso de amplificación en *Tormento*. Que Amparo disfrutara de las maravillas que veía en casa de Agustín Caballero le pareció a Rosalía, según la penúltima redacción, «tan absurdo como el vuelo de un buey» (f. 395 v. —‘332’—; el adjetivo está entre líneas: antes Galdós había escrito «imposible»). En la redacción final quedó en «tan absurdo como si los bueyes volaran en bandadas por encima de los tejados, y los gorriones, uncidos en parejas, tiraran de las carretas» (f. 393r.).

Al describir al padre Gamborena, Galdós dice primero que había pasado «lo mejor de su vida en la Polinesia, combatiendo por Cristo contra Buda, y sin duda el clima había reflejado en su rostro algún esbozo de la raza evangelizadora» (*Torquemada y San Pedro*, f. 35v. —‘33’—). Después, encontramos que el sacerdote «ha estado en el Extremo Oriente, combatiendo por Cristo contra Buda, y quizás éste, enojado y receloso, le había mirado tanto a la cara que dejó proyectados en ella algunos rasgos típicos de la suya» (f. 34v. —‘33’—). El texto final coincide con el que acabamos de ver, salvo: ...«éste, enojado de la persecución religiosa, le había»... (f. 33r.).

Amplificación, sí; pero a veces también supresiones. Volvamos a *Tormento*.

No parece muy de acuerdo con el carácter de Amparo el hecho de que trate de sonsacar a Felipe información sobre los proyectos matrimoniales de Agustín Caballero:

«Oí decir que tu ama se casaba... No sé con quién... —dijo Amparo fingiendo esfuerzos para recordar alguna cosa.  
Pero Felipe se alzó de hombros...  
¡Oh! No, tú lo debes de saber... Alguna señorita de por ahí, de familia muy estirada...  
Felipe volvió a alzar los hombros.  
¿No sabes nada...? Hazte el tonto...  
No sé nada.  
(f. 207v. —‘175’—)

Esto falta en B. Allí hay una referencia a la posible boda de Agustín, en boca de Felipe, cuando éste (en un pasaje situado antes) describe la casa en que sirve: «El amo tiene cama grande, muy grande. Dice que se quiere casar...» (f. 198 r.)<sup>16</sup>.

Otro ejemplo de la misma novela. En la presentación de Bringas, A dedica un párrafo al madrileñismo del buen señor:

«Era Bringas madrileño por los cuatro costados... Ni un solo día de su vida se había dejado de apacentar con los sabrosos garbanzos ni de abrevarse en las cristalinas, incomparables aguas de las fuentes mantuanas. Convencido de que la

Providencia le había acordado el don de habitar en la mejor parte del Globo, jamás deseó salir de este suelo, y aunque veía con gusto la implantación de ciertos adelantos en la Villa, no tuvo nunca la tentación de probarlos [...] ni las diligencias<sup>17</sup> aceleradas ni el ferrocarril llevaron<sup>18</sup> su bendito cuerpo por esos mundos de Dios<sup>19</sup>. Fuera de sus excursiones a los sitios reales, Bringas no había hecho jamás ningún viaje, y se jactaba de ello...»

(ff. 38v., 28v. —'25'-'26'—).

Al avanzar en la redacción, a Galdós se le ocurrió otra anécdota para completar la caracterización de los señores de Bringas:

«En el verano del sesenta y cinco, recién abierto el camino del norte, la familia no consideró decoroso dejar de visitar a San Sebastián. Para esto se suprimió el principio en las comidas durante mucho tiempo, y el viaje se realizó, por supuesto, consiguiendo Bringas los billetes del ferrocarril gratuitos» (f. 127v. —'102'—).

Esto hacía imposible seguir diciendo que don Francisco no había salido nunca de Madrid: el párrafo que hemos visto antes no figura en la redacción final.

Agregados, supresiones, pero sobre todo cambios. Esta es una de las modalidades galdosianas que más nos llaman la atención cuando comparamos las sucesivas redacciones.

Están, por supuesto, los cambios que corrigen errores. En la redacción A de *Tormento* hay un caso de laísmo («El gozo [...] la producía en el pecho opresión vivísima»...; ff. 497v.-498v. —'422'-'423'—), que aparece corregido en B (f. 497r.). Y parece que cuando redactaba *La desheredada* Galdós sufrió alguna confusión en sus conocimientos de anatomía, porque escribió primero: ...«esos radios de oro que nacen en tu iris y se extienden por tu pupila» (I, ff. 142r. y 153<sup>2</sup>v. —'143'—), para corregirlo después, intercambiando los términos.

Cuando el conocimiento detenido de todos los manuscritos —o de muchos de ellos— nos haya dado un material suficientemente representativo, será conveniente hacer un estudio de conjunto de ciertos tipos de variantes.

Por una parte, los cambios en los nombres de los personajes. Puede decirse que casi ninguno acaba con el nombre con que empezó. Daré sólo unos pocos ejemplos.

Don Francisco de Bringas y Caballero se llamaba antes don Manuel de Bringas y Lozano (*Tormento*, f. 22v. —'21'—); y era todavía don Manuel al principio de la redacción final (f. 21r.).

El padre Polo recibió diversos nombres y apellidos antes de llegar a ser don Pedro Polo y Cortés. Fue Juan Gualberto y Juan Cancio, con vacilación entre estos dos nombres (*El doctor Centeno*, I, ff. 61v., 62v.); tuvo los apellidos de Correa (f. 61v.) y López (f. 76v.); fue Pedro Cortés (ff. 95v., 107v.) y Pedro Polo (f. 77v.).

Nuestro colega Alan Smith, que tuvo oportunidad de ver el manuscrito de *La familia de León Roch*, me dice que la esposa del protagonista se llamaba antes Rafaela (el cambio por María Egipcíaca me parece significativo, si se tiene en cuenta la fuerte carga de sensualidad reprimida que tiene el personaje).

Prudencia, la criada de los Bringas (*Tormento*, f. 41r.), se llamaba Leona (f. 42v. —'36'—); y el apodo que le aplica alguna vez Rosalía («No me fío de Calamidad»; f. 128r.) era un simple sustantivo común («No me fío de esa calamidad»; f. 129v. —'103'—).

Y ya que de apodos tratamos, un último ejemplo. Amparo no es «Tormento» hasta muy avanzada la redacción A (f. 442v. —'406'—), en la carta que el padre Polo le escribe desde el campo. Donde la redacción final trae... «¡Ah, Tormento, Tormento!... Abandonarme así, como a un perro» (f. 242r.), se leía en A: ...«Vaya una señora ésta... Abandonarme así» (f. 244v. —'208'—). «Amparito... Deja eso por ahora»... (f. 245v. —'209'—) se ha cambiado por «Tormento, Tormentito, deja eso por ahora»... (f. 244r.); y mientras en A la respuesta de la muchacha llevaba la aclaración... «dijo Amparo volviéndose», en B leemos: ...«dijo volviéndose la que el enfermo llamaba con el extraño nombre de Tormento» (*ibid.*). Y las palabras que Amparo va repitiendo al salir de su primera visita a don Pedro: «Ya no me llamo Tormento, ya recobro mi nombre» (f. 295r.) aparecen en B como resultado de una corrección (antes decía: «Aunque se hunda el mundo»), y en A no había nada equivalente.

Llaman también la atención los cambios de lugar. Cuando conocemos a los Bringas, se están mudando a una nueva casa, en «la parte más alta de la costanilla de los Angeles» (f. 32r.). En la redacción anterior, esa casa estaba en «la parte más angosta de la [calle] de Jacometrezo» (f. 34v. —'31'—). Rosalía, que en la versión final dice haber nacido en la plazuela de Navalón (f. 52r.), declaraba antes haberlo hecho en la costanilla de los Angeles (f. 55v. —'45'—); y, antes aún, en la calle de Torija (*ibid.*).

La casa de Agustín Caballero es, en A, «una de las nuevas en la calle de Preciados» (f. 387 v. —'325'—); pero al redactar B el autor deja en blanco el nombre de la calle: «Había comprado una casa nueva, hermosísima, en la calle de , cuyo principal ocupaba por entero» (f. 365r.), y hasta la primera edición no nos enteramos de que Caballero vive en la calle del Arenal.

La familia Relimpio, cuya casa está «en el 23 de la calle de Hernán Cortés» (*La desheredada*, I, f. 19r.), en otras etapas de la redacción parece vivir —el pasaje es muy confuso— en la calle de Don Felipe (f. 119r.) y en la de la Farmacia (f. 413r.).

Hay otros ejemplos parecidos. Lo más curioso es que siempre se trata de lugares muy cercanos entre sí. ¿Será que Galdós elige para sus personajes casas que existen realmente, y cambia cuando encuentra alguna que le parece más apropiada?

Aunque no se trata sólo de cambios de vivienda. La iglesia que frecuenta doña Marcelina, y en la que se confiesa Amparo, es San Marcos en A (*Tormento*, f. 434v.) y la Buena Dicha en B (f. 430r.) —estaban, y siguen estando, en las calles de San Leonardo y de Silva, respectivamente— y las bellotas que le dieron a Felipe «en la ronda de Embajadores» (*El doctor Centeno*, I, ff. 7v. —'6'— y 6r.), se las habían dado antes «en la ronda de Valencia» (f. 7v. —'6'—).

Hay pequeños cambios en la edad de los personajes, cuya razón no vemos, pero que, puesto que se hicieron, a algo debían de obedecer (¿quizá simple-



mente a la sonoridad de las palabras?). La edad de la Sanguijuelera al comenzar *La desheredada* («En sesenta y ocho años no lo he visto nunca», responde cuando Isidora le cuenta sus fantasías) era «setenta y un años», y antes «setenta y dos» (I, f. 105r.); todo en la misma redacción final.

Según la versión A de *Tormento*, el señor Bringas, en 1867, «confesaba 48 años» (f. 22v. —‘21’—), y en B tiene «cincuenta y dos» (f. 21r.). Alejandro Miquis cuenta veinte años en A (*El doctor Centeno*, I, f. 14v. —‘13’—) y veintuno en B (f. 13r.).

También hay modificaciones —a veces mínimas— en las fechas. El primer paseo de Isidora con Augusto Miquis —«Cinco días después de su llegada a Madrid»— ocurría «Tres días después» (*La desheredada*, I, f. 116r.).

El comienzo de *El doctor Centeno* cambia del catorce de febrero (I, f. 58v. —‘43’—) al once (I, f. 56r.). En este caso tal vez haya una razón: permitir una observación jocosamente sobre el nombre de un personaje que celebra su santo ese día. Dice en A el conserje del Observatorio:

«Pues ¿no sabían ustedes que hoy son los días de <sup>20</sup>,  
Sí, hoy, 14 de febrero» (f. 58v.).

Y en B:

«Pues qué, señores, ¿no sabían que hoy, 11 de febrero, celebro los días de mi mujer, que se llama Saturna?  
¡Por vida de...! —observó Miquis—. Por el nombre de su señora de usted parece que es esposa de un astro.  
Se llama Saturnina». (I, f. 56r.)

El once de febrero es, efectivamente, la fiesta de san Saturnino. ¿Cambió Galdós la fecha para asignar al personaje ese nombre, que le permitía el chiste?

Se busca a veces una expresión más pintoresca. La «capa» en que se envuelve Felipe en la redacción A de *El doctor Centeno* (I, f. 21v. —‘17’—) es «la pañosa» en B (I, f. 20r.). En *Tristana*, donde se había escrito... «con todo el talento del Padre Eterno» (f. 214v. —‘212’—) leemos ahora... «con todo el pesquis del Espíritu Santo» (f. 212r.; la corrección se hizo ya en la redacción final, en la que, primero, Galdós había escrito también «talento»).

Estas notas van alargándose demasiado; no es posible ni siquiera enumerar todos los tipos de cambios que muestran los manuscritos, menos aún ejemplificarlos. Daré unos pocos textos más.

Un trozo de *Tormento* nos muestra cómo el simple agregado de una palabra puede encerrar una gran carga significativa. Después de un elogio de Caballero a Amparo, comenta el narrador, en la redacción A:

«Era éste el primer requiebro, la primera flor de galantería que Caballero había echado a los pies de una mujer...»  
(f. 347v. —‘297’—).

En la versión final:

«Era ésta la primera flor de galantería que el huraño había arrojado en toda su vida a los pies de una mujer honesta» (f. 345r.).

Hay, como vemos, varias pequeñas modificaciones que no interesa subrayar ahora. Lo que importa, para lo que quiero mostrar, es el último adjetivo, con el cual cambia la idea que podríamos formarnos sobre la vida anterior de Agustín.

La cantidad de modificaciones es tal, que puede decirse que aun en los casos en que en la redacción final se dice en el fondo las mismas cosas que en la anterior, casi siempre se dicen de distinta manera.

Los «estirones de orejas» (antes, «tirones de orejas») que emplea don Pedro entre otros recursos pedagógicos (*El doctor Centeno*, I, f. 107v. —'75'—) llegaron hasta la redacción final (f. 105[*bis*]r.), pero allí se transformaron en «las amplificaciones de orejas».

Veamos cómo se llegó a la visión que Felipe tiene del río:

...«algo que brilla a trechos entre los pelados chopos, como pedazos de un espejillo que se acaba de romper entre las manos de cualquier ninfa ribereña» (*El doctor Centeno*, I, ff. 9r.-10r.).

Esta comparación comenzó siendo:... «como cortaduras de hojalata en las inmediaciones de una fábrica de cajas» (I, f. 11v. —'10'—). La «fábrica de cajas» se transformó en una quizá más adecuada «fábrica de conservas» (*ibid.*); y luego —acaso en busca de algo menos prosaico— la comparación entera se cambió en «como pedazos de un espejillo» (*ibid.*). Ya en la redacción final, esto se completó: ...«como pedazos de un espejillo que se acaba de romper entre las manos de cualquier ninfa fluvial» (I, f. 10r.), para llegar —con el cambio del último adjetivo— al texto que conocemos.

Los cambios más interesantes son los que llevan a crear o afinar situaciones.

En la redacción final de *Tormento*, Marcelina va a casa de Polo —cuando Amparo está allí— en compañía del padre Nones (ff. 551 y ss.). En A, va sola (ff. 553v. y ss. —'447' y ss.—). Amparo, cuando se decide a marcharse, sale sola de la casa, y pasa delante de la vigilante Marcelina (ff. 585 y ss. —'505'—). Creo que la escena gana mucho tal como está en B, con la actitud del padre Nones y su burlón comentario:

«En cuanto dieron los primeros pasos en la calle, Nones, dando al viento toda su voz áspera y ronca, echó primero una fuerte tos burlesca, y después dijo: 'Vaya unos postes que se usan ahora'» (f. 584r.).

Ya he mostrado en otro lugar<sup>21</sup> cómo al último diálogo entre Tomás Orozco y su mujer (donde la profunda separación que existe entre los dos se muestra solamente en el interior de los personajes, sin recurrir a las palabras que se dicen en voz alta) se llega solamente en la última etapa de la redacción.

Una de las diferencias importantes entre las dos redacciones conocidas de *Tormento* es el hecho de que en A don Pedro Polo es amigo de Agustín Caballero (ff. 207v.-208v. —'175'-'176'—), y ha concurrido hasta poco antes de iniciarse la acción a la tertulia de los Bringas (f. 234v. —'199'—). Ni la amistad con Caballero ni aun la relación con los Bringas parecen muy acordes con el total derrumbe en que vemos al padre Polo en *Tormento*.

Donde mejor se puede apreciar la afinación de situaciones es en el final de la novela. Todos recordamos el lento, gradual desenlace de *Tormento*: el intento de suicidio de Amparo, la convalecencia en su casa (protegida desde lejos por Agustín), la visita de despedida, la confesión, el arranque del enamorado, que rompe con los convencionalismos y se la lleva a Burdeos. En la versión A, todo es mucho más rápido, más elemental, casi diría burdo. Y no me refiero a la expresión (ya está claro que algunos trozos son solamente esquemas) sino a los hechos que ocurren.

No es posible citar aquí todo el fragmento (abarca ff. 644v.-648v., 650v.-651v. —‘531’-‘537’—); pero nos detendremos en la parte final. Caballero vuelve a su casa, encuentra a Amparo semiinconsciente, y teme que se haya envenenado, pero Felipe lo tranquiliza. La muchacha recobra el sentido, Caballero hace que se calme, y consigue que duerma.

«Por la noche, ya muy tarde. Ella despierta de su sueño. Está más tranquila...

El se acerca, le toma la mano.

Ella empieza a hablar, a [...]. El hunde su cabeza en la ropa.

No puedes ser mi mujer, ni ahora ni nunca.

He sido muy mala.

Más en callar que en...

Cab. la deja sola, y se pone a dar vueltas por la sala... Escribe una carta.

Ve el libro del administrador. Cuartos desalquilados.

Vuelve al lado de ella. Estaba hermosísima.

‘Yo no puedo abandonar a una mujer que iba a ser mi esposa, a la primera y más grande ilusión de mi vida. Mis castillos en el aire están por tierra. La familia [...] lo que yo deseaba, no existirá para mí. Pero esta mujer se me ha clavado en el corazón, y yo no la puedo abandonar’.

Yo viviré de mi trabajo, y procuraré devolverle a V. todo lo que me ha dado.

No, y te ampararé, y no te faltará con qué vivir...

Estoy enfermo del corazón... que creía desvanecido... Cálmate, y mañana te diré mi resolución.

Por la mañana, da Cab. órdenes. Los más bonitos muebles son trasladados a otra casa que tiene desalquilada.

Ros. entra y ve aquel de [...] y dice: «¿Qué es esto? ¿Se va el amo?» Ningún criado le da razón. Se atreve a introducirse y acerca el oído a la puerta. Siente un susurro [...] risas...

Llena de confusión, se retira.



Bringas y Ros. hablan.

¿Sabes lo que ha hecho? Estoy horrorizada. Qué cosas se ven. La ha tomado por su querida, le ha puesto una casa. ¡Qué horrible inmoralidad!...

B. Seamos nosotros honrados, y dejemos a los demás.

(ff. 648v., 650v.-651v. —‘535’-‘537’—)<sup>22</sup>.

Los ejemplos, como he dicho, podrían multiplicarse, pero no se trata de eso ahora. Mi finalidad, al enhebrar estas fichas, ha sido solamente mostrar algo de lo que pueden dar los manuscritos, de ninguna manera reemplazar el estudio minucioso de cada uno de ellos.

<sup>1</sup> Dedico estas páginas —tal como dije al exponer su contenido ante nuestros colegas— al profesor Reginald Brown, muerto en abril de 1985. Con él había conversado largamente sobre estos asuntos. Su presencia, siempre cálida y alentadora, se echaba mucho de menos en aquel congreso al que él, sin duda, hubiera asistido.

<sup>2</sup> Cuando elegí este tema, mi intención no era, de ningún modo, inocente. No solamente me parecía ver menos interés en el estudio de los manuscritos que el que tales manuscritos merecían: también había observado, en personas de quienes no cabía esperarla, una actitud negativa, peligrosa sobre todo por venir de quienes venía. (El propietario de un manuscrito, después de ponerlo con toda gentileza a mi disposición, me informó de que aquello era «muy viejo», y mostró su sorpresa ante el hecho de que yo quisiera estudiar unos papeles que contenían lo mismo que se podía comprar en cualquier tienda. Y una persona que ocupaba un importante cargo en una biblioteca me dijo que los manuscritos que allí se custodiaban no tenían ningún interés porque se trataba de obras ya publicadas). Al hablar en el congreso sobre estas cuestiones, me proponía, por una parte, suscitar el diálogo con quienes tuvieran mi misma preocupación; y, por otra, contribuir a despertar el interés de los alejados y avivar el de los remisos. Ni en uno ni en otro aspecto me vi defraudada. Tanto en el coloquio que siguió a la exposición como en las siempre gratas charlas de pasillo, pude comparar experiencias con investigadores que trabajaban en este terreno, y conversar con otros, interesados en dedicarse a él. Hasta se me acercaron personas que no me habían escuchado, pero sí habían oído comentarios de los asistentes (sobre todo, había despertado mucho interés el ejemplo que extraje del manuscrito de *Tristana*).

Lo mismo sucedió en el Congreso internacional organizado por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense para celebrar el centenario de *Fortunata y Jacinta* (23 al 28 de noviembre de 1987). Conociendo la entusiasta participación estudiantil que se da en las reuniones científicas impulsadas por esa casa, decidí hablar otra vez sobre los manuscritos —variando los ejemplos, naturalmente—. También entonces pude apreciar el interés de alumnos y de graduados recientes por este campo de trabajo.

En estos últimos años, distinguidos galdosistas han dado a conocer estudios sobre los manuscritos, o que los tienen en cuenta. No es éste el lugar apropiado para intentar siquiera una lista detallada. Daré solamente dos ejemplos (elegidos, de intento, entre las comunicaciones presentadas fuera de los congresos estrictamente galdosianos): el estudio de Mercedes López Baralt sobre el manuscrito de *Fortunata y Jacinta* —leído en el Noveno Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas; Berlín, 1986— y «*Tristana*: la tentación del melodrama», presentado por John Sinnigen en el Décimo Congreso de la misma asociación; Barcelona, 1989.

<sup>3</sup> Tengo transcritos y estudiados varios manuscritos galdosianos, y he leído —naturalmente, tomando notas— muchos más. Muchos, pero no todos. Aclaro esto porque en 1983, cuando se editó *Rosalía*, un periodista muy imaginativo, a quien no conozco y con quien no he hablado en mi vida, publicó en un periódico de Madrid unas supuestas declaraciones mías en las cuales, entre otras bobadas, yo afirmaba haber visto dicha novela antes que el profesor Smith. Para quienes hayan leído aquello y no la rectificación que apareció después, repito ahora que entre los manuscritos que no vi están los de la segunda serie de *Episodios Nacionales*, que contienen el texto discutido (eso, aparte de que el mero hecho de haber visto algo antes no significa nada).

Para estas notas he elegido fragmentos de los manuscritos cuyas signaturas se indican a continuación (todos ellos se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid): *La desheredada* (21.783), *El doctor Centeno* (22.227), *Tormento* (21.298), *Tristana* (21.791), *Torquemada y San Pedro* (21.790).

<sup>4</sup> Puede ocurrir que cuartillas de la redacción anterior pasen a la versión final (lo muestra la foliación). En esos casos, se hace prácticamente imposible reconstruir la etapa previa, porque casi nunca se puede decir con absoluta certeza cuándo se realizaron las correcciones que allí se pueden observar.

<sup>5</sup> Además de los números que las páginas llevan en el estado actual del manuscrito doy —entre comillas simples— los que tenían antes de ser desechadas (es decir, cuando correspondían al anverso de la cuartilla).

<sup>6</sup> Tampoco es siempre seguro que entre la última redacción y la que parece penúltima no haya habido —al menos parcialmente— alguna etapa intermedia. Por ejemplo, en el manuscrito de *La desheredada* (vol. I) una página que apenas tiene tres líneas de texto lleva los números 123, 124, 125, 126r.

<sup>7</sup> En A sólo se habla de un muy lejano parentesco, «de aquellos que no coge el galgo más corredor» (f. 59v. —'49'—).

<sup>8</sup> Para la finalidad de estas notas, no importa saber que Galdós escribió aquí *escitando*; o, en otros lugares, *escesimo*, *extremecer*, *viagero* (ff. 67v., 239v., 230v. de este mismo manuscrito, respectivamente), *agazajábase* (*El doctor Centeno*, I, f. 20r.), *halaja* (en varios sitios)...; o que no siempre ponía los acentos o los signos de puntuación que correspondían. Y como no se trata de crear al lector complicaciones inútiles, regularizo la ortografía y retoco la puntuación cuando conviene. Por la misma razón, no doy cuenta de todas las correcciones: de nada serviría al lector saber, por ejemplo, que Galdós tachó una palabra confusa para volver a escribirla entre líneas con más claridad (esto se da frecuentemente en la versión enviada a la imprenta); o que escribió las primeras letras de un vocablo muchas veces inidentificable, para tacharlas y escribir a continuación otra palabra.

<sup>9</sup> Este párrafo falta en B.

<sup>10</sup> El pasaje corresponde al capítulo XV; en B, ff. 268r.-269r.

<sup>11</sup> El espacio en blanco está en el manuscrito.

<sup>12</sup> Indico de esta manera los sectores que no consigo leer con un mínimo de seguridad.

<sup>13</sup> «Sobre los manuscritos de *La incógnita y Realidad*» (en *Romanische Forschungen*, 96, pp. 430-435; 1984).

<sup>14</sup> Este pasaje puede servir también para ejemplificar un aspecto en que no nos detendremos, por estar fuera de los límites de esta comunicación: los cambios que Galdós introducía en ediciones posteriores a la primera. En ésta, el fragmento que antecede está igual que en B, pero en las ediciones que empleamos hoy es... «toda la ciencia heráldica del mundo no justifica que se llamase, con sonoridad rotunda»...

<sup>15</sup> Lo mismo vemos en uno de los márgenes de f. 511v. ('437'):

$$\begin{array}{r} 506 \\ 438 \\ \hline 68 \end{array}$$

<sup>16</sup> Estas páginas parecen haber pasado de A: llevan —tachada— numeración antigua; el actual f. 198r. era '169'.

<sup>17</sup> *diligencias*: entre líneas, sobre *galeras*, tachado.

<sup>18</sup> Aquí, tachado: «su cuerpo más allá de la Puerta de Hierro».

<sup>19</sup> Aquí, tachado: «Bringas se jactaba de no haber pasado nunca de la Puerta de Hierro por el norte, ni del».

<sup>20</sup> El espacio en blanco está en el manuscrito.

<sup>21</sup> Artículo citado en la nota 11.