

LOS MANUSCRITOS Y GALERADAS DE LA ÚLTIMA SERIE DE *EPISODIOS NACIONALES* DE BENITO PÉREZ GALDÓS

Hortensia Alfonso Alonso

1. Introducción

Los estudios centrados en la figura de don Benito Pérez Galdós se han detenido con mayor insistencia en el período de madurez creativa del escritor, dejando para la posteridad el análisis –básico, si queremos comprender en su totalidad al novelista– de su juventud y senectud.¹ Por ello han surgido en la última década trabajos dedicados a estos dos períodos creativos del escritor, que nos ofrecen una perspectiva más amplia de lo que significó Galdós en el panorama literario de la época.²

Esta comunicación, siguiendo los pasos de aquellos estudiosos que reivindican el último período creativo de Galdós,³ presenta una primera aproximación al estudio de los textos anteriores a la edición príncipe –manuscritos y galeradas– de las seis novelas que componen la última serie de *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, esto es, de *España sin rey* (1908), *España trágica* (1909), *Amadeo I* (1910), *La primera República* (1911) y *Cánovas* (1912). Del análisis de estos textos se desprende que el proceso de gestación de estas novelas manifiesta dos etapas claramente diferenciadas, tanto en lo que respecta al sistema de trabajo seguido por Galdós como en lo que se refiere a la técnica empleada por el escritor en la construcción de sus novelas. Así pues, estableceremos las características que definen a cada una de las dos etapas y explicaremos también la función de los distintos textos de cada una de las obras y, a través de las variantes que esos mismos textos ofrecen, analizaremos el trabajo de elaboración llevado a cabo por el escritor.⁴

2. Las etapas de la creación

Creemos que en el proceso de realización de las novelas de la última serie de *Episodios Nacionales* se pueden establecer claramente dos etapas: la primera, constituida por *España sin rey*, *España trágica* y *Amadeo I*; la segunda, por *La primera República*, *De Cartago a Sagunto* y *Cánovas*. Las diferencias entre ambas etapas son evidentes si nos situamos desde cualquiera de los siguientes planos de estudio: el temático (como ya apuntó –con gran clarividencia– Montesinos en su momento⁵), el concerniente al método de trabajo y el que atiende a la calidad y cantidad de las diversas variantes que introduce el autor en manuscritos y galeradas. No analizaremos aquí el punto de vista temático –puesto que no está dentro de los objetivos que nos hemos propuesto para este estudio–, sino que nos detendremos en los dos siguientes: en primer lugar, estudiaremos las variantes consignadas en los textos manuscritos y en las galeradas de *España sin rey* y *España trágica* –como representantes de la primera etapa– y de *Cánovas* –como representante de la segunda–; y, en segundo lugar, examinaremos los cambios introducidos por el escritor en su método de trabajo a la hora de elaborar los diferentes manuscritos y galeradas de una u otra etapa.

Hemos de precisar que, en relación con el análisis de variantes, los textos de la quinta serie se caracterizan por carecer de variantes de tipo estructural –que sí aparecen en los textos de

otras obras de Galdós—⁶ lo que evidencia uno de los rasgos característicos y peculiares del proceso de creación de esta última serie. Sin embargo, sí encontramos variantes que modifican la construcción de un determinado personaje, variantes que reconstruyen de manera diferente un espacio concreto o el ambiente específico de un pasaje y variantes que afectan a aspectos cronológicos, en especial a especificaciones históricas, lo que pone de manifiesto que, también en esta serie, los textos son producto de un minucioso trabajo. Por ello, aportamos ahora ejemplos de variantes de estos tres tipos.

2.1. Caracterización de los personajes

Con el fin de demostrar la diferente graduación en la intensidad creadora del escritor dentro de las dos etapas que hemos establecido en la serie que nos interesa, vamos a comenzar con el análisis de la construcción de los protagonistas de *España sin rey*, *España trágica* y *Cánovas*.

El protagonista masculino de *España sin rey*, el ya maduro bailío don Wilfredo de Romarate y Trapinedo, sufre un cambio drástico, en un estadio del proceso creativo tan avanzado como son las galeradas, tanto en su apariencia externa como en lo que afecta a su personalidad.

En la primera versión de la novela podemos comprobar que a Romarate no le guía ningún interés amoroso real sobre la persona de Fernanda, sino que la enamora por puro placer deportivo, con sus tintes de donjuanismo. Sin embargo, en las galeradas, su desinterés amoroso gira hacia un claro afecto, aunque éste sólo sea platónico, con lo que el personaje adquiere un cariz quijotesco de galán caduco casi irrisorio que no tenía en un primer momento. Hay, por lo tanto, una evidente transformación de la personalidad del bailío, como podemos comprobar en la siguiente variante:

a) Versión del manuscrito: (El bailío)⁷ Era como un caballero *servente*, que a la dama obsequiaba y asistía, sin traspasar nunca la línea que separa el cortesano respeto del melindre amoroso. **Ningún interés personal le movía, como no fuera el gusto de hacer el sigisbeo; al contrario, la felicitaba por sus honestas relaciones con don Juan de Urríes, y le deseaba felicidades sin cuento y masculina sucesión en su matrimonio.**

b) Versión de las galeradas: (El bailío) Era como un caballero *servente*, que a la dama obsequiaba y asistía, sin traspasar nunca la línea que separa el cortesano respeto del melindre amoroso. (*España sin rey*, cap. II)

Esta nueva faceta dentro de la personalidad del bailío se encuentra acentuada por un cambio físico que sufre el protagonista en la misma galerada, ya que pasa de ser un cuarentón, al que se le podría adjudicar, sin asomo de sarcasmo, algunos éxitos amorosos, a un cincuentón tan ridículo que se ve incapacitado por la despiadada pluma del escritor de tener la menor credibilidad como galanteador de señoritas, ya que su única cualidad positiva, “vivaracho”, está impíamente sustituida por un sarcástico “afeitadito”:

a) Versión del manuscrito: “caballero **más que cuarentón, acartonadito, vivaracho**”

b) Versión de las galeradas: “caballero **cincuentón, de corta talla y tiesura ceremoniosa, pulcro, remilgado, afeitadito** (*España sin rey*, cap. II)”.

Don Wilfredo, pues, padece una serie de transformaciones, de las que hemos tomado sólo dos ilustrativos ejemplos, que tienden a ridiculizar al personaje, convirtiéndolo en una caricatura del mítico don Juan español, como si el bailío fuese un don Juan cruelmente maltratado por el tiempo, la edad y la época en que vive.

Una transformación semejante, aunque opuesta en la intención creadora del escritor, la encontramos en el protagonista de *España trágica*, Vicente Halconero: el personaje es, en una primera versión del manuscrito, la risible caricatura del galán romántico que aparece en los folletines que él mismo lee constantemente. Es, por lo tanto, un personaje eminentemente literario que, como don Quijote, construye su vida sobre los libros:

los señores de Ibero abandonaron la ciudad de Vitoria, y luego la casa patrimonial de La Guardia, creyendo con razón que su dolor se atenuaría huyendo de la escena del dolor mismo, teatro de amarguras sin fin y de la pavorosa tragedia... **El enamorado Halconero no perdió sílaba, y en su memoria dio a las desdichas de Fernanda mayor espacio que el que en ella tenían todos los libros que había devorado** (*España trágica*, cap. III).

Sin embargo, tanto en una segunda revisión del texto manuscrito como en las galeradas, el personaje resulta caracterizado como un galán mucho más comedido y creíble, sin exageradas reminiscencias folletinescas y, por lo tanto, totalmente “descaricaturizado”, tal y como comprobamos en la siguiente variante introducida en las galeradas:

Simpatizaron apenas cambiados los primeros cumplidos; charlaron familiarmente al volver a casa, y se despidieron con la mutua invitación a visitarse. **[Resultó que no había misterio más que en la mente romántica del chico de Halconero, enardecida por tanta lectura de grandes poetas, historiadores y dramaturgos.]** (*España trágica*, cap. II).

De igual forma, este personaje aparece diseñado en el manuscrito como poseedor de ideas liberales y progresistas con más intensidad que en las galeradas, donde el escritor, llevado por una voluntad de moderación, y coherente con el perfil definitivo que desea para su héroe, atenúa estos rasgos y configura un personaje mucho más apegado a los convencionalismos de la época. Así, en las galeradas se suprime una secuencia en la que el protagonista defiende la honra de su novia en términos que se acercan a la defensa de la libertad sexual en la mujer:

a) Versión del manuscrito: ¡Deshonra no! **Fernanda es un ángel. No te rías... digo que es un ángel... Además, sobre lo que debe entenderse por honra o deshonra de las niñas, hay mucho que hablar... Y es imprudencia, es crueldad mancillar con sospecha de oprobio a una pobre señorita... mártir a quien apenas conocemos...** A ti, por ser mi madre, te consiento que hables de ese modo.

b) Versión de las galeradas: ¡Deshonra no! **Guárdate de usar esa palabra oprobiosa, cruel...** A ti, por ser mi madre, te consiento que hables de ese modo (*España trágica*, cap. II).

Por lo tanto, los dos protagonistas de las novelas que abren esta serie sufren serias transformaciones en la caracterización de sus personalidades: una, en el caso de Halconero, tendente a la moderación, y otra, en el caso de don Wilfredo, hacia la exageración caricaturesca.

Por el contrario, la mayor parte de los personajes de *Cánovas*, incluido Tito, su protagonista, ya ha aparecido en episodios anteriores, por lo que, al estar ya definitivamente

configurados, carece de variantes textuales que señalen un trabajo del escritor en ese sentido. Es evidente que Galdós podría haber introducido cambios en su carácter, cambios que señalaran de algún modo la evolución vital de los personajes, sin embargo, esto no es así, y el Tito que aparece en *Cánovas* es el mismo que se nos presenta por primera vez en *Amadeo I*. Aunque podría pensarse que el escritor deja de preocuparse por la caracterización de los personajes ya conocidos, observamos que también en lo que respecta a los personajes nuevos Galdós trabaja poco. Un ejemplo al respecto encontramos en el nuevo amante de *Leona la Brava*, cortesana con grandes aspiraciones aristocráticas que aparece por primera vez en *De Cartago a Sagunto*, que sufre mínimas modificaciones en las galeradas de la novela, tan poco profundas como las siguientes:

habíase retirado, dejando el puesto a un protector nuevo, **caballero <separado de su mujer>**, regordete, **[solterón] <calvoroto>**, afeitadito de rostro y muy pulido de vestimenta, íntimo amigo de don Francisco Cárdenas... (*Cánovas*, cap. I).

Sólo transforma Galdós el estado civil del sujeto, de solterón a separado, y añade un rasgo físico de tintes cómicos, es “calvoroto”. No hallamos, por lo tanto, un trabajo equiparable a la labor desempeñada por el escritor canario en *España sin rey* o *España trágica*.

Más significativo resulta el análisis de la construcción de un personaje nuevo en la serie y que protagoniza la faceta romántica de *Cánovas*: nos referimos al nuevo y último amor de Tito, la prostituta Casiana Conejo. Las modificaciones introducidas por el escritor en torno a este personaje son mínimas, como comprobamos en la siguiente variante, añadida en las galeradas:

Para ver de resucitarle y que recobrar su tino le trajimos a esta casa, que no es la mía sino la de esta joven, mi amiguita, que aquí vive con su **[madre y otra señora vieja] <tía Simona>** (*Cánovas*, cap. II).

La variante transcrita está tan relacionada con la construcción del personaje como con la ambientación del pasaje: estamos ante una escena celestinesca en la que la tía Simona y Celestina, el personaje que lleva a un borracho Tito, que incluso ha perdido el tino, al mísero hogar de Casiana, buscan un nuevo amante a la descarriada muchacha; por lo tanto, ante tanta referencia a la novela de Rojas es mucho más coherente encontrarnos con la tía Simona que con una madre carnal. Pero también tiene la variante repercusiones en la construcción del personaje de Casiana, pues, en líneas posteriores, nos enteramos de que sus orígenes cuentan con los mismos crueles comienzos de todo héroe de la picaresca y, por lo tanto, entra dentro de la lógica de un personaje de este tipo el que, a estas alturas de su vida, ya no esté con sus padres, sino con una tía, con vínculos de sangre o no, que se ocupa de su manutención y de explotarla dentro del mundo de la prostitución. Es la propia Casiana la que relata al convaleciente Tito sus tristes primeros pasos en la vida, pero también es ella la que establece las directrices que moverán su recorrido a lo largo de toda la novela: quiere vivir al amparo de un hombre, de la forma más humilde y honrada posible, pero, sobre todas las cosas, quiere adquirir la cultura básica que le fue negada desde pequeña; directrices que quedan plasmadas en la primera versión conservada de la novela, el manuscrito, y que no son modificadas ni matizadas en ningún momento:

Usted se sonrío y me mira con ojos cariñosos, continuó tras una breve pausa. Ya veo que me amparará. Ya no lo dudo... Y lo primero que le pido, don Tito de mi alma, no es que me dé de comer, no es que me vista decentita, lo primero que le pido es que me enseñe a leer y escribir o que me ponga un maestro que me dé lección... porque

soy una burra... no entiendo una letra... no sé escribir una palabra... y el ser una burra, créalo como Dios es mi padre, me mortifica tanto, no, me mortifica más que el no ser mujer honrada. ¡Ay... cuando yo le cuente cómo ha sido la infancia de esta pobrecita Casiana, se espantará usted!... De los cinco a los diez años anduve por las calles, descalza, con un ciego que tocaba la bandurria. Largo tiempo pasé durmiendo en un banco sin más abrigo que unos trapajos indecentes. El abandono en que me tenía mi madre no se cuenta en un año. Me alquilaba para pedir limosna con mendigos asquerosos y borrachines. (*Cánovas*, cap. II).

En definitiva, a través de todos estos ejemplos hemos podido comprobar cómo Galdós modifica, dentro de esta serie, el método utilizado en la construcción de sus personajes: si en los primeros episodios los protagonistas evolucionan desde los primeros apuntes que sobre los mismos aparecen en los manuscritos, en los últimos los personajes quedan esbozados desde un principio, sin recibir ninguna modificación significativa a través de manuscritos y galeradas.

2.2. Descripción de ambientes y espacios

Si en la construcción de personajes hallamos diferencias esenciales entre las dos etapas de la serie, en la elaboración de espacios esas diferencias se acentúan.

La atención dedicada por Galdós al ámbito de la política en sus diferentes novelas, no sólo en los *Episodios Nacionales*, es de enorme importancia, aunque en *España sin rey* y *España trágica* observamos una clara tendencia del autor a no rebasar ciertos límites impuestos por el carácter novelesco de la narración, que se vería seriamente afectada por textos que imitan el panfleto político, tal y como comprobamos en la siguiente modificación introducida en las galeradas de *España sin rey*:

a) Versión del manuscrito: El ardor sectario en algunas localidades, la intriga y los amaños de amistad en otras, la tutela oficial en casi todas, iniciaron la campaña. **Ninguna ciudad ni villa ni lugar se libró de estas vivas irradiaciones del centralismo, en las cuales lo mismo centelleaba la fe que la locura, lo mismo la política sincera que la falaz. Singularmente hablará el historiador de la irradiación política en el territorio alavés y riojano-alavés, porque en ella se cruzaron los primeros hilos de esta trama vital que ahora cuento, drama sucedido, historia palpitante.**

b) Versión de las galeradas: El ardor sectario en algunas localidades, la intriga y los amaños de amistad en otras, la tutela oficial en casi todas, iniciaron la campaña, **tempestad ruidosa y fulgurante. Pues Señor...** (*España sin rey*, cap. I).

Este interés por eliminar los pasajes que están demasiado comprometidos con la “propaganda política” se va diluyendo a medida que van avanzando los años, puesto que, como comprobamos en el último episodio, *Cánovas*, a Galdós parece no preocuparle que la propaganda política vaya en detrimento de la narración.⁸ Para corroborar esta afirmación sólo tenemos que recordar el final de la novela, en el que hallamos una disertación radical, que ocupa la totalidad del último capítulo, puesta en boca del personaje mítico de la Madre, como podemos comprobar en el siguiente fragmento:

Los políticos se constituirán en casta, dividiéndose hipócritas en dos bandos igualmente dinásticos e igualmente estériles, sin otro móvil que tejer y destejer la jerga de sus provechos particulares en el telar burocrático. No harán nada fecundo;

no crearán una nación; no remediarán la esterilidad de las estepas castellanas y extremeñas; no suavizarán el malestar de las clases proletarias. Fomentarán la artillería antes que las escuelas, las pompas regias antes que las vías comerciales y los menesteres de la grande y pequeña industria. Y por último, hijo mío, verás si vives que acabarán por poner la enseñanza, la riqueza, el poder civil, y hasta la independencia nacional, en manos de lo que llamáis vuestra Santa Madre Iglesia. (*Cánovas*, cap. XXVIII).

Y todavía sigue la Madre unos párrafos más con su engañosa visión futurista: engañosa porque la hace Galdós desde la perspectiva que le da el año 1912, cuando supuestamente tendría que estar situado en los años en los que discurre la narración, tres décadas antes de ser escrita, y porque la efectúa nuestro autor desde sus propios puntos de vista sociales y políticos, radicalizados por el paso de los años y por sucesivos desengaños personales. El Galdós de episodios anteriores nunca se habría dejado llevar por tan peligrosos caminos propagandísticos que, por desgracia, hacen perder el rumbo de *Cánovas* en multitud de ocasiones.

Si nos fijamos en otro espacio de la narración, el que se refiere a la descripción de los lugares donde transcurre el relato, tanto en lo que concierne a las viviendas de los personajes como en lo que respecta a los espacios urbanos, comprobamos también las mismas diferencias entre las primeras novelas y las últimas. Así, en la primera versión del manuscrito de *España trágica* encontramos la siguiente descripción de la casa donde vive Fernanda, decadente caserón anclado en el pasado que se identifica con el estado corporal y espiritual de la miserable joven –y, dando un paso más, también con la desastrosa situación histórica de España–:

La casa también era degeneración tristísima, y de su grandeza pasada sólo quedaba el desnudo grandor de los aposentos, **muchos de los cuales no eran ya vivideros. En el interior de la planta baja conservaba algún decoro; pero en las cuatro fachadas, su vejez mal aliñada carecía de dignidad** (*España trágica*, cap. II).

Esta descripción desaparece en la revisión del manuscrito, con lo que resta impacto y efectividad al texto primitivo, en el que no sólo se retrata la casa, sino, por transposición, se describe la penosa situación de la ya enferma y casi moribunda Fernanda.

En cuanto al espacio urbano esbozado por Galdós en la primera versión de *España trágica*, es tan detallado que casi nos parece estar leyendo un callejero del Madrid de la época, dándole a la novela, al mismo tiempo, un sentido itinerante. El autor termina eliminando estos pasajes, cercenando de esta manera la primigenia concepción de la novela como un “relato callejero”, como podemos comprobar en los siguientes párrafos, eliminados algunos en el mismo manuscrito y otros en las galeradas:

y se metieron en un palacete que hacía esquina a la calle del Divino Pastor, y está en el jardín, cerrado por elegante verja curva. “Ésta es la casa de Fermín Lasala, –dijo Santamaría– y aquí vive Montpensier...

Por las calles del Divino Pastor y de Daoiz se corrieron a la de San Bernardo...

Pasada la Universidad, se agregaron dos con uniforme de la milicia, luego uno en traje de paisano. Iban charlando de dos en dos por la acera de los pares, a

contrapelo de la movible ringlera de transeúntes, entre los cuales pasaban a prisa no pocos estudiantes que acudían a sus clases... (*España trágica*, cap. VII).

Este trabajo de reelaboración que constatamos en los primeros episodios contrasta con el de *Cánovas*, en el que nos encontramos con unos espacios mínimamente retocados por Galdós en manuscritos y galeradas, aunque aparecen, como en casi todas sus novelas, el constante callejear por la ciudad de Madrid y descripciones puntuales de espacios cerrados, el hospedaje de Tito, la casa de Cánovas, etc., tal como podemos comprobar en el siguiente ejemplo, tomado de los muchos paseos que dan Tito y Casiana a lo largo de la novela por zonas muy concretas de Madrid:

Entre San Juan y San Pedro, entrada de verano, cambiamos Casiana y yo el escenario en que **[hacíamos la exhibición de] <exhibíamos>** nuestras bien aderezadas personas. Abandonamos la Castellana y el Retiro, y vestidos cómodamente y sin pretensiones nos íbamos por las tardes a la Fuente de la Teja o a la Pradera del Corregidor. La libertad del vivir plebeyo al aire libre nos encantaba, mayormente cuando llevábamos **[nuestra]** merienda o **[nuestra]** cena y nos la comíamos **[tumbados] <tumbaditos>** sobre la hierba. (*Cánovas*, cap. VIII).

Como podemos comprobar, las variantes son en este caso muy escasas y sin trascendencia en la construcción del espacio por donde pasean los desocupados Tito y Casiana.

Por lo tanto, como en la construcción de los personajes, podemos comprobar que Galdós trabaja con mayor intensidad la pintura de ambientes y espacios de las primeras novelas de la serie que los de la última, donde la labor creadora decae de forma patente.

2.3. Aspectos cronológicos

La precisión de que hace gala Galdós en lo que respecta a las fechas, días, meses, años, consignadas en *España sin rey* y *España trágica*⁹ se hace patente a través de una multitud de correcciones, que evidencian su enorme preocupación por la veracidad de los hechos, históricos o literarios, y porque éstos queden fijados en la propia cronología de la novela, tal y como podemos comprobar en las siguientes variaciones, tomadas de las galeradas de *España trágica*:

[consagró luego **algunos ratos** a enriquecer su diario con el grave suceso del] <poco después anotaba en su cuaderno el sangriento drama del **sábado**> 12

Pues **[esta]** <ayer por la> mañana

Fue [aquel **domingo, 15 de marzo**, día de variadas emociones para Vicente, pues tuvo encuentros agradables, encuentros tristes y de añadidura sucesos de interés público subyugaron su ánimo, como a su tiempo se dirá] <para Vicente aquel **domingo, 13 de marzo**, día de variadas sorpresas y emociones> (*España trágica*, cap. X)

En el primer ejemplo comprobamos que Galdós tiende a concretar al máximo los datos cronológicos, eliminando términos demasiado generales como “algunos ratos” y especificando el día de la semana, el “sábado”; en el segundo observamos que don Benito da mucha importancia a la situación concreta de un hecho, que pasa de haber sucedido “esta mañana” a “ayer por la mañana”; mientras que en el tercero verificamos su constante búsqueda de una cronología coherente en el interior del texto (aunque Galdós abandona

pronto el formato de diario, escrito por el protagonista, Vicente Halconero, con el que comienza *España trágica*, no deja, sin embargo, de ser extremadamente escrupuloso con la cronología en toda la novela).

La situación en *Cánovas* es radicalmente opuesta: Tito, el narrador de la historia, relata los hechos en un caos estudiado con el que se intenta provocar en el lector la sensación de confusión que debía reinar por aquellos años. Es el mismo Tito el que, en varias ocasiones, nos comenta lo que significa para él el paso del tiempo, como podemos comprobar en la siguiente cita:

¡1877! La cifra pasó fugaz por mi mente. Menos que los años me interesaban los meses y los días, pues el tiempo había llegado a ser para mí un concepto caótico... (*Cánovas*, cap. XII).

Con esta concepción del tiempo no tiene sentido que haya ninguna corrección destinada a la puntualización cronológica, como las que sí hallamos en *España sin rey* y *España trágica*.

Este cambio sobre la visión del tiempo provoca, incluso, una diferencia rítmica entre las dos etapas de la serie: la primera, con su preocupación por una cronología realista, veraz y detallada, resulta mucho más pausada y morosa; la segunda, con su cada vez más caótica concepción del paso del tiempo, es más rápida, fugaz, breve, con grandes saltos en el tiempo hacia atrás y hacia delante.

2.4. Métodos de trabajo

Los métodos de trabajo utilizados por Galdós en *España sin rey*, *España trágica* y *Amadeo I* –por un lado– y *La primera República*, *De Cartago a Sagunto* y *Cánovas*, por otro, son tan diferenciados que sólo analizando la gestación de manuscritos y galeradas podemos comprobar que la división de esta serie en dos etapas está sobradamente justificada, pues los diferentes sistemas de trabajo tienen forzosamente que tener sus repercusiones en la construcción de cada episodio.

Observando los manuscritos pertenecientes a la primera etapa de la última serie de *Episodios Nacionales*¹⁰ podemos establecer el método utilizado por Galdós en la elaboración de estos tres episodios.

Los manuscritos de estas obras son autógrafos casi en su totalidad, si exceptuamos la tercera parte del manuscrito de *Amadeo I*,¹¹ tomado al dictado por el secretario de Galdós, don Pablo Nougués.¹² Además, todos ellos están formados por anversos y reversos que nos muestran diferentes fases dentro del trabajo creativo del escritor:¹³ los reversos nos ofrecen un paso previo a la elaboración de sus anversos correspondientes y, por lo tanto, nos dan la oportunidad de analizar con mayor profundidad las pulsaciones creativas por las que se dejaba guiar el autor en estos pasajes; es decir, nos presentan las variantes más primitivas dentro del proceso creador efectuado por Galdós.

A pesar de la importancia de los reversos dentro del trabajo galdosiano, en nuestro caso la cantidad de los mismos es tan escasa¹⁴ que nos sentimos obligados a indagar sobre la causa de tal insuficiencia.

En primer lugar, es evidente que ha habido una sensible pérdida de material, puesto que encontramos algunos anversos a los que les corresponden dos o tres números de página

consecutivos, es decir, el autor ha condensado el texto que correspondía a dos o tres cuartillas, y hallamos otros anversos colocados de forma correlativa pero que tienen el mismo número de página, por lo tanto, el escritor ha ampliado en estos pasajes el texto primitivo, que correspondía a una sola hoja. Todos estos saltos en la normal paginación de los manuscritos nos indican que en esos puntos de la redacción ha habido un cambio con respecto a un manuscrito primitivo, hoy perdido.¹⁵

En segundo lugar, otra causa probable de la escasez de reversos hallados en esta primera etapa de la última serie de *Episodios Nacionales* la encontramos en la enorme experiencia que Galdós, ya a comienzos del siglo xx, tiene como escritor. No es el joven autor de mediados del xix que aún estaba construyendo su propio estilo y que, por lo tanto, necesitaba detenerse más en la primera fase del manuscrito, emborronando mayor cantidad de reversos, ni siquiera es el escritor maduro, autor de *Fortunata y Jacinta*, que necesitaba ayudarse todavía con gran profusión de borradores donde plasmar sus encuentros y desencuentros con el hilo narrativo; ahora es el escritor consagrado por los años y su público, el escritor que, sin dejar de lado el siempre necesario intenso trabajo mental que requiere toda obra, no necesita esbozar tantas posibles pruebas para su redacción final porque está más seguro de sí mismo. Sin embargo, esto no quiere decir que Galdós no meditara con detenimiento el camino que había de seguir la novela que tuviera en mente, sólo significa que la experiencia acumulada durante toda su vida lo habilita para no necesitar tantos pasos previos a la redacción del texto definitivo del manuscrito como necesitaba en fases anteriores.¹⁶

En tercer y último lugar, hemos de tener en cuenta que no estamos ante novelas autónomas, sino que nos encontramos ante episodios que forman parte de una serie que, al mismo tiempo, entra a formar parte del conjunto de series que conforman los llamados *Episodios Nacionales*. Por lo tanto, estas novelas tienen que verse condicionadas por el estilo, la estructura y los temas desarrollados en obras anteriores, en especial de los episodios con los que Galdós finaliza la serie inmediatamente anterior. Esta particularidad dentro de estos textos hace que no tenga sentido que el escritor se detenga en detalles solventados en novelas anteriores, como es el caso de la construcción narrativa de algunos personajes, ya suficientemente definidos en los episodios donde aparecen por primera vez, circunstancia que podemos observar, por ejemplo, en el protagonista de *España trágica*, Vicente Halconero.¹⁷

Pero las diferencias entre estos textos y otros anteriores también aparecen, con mayor profusión aún, en los anversos. Don Benito utiliza como único instrumento de escritura en estos tres manuscritos, tanto en los anversos como en los reversos, el lápiz, lo que supone ya un cambio con lo demostrado para otros manuscritos de Galdós, en los que utilizaba el lápiz para el texto borrador y la pluma para el texto definitivo del manuscrito. El lápiz permite al escritor utilizar dos métodos de corrección: “tachar o borrar el fragmento desechado.”

También el lápiz ofrece a Galdós la oportunidad de escribir de forma tenue aquellos fragmentos de texto en los que no está suficientemente seguro. En estos casos el autor puede concluir la escritura de dos maneras: o remarca lo escrito débilmente, porque se ha decantado por esta redacción, o escribe algo distinto encima. En este último caso resulta casi imposible desentrañar la primera versión, pues don Benito ya se ha ocupado de que resulte ilegible con el fin de que el editor no confunda la versión corregida con la inicial. En todo caso, es una técnica que nos demuestra el detenido trabajo del escritor, que se molesta en revisar una y otra vez determinados pasajes que no están conseguidos a su gusto.

En lo que se refiere a los tres últimos manuscritos de la serie¹⁸ ya no son autógrafos, sino que están tomados al dictado, en su totalidad, por el ya citado secretario particular de Galdós,

don Pablo Nougués.¹⁹ El sistema de trabajo, por lo tanto, varía sustancialmente, haciendo que de ello se deriven varias características propias de la gestación de estos tres textos:

En primer lugar, ya no hay tantas variantes como las que encontramos en los tres manuscritos anteriores, reduciéndose su número de forma bastante llamativa: si en un manuscrito como el de *España sin rey* podemos hallar fácilmente de 15 a 20 tachaduras en una cuartilla, en un manuscrito como el de *Cánovas* hallamos escasamente de 0 a 5.

En segundo lugar, aunque Nougués utiliza como único instrumento de escritura el lápiz, tal como hace Galdós en los tres manuscritos anteriores, los fragmentos borrados tampoco son tantos como los que hallamos en los manuscritos autógrafos.

En tercer lugar, en estos manuscritos tampoco encontramos ningún reverso, si exceptuamos los que no tienen ninguna relación con la redacción de las novelas,²⁰ lo que nos impide rehacer la primera etapa de su creación.

Estas tres características se deben a la labor propia del amanuense, Nougués, quien debió de pasar a limpio las cuartillas dictadas, haciendo desaparecer gran cantidad de variantes.

Así pues, estos aspectos materiales de los manuscritos se corresponden con las diferencias observadas mediante el análisis de variantes, y corroboran, también, una diferencia sustancial entre las dos etapas que hemos establecido para la creación de las novelas de la última serie, diferencia que, lógicamente, se hace patente asimismo en el trabajo de las galeradas. Es precisamente este trabajo, que configura la segunda fase de la elaboración de las novelas, el que vamos a analizar a continuación.

Como es sabido, las galeradas constituyen documentos conformados en columnas impresas que reconstruyen el manuscrito enviado a la editorial. Tras la impresión del mismo, el editor envía al escritor estos textos para que sean corregidos por él. Galdós aprovecha esta oportunidad para realizar todo tipo de correcciones, desde las meramente ortográficas hasta las estilísticas.

Si comparamos los manuscritos con sus respectivas galeradas antes de ser corregidas, es decir, con sólo la letra impresa, comprobamos que, a pesar de que deberían hacerlo, no coinciden a la perfección. Las pequeñas variaciones que hallamos entre estos textos se deben posiblemente a errores cometidos por el editor. Estos errores pasan casi en su totalidad a formar parte de la edición príncipe, a menos que se traten de errores ortográficos, de puntuación o de sentido, con lo que son inmediatamente rectificadas por el escritor, lo que nos hace suponer que Galdós no se molestaba en cotejar los manuscritos con las galeradas. Podemos comprobarlo en el siguiente ejemplo tomado de *Cánovas*:

Manuscrito: una **excelente** señora

Galeradas: una señora

(*Cánovas*, cap. X)

Existe también otro desfase entre las galeradas corregidas y la edición príncipe, ya que sus textos tampoco coinciden. Pero esta vez no podemos afirmar que las diferencias procedan del proceso de impresión, porque en este caso las variantes son de tal calidad que es imposible achacarlas a simples errores de transcripción. La única explicación para este fenómeno es la existencia de otras galeradas, hoy perdidas. Se trata de unas segundas galeradas en las que el escritor vuelve a corregir, ya por última vez, su novela antes de que se haga pública. En este

caso sólo hallamos variantes estilísticas muy puntuales, tal como comprobamos en los siguientes ejemplos:

Galeradas: a **estas** atinadas palabras

Edición príncipe: a **tan** atinadas palabras

Galeradas: no es **para contado**

Edición príncipe: no **se cuenta en un año**

(*Cánovas*. cap II).

Dejando ya a un lado las generalidades, encontramos las siguientes particularidades en las galeradas de una y otra etapa.

Las galeradas correspondientes a la primera etapa²¹ están repletas de correcciones autógrafas. Las correcciones son tan numerosas y de tal importancia que muchas veces resultan incluso más interesantes que algunas de las que hallamos en los manuscritos de estas mismas obras.²²

Galdós muestra tanto interés en la corrección de estas galeradas que en casi todas las variantes realiza primero un borrador a lápiz y luego, cuando ya se encuentra seguro, las escribe a tinta, encima de las mismas líneas esbozadas con el lápiz o cerca de ellas. En otras variantes de mayor importancia efectúa los borradores a lápiz en los bordes de las hojas, bien separados de la columna impresa, para luego pasarlos tal cual fueron escritos o de distinta manera a su lugar correspondiente, ya redactados con tinta.²³ En algunas ocasiones el trabajo resulta tan elaborado que hay incluso más de tres tentativas a lápiz antes de escribir la definitiva versión con tinta. A este respecto vemos un claro ejemplo, de los muchos que hay, en el final de la hoja número 7 de las galeradas de *España sin rey*: Galdós escribe a lápiz las siguientes líneas cuando describe a don Wilfredo:

de corta talla y [empaque ceremonioso] <tiesura ceremoniosa>, pulcro, [afeitadito y remilgado] remilgado y afeitadito.

Y escribe después con tinta la variante definitiva:

cincuentón de corta talla, y tiesura ceremoniosa, pulcro, remilgado, afeitadito.

Las galeradas correspondientes a la segunda etapa de la serie²⁴ ya no contienen correcciones autógrafas, sino que son tomadas al dictado por Nougés. El cambio de método afecta directamente a las correcciones, que se van haciendo cada vez menos numerosas y menos importantes, hasta llegar a *Cánovas*, donde el número de variantes establecidas en las galeradas constituye casi la mitad de la cantidad de correcciones que podemos apreciar en cualquier galerada de la primera etapa.

Utiliza el secretario dos técnicas de anotación de las variantes que va introduciendo en las galeradas:

-Variante escritas directamente con tinta: aquellas variantes más definidas en la mente del escritor, que no han necesitado un proceso previo a su escritura final.

-Variante escritas primero a lápiz y luego a tinta: éstas son las variantes que ofrecen más dudas al autor y, por ello, el secretario se ve obligado a escribirlas primero con

lápiz, para luego, cuando Galdós está bien seguro, remarcarlas con tinta. Cuando ambas variantes coinciden, o se desvían sólo mínimamente, el secretario escribe la variante de tinta encima del esbozo a lápiz, pero cuando la diferencia entre las dos es mayor, el amanuense borra la variante primitiva, con lo que hemos perdido esta primera versión, aunque no la evidencia de que existieron, ya que se han dejado señales del lápiz con el que fueron escritas.

En conclusión, el método de corrección de las tres primeras galeradas es mucho más exhaustivo que el utilizado en las tres últimas, provocando una clara degradación cualitativa en la construcción de los tres últimos episodios.

3. Las ediciones

Todo este proceso creativo, que hemos dibujado en los apartados anteriores, desemboca en las primeras ediciones. Después de que las novelas vean la luz por primera vez, el escritor tiene la oportunidad de seguir introduciendo modificaciones en las mismas durante las siguientes ediciones. En nuestro caso, sólo hallamos ediciones completas posteriores a la príncipe en vida del autor en *España sin rey*, edición publicada en *El Liberal* durante los días 26 de enero, 10, 17 y 24 de febrero de 1908, y *España trágica*, publicada en el folletín de *El País* a partir del 6 de abril de 1909. En las demás novelas no hay ediciones completas que vean la luz antes del fallecimiento de Galdós.²⁵ En el caso de las ediciones citadas, aunque fueron realizadas en vida de Galdós, no ofrecen ninguna variante que demuestre la intervención del escritor en estas publicaciones.

4. Conclusiones

Tras este recorrido por el proceso creador de la última serie de *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, podemos establecer las siguientes conclusiones:

1º - No se puede afirmar sin matizaciones que Galdós al final de su vida fuera más descuidado en su labor literaria, ya que, como hemos demostrado, el repaso y las correcciones en manuscritos y galeradas eran de un celo y una constancia notables, al menos en la primera etapa de la serie.

2º - Aunque ateniéndonos a los documentos conservados podemos inferir que el trabajo de Galdós en el plano estilístico es más arduo que en el estructural, esta afirmación está condicionada a la pérdida de los materiales primigenios.

3º - A medida que Galdós iba avanzando en la creación de su última serie, los episodios van siendo cada vez menos elaborados, hasta el punto de permitirnos distinguir diferencias tanto cuantitativas como cualitativas en las variantes consignadas, lo que hemos constatado mediante la comparación de los primeros episodios, *España sin rey* y *España trágica*, con el último, *Cánovas*.

4º - Por último, en la quinta serie de *Episodios Nacionales* encontramos un factor de interés que no hallamos en ninguna de las demás series: por primera vez en la carrera literaria de don Benito se nos presenta un cambio de método de trabajo que divide en dos la serie, proporcionándonos de esta manera una enorme cantidad de datos sobre el desarrollo del proceso creativo utilizado por Galdós.²⁶

BIBLIOGRAFÍA

- ARENCIBIA, Y., *La lengua de Galdós*, Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 1987.
- ARENCIBIA, Y., *Edición crítica de “Nazarín”, de Benito Pérez Galdós*, Valencia: Servicio de publicaciones de la U.L.P.G.C., 1995.
- BALLESTER, C., *Benito Pérez Galdós*: Labor, 1991.
- DE LA NUEZ, S., *Biblioteca y archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós*: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.
- ESTERÁN ABAD, P., “*Los manuscritos de la primera serie de Episodios Nacionales*”, Hipótesis interpretativa del proceso de redacción” en *Anales Galdosianos*: Queen’s University y Casa-Museo Pérez Galdós, 1999.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, M. J., *Edición crítica de “Tristana”, de Benito Pérez Galdós* (en prensa).
- GULLÓN, R., *Galdós, novelista moderno*, Madrid: Taurus, 1987.
- HERNÁNDEZ CABRERA, C.E., *Edición crítica de “El abuelo”, de Benito Pérez Galdós*: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1992.
- HERNÁNDEZ SUÁREZ, M., *Bibliografía de Galdós*: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1972.
- HINTERHÄUSER, H., *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, Gredos, Madrid, 1963.
- M. ROGERS, D., *Benito Pérez Galdós*, Taurus, Madrid, 1979.
- MONTESINOS, J. F., *Galdós*, Castalia, Madrid, 1980.
- ORTIZ-ARMENGOL, P., *Vida y obra de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1996.
- ROMÁN, I., *La creatividad en el estilo de Galdós*: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993.
- TRONCOSO, D., *Edición de “Trafalgar” y “La corte de Carlos IV”, de Benito Pérez Galdós*, Crítica, Barcelona, 1995.
- WHISTON, J., *Edición de “Lo prohibido”, de Benito Pérez Galdós*: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998.

NOTAS

- ¹ Para el prestigioso crítico Hans Hinterhäuser, la última etapa creativa del escritor estaba regida por un lamentable “anarquismo senil” (1963: 215).
- ² Tal como nos da a entender Douglass M. Rogers, no siempre han sido criterios estrictamente literarios los utilizados para desechar algunas etapas creativas de Galdós, sino que han influido en gran manera las ideas políticas del autor, más radicales en las últimas décadas de su vida: “Tanto en vida del autor, como después, ha existido inexorable tendencia a juzgar a Galdós por valores extrínsecos, no literarios, unas veces asociados a la persona del autor y otras a las ideas reflejadas en su obra, sobre todo, las ideas políticas y religiosas. Esto desvió el interés de lo que es hoy la preocupación central, la obra como creación (...) En ciertos períodos se ha prestado atención desproporcionada a un solo segmento de la obra de Galdós –las novelas tempranas, por ejemplo– deformando o limitando así la visión del conjunto y la de sus partes” (1979: 15, 16)
- ³ Ya en el VI Congreso Internacional Galdosiano, celebrado en 1997, se insiste en la necesidad de investigar las últimas obras escritas por Galdós.
- ⁴ Para ello seguimos las directrices establecidas, en especial, por los trabajos de Yolanda Arencibia, María Jesús García Domínguez y Clara Eugenia Hernández –citados en la *Bibliografía*–.
- ⁵ “La serie se divide en dos grupos desiguales que responden a diferentes criterios y manifiestan distintas técnicas: los dos primeros episodios, del mismo corte que los anteriores en general, pues el mundo novelesco de *España sin rey* está en cierto modo relacionado con el de *La de los tristes destinos*, y *España trágica* sigue contando los sucesos, impresiones y opiniones de Halconero, se diferencian en un todo de los cuatro volúmenes, donde ese mundo es apenas visible, o sólo se hace valer, como hemos visto otras veces, por menciones de nombres no siempre bien traídos a cuento. Esos cuatro últimos episodios, obra de un solo autor supuesto, se siguen de manera, que alguno se puede considerar como la segunda parte del anterior; así el final de *La primera República* nos invita a leer el fin de aquellos sucesos en el próximo volumen (...) Más que nunca antes, es difícil ahora mantener separados e independientes los volúmenes en esta serie final.” (1980: 251)
- ⁶ Tal y como podemos comprobar en las ediciones críticas de Yolanda Arencibia, María Jesús García Domínguez, Clara Eugenia Hernández Cabrera y James Whiston; todas citadas en la bibliografía.
- ⁷ En las citas enumeradas dentro de este artículo se utilizan determinadas señales cuyo significado debe ser traducido de la siguiente manera: () = todos los términos escritos entre paréntesis tienen un sentido aclaratorio; **negrita** = todo lo escrito en negrita debe ser resaltado; subrayado: todo lo subrayado enuncia lo escrito a continuación; < > = todo lo escrito entre ángulos es un pasaje añadido a posteriori en manuscritos o galeradas; [] = todo lo escrito entre corchetes ha sido desechado en manuscritos o galeradas.
- ⁸ Nos lo recuerda Montesinos con las siguientes palabras: “De toda la serie, este episodio, *Cánovas*, es el más curioso, el que más me dará que hablar, y, en todos los sentidos, el menos satisfactorio. Es así porque, aunque don Benito haya echado por delante a su Tito Liviano, con sus chifladuras y sus alucinaciones, para que se exhiba en epigramas y aguijonazos satíricos a costa de la Restauración, para todo lector es clarísimo que es el autor del libro el que tiene la palabra, y que la tiene en momentos en que la ecuanimidad no es precisamente la mayor de sus virtudes. Y como no se vale para combatir la Restauración de los medios normales de la polémica política, como no leemos discursos, ni libelos, ni ensayos doctrinales, ni francas sátiras, sino una novela, ésta se descentra de manera que acaba por dejar de serlo.” (1980: 276-277)
- ⁹ Según Montesinos, “El episodio *España trágica* está cuidadosamente medido con el tiempo; transcurre entre el 1º de enero y el 30 de diciembre de 1870...” (1980: 252)
- ¹⁰ Los manuscritos de *España sin rey*, *España trágica* y *Amadeo I* se conservan en la actualidad en la Biblioteca Nacional de Madrid.
- ¹¹ En la segunda parte de *Amadeo I* Galdós combina alternativamente la escritura con el dictado. En concreto, la novela se compone de 352 cuartillas autógrafas y 154 tomadas al dictado por Nogués, secretario de don

Benito. Las páginas dictadas van aumentando en cantidad de forma progresiva a medida que la novela va tocando a su fin, como podemos comprobar si observamos con detenimiento el número de las páginas dictadas: son las cuartillas 331-334, 347-371 y 373-497.

- ¹² La personalidad de Pablo Nougués es determinante en los últimos años de Galdós, ya que pasó de ser un amigo que compartía las ansias republicanas del escritor canario a ser su secretario particular, encargado de leer, estudiar, subrayar y entresacar pasajes históricos de diferentes documentos útiles para las novelas de su amigo –periódicos, enciclopedias, folletines, etc.– y, en sus últimos textos, el responsable de tomar el dictado del ya enfermo Galdós (Ballester, 1991: 154 y Montesinos, 1980: 249).
- ¹³ *España sin rey* está compuesto por 654 anversos y 59 reversos (todos ellos, a excepción del primero –que corresponde con el anverso 36 y sólo es la anotación de una dirección– conforman una primera redacción de sus anversos correspondientes), *España trágica* por 584 anversos y 47 reversos (no todos relacionados con el texto, pues hay 6 que sólo son cuentas –los correspondientes a los anversos 110, 127, 186, 197, 211 y 226–) y *Amadeo I* por 498 anversos y 15 reversos (que tienen que ver con el texto, a excepción del 93 –es una carta autógrafa de Galdós–, el 230 –en el que sólo hay anotado un número–, el 330 –con un número– y el 476 –también con un número–).
- ¹⁴ En especial si comparamos con los manuscritos pertenecientes a la madurez del escritor, como los de *Tristana*, *El abuelo* o *Lo prohibido* (ver ediciones citadas en la bibliografía).
- ¹⁵ Por ejemplo, en el manuscrito de *España trágica* hay una página que lleva el número 92-2º (es una ampliación) y otra que lleva los números 242 y 243 (es una reducción).
- ¹⁶ Montesinos recoge el siguiente testimonio, en el que nos demuestra que el trabajo previo a la redacción de la novela seguía siendo en esta época tan intenso como en las anteriores, sólo que al plasmar en el papel la novela ya meditada, el escritor no sentía dudas propias de sus períodos de formación: “...muy poco antes de ponerse Galdós a la composición de *Amadeo I*, no sabía qué forma darle. La entrevista... que hicieron posible el largo artículo de El Bachiller Corchuelo, verosímelmente en la primavera de 1910... indica que había imaginado un plan enteramente diferente del que siguió luego. ‘Lo haré en forma dialogada, como *El abuelo*... Creo que se estrenará, arreglado para el teatro... Será una comedia satírica... al modo de las de Aristófanes... Ahora estoy preparando *el cañamazo*, es decir, el tinglado histórico... Moret, que conoce bien el palacio, prometió darme muchos datos. Una vez abocetado el fondo histórico y político de la novela, inventaré la intriga’.” (1980: 246, 247)
- ¹⁷ La elaboración de los episodios nacionales fue una labor que, en principio, no resultó muy planificada, pero que con el tiempo se hizo casi mecánica, tal y como deducimos de las propias palabras de Galdós, recogidas por Geoffrey Ribbans: “Habla de ‘una empresa impremeditadamente acometida... realizada al fin no sin tropezar con mil dificultades y obstáculos... cierta lamentable y abrasadora impaciencia mía, que no puedo de modo alguno refrenar’, lo que da por resultado una producción frenética de diez tomos... en poco más de dos años” (1995: XII). Si esto ocurría con la primera serie, pues a ella están referidas estas palabras, podemos imaginarnos lo que podía ocurrir con la última.
- ¹⁸ Los originales de los manuscritos de *La primera República*, *De Cartago a Sagunto* y *Cánovas* se encuentran custodiados en la Casa Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria.
- ¹⁹ Es sobradamente conocida la enfermedad que eclipsó con una progresiva ceguera los últimos años de Benito Pérez Galdós. Como es lógico, el escritor canario se vio forzado a cambiar el método de escritura, tuvo que recurrir al dictado, cuando la vista terminó siéndole inservible en su trabajo, algo que hace que la última etapa de su carrera se diferencie sustancialmente de las anteriores (Ortiz-Armengol, 1996: 665, 700)
- ²⁰ El manuscrito de *La primera República* contiene 465 anversos y 25 reversos en los que se puede ver solamente cuentas o números de grandes dimensiones que se corresponden con la paginación de la galerada correspondiente, Galdós anota en todos los manuscritos de la serie los números de página de las galeradas que les corresponden, el manuscrito de *De Cartago a Sagunto* está compuesto por 463 anversos y 12 reversos en los que se mezclan cuentas con números de páginas de la galerada del episodio en cuestión, y el manuscrito de *Cánovas* contiene 419 anversos (deberían ser 420, pero la cuartilla 145 está perdida) y 5

reversos en los que, como en los dos casos anteriores, hallamos cuentas y números de página de la galerada de esta novela.

- ²¹ Los originales de las galeradas de *España sin rey*, *España trágica* y *Amadeo I* se conservan en la Casa Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria.
- ²² Podemos hacer extensivas a nuestro trabajo las palabras que James Whiston dedica a las galeradas (perdidas) de *Lo prohibido*: “Como se ha indicado, con relación a otras novelas galdosianas, la mayoría de los cambios en las galeradas tienen una meta principal, con extensión, sospecho, a todas las novelas de Galdós: la intención patente de forjar un lenguaje más vivaz y flexible, y de acercar la lengua escrita a las modulaciones y sintaxis de la palabra hablada.” (1998: 38)
- ²³ Los márgenes de las galeradas de los episodios de la primera etapa, *España sin rey*, *España trágica* y *Amadeo I*, no son sólo utilizados como improvisados borradores para aquellas variantes que resultan más problemáticas para el autor, sino que Galdós también se entretiene, en sus horas bajas de inspiración, en esbozar pequeños dibujos a lápiz con los que evadirse momentáneamente de su trabajo. Este factor, totalmente anecdótico, nos aporta, sin embargo, un interesante dato sobre el trabajo del escritor: dedica suficientes horas a la corrección de galeradas –lo que se traduce en un gran esfuerzo– como para sentirse necesitado de esta inocente evasión que, además de despejarlo, lo ayuda en su concentración.
- ²⁴ Los originales de las galeradas de *La primera República*, *De Cartago a Sagunto* y *Cánovas* se encuentran en la Casa Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria.
- ²⁵ Según Manuel Hernández Suárez, éstas son las ediciones más próximas a la príncipe, incluidas las fragmentarias: de *España sin rey*, la citada, editada en *El Liberal*, de 1908, más las de 1927, 1941 y 1944; de *España trágica*, la citada, editada en *El País*, en 1909, más las de 1928, 1934, 1941, 1943 y 1944; de *Amadeo I* dos fragmentos, en *El Tribuno* de Las Palmas de Gran Canaria, el 31 de diciembre de 1910, y en *El País*, Madrid, el 15 de diciembre de 1910, más las ediciones completas de 1929, 1941, 1943 y 1944; de *La primera República* tenemos las ediciones de 1924, 1929, 1935, 1941, y dos en 1944; de *De Cartago a Sagunto* tenemos la reproducción de dos fragmentos, en *El País*, Madrid, 23 de noviembre de 1911 y en *España nueva*, Madrid, 25 de noviembre de 1911, además de las ediciones completas de 1925, 1931, 1941 y dos en 1944; y, finalmente, de *Cánovas* también tenemos la reproducción de dos fragmentos, uno en *El Liberal*, Madrid, 16 de septiembre de 1912, y otro en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de septiembre de 1912, además de las ediciones completas de 1929, 1941, 1943 y 1944 (1972: 329-343).
- ²⁶ Como anota Pilar Esterán Abad, “Galdós consagró su vida creativa a aprender y perfeccionar el oficio de novelista. Será siempre un artesano de la novela, ávido de asimilar nuevas técnicas narrativas y de ensayar recursos innovadores en sus relatos” (1999: 25). Es todo un privilegio que, precisamente en la última serie de *Episodios Nacionales*, podamos comprobar lo acertado de esta afirmación.