

# LA DESCRIPCIÓN DE DON LOPE: UN PROCESO DE CREACIÓN LINGÜÍSTICA EN *TRISTANA* DE GALDÓS

María Jesús García Domínguez

El estudio del manuscrito de una novela nos permite reconstruir su gestación, observar los pasos dados por el novelista hasta encontrar la fórmula definitiva. Su letra nos revela los fragmentos escritos de un tirón y también aquellos otros en los que la duda dejaba la pluma en suspenso y permitía al escritor dibujar sobre las mismas líneas o en los márgenes de la hoja barcos de vela, rostros desconocidos o figuras geométricas sobre las, ya para siempre, invisibles palabras escritas. El análisis del manuscrito de *Tristana*<sup>1</sup>, que, en nuestro caso, se complementa con el de las galeradas<sup>2</sup>, nos muestra que el proceso de gestación de la novela no ha sido rápido y acelerado sino meditado y reflexivo, un proceso mediante el cual la lengua se corrige, se modifica: cientos de tachaduras dan fe de la continua y laboriosa selección de unidades lingüísticas y de su sustitución por otras más adecuadas o más precisas. Las modificaciones introducidas por Galdós en las galeradas serán las que aparezcan en la primera edición<sup>3</sup>, aunque la existencia de algunas discrepancias entre ambos textos —si bien en número escaso y en ningún modo comparable con las que presentan los anteriores— nos hacen suponer una última corrección anterior al envío definitivo de la novela a la Imprenta. No obstante, es posible reconstruir esta última etapa del proceso contrastando las variantes de las galeradas con las de la primera edición.

Con nuestra comunicación pretendemos presentar algunos ejemplos de esta labor de creación galdosiana analizando la obra de Galdós desde una perspectiva lingüística, esto es, observando su trabajo con la lengua, sustancia de la expresión literaria. Intentamos poner de manifiesto cómo la versión que nos ofrece la primera edición es el resultado de una búsqueda incesante del autor —a través de los recursos que el sistema lingüístico pone a su disposición— hasta encontrar la fórmula más ajustada, corroborando, de este modo, los trabajos que, como los de Y. Aren-

<sup>1</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito número 21.791.

<sup>2</sup> Se conservan en la Casa Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, caja 192.

<sup>3</sup> *Tristana. Novelas españolas contemporáneas*, Madrid, La Guirnalda, 1892.

cibia<sup>4</sup> y C. E. Hernández<sup>5</sup>, invalidan la vieja impresión subjetiva de la improvisación galdosiana. En definitiva, nuestra actitud queda reflejada en las siguientes palabras de B. Entenza:

*No se trata 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<sup>6</sup>.*

Analizaremos este proceso de creación lingüística a través de la descripción del protagonista masculino de la novela, D. Lope Garrido, que constituye su pórtico de entrada<sup>7</sup>. Galdós describe y configura a este personaje desarrollando el esquema habitual de sus novelas: comienza, en primer lugar, situándolo en su entorno físico, en su hábitat, tanto exterior —el barrio— como interior —la vivienda— para proseguir con un minucioso retrato que, además de incluir los detalles referentes a su nombre, a su edad y a su indumentaria, va dibujando, simultáneamente, el perfil moral del personaje.

Veamos las primeras líneas de la novela:

<sup>8</sup>E: *En el populoso barrio de Chamberí, más cerca del Depósito de Aguas que de Cuatro Caminos, vivía, no ha muchos años un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino...*

Prescindiremos en nuestro estudio del evidente cervantismo que se desprende del texto de Galdós no sólo porque ello se aleja de nuestro propósito sino también porque, como advierte Ricardo Gullón,

*es tan conocido y ha sido tan estudiado que sería enojoso y reiterativo volver sobre él<sup>9</sup>.*

<sup>4</sup> Yolanda ARENCIBIA, *La lengua de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1987; *Edición, prólogo y notas de Zumalacárregui*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.

<sup>5</sup> Clara Eugenia HERNÁNDEZ CABRERA, *El Abuelo. Estudio del proceso de creación y edición crítica*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993.

<sup>6</sup> BEATRIZ ENTENZA DE SOLARE, «Manuscritos Galdosianos», *Actas del III Congreso Galdosiano*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular, 1989, págs. 149-161.

<sup>7</sup> Los textos analizados pertenecen a los folios 1, 2 y 3 del manuscrito y al folio 1 de las galeradas (págs. 5 y 6 de la primera edición).

<sup>8</sup> Utilizamos el aparato crítico de *El Abuelo* de C. E. HERNÁNDEZ, *op. cit.*: ( ) expresión tachada; < > añadido entre líneas; ( [ ] ) tachadura entre líneas; las barras en el interior de los corchetes separan sucesivas variantes desechadas; la x con un dígito indica, aproximadamente, el número de caracteres tachados ilegibles. Se señalan con M los textos pertenecientes al manuscrito, con G, las galeradas y con E, la primera edición. Adaptamos el sistema de tildes a las reglas ortográficas actuales.

<sup>9</sup> Ricardo GULLÓN, *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1980, pág. 41.

Estas primeras líneas nos introducen de lleno en la perspectiva del narrador: una perspectiva irónica que deja traslucir ante el lector, junto a la realidad externa, lo que se ve, la verdad interna, lo que no se ve, a través de instrumentos exclusivamente lingüísticos.

En contraste con la imprecisión que acompaña la ubicación del personaje cervantino, Galdós se asegura de situar al suyo en un lugar concreto de la urbe madrileña, y esta exactitud es el resultado de la ampliación de una variante inicial que podemos leer en el manuscrito:

M: *En el populoso barrio de Chamberí, no lejos del Depósito de Aguas...*

redacción que el escritor, consciente del plan y la intención de la novela desde sus primeras líneas, modifica sustituyendo el giro adverbial (**no lejos**), que no precisa la situación exacta de la vivienda del personaje, por **<más cerca> del Depósito de Aguas** y añadiendo inmediatamente, sobre la línea, **<que de Cuatro Caminos>**, sustitución y ampliación que perfilan, ya sin lugar a dudas, el hábitat de D. Lope, claramente marginal en relación con la geografía urbana madrileña. Esta primera corrección del texto escrito señala el camino por el que van a discurrir las sucesivas alteraciones que, en adelante, irán configurando al personaje: en efecto, Galdós desea ponerlo en evidencia ante el lector, resaltando el contraste entre lo que D. Lope aparenta y lo que en realidad es. Desde las primeras correcciones podemos advertir, en consecuencia, uno de los tópicos fundamentales de la narrativa galdosiana. que es, por otra parte, uno de los temas fundamentales de la novela española desde el Lazarillo y el Quijote: el tema de la verdad y la apariencia.

La ubicación del personaje en un arrabal de Madrid marca, a partir de ahora, la línea que han de seguir todas las referencias a su vivienda, a su nombre y a su edad. Sigamos observando el trabajo de creación galdosiano. Leemos a continuación:

E: ... vivía, no ha muchos años, un hidalgo **de buena estampa y nombre peregrino...**

Sin embargo, había escrito en el manuscrito:

M: *vivía, no ha muchos años, un hidalgo [x9 **sin más hidalguía que la de su) estampa y nombre***

Esta redacción es desechada; dos motivos podrían determinar la decisión del autor: tal vez la redundancia **hidalgo / hidalguía**, tal vez el deseo de esbozar esa falta de verdadera hidalguía, importante rasgo del carácter del personaje, de un modo más detenido y, por tanto, más convincente, es decir, el deseo de no descubrir ante el lector tempranamente y tan a las claras, su intención de novelista y dejar, así, que aquél extraiga sus propias conclusiones. De este modo, corrige y escribe de nuevo **un hidalgo de buena estampa y nombre resonante**, versión que

el impresor traslada a las galeradas y que Galdós vuelve a modificar mediante la introducción del adjetivo *peregrino* en lugar de *resonante*. Se inicia así un modo de actuar que será habitual en su trabajo posterior: las variantes más trabajadas en el manuscrito serán también aquellas que experimenten mayor número de modificaciones en las pruebas de imprenta. A través de estas alteraciones, podemos observar el fino instinto del novelista, capaz de convertir la materia lingüística en un instrumento perfectamente adecuado a su intención comunicativa. En efecto, el adjetivo *peregrino* es definido por el diccionario académico en su quinta acepción como *extraño, especial, raro o pocas veces visto*, y en su sexta acepción como *adornado de singular hermosura, perfección o excelencia*, mientras que *resonante* significa, según el mismo diccionario, *que resuena. que hace sonido por repercusión* y, por lo tanto, que tiene *resonancia*, es decir, *gran divulgación o propagación que adquiere un hecho o las cualidades de una persona en alas de la fama*. Es evidente, por tanto, que, cuando corrige las galeradas, Galdós suprime un adjetivo que no se ajusta al contexto lingüístico que, poco más adelante, describirá los detalles referentes al nombre del protagonista: al analizar este contexto, veremos con claridad que la intención del novelista es la de presentarnos a su criatura como un personaje libresco y no como un ser real cuyas hazañas hayan podido proporcionarle una bien merecida fama.

Las resonancias cervantinas y la precisión lingüística continúan introduciéndonos en el mundo de la novela a través de la aguda ironía del autor. Analicemos una nueva variación en la descripción de la vivienda de D. Lope:

M: *no aposentado en casa solariega pues por allí no las (hay)*; una nueva elección, que afecta esta vez al verbo, transforma la cláusula causal en *por allí no las <hubo nunca>*. El cambio estilístico que supone la sustitución del presente por el indefinido apunta otra vez al firme propósito de presentar ante el lector la imposible asociación de un arrabal y una casa solariega, en clara referencia a la del protagonista del Quijote. En este sentido, es tradicional la consideración del indefinido como negación implícita relativa al presente, valor atribuido por Bello<sup>10</sup> y reconocido, desde entonces, por el resto de los investigadores. Si bien tal significación, al tratarse de un valor estilístico surgido del contraste del pasado con el presente, no es exclusiva del perfecto simple sino común a todos los tiempos pasados de indicativo, es evidente, tal como afirman la institución académica<sup>11</sup> y Samuel Gili Gaya<sup>12</sup>, que existe una preferen-

<sup>10</sup> Andrés BELLO, *Gramática de la lengua castellana. Destinada al uso de los americanos* (ed. de Ramón Trujillo), Instituto Universitario de Lingüística Andrés Bello, Cabildo Insular de Tenerife, 1981, pág. 425.

<sup>11</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA, *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, págs. 469-470.

<sup>12</sup> Samuel GILI GAYA, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Vox, 1967, págs. 157-158.

cia estilística general por la elección del indefinido para expresar la negación implícita, dado que esta forma acentúa el contraste entre el pasado y el presente al sugerir una mayor lejanía temporal. Usos de este tipo son frecuentes en la literatura española desde el Siglo de Oro hasta nuestros días y quedan condensados en la frase de Ortega, recogida por el Esbozo académico, *El fue es la forma esquemática que deja en el presente lo que está ausente*<sup>13</sup>. En la construcción de Galdós, este sentido de negación implícita, al que es indiferente el presente *por allí no las hay*, se refuerza de forma absoluta con la adición del adverbio *nunca*, dando como resultado la rotunda negación *por allí no las <hubo nunca>*.

La perspectiva del narrador, casi cinematográfica —únicamente en lo que se refiere a la dirección de la mirada, puesto que, como dice R. Gullón, *una cámara cinematográfica puede reproducir el movimiento real, pero no, a través del movimiento real, la imagen mental*<sup>14</sup>—, nos conduce paso a paso, en un acercamiento progresivo, hacia la vivienda del protagonista. La mención de la imagen irrealizable de una casa solariega contrasta violentamente con el hábitat real del personaje: definido, en un primer momento, como *reducido cuarto de vecindad* se convierte, en el mismo manuscrito, en *plebeyo cuarto de alquiler*. Observemos la exactitud de las nuevas variantes: el adjetivo *plebeyo* significa, según el diccionario académico, *propio de la plebe* y, por lo tanto, de la clase social común, que no es noble ni hidalga; *alquiler*, por su parte, apunta a la ausencia de propiedades, por pobres que éstas sean, que caracteriza la situación económica de D. Lope; absoluta falta de medios y falsa hidalguía que las variantes desechadas, *reducido* y *vecindad*, no pueden transmitir. Este *plebeyo cuarto de alquiler, de los baratitos*, tal como lo define Galdós mediante el empleo irónico del diminutivo<sup>15</sup>, dispone, en la versión del manuscrito, de un *gran patio interior* que, en la segunda fase del proceso, esto es, en las galeradas, queda reducido a un *estrecho patio interior*, evidentemente más adecuado a un contexto lingüístico con el que se pretende dibujar la mezquindad que rodea la vida del personaje. Son, pues, las notas que definen el entorno las encargadas de mostrarnos la imagen de un hidalgo pobre: mediante su evocación, el lector capta, con rapidez, la verdad que preside esta existencia a través de las modificaciones que sustituyen una situación humilde pero no extrema —transmitida mediante la variante del manuscrito *cuarto de vecindad con gran patio interior*—, por la pintura de un personaje plebeyo que habita, finalmente, en un *cuarto de alquiler* con un *estrecho patio*.

Tras la descripción de la vivienda, el inquilino hace su aparición en el

<sup>13</sup> REAL ACADEMIA, *op. cit.*, pág. 469.

<sup>14</sup> Ricardo GULLÓN, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 270.

<sup>15</sup> Vid. JOSÉ PÉREZ VIDAL, *Canarias en Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de G. Canaria, 1979, págs. 108-113.

texto. Es, a este respecto, significativa, una variante apenas esbozada que aparece tachada en el manuscrito. El novelista escribe (**Llam**), es decir, **Llamábase**, para hablarnos del nombre del hidalgo, pero lo suprime incorporando un nuevo giro a su narración:

M: *La primera vez que tuve conocimiento del tal personaje (...) dijéronme que se llamaba D. Lope de Sosa.*

Con esta variante se introduce en el relato la figura del narrador, un narrador que nos va a contar una historia real, algo que ha sucedido a uno de sus vecinos y que conoce como espectador curioso que se presta al cuchicheo. Estas palabras, indicadoras del interés que el personaje despierta sobre el ánimo del novelista —interés que lo incita, incluso, a preguntar por su nombre—, motivan una modificación posterior, realizada esta vez sobre las galeradas, en la que la versión inicial del manuscrito *Andando el tiempo se supo* es sustituida por *Andando el tiempo supe*, con introducción directa del autor en el espacio narrativo mediante el desplazamiento de la tercera persona verbal en favor de la primera. Resultan significativas a este respecto las palabras de A. Sánchez Barbudo cuando define la perspectiva de Galdós como narrador:

*Da la impresión de que ve y narra desde dentro de la novela misma, desde muy cerca; (...) se refiere a los personajes como si se refiriera a amigos, a conocidos suyos; y comenta como comentaría sobre ellos si en vez de ser personajes de novela fueran seres reales*<sup>16</sup>.

Las alteraciones sufridas por los textos anteriores a la edición príncipe nos permiten comprobar que esta perspectiva narrativa es el resultado de la intención consciente del novelista.

Si continuamos con el análisis de nuestro personaje, nos encontramos, en el texto de la primera edición, con tres imágenes, procedimiento fundamental de la técnica galdosiana<sup>17</sup>, que sustentan la descripción del aspecto, del nombre y de la edad del protagonista masculino.

La imagen, como dice R. Gullón,

*facilita una visualización (del objeto descrito) que sin ella no lograríamos (...) hace patente la función del personaje (...) transmite de un golpe el objeto y la impresión causada por éste en el narrador*<sup>18</sup>.

Son evidentes la plasticidad y la economía de medios lingüísticos que la imagen proporciona al texto de Galdós y es evidente también, en el análisis del manuscrito y las galeradas, que estas imágenes son el resultado de una intensa labor de búsqueda por parte del novelista, puesto

<sup>16</sup> Antonio SÁNCHEZ BARBUDO, *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Madrid, Lumen, 1989, pág. 24.

<sup>17</sup> Vid. Ricardo GULLÓN, *Galdós, novelista moderno*, op. cit., págs. 272-280.

<sup>18</sup> Ricardo GULLÓN, *Técnicas de Galdós*, op. cit., págs. 45-47.

que proceden de la reiterada sustitución de unas variantes por otras a través de sucesivas tachaduras y adiciones, previas al texto definitivo.

Veamos el proceso de creación de la primera de las imágenes, la que se centra en el aspecto del personaje, y cuyo resultado final nos ofrece la primera edición de la novela:

E: ... *su catadura **militar de antiguo cuño**, algo así como **una reminiscencia pictórica** de los tercios viejos de Flandes...*

Esta imagen había pasado por las siguientes fases:

M: *su catadura [**de soldado de x18 x5 x13 x2**] [(x7 **teatral**)] [(**antigua x3**)] <**militar x1 de antiguo cuño**, algo así como **un recuerdo venerable** de> los Tercios viejos de Flandes*

G: *su catadura militar de antiguo cuño, algo así como (un recuerdo venerable) <**una reminiscencia pictórica**> de los Tercios viejos de Flandes*

Si comparamos las versiones M y G, podemos observar que el sintagma **reminiscencia pictórica** es un hallazgo feliz en cuanto que recoge, finalmente, de modo sintético, los trazos esenciales con los que Galdós, desde la redacción del manuscrito, deseaba definir a su personaje: D. Lope es el actor moderno de un drama que pertenece a la historia de la pintura o de la literatura. En este sentido, precisamente, elabora la siguiente imagen, que se centra en el nombre del protagonista:

E: ... *don Lope de Sosa, nombre que trasciende al polvo de los teatros o a romance de los que traen los librillos de retórica ...*

Veamos, de nuevo, el proceso de su gestación desde las primeras variantes del manuscrito:

M: *D. Lope de Sosa, nombre que [**trascendía /más bien parecía figura-do que real/ artificio de teatro que /verdad/ verdad**] <**trascendía al polvo de los teatros y a (los) romance de los <que> traen los (libros) <librillos> de retórica***

G: *nombre que (trascendía) <**trasciende**> al polvo de los teatros (y) <o> a **romance** de los que traen los librillos de retórica.*

Tras una búsqueda a través de sucesivas variantes, Galdós encuentra, por fin, la imagen literaria del teatro, los romances y los **librillos** de retórica, que complementa la alusión pictórica que nos ofrecía la imagen anterior. Las referencias a *Las Lanzas* de Velázquez, al teatro español del Siglo de Oro o al romance de Baltasar del Alcázar, claros ejemplos de intertextualidad, perfilan, tras las sucesivas modificaciones, la personalidad libresca de Don Lope<sup>19</sup>. Deseamos destacar la variante que convier-

<sup>19</sup> Vid. FRANCISCO AVILA, «La creación del personaje en Galdós», *Galdós y Unamuno*, Barcelona, Seix Barral, 1974, págs. 85-105, especialmente págs. 90-94.

te **los libros** en **librillos de retórica**, con la que, mediante el empleo magistral del diminutivo —uno de los recursos lingüísticos más significativos de la prosa galdosiana— rebaja de golpe toda la grandeza que las referencias culturales evocaban y cuyas connotaciones peyorativas se suman a las previamente aportadas por **catadura militar** y **polvo de los teatros**. La falsedad de este nombre, sugerida ya por las imágenes utilizadas por el novelista, se confirma cuando descubrimos que era, tan sólo, creación de **algunos amigos maleantes** pues, aunque el caballero sólo responde por **D. Lope Garrido**, en su partida de bautismo, según aclara el novelista, consta el nombre de *D. Juan López Garrido*. La intención de Galdós de reiterar la idea de artificio que rodea la personalidad de D. Lope explica el proceso de búsqueda que va a cristalizar en la segunda parte de la imagen que podemos leer en la primera edición:

E: ... *aquel sonoro D. Lope era composición del caballero, como un precioso afeite aplicado a embellecer la personalidad ...*

y que, previamente, había sufrido repetidas supresiones y adiciones:

M: *aquel sonoro **remoquete de D. Lope** era composición del **{interesado} <caballero> (ya más instintivo/ como instintivo/ semejante a un) <como un emplasto o> afeite***

G: *aquel sonoro (remoquete de) D. Lope era composición del caballero como un (emplasto) <precioso> afeite*

Interesa a nuestro propósito señalar el dominio lingüístico de Galdós pues, como vemos, sus modificaciones, que sólo de forma ocasional van encaminadas a corregir errores, son, por el contrario, fruto de un profundo conocimiento de la lengua con la que el texto se construye. La precisión léxica lleva al escritor a suprimir **remoquete**, que no acaba de casar bien con la prestancia del nombre, así como, ya en las galeradas, a suprimir también **emplasto** y, en su lugar, añadir **precioso**, adjetivo que introduce en la trama descriptiva, no sólo el significado de *valioso, exquisito y raro*, tal y como lo define el diccionario académico, sino también, y simultáneamente, la ironía del narrador frente a su personaje puesto que se trata de un adjetivo al que el contexto lingüístico dota de connotaciones más adecuadas a la cosmética femenina que a la ruda apariencia de un militar.

Aunque no nos detendremos en el comentario del evidente simbolismo de los nombres (D. Juan, D. Lope) o de la referencia a la realidad (*gallardo. elegante*) a la que nos remite el apellido **Garrido** —puesto que todo ello ha sido apuntado reiteradas veces como una de las características de la narrativa galdosiana<sup>20</sup>— señalaremos que han sido escritos

<sup>20</sup> *Vid.*, entre otros, Joaquín CASALDUERO, *Vida y Obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 230-240; y FRANCISCO AYALA, *op. cit.*, págs. 91-90.



por el novelista sin titubeo ni duda, pues ni una sola vez son tachados o modificados en el manuscrito o en las galeradas, lo que demuestra que, al menos para sus personajes centrales, D. Lope y Tristana, Galdós ya tenía una idea clara acerca de sus nombres antes de emprender la redacción de la novela, lo cual resulta especialmente significativo si tenemos en cuenta que, como dice Beatriz Entenza al estudiar los manuscritos galdosianos,

*casi ninguno (se refiere a los personajes) acaba con el nombre con que empezó*<sup>21</sup>.

Por último, la tercera de las imágenes a las que hemos aludido, esto es, aquella que cumple la función de describirnos la edad del protagonista, presenta, en la primera edición, la versión siguiente:

*E: La edad del buen hidalgo, según la cuenta que hacía cuando de esto se trataba, era una cifra tan imposible de averiguar como la hora en un reloj descompuesto cuyas manecillas se obstinaron en no moverse. Se había plantado en los cuarenta y nueve, ...*

versión que representa el resultado de un laborioso trabajo previo. Esta es, sin duda, la imagen más reelaborada:

*M: La edad del buen hidalgo, según la [propia] cuenta (no pasaba de los cuarenta y nuevc. Era un reloj parado que marcaba siempre la misma hora pero) [(era una cifra inalterada, cuarenta y nueve años. Ni a tiros le harían x9 x6)] según la cuenta <que hacía cuando de esto se trataba, era una cifra insensible a las alteraciones del tiempo. Como reloj [(que no)] descompuesto, se había plantado en los> cuarenta y nueve.*

La edad, inmutable ante el paso del tiempo, y el reloj, descompuesto, reciben en las galeradas una nueva modificación que, mediante una supresión y una adición respectivamente, los convierten en aspectos integrantes de una imagen única:

*G: ... era una cifra (insensible a las alteraciones del tiempo como) <tan imposible de averiguar como la hora en un> reloj descompuesto <cuyas manecillas se obstinaron en no moverse.> Se había plantado en los cuarenta y nuevc.*

A la hidalguía sin medios y al falso nombre sucede ahora una edad igualmente falsa: comprobamos, una vez más, que el narrador nos transmite, no sólo la verdad y la apariencia del personaje, sino también, y

<sup>21</sup> Beatriz ENTENZA DE SOLARE, art. cit., pág. 155; *vid.*, también, Clara E. HERNÁNDEZ CABRERA, *op. cit.*, págs. 203-212. En el manuscrito que estudiamos hemos podido comprobar las dudas de Galdós en cuanto al nombre definitivo de la criada (M, f. 6, **Llamábase ésta [Severiana] [(Dorotea)] [(Leonarda)] <Saturna>**).

simultáneamente, la perspectiva que adopta ante su criatura. En este punto de la trama descriptiva, la adición, por parte de Galdós, de un solo año a la cifra que en un primer momento había escrito para fijar la edad de D. Lope, y la simultánea introducción de un giro coloquial, cargado de expresividad, que amplía el contexto anterior, descubren la actitud irónica del creador ante el personaje:

M: *pero (en realidad de verdad **los cincuenta y seis**) <ni Dios mismo con todo su poder le podía quitar **los cincuenta y siete**> que no por bien conservados eran menos efectivos*<sup>22</sup>.

La incorporación de esta expresión popular al espacio narrativo que contiene la voz del narrador corrobora la siguiente afirmación de A. Sánchez Barbudo:

*El estilo de Galdós como narrador es casi siempre un lenguaje coloquial, análogo al de sus personajes madrileños y esto (...) implica un especial punto de vista para el autor, una especial técnica novelística dentro del realismo*<sup>23</sup>.

Como ya hemos señalado, hemos podido comprobar, a través del análisis de las variantes, que este tono narrativo —señalado por A. Sánchez Barbudo— de confianza, de charla entre amigos, constituye una técnica conscientemente utilizada por Galdós y no puede ser considerado, de ningún modo, una manifestación de descuido tal y como lo interpretó la crítica literaria de la primera mitad de este siglo. Por el contrario, el estudio de estas correcciones, a través del manuscrito y de las galeradas de *Tristana*, pone de manifiesto la profunda conciencia lingüística del novelista, que se traduce en un minucioso trabajo de creación textual.

La descripción de D. Lope culmina con las alusiones a su aspecto físico y a su indumentaria. De entre otras que carecen de especial relevancia, destacaremos, por resultar significativas en este contexto, algunas variantes como la que convierte en G la **chistera (flamante)** en **chistera <bien planchada>** y, en M, la que sustituye la inicial [**capa en invierno**] por **bucna capa en invierno**. Ambas variantes proporcionan a la indumentaria una perfecta adecuación a la línea connotativa aportada por las variantes anteriores mostrándonos a un personaje que, aun sin medios, se preocupa de cuidar su imagen externa: hidalgo pobre con hondas resonancias literarias.

Hemos pretendido demostrar que Galdós es un privilegiado usuario de la lengua que domina el instrumento que maneja, que extrae de él el máximo rendimiento, que lo trabaja y lo moldea a la perfección —per-

<sup>22</sup> Beatriz ENTENZA DE SOLARE señala (en el art. cit., págs. 156-157) la tendencia de Galdós a corregir la edad de los personajes en otros manuscritos como los de *La Desheredada* y *Tormento*.

<sup>23</sup> Antonio SÁNCHEZ BARBUDO, *op. cit.*, pág. 18.

fección que no puede ser considerada desde otra perspectiva que no sea la de su plena adecuación a la intención que lo rige— y que merece, por ello, ser considerado como uno de los grandes creadores en lengua española.