

**SEMINARIO  
PROYECTOS GALDOSIANOS EN MARCHA**

# MENDIZÁBAL: GÉNESIS TEXTUAL

*Miguel Sánchez García*

## *Contexto*

Una primera cuestión a la hora de planificar el objeto de nuestro estudio era su delimitación. La edición crítica tal y como recoge la tradición latino europea tiene como campo de actuación establecer el texto en su redacción originaria. Nos dice Alberto Blecua “La crítica textual es el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor”.<sup>1</sup> En este mismo sentido señala Thorpe “el ideal de la crítica textual es ofrecer el texto que el autor trató de escribir”<sup>2</sup> citado por Francisco A. Marcos Marín<sup>3</sup> o lo dicho por Jean Roudil,<sup>4</sup> mencionado y traducido por Germán Orduna:<sup>5</sup> “La expresión *edición crítica* debe ser reservada a las reconstrucciones de textos viciados en su transmisión y reconstruidos en el estado en que el editor juzga que fueron escritos por el autor”. Las definiciones aquí presentadas nos circunscriben a textos donde se duda de la veracidad de las obras conocidas o de aquellos en que existen varias versiones y se intenta reconstruir el modelo original, es decir, textos en su mayoría antiguos: medievales, del Siglo de Oro, del Barroco o del XVIII. A medida que nos acercamos en el tiempo los problemas para fijar el original decrecen o desaparecen.

Hemos mencionado las acepciones *crítica textual* y *edición crítica*, uniéndolas. Dice Germán Orduna “La crítica textual entendida como “metodología de la edición crítica de un texto” es la operación esencial del quehacer filológico: fundamento y corona a la vez, de la Filología”.<sup>6</sup> Hay otra acepción que conviene comentar: Ecdótica. Nos explica Germán Orduna<sup>7</sup> que el término fue acuñado por Dom Quentin<sup>8</sup> en 1926 y citamos sus palabras «Es sinónimo de *crítica textual* en su acepción más amplia, aunque a raíz de de la preocupación de Dom Quentin por formular una metodología rigurosamente científica al modo matemático, *ecdótica* suele identificarse con la normativa de la *recensio* que lleva a la formulación del *estema*». Alberto Blecua<sup>9</sup> también se refiere a este término y nos comenta el significado más amplio que algunos estudiosos le dan, pues «incluiría, además de su núcleo puramente filológico —la crítica textual—, todos los aspectos de la técnica editorial, como es la disposición, titulación, el uso diferenciador de los caracteres gráficos, ilustraciones, índices, etc.» Todas las definiciones marcan un camino que pretende dilucidar el texto fijado por el autor, incluso atendiendo a posibles borradores anteriores a la obra, pero vistos éstos, como elementos a tener en cuenta para concretar el texto final.

El trabajo aquí presentado se encuentra al otro lado del espejo, si se me permite la expresión. Tenemos una obra de la que conocemos perfectamente el año de publicación, su primera edición y sabemos que no ha registrado modificaciones posteriores entre la edición *princeps* y la *definitiva*, si denominamos así a la última publicada en vida de su autor.<sup>10</sup> El trabajo que presentamos recoge los diferentes pasos en el proceso creativo de *Mendizábal*, episodio perteneciente a la tercera serie de los *Episodios Nacionales* y fechado en 1898. Estamos, pues, ante un texto moderno, de finales del XIX. Describimos la génesis textual de la obra en varios estadios hasta la culminación en la primera edición. Nuestro trabajo se enclavará, pues, dentro de lo que se ha dado en llamar *crítica genética*. Caminamos desde los

primeros pasos de la obra hasta la primera edición interesados por desvelar el proceso creativo de la misma.

¿Qué es la crítica genética? Dice Germán Orduna<sup>11</sup> “Lo esencial de los estudios genéticos consiste en restituir los mecanismos de la producción, por el análisis de los restos y fragmentos escritos y los rastros (correcciones, dibujos, observaciones) incluidos en los manuscritos del autor”. Esta disciplina surge a finales de los años 80 del pasado siglo y tiene sus antecedentes inmediatos en los formalistas rusos y la Textología. Debemos citar entre las principales autoridades en esta materia a Roger Laufer,<sup>12</sup> Louis Hay<sup>13</sup> y Daniel Ferrer.<sup>14</sup> Su finalidad es reconstruir la historia del texto impreso de obras del siglo XIX y XX, de los cuales se conservan pre-textos y para-textos que precedieron al impreso. El autor tiene, en este sentido, un papel especial, protagonista, pues son los mecanismos de creación los que cobran interés. Como dice Louis Hay, la relación autor-texto se intensifica. Podemos distinguir, en este sentido, dos corrientes dentro de la crítica genética:

a) la genética pre-textual que estudia principalmente todos los documentos autógrafos que han influido en la concepción y preparación de la obra,

b) la genética “escritural” o textual, que estudia las variantes del manuscrito de redacción, y es la que tiene como objeto inmediato, la edición del texto.

En este último apartado se establece nuestro trabajo, y más concretamente, pretende exponer un modo de presentar las variantes textuales sin tener que recurrir a las notas a pie de página, notas finales o notas al margen que suelen ser las fórmulas escogidas y que en muchos casos dan cierta aridez a su lectura. Nuestro trabajo no entra en el estudio de las variantes, como han realizado otros autores, a partir de Yolanda Arencibia,<sup>15</sup> sino centra sus esfuerzos en el desarrollo de un sistema sencillo de códigos que permite la lectura simultánea de los diferentes momentos del proceso creativo.

El resultado bien podría calificarse de hipertexto, aunque estemos hablando de un texto no informático, es decir, de un trabajo presentado para ser leído en formato no electrónico. George P. Landow<sup>16</sup> nos dice que el término fue acuñado por Theodor H. Nelson<sup>17</sup> en los años sesenta para referirse a textos informatizados, no secuenciados, que permite al lector elegir su propio camino a través de una pantalla interactiva. El hipertexto estaría formado por los textos y los nexos que permiten su unión.<sup>18</sup> Igualmente podríamos hablar de “embriones” de hipertexto a los textos clásicos en formato libro que nos remiten a notas a pie de página o notas finales, a prólogos o a epílogos. Podríamos hablar, como expone Landow, del clásico artículo académico de humanistas o de ciencias que ilustra las nociones subyacentes de hipertexto como texto que se lee secuencialmente. Igualmente podríamos citar las numerosas ediciones críticas de autores clásicos donde primero leemos lo que convencionalmente conocemos como texto principal para después pasar mediante notas a pie de página o notas finales a otros textos que tienen relación con el texto matriz. Entendemos pues, por hipertexto, textos conectados informáticamente que giran en torno a un determinado tema y donde en su grado más avanzado no habría un texto principal sino sería el lector el que de acuerdo con sus intereses marcaría la ruta a seguir. Puede incluir información visual, sonora, etc. No nos vamos a extender en explicaciones pormenorizadas. Les recomendamos para ello el libro de Landow. Pero si quisiéramos, antes de finalizar este apartado, destacar otro dato mencionado por el autor: fluidez y rapidez.<sup>19</sup> Nuestro trabajo, en este sentido, potencia estas dos características básicas del hipertexto. Estaría a caballo entre el texto clásico con las notas típicas y el texto

informatizado que permitiera a través de diferentes ventanas mostrar los pasos del proceso creativo. El resultado es un nuevo contexto donde las diferentes etapas del episodio nacional se funden potenciando el acercamiento al “usus scribendi” de Galdós. No descartamos en un futuro el hipertexto informatizado en el que podamos aportar una visión más global de *Mendizábal*.

Como dijimos al principio del párrafo anterior, no es un texto diseñado pensando en archivos digitales, es decir, no está codificado para su intercambio y consulta informatizada. Los códigos utilizados tienen el único fin de mostrar el proceso de gestación de *Mendizábal*. No está codificado, pues, para su consulta y contraste en bases de datos, no sigue las normas de la TEI (Text Encoding Initiative) o las del Hispanic Seminary of Medieval Studies, formato este último que utiliza ADMYTE (Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles).<sup>20</sup> Ello sería tarea de especialistas en este campo.

### *Nuestro Trabajo*

De *Mendizábal* no se conserva el manuscrito. Se ha partido por ello como único material de la utilización de las galeradas, que se conservan íntegras en la Casa Museo Pérez Galdós. El conjunto de las galeradas está formado por 178 pliegos. Las galeradas están divididas en dos “tiradas”. Para organizar mejor el trabajo las hemos numerado atendiendo a la relación que aparece en las mismas y que suponemos se debe a entregas sucesivas por parte de la imprenta al autor para su corrección. Nos inclinamos a ello no sólo por la numeración (letra de Galdós) sino también por las correcciones que aparecen en una y otra tirada, en las que puede apreciarse que hay nombres que se modifican en la primera parte y que ya vienen corregidos en la segunda, como se podrá comprobar. Así hemos organizado un primer grupo que comprende las galeradas 1-32 y un segundo que comprende las galeradas 1-145. La suma de ambas nos daría 177, como así se indica en la carpeta que las recoge; pero son, en realidad, 178 pliegos porque una de las hojas está numerada con el número 110½. A partir de la segunda tirada hemos seguido una doble numeración para atender a la realidad de los pliegos y facilitar la comprensión global del trabajo. De este modo la galerada siguiente a la 32 (última de la primera tirada) la señalamos con el número [1/33] que supone la 1 de la segunda tirada y la 33 en el cómputo total de los pliegos existentes. Irán señaladas en el texto entre corchetes y en negrita.

### *La Codificación*

Vamos a exponer de manera sucinta una pequeña muestra de las posibilidades que este sistema de codificación permite. Hemos pretendido una codificación sencilla al mismo tiempo que “sugerente”. Hubiera sido muy fácil limitarnos a mostrar inclusiones y eliminaciones, porque, a fin de cuentas, a eso se reducen los cambios; pero hemos querido ir más allá codificando cambios de posición, cambios de posición y sema, cambios de posición de signos de puntuación etc., para mostrar con todo rigor la búsqueda por parte del autor de la literariedad de su lenguaje.

Los textos que conforman este proceso son:

—la galerada sin corregir, que llamaremos A y que debería corresponder con el manuscrito corregido devuelto impreso por la imprenta.

—la galerada corregida, que llamaremos B y que es lo que Galdós vuelve a entregar al editor.

—la primera edición, que llamaremos C.

Encontramos muchos cambios entre B y C lo que nos hace suponer la existencia de “capillas”, es decir nuevas pruebas de las que no tenemos relación escrita pero que se manifiestan con nitidez mediante el contraste de los textos.

Una vez publicado el texto por vez primera no hubo correcciones posteriores en vida del autor.

Para plasmar completamente el proceso creativo hemos seguido fielmente la 1ª edición, conservando la ortografía propia de la época. Si hubiéramos actualizado el texto no habríamos podido mostrar mucho de los cambios, especialmente los que afectan a mayúsculas.

Nuestra codificación se sustenta en la utilización combinada de colores y signos. Ello permite hacer más accesible la lectura de los diferentes textos que se simultanean en el trabajo. Evitamos así, también, la continua referencia a las notas a pie de página (que suele ser la tónica general de estos trabajos), con la consiguiente agilidad del proceso lector.

La utilización de los colores nos permite plasmar, también, dos cuestiones importantes: por un lado, los cambios en la secuencia creativa a través de los diferentes textos que han ido formando el proceso de la obra (y que es el motivo principal del trabajo); y por otro, el enfoque que damos a los mismos y con los que se podrá o no estar de acuerdo, pero que indudablemente invitan a reflexionar acerca del hecho creativo de esta obra en particular. Extraemos lo más significativo a título de muestra:

### *Colores utilizados*

#### Colores asociados a A:

- **ROJO** ■■■■■ Cambios de texto realizados sobre A.
- **FUCSIA** ■■■■■ Cambio de colocación de texto sobre A.
- **CAQUI** ■■■■■ Cambios de colocación y sema realizados con respecto a A.
- **VERDE** ■■■■■ Cambio que realiza sobre A para después tachar y no recoger en B.

Asociado a los signos <>, ↔, [ ] y {.

#### Colores asociados a B:

- **AZUL CIELO** ■■■■■ Cambios de texto realizados sobre B.
- **NARANJA** ■■■■■ Cambio de colocación de texto sobre B.
- **AZUL** ■■■■■ Cambios de colocación y sema realizados con respecto a B.

#### Colores asociados a C:

- **NEGRO** ■■■■■ Texto definitivo en la 1ª edición.

Siguiendo el texto trazado en negro se podrá leer el definitivo de la 1ª edición, pues refleja el texto no modificado por el autor, más el resultante de los cambios. Las palabras

modificadas, asociadas a los diferentes signos (que ahora explicaremos brevemente), irán en los colores que hemos asignado al momento creativo en que se han producido los cambios.

### *Los signos y su interpretación*

- Doble flecha “↔”. Signo de cambio.
- Corchetes “[ ]”. Inclusión de nuevos términos en el texto.
- Ángulos “< >”

La doble flecha (↔). Es un signo aclaratorio que delimita la palabra nueva y la anterior, que ya viene recogida por el color. El signo lo que pretende es evitar confusiones con respecto al texto nuevo, ya que va en el mismo color que el texto no modificado. Ejemplo: “**jovenzuelo** joven ↔”. Capítulo I, galerada 1.

A la hora de afrontar este tipo de cambios y para una mayor sencillez, no tenemos en cuenta, y por ello repetimos, los términos vacíos o casi vacíos: pronombres personales, las preposiciones, los determinantes, las conjunciones copulativas, el adverbio “no” y las contracciones “al” y “del” siempre que queden en medio de los mismos. Un máximo de dos repeticiones por cambio en el total de estos elementos. Ejemplo: “ese D.Manuel que ha **encargado á usted** dado á usted el encargo ↔ de recibirme”. Capítulo I, galerada 2.

También repetimos los signos de puntuación (comas, puntos, puntos y comas, estilo directo, etc.). Ejemplo: “en fin, **todo, todo** progreso, finura ↔.” Capítulo I.

Los cambios asociados a este signo pueden estar sujetos a secuencias sucesivas (A+B+C) o a peculiaridades asociadas al color verde, como mostramos en estos ejemplos:

— “se le despertó la locuacidad **lo mismo** con **no menos** tanta ↔ fuerza”. Capítulo VII, galerada 32. Ejemplo en verde: “—No dudo que **el Sr. Mendizábal tiene** le **sobran** sobren ↔ buena intención.”. Capítulo IV, gal. 17.

— “del señor **subdelegado Subdelegado** subdelegado ↔.”. Capítulo I, galerada 2. Ejemplo en verde: “El **clérigo curita** presbítero ↔ tenía”. Capítulo II, galerada 8.

Corchetes. Una palabra, signo, sintagma u oración ha sido añadido en el texto. El color indica el momento de la elaboración textual en que ocurre la inclusión, según los códigos de colores indicados. Si los signos están en rojo [ ] indican que el texto fue introducido en A; si los corchetes están en color azul cielo [ ] indican que lo añadido corresponde a B.

Ejemplo: “**con toda la prisa que** perezosos[, ] según ↔”. Capítulo I, galerada 1. En este caso apreciamos un primer cambio sobre A y una posterior inclusión de la coma en B.

Ángulos. Un texto ha sido suprimido. El texto suprimido se recoge en el mismo color que los ángulos. Texto y ángulos en rojo: texto suprimido con respecto a A; texto y ángulos en color azul cielo: texto suprimido con respecto a B. Ejemplos: “un lado y otro,;↔ <y> llegándose”. Capítulo I, galerada 2. El ejemplo mostrado desglosa la modificación en un cambio de signo y una supresión de conjunción para una mejor definición y agilidad lectora.

Podemos encontrar el caso de un signo de puntuación, palabra, sintagma, etc. que fuera añadido en A y suprimido posteriormente en B o al revés:

Ejemplo: “el Gobierno [~~del Sr. Cea~~] la”. Capítulo I, galerada 2.

También hallamos cambios que han sufrido una posterior eliminación. Los codificamos de forma diferente según se implique un determinado texto:

— “Vamos, que ~~el joven más bien ↔~~ creía ser víctima de un error;”. Capítulo I, galerada 3. En este caso tenemos en primer lugar un cambio que no llegue a producirse y después una eliminación. Todo sobre A.

Ángulos, corchetes y flecha direccional. Utilizados para señalar cuando hay un cambio de colocación de signo, palabra o texto (colores fucsia o naranja) o cambio de colocación y sema (colores caqui o azul).

— Cambio de colocación. La situación antigua va recogida entre ángulos, la nueva viene delimitada por un corchete y una flecha direccional que nos indica el lugar que ocupaba anteriormente. Ejemplo: “corte. <Quedóse> {En medio Un tanto apartado lo más claro ↔ del grupo <←quedóse} como atontado palomino,”. Capítulo I, galerada 1.

Si un adjetivo se ve obligado a cambiar de género o número al ser recolocado lo dejamos en colores fucsia o naranja. Ejemplo: “almas <generosas> [crédulas], espíritus <dementes> <←generosos>,”. Capítulo VI, galerada 28.

Cuando el cambio afecta interiormente a un sintagma de tres o más palabras y el cambio de colocación afecta a 2 de sus elementos como mínimo se colorea todo el sintagma y se repite. Es decir, no tenemos el cambio de una sola palabra sino más bien una reordenación general de todo el sintagma o texto. Ejemplo en la Capítulo III, galerada 12: “loco ó un simple simple ó un loco.”

— Cambio de colocación y sema. Similar a la anterior en cuanto a la codificación. Es un tipo de cambio más libre. Ejemplo: “puede <lavarse> un cristiano <←lavarse> [...] [de⇒ <todo su> cuerpo <←entero>].»”. Pág.5 línea 25.

La variación de número en los sustantivos o pronombres, a diferencia de los adjetivos, supone la codificación en color caqui o azul, es decir, lo interpretamos como cambio de colocación y sema.

A veces encontramos una mezcla de las dos. Ejemplo: “accidentes de <novela> <ó> poema <←ó> <←novelón> á la moda,”. Capítulo II, galerada 5. Siguiendo la norma ya comentada, el signo, palabra o texto modificado viene impreso en el mismo color que los triángulos, el signo, palabra o texto nuevo en color negro.

### *El color verde*

Cambio finalmente desechado. Recoge, como ya hemos adelantado, una serie de modificaciones que se producen en A y que seguidamente son abortados al cambiar de idea el autor, bien porque vuelve a dejar la palabra original, bien porque es un primer cambio que

luego es desestimado en favor de otro. Si la modificación se produce sobre un signo, palabra o texto que luego no es sustituido, bien total (ejemplo: “por las {Juntas juntas ↔, por”. Capítulo IV, galerada 17) bien parcialmente (ejemplo: “corte. <Quedóse> {En medio Un tanto apartado lo más claro ↔ del grupo [←quedóse] como atontado palomino,”. Capítulo I, galerada 1), o dentro de una secuencia que no afecta a la totalidad del texto definitivamente sustituido (ejemplo: “Calló D.Fernando, sin dejar de mirar al {patrón dueño de la casa á su aposentador ↔ como se mira un jeroglífico.”. Capítulo I, galerada 4), va introducido por el signo “{” que tiene como función delimitar el cambio en su inicio.

Cuando el texto en verde recoge la totalidad de una secuencia de cambio (rojo-verde-negro) no ponemos ningún signo delimitador en verde. Hemos de entender que el cambio en este color afectaba a la totalidad del texto en rojo. Ejemplo: “—Yo, señor...— balbució sonriente; y sus monosílabos declaraban la lucha entre la afabilidad y la discreción. Pues doctores tiene la Iglesia que lo explicarán. Yo no sé... Él lo explicará cuando vuelva, señor... ↔”. Capítulo I, galerada 4.

El resto de los signos asociados al color verde son de uso común a los otros colores y no revisten tratamiento especial.



## NOTAS

- <sup>1</sup> Blecua, Alberto. *Manual de Crítica Textual*. Editorial Castalia, p. 18.
- <sup>2</sup> Thorpe, James (ed.) *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*, New York: Modern Languages Association, p. 30
- <sup>3</sup> Marcos Marín, Francisco A. *Informática y Humanidades*. Ediotoral Gredos, p. 304.
- <sup>4</sup> Roudil, Jean: “Pour un meilleur emploi de l’adjectif critique appliqué aux éditions de textes spagnols du Moyen Age”, en Homenaje, *Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas* publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Univ. Estatal de Utrecht. La Haya. 1966, p. 567.
- <sup>5</sup> Orduna, Germán. *Ecdótica. Problemática de La Edición de Textos*. Kassel, Edition Reichenberger, 200, p. 178.
- <sup>6</sup> Idem nota anterior, p. 3
- <sup>7</sup> Idem nota anterior, p. 6
- <sup>8</sup> Quentin, Dom Henri. *Essais de critique textuelle* (Ecdotique). París, Picard, 1926.
- <sup>9</sup> Idem nota 1. p. 18. «Dom Quentin acuñó en 1926 un nuevo término, Ecdotique (Ecdótica) que algunos críticos utilizan como sinónimo de crítica textual (como es el caso de Silvio D’Arco Avalue, *Principi...* p. 21) y otros, como A. Roncaglia (*Principi e applicazioni...*, p. 26) dan a este término un significado más extenso, puesto que incluiría, además de su núcleo puramente filológico —la crítica textual—, todos los aspectos de la técnica editorial, como es la disposición, titulación, el uso diferenciador de los caracteres gráficos, ilustraciones, índices, etc.»  
Citados:  
Avalue, D’Arco Silvio. *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972.  
Roncaglia, Aurelio. *Principi e applicazioni di critica testuale*, Roma, Bulzoni, 1975
- <sup>10</sup> Hernández Suárez, Manuel. *Bibliografía de Galdós I*. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- <sup>11</sup> Idem nota 5, p. 88.
- <sup>12</sup> Laufer, Roger, *Introduction a la textologie*, París, Larousse, 1972.  
Laufer, Roger, *Le texte en mouvement*, París., Presses universitaires de Vincennes, 1987.
- <sup>13</sup> Hay, Louis (éd.), *Essais de critique génétique*, París, Flammarion, 1979.  
Hay, Louis, *La naissance du texte*, París, José Cortí, 1989.
- <sup>14</sup> Ferrer, Daniel (dirs.), *Pourquoi la critique génétique. Méthodes et théories*. CNRS Éditions, 1998.
- <sup>15</sup> Arencibia, Yolanda, *La lengua de Galdós*, Consejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, 1987.
- <sup>16</sup> Landow, George P., Hipertexto. *La Convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 15  
Nelson, Theodor H., *Literary Machines* (Swarthmore, Pa., publicación propia), p. 0/2.
- <sup>18</sup> «Aunque en el futuro lejano, o no tan lejano, todos los textos individuales estarán conectados electrónicamente formando así metatextos y metatextos de un género sólo parcialmente imaginable hoy día, ya han aparecido formas de hipertexto de mucho menor alcance. Existen ya transliteraciones al hipertexto de poesía, de ficción y de otras materias originalmente concebidas para la tecnología del libro. La forma más sencilla y limitada de esta transliteración preserva el texto lineal, con su orden e

inalterabilidad, y luego añade, a modo de apéndices, críticas, variantes textuales u otros textos, cronológicamente anteriores o posteriores». Idem nota 17, p. 51.

<sup>19</sup> «A lo largo de varios siglos, los escribanos, eruditos, editores y otros fabricantes de libros han inventado una gama de dispositivos para aumentar la rapidez de lo que hoy en día llamamos procesamiento y recuperación de la información. La cultura del manuscrito presencié progresivamente la invención de las páginas individuales, capítulos, párrafos y espacio entre palabras. La tecnología del libro se realizó con la paginación los índices y las bibliografías. Estos ingenios han hecho la erudición, si no siempre fácil o cómoda, al menos, posible». Idem nota anterior, p. 32.

<sup>20</sup> Idem nota 4.