

EL PROCESO CREADOR DE *TRISTANA*
DE B. PÉREZ GALDÓS:
LAS VERSIONES MANUSCRITAS
Y LAS VERSIONES IMPRESAS

M.^a JESÚS GARCÍA DOMÍNGUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Analizaremos las versiones manuscritas e impresas de *Tristana* de B. Pérez Galdós para mostrar el proceso de composición de esta novela.

ABSTRACT

This article analyses both the hand-written and printed texts of B. Pérez Galdós' *Tristana* in order to show the development of the process of composition within the novel.

1. INTRODUCCIÓN

Desde hace algunos años¹, se ha consolidado una línea de investigación² que se propone como meta sacar a la luz el proceso de creación de las obras galdosianas. Desde esta perspectiva, el investigador no persigue el análisis de la obra ya terminada, como etapa final de un proceso, lista para su publicación, sino que pretende ahondar en ese mismo proceso para descubrir el camino emprendido por el creador y la técnica utilizada para dar forma al texto final, que es la novela publicada³. Aunque la adopción de esta perspectiva no siempre es posible, puesto que requiere la existencia de textos que documenten las diversas etapas de creación previas al texto definitivo, en el caso de don Benito Pérez Galdós, la conservación de buena parte de sus manuscritos y galeradas, tanto en la Casa Museo como en la Biblioteca Nacional, ha permitido el desarrollo de esta faceta de la investigación galdosiana⁴.

Estos trabajos permiten establecer de modo riguroso la voluntad estilística del autor a partir de las modificaciones que él mismo va introduciendo de modo consciente en las sucesivas etapas de la creación del texto de la novela, así como desterrar para siempre el viejo tópico de la pobreza del estilo galdosiano. Es, en definitiva, un trabajo con la lengua por que, en palabras de Ricardo Gullón⁵:

Las obras literarias dependen en primer término de la lengua. Las novelas, cuya materia prima es la palabra, serán según sea la actitud del escritor respecto al instrumento verbal. La lengua no puede ser olvidada si se quiere realizar un examen completo de los elementos de la creación novelesca; su textura informa con inequívoca contundencia de los propósitos y las limitaciones del novelista, en cuanto a la narración propiamente dicha y en cuanto a su concepto de la novela y del arte de escribir en general.

En este marco se sitúa nuestro trabajo sobre *Tristana*, que pretende poner de manifiesto, a partir de los textos que plasman las distintas fases de su gestación, el hecho de que, aun tratándose de una

novela de composición rápida, es el resultado de una intensa labor creadora. Para nuestro análisis hemos contado con dos tipos de textos: las versiones manuscritas y las versiones impresas.

2. LAS VERSIONES MANUSCRITAS

Las versiones manuscritas se encuentran en los anversos y reversos de un documento, conservado en la Biblioteca Nacional en el interior de una caja en la que figura la signatura 21.791. Hemos denominado texto A al que presentan los reversos, puesto que suponen una primera fase de la creación de *Tristana*, y texto B al que se encuentra en los anversos del mismo manuscrito, configurando la segunda etapa de la creación, que constituye la versión que don Benito envió a la imprenta.

2.1. LOS ANVERSOS

Los anversos del manuscrito están constituidos por 401⁶ cuartillas escritas de forma apaisada⁷, con tinta oscura, y desarrollan en su totalidad los veintinueve capítulos de que consta la novela. Estas cuartillas presentan numeración correlativa, con dos excepciones: la 227⁸ parece —por estar escrita sólo hasta la mitad—, una adición, posterior a la redacción de la primitiva 227, lo que obligaría al autor a consignar en esta última la anotación «2º»; por otra parte, existen dos cuartillas numeradas como 275, a la segunda de las cuales se añadió la misma anotación, aunque, en este caso, nada hace pensar en un texto adicional, sino más bien en un error de la numeración, subsanado posteriormente. Por lo tanto, el fin de la novela aparece en la cuartilla 399, aunque, como hemos dicho, son en realidad 401. Llama la atención esta disposición correlativa de la numeración del manuscrito, puesto que no coincide con lo señalado para otros⁹ —en los

que no es infrecuente la aparición de cuartillas con varios números, como resultado de un proceso de reducción—, disposición que, junto con algunos extremos que comentaremos más adelante, hace pensar que Galdós empleó un sistema de trabajo diferente en la redacción de este manuscrito. La primera de las cuartillas, fechada el 9 de noviembre de 1891, y la última, que contiene la anotación «Fin de la novela. Madrid, enero de 1892», indican que las versiones manuscritas de *Tristana* se elaboraron a lo largo de dos meses, a lo sumo tres¹⁰.

Los anversos desarrollan, como hemos dicho, la versión correspondiente al texto B, aunque, excepcionalmente, encontramos en ellos dos versiones distintas: en el último párrafo de la cuartilla [52]¹¹, perteneciente al capítulo V, se puede observar una caligrafía doble, superpuesta. Por debajo de las líneas que componen el texto B, existen otras con lápiz muy tenue, sobre las que se ha escrito de nuevo, la segunda vez con tinta y trazo fuerte. La anómala situación se prolonga a lo largo de las cuartillas [53], [54] y un tercio de la [55], que desarrollan parte de un diálogo entre Tristana y Saturna. Tal circunstancia revela que en este lugar coinciden dos versiones sucesivas, de las que sólo la última correspondería al texto B. Aunque su peculiar disposición hace imposible reconstruir la versión más antigua, se puede observar que, si bien la segunda supone una ampliación con respecto a la primera, ambas son prácticamente coincidentes. A pesar de la superposición, la última línea del texto subyacente, que contiene el final de un parlamento de Saturna —«Si don Lope no fuera tan x8, le pondría a usted maestros de lenguas»— y las palabras de respuesta de Tristana —«No me hables de»—, pueden leerse claramente al haber quedado entre dos líneas del texto superpuesto, en el que estas mismas palabras se sitúan seis líneas más abajo, lo que indica que, como hemos señalado, se ha operado un proceso de ampliación textual. Todo ello nos conduce a pensar que el autor, al llegar a este momento de la redacción de la versión B, decidió elaborar un borrador, tras lo cual, en lugar de utilizar cuartillas

nuevas, escribió otra vez sobre las mismas. El fenómeno de superposición de textos se encuentra en el manuscrito, por segunda vez, en la cuartilla [272], aunque, en esta ocasión, sólo contamos con un párrafo. Dado el carácter excepcional de esta situación de textos superpuestos, nos parece innecesario distinguir dos tipos de textos B. Determinadas cuestiones relacionadas con el sistema utilizado por el autor en la redacción de esta novela, que comentaremos más adelante, explican esta peculiar configuración textual.

2.2. LOS REVERSOS

Frente a la versión completa de la novela que nos ofrece el texto B, los reversos ofrecen una versión fragmentada, que ha llegado hasta nosotros gracias a un espíritu ahorrador que impidió que cuartillas ya usadas fueran a parar al cesto de los papeles, y que, por el contrario, permitió que se reutilizaran por su cara virgen. Teniendo en cuenta su finalidad de borrador, es lógico que el autor no se preocupara de su conservación, y explica, por otra parte, el hecho de que en seis de esos reversos se encuentren textos que nada tienen que ver con *Tristana*¹². Dado que los reversos constituyen un total de cuarenta y nueve, son, por tanto, cuarenta y tres los que contienen textos de *Tristana* y los que conforman nuestro texto A, que, como ya hemos indicado, configura una versión primitiva de la novela¹³.

Esquema representativo de la situación de los reversos:

Capítulo I: {4}-[5].

Capítulo V: {56}-[58].

*Capítulo VI: {56}-[58], {57}-[61], {58}-[63], {64}-[66], {65}-[67], {66}-[68].

Capítulo VII: {75}-[76].

Capítulo VIII: {87}-[89], {87 bis}-[87], {88}-[91], {89}-[93].

Capítulo IX: {109}-[110], {110}-[111].

Capítulo X: {121}-[123], {122}-[125], {123}-[130].

*Capítulo XI: {123}-[130], {124}-[133], {125}-[137].

Capítulo XII: {148}-[149], {158}-[159].

Capítulo XV: {185}-[185], {187}-[191].

Desde el final del capítulo XVI y hasta el XXVII:

A) Reversos «suetos»:

Capítulo XVI: {212}-[214].

Capítulo XX: {s.n.}-[272].

Capítulo XXI: {280}-[282].

Capítulo XXIII: {308}-[309].

Capítulo XXIV: {328}-[329].

B) Serie numerada del {1} al {15}:

Capítulo XVI: {1}-[218].

*Capítulo XVII: {1}-[218], {2}-[221], {3}-[224], {4}-[227], {5}-[230].

*Capítulo XVIII: {5}-[230], {6}-[236], {7}-[240], {8}-[241], {9}-[245].

*Capítulo XIX: {9}-[245], {10}-[252].

Capítulos XX, XXI, XXII: {11}-[267], {12}-[342], {13}-[352].

Sin correspondencia con el desarrollo de B: {14}-[351].

Capítulos XXIII-XXVII: {15}-[353].

Hemos organizado el esquema señalando con **negrita** las series de reversos con numeración consecutiva, y teniendo en cuenta el capítulo como unidad de composición de la versión manuscrita definitiva, dado que en el texto A no existe constancia de este tipo de unidad. Aunque no podemos afirmar rotundamente que no existiera esta división formal en algunos de los reversos perdidos, el hecho de que no aparezca ni una sola vez en los conservados, y la circunstancia de contar con cinco casos —señalados con asterisco— en los que la materia narrativa consignada en un reverso aparece en B dividida por la línea horizontal y los números romanos correspondientes con que Galdós señala el fin de un capítulo y el comienzo del siguiente, nos llevan a pensar que el autor no tomó este tipo de decisiones en el momento de la redacción de los reversos, sino que lo hizo ya sobre el manuscrito definitivo, tal vez porque necesitaba meditar esas divisiones a partir de una materia ya elaborada con la finalidad de dotar al capítulo de un cierre semántico o, por el contrario, para suspender el hilo narrativo y crear una tensión que se resolverá en los capítulos siguientes¹⁴.

Como se deduce de este esquema, existen, de una parte, reversos que podemos llamar «suelos», constituidos por una sola página, a veces no completa, y de otra, series de reversos que nos permiten seguir la materia narrada a lo largo de varias cuartillas. Por otra parte, si observamos la numeración, es posible extraer algunas conclusiones: en primer lugar, aunque con saltos a veces importantes, esta numeración es siempre sucesiva, y, además, señala su orden de aparición en el manuscrito¹⁵, por lo que podemos hablar de una situación «ordenada». En segundo lugar, la numeración de los reversos es siempre inferior a la de los anversos correspondientes, por lo que se infiere que las cuartillas que los contienen fueron apartadas por el autor y utilizadas posteriormente por su cara virgen para redactar el texto B. Este uso no es inmediato, es decir, no se lleva a cabo por el procedimiento de dar la vuelta a la cuartilla, porque, de ser así, la numeración de anverso y reverso coincidiría. Los casos de uso más inmediato presentan, como mínimo, numeración correlativa, por ejemplo: {4}-[5]. Esto indica que Galdós redactaba la versión B a partir del texto configurado en A, y sólo cuando éste ya no le servía de modelo, dejaba a un lado las cuartillas para usarlas después dándoles la vuelta¹⁶. Por otra parte, el análisis de los rasgos formales que las cuartillas del manuscrito presentan nos permitirá formular una hipótesis en relación con el sistema que utilizó el escritor en la redacción de los primeros textos de la novela.

De la confrontación de A y B, se deduce que, además de su lugar de aparición en el manuscrito —la parte anterior o posterior de las cuartillas— y de ofrecer, respectivamente, una versión completa y una fragmentada, anversos y reversos presentan ciertas características que los configuran. En primer lugar, la función básica de A es la de ser un documento de trabajo que ha de ser revisado en un momento posterior, por lo que constituye una redacción desechada por el autor, y, en consecuencia, aparece tachada por trazos gruesos de lápiz de color azul, circunstancia que suele ser habitual en los manuscritos galdosianos¹⁷. En segundo lugar, el destinatario de estas

cuartillas no es, a diferencia del de los textos B, el impresor, sino el propio autor, que las redacta como borrador y, teniendo en cuenta aquel espíritu ahorrador del que hablábamos antes, en general, Galdós utiliza el lápiz para los textos A y la pluma para B. En tercer lugar, la existencia de un receptor ajeno a él mismo (el impresor), se traduce en una escritura más esmerada y, dentro de su dificultad, más fácilmente legible; por el contrario, la ausencia de este receptor favorece una caligrafía apenas dibujada, que convierte su interpretación en una ardua tarea. En cuarto lugar, el análisis de ambos textos pone de manifiesto que el boceto o esquema que es A se convierte, mediante el trabajo con la lengua realizado en B, en una materia elaborada, en una creación artística, hecho fundamental que podremos comprobar enseguida en los ejemplos que aportaremos. Así, desde el punto de vista sintáctico, la escasa densidad hipotáctica de los reversos, con predominio de la yuxtaposición y la coordinación, cede ante los periodos oracionales complejos que articulan el texto B. Este cambio sintáctico va, evidentemente, acompañado de un proceso de elaboración lingüística que afecta a todos los planos de la lengua: desde el punto de vista léxico, se producen sustituciones que apuntan siempre hacia la precisión significativa, por lo que se suprimen lexemas de frecuencia de aparición elevada y, por lo tanto, de ámbito de aplicación amplio, por otros más específicos y, por lo mismo, más significativos; desde otro punto de vista, se insiste en la caracterización lingüística de los personajes, así como en la creación de metáforas e imágenes, tan características del texto galdosiano.

Sería de esperar que la totalidad de las cuartillas que constituyen el texto A presentara exclusivamente los rasgos formales que hemos descrito como caracterizadores del texto borrador, pero un examen detenido de los reversos nos revela que esto no es así:

Por una parte, todos los reversos «suetos», excepto el {308}¹⁸, presentan las características formales propias de B, por lo que, evidentemente, fueron en su origen cuartillas de B desechadas¹⁹.

De las seis series existentes, cuatro²⁰ comienzan con los rasgos formales que hemos señalado para el texto B, y, tras una línea o un párrafo, adoptan la forma propia de A²¹. Estas series indican que la redacción de A se inició en el propio texto B, en algún momento en el que el escritor abandona el texto manuscrito definitivo para desarrollar una prueba²². Las dos series restantes²³, en las que no existe la transición de B a A, sino que presentan exclusivamente rasgos de A, no excluyen la posibilidad de que existiera una cuartilla que las iniciara y que contara con la forma señalada.

De acuerdo con lo expuesto, podemos afirmar que los reversos de *Tristana* presentan una homogeneidad que difiere de la correspondiente a otros manuscritos de Galdós y que revela, como ya hemos dicho, un método de trabajo diferente, que implica una coexistencia de las redacciones A y B. Ello nos permite establecer una hipótesis en relación con el método de trabajo del autor en la composición de las versiones manuscritas: si bien A constituye una primera versión de B, no fue redactada totalmente en un momento anterior, sino que, por el contrario, su desarrollo parte de algún punto de B en el que el autor se detiene y desarrolla borradores o esquemas sobre los que sustentará la elaboración del texto manuscrito definitivo²⁴.

2.3. EL PROCESO CREADOR EN LAS VERSIONES MANUSCRITAS

El análisis comparativo de estas versiones pone de manifiesto que, en los primeros momentos, el trabajo de Galdós se centra en la articulación de la trama narrativa, es decir, en los aspectos fundamentales que afectan a la constitución misma del relato, pero, sobre todo, en la transformación de un esquema o esqueleto narrativo en un texto literario, mediante un intenso trabajo de elaboración lingüística. Para ejemplificar este proceso compararemos un pasaje del capítulo VI

configurado en el reverso {57}-[61] y en las cuartillas [57] y [58] de los anversos:

A{57}: Se entretenían algunas noches en criticar a don Lope y burlarse de él, poniendo de relieve los defectos y olvidándose de sus buenas cualidades. Últimamente, cuando su pobreza se había acentuado, [x4] don Lope se había vuelto austero, lo que desmentía su carácter. Regateaba los ochavos de la compra, y hacía y decía cosas muy ridículas. Nada más triste que un [héroe en] caballero en la intimidad doméstica.

B[57]-[58]: [Alguna vez] Algunas noches se entretenían en poner en [solfa] <solfa> a don Lope, [buscándole las] buscando el relieve cómico de sus defectos, y olvidándose de sus cualidades [y de la x3]. <Debe decirse> que en los tiempos de su gran decadencia, el <buen> caballero, desmintiendo [su carácter esplén] [[su hábit]] <sus hábitos espléndidos> de toda su vida, se había vuelto algo roñoso, y apremiado por la creciente penuria, regateaba los míseros gastos de la casa, [x11] educándose, ya muy tarde, en la administración doméstica, tan disconforme con su caballería. Tomaba las cuentas a Saturna con [min] minuciosidad regañona, intervenía en cosas que antes miraba como impropias de su decoro señorial, y gastaba un genio y unos refunfuños que [le] le desfiguraban más que [x3] [las x8 más hondas arrugas] <los hondos surcos de la cara> y el blanquear del cabello. Pues de [estas] estas [trasnochadas flaquezas] miserias y prosas trasnochadas de la vida del don Juan caduco, [hacían] <sacaban> las dos hembras [el] [el] materia para reírse y pasar el rato. Lo gracioso del caso era que, como don Lope ignoraba en absoluto la economía doméstica, mientras más [enérgico] se las echaba de financiero y de [bue] buen [ay] mayordomo, más fácilmente le [engañaba Saturna, y] engañaba quien, como Saturna, era consumada maestra en sisas y otras artimañas de cocinera y compradora.

El texto B es el resultado de un proceso de creación lingüística que se origina a partir de las dos ideas fundamentales esbozadas en A: 1) la pobreza de don Lope le lleva a comportamientos ridículos, impropios de un caballero; 2) esta situación provoca las chanzas de las dos mujeres. Ambas ideas se desarrollan manipulando los planos morfosintáctico y léxico-semántico de la lengua, para dar como resultado un texto literario elaborado que evidencia, a la vez, el carácter de borrador del texto A, configurado como un esqueleto descarnado de la novela.

Además, el análisis de las versiones manuscritas nos revela que en ellas se van perfilando aspectos fundamentales como el carácter de los protagonistas, en los que Galdós introduce modificaciones, a veces sustanciales, alterando los perfiles que había concebido en un principio. El momento en el que Horacio y Tristana, en el capítulo VII, se encuentran por primera vez, aparece configurado en A de este modo:

A{75}: El la miró [x2] como con intención de verla bien y de que ella se enterase x9. Tristana volvió a mirar, él se retiró. Desde arriba la miraba.

Según esta versión, es el hombre el que mira, el que da el primer paso en el inicio de la aventura. Pero leemos en B:

B[76]: y oía la voz del desconocido[. **Miróle nuevamente**, y él bien claro a ella], [[que]] [[que le pareció]] <confundiéndose con> las de dos o tres personas más hablando de cosas que ella no pudo entender. [Miróle] <Al mirarle> de nuevo, [y] encontró los ojos del tal que la buscaban. Sintió vergüenza, y se apartó de allí, no sin determinarse a volver a mirar de lejos, deseando examinar [con] [con] <con detenimiento> [a la persona que así, tan inopinadamente] <al hombre que tan sin motivo> absorbía su atención.

Ahora es Tristana la que toma la iniciativa en este juego de miradas: en A es el objeto de esas miradas; en B, es ella la que actúa: se aleja y examina detenidamente al hombre que ha despertado en ella emociones desconocidas.

Estos ejemplos nos muestran, además, los tanteos del creador al abordar la forja de un pasaje que resulta trascendental en el desarrollo de la novela, dado que marcará el rumbo de la segunda etapa de las relaciones entre «cautiva y tirano» —según la denominación que Galdós emplea para referirse a sus dos personajes—, es decir, la aparición de un nuevo factor que se interpone entre ambos y que viene a completar el último lado del triángulo: Horacio.

Algunos de estos cambios se producen en distintos momentos de la composición del mismo texto A, como sucede en la serie de reversos {121}-{125}, donde se describen los sentimientos de Tris-

tana y Horacio en el transcurso de sus paseos vespertinos, que aparecerán en los capítulos X y XI de la novela:

A{122}: Muchas veces quiso Horacio que ella fuese a su estudio. Tristana se negaba. Deseaba ir, deseaba ver aquel asilo del genio de su amado; pero temía ir allá, [miedo de que]; barruntaba lo que allí sucedería, no lo barruntaba, lo veía tan claro que más no podía ser y temía que él la quisiese menos después y aun temía que ella también le quisiese menos. **Él, cubriéndola de besos, la sometió a su voluntad.**

La última frase bosqueja el desarrollo de una acción en la que es Horacio el que toma la iniciativa al dar un paso fundamental en la relación amorosa: Tristana sucumbe ante él. Pero en los reversos siguientes —{123}, {124} y {125}—, Galdós realiza un proceso de ampliación de la materia narrada al decidir dar cabida en esa entrevista a la confesión de Tristana acerca de su verdadera relación con don Lope. Esta conversación se prolonga, ahora, hasta el reverso {125}, que termina de este modo:

A{125}: La noche de este diálogo, fue Tristana a su casa en un estado horrible. Don Lope estaba de buenas. Le cuenta sus aventuras y le enseña los retratos. **Tristana dice para sí: «Mañana voy al estudio».**

Volvemos a encontrarnos con un cambio trascendental que afecta a la protagonista: es ella la que toma las decisiones, no Horacio. Y verdaderamente resulta trascendental si tenemos en cuenta el plano real que la imagen metafórica «ir al estudio» implica: Tristana decide iniciar la dimensión física de una relación que, hasta ese momento, había discurrido por el cauce de los paseos y las conversaciones. Y esa decisión brota de un sentimiento de repulsa que su tirano le inspira cuando, al regresar a casa, se encuentra con él. En relación con el texto del reverso {122}, la protagonista ha experimentado un enriquecimiento psicológico que incidirá también sobre el texto de la novela.

Por otra parte, como acabamos de comprobar, el encuentro de Tristana con don Lope se ha descrito de forma esquemática:

Don Lope estaba de buenas. Le cuenta sus aventuras y le enseña los retratos.

Resulta interesante, para comprender el proceso de creación de las versiones manuscritas, el hecho de que esquemas como éste reciban nuevo tratamiento en reversos posteriores, en sucesivas ampliaciones de la materia narrada. De nuevo, el autor decide desarrollar la escena, que en el reverso {125} parecía acabada, y llenar de matices una conversación que será decisiva, puesto que va a provocar el sentimiento de rebeldía de Tristana. Esta es la explicación de que en un reverso posterior, el {158}, se encuentre formulada, nuevamente, la decisión de acudir al estudio como cierre del clímax emocional que se produce al final de la entrevista, y que encontramos ya en el capítulo XII de la novela:

A{158}: Tristana se indignó tanto de aquella amenaza, y la encontró tan insolente, que sintió [x8] <resurgir de su pecho> el aborrecimiento que en ocasiones su tirano le inspiraba. Y como [el] las [irrupciones] <tumultuosas apariciones> de aquel sentimiento le quitaban como por ensalmo la cobardía, se sintió fuerte ante él y [le] le soltó redonda [un] [una] <una> respuesta [x18] que el otro no esperaba [»x6 x3 x12 veces, no] [[x2 x3 matarás cien veces; pero no conseguirás que te quiera x16]] <No te temo. No faltará quien me defienda>. Luego corrió a la cocina, y cuchicheando con Saturna, le dijo: «Mañana, cuando vayas por la carta, le dices que [no] [no me espere] <no saldremos> en coche por la tarde. **No quiero más paseos. Iré al estudio, que me espere allí... Que despidas el modelo, si lo tiene, y a los amigos... ¡Ay, qué hombre este! No le puedo sufrir.**»

La aparición reiterada de la decisión de los enamorados nos revela que, en este caso, la redacción del texto A se llevó a cabo mediante continuas ampliaciones de esquemas preexistentes en anteriores reversos, puesto que el intenso trabajo de elaboración lingüística que requiere el análisis de los procesos emocionales de los personajes exige ensayos previos que permitan al autor enfrentarse sin dudas a la redacción de la versión manuscrita definitiva.

De la confrontación de los textos A y B se deduce también que Galdós, en los primeros momentos de la creación, desarrolló algunos aspectos que no se trasladaron a la versión B del manuscrito. La conversación entre la joven y don Lope a la que ya nos hemos referido y que se desarrolla en el capítulo XII de la novela, contiene, en los reversos, un fragmento que, de haber tenido continuación en el texto definitivo, habría hecho discurrir la trama narrativa por otros derroteros. Don Lope, con la sabiduría que dan los años, advierte, por la actitud de Tristana, los cambios que se están operando en el interior de la joven, e intenta, desde la altura que le proporcionan la edad y la experiencia, que la chica confiese que está enamorada. La escena a la que nos referimos se configura así en el texto A:

A{148}: [Díjete antes] <Si no vas> por buenas, irás por malas. Díjete antes que te dejaba en libertad, fiando en tu cordura y en tus sentimientos de honradez; **pues me vuelvo atrás. Desde mañana te prohíbo salir de casa, y a esa bribona de Saturna, que me parece a mí que [x2] [ha] [ha] te sonsaca en vez de enseñarte recogimiento, la plantaré en la calle. Ea... (con sorna) tu papá se }**

No aparece esta actitud de don Lope en el texto B; por el contrario, sus palabras lo revisten de la dignidad y tolerancia que se esperan de un caballero:

B[148]-[149]: «Tristana, yo no te prohibiré que salgas de casa, porque esa prohibición [es indigna] es indigna de mí y contraria a mis hábitos. No quiero hacer el celoso de comedia, ni el tirano doméstico, cuya ridiculez conozco mejor que nadie. Pero si no te prohíbo que salgas de casa, te digo con toda [gravedad] <formalidad> que no me agrada verte salir, y [dejo a tu conveniencia y a tu] espero que tu dignidad se pondrá al nivel de la mía. Eres [libre /y/ /pero/ pero] materialmente libre[. Por] [Por tu] [Pero si crees que tu libertad debe tener algún límite] [[, sin más limitaciones]] y las limitaciones que deba tener tu libertad, tú misma eres quien debe señalarlas, mirando a mi decoro y al cariño que te tengo».

Es evidente que si se hubieran cumplido las amenazas de don Lope —encerrar a Tristana y despedir a Saturna— otro camino

habría tenido que tomar la narración posterior. Como vemos, en B los conflictos vienen provocados por procesos psicológicos minuciosamente descritos, que, como consecuencia de una tendencia hacia la moderación —ya señalada por algunos investigadores²⁵—, superan el carácter melodramático que muchos aspectos del texto A presentan²⁶.

Ejemplos de este tipo se repiten en la serie de reversos numerados correlativamente del 1 al 15, que se desarrolla en los anversos a lo largo, nada menos, que de once capítulos, lo que da idea de su configuración como boceto. Se trata de la serie más extensa (15 cuartillas), y contiene gran parte de la correspondencia entre Tristana y Horacio, que marca definitivamente el rumbo de sus relaciones, perfilando, en consecuencia, el desenlace de la novela. Su especial configuración sugiere que el autor «hubiera querido llegar al final, tener algo que pudiera considerarse un ‘cuerpo’ completo —aunque imperfecto— para seguir trabajando luego en él», tal y como señala Beatriz Entenza²⁷. Esta serie nos ofrece, de nuevo, el sistema de desarrollo esquemático de acciones o escenas, así como la presencia de elementos narrativos que no tienen correspondencia con la versión manuscrita definitiva. El hecho de que contenga una doble formulación del desenlace de la novela es, quizás, lo que puede resultar más significativo²⁸. Las primeras cuartillas —de la {1} a la {10}— presentan correspondencia con la materia narrativa configurada en el texto B —en los capítulos XVI, XVII, XVIII y XIX—, de modo semejante al que presentan otras series. Sin embargo, a medida que avanzamos en su lectura, notamos un alejamiento entre lo narrado en A y lo que leemos en B, de modo que, ya en las cuartillas {11}, {12}, {13} y {14}, junto a otros aspectos de la narración que encontrarán reflejo en los anversos, se introducen algunos hechos, relativos a los personajes, excluidos de la versión definitiva²⁹. A medida que avanzamos en la lectura de estos reversos el ritmo sintáctico se acelera, y aparece una serie de ideas desnudas, que prefiguran, bosquejándolo, un final de la novela diferente del que ofrece el texto B.

La culminación de este proceso se produce hacia la mitad del reverso {14} en el que se pergeña la muerte de Tristana, don Lope y Horacio³⁰.

Nada de esto, como es sabido, aparece en el texto B, cuya trama discurre por derroteros que aparecen bosquejados en el reverso siguiente, el {15}, cuyo contenido se articulará en B a lo largo de cinco capítulos completos: XXIII, XXIV, XXV, XXVI, y XXVII, lo que da idea de la esquematización progresiva de estos textos. El primer desajuste en el paralelismo de la materia narrada en A y en B se encuentra en el capítulo XIX: se introduce una carta de Tristana, en la que ésta comunica a Horacio que don Lope le ha pegado su reuma y que ha enfermado, hecho que conducirá a la posterior mutilación de la joven, factor determinante en el desenlace de la novela. Estos acontecimientos aparecen configurados de modo esquemático en el reverso {15}, que pone fin a la serie³¹.

Hemos podido constatar, a través de estos ejemplos, cómo en el momento de la redacción del texto A, así como en el paso de A a B, tiene lugar un proceso de búsqueda de la estructura definitiva de la novela, lo que indica que ésta se va configurando en el momento mismo de la redacción de las versiones manuscritas.

Pueden ser, como dijimos antes, los cambios que afectan a esta estructura los aspectos más llamativos en estos primeros momentos del proceso de creación, pero es, sobre todo, la tarea de creación lingüística, que convierte un esquema narrativo propio del folletín en una obra de arte, el aspecto fundamental de estos textos.

3. LAS VERSIONES IMPRESAS

Una tercera etapa del proceso creador está representada por las galeadas, pruebas de imprenta que el autor corrige, configurando, de este modo, lo que hemos llamado texto C, que será, fundamentalmente, el que dará paso a la versión que culmina el proceso de gesta-

ción de la novela, esto es, la que ofrece la edición príncipe, a la que nos referiremos como texto D³².

La doble tipología textual, versiones manuscritas y versiones impresas, ofrece, a su vez, dos aspectos del mismo proceso creador: el análisis comparativo de estas versiones pone de manifiesto que, como ya hemos advertido, el interés del autor, a lo largo del proceso de creación, se desplaza, paulatinamente, desde la configuración de la estructura hacia la preocupación estilística, hacia la tarea de crear y pulir definitivamente la materia de la que la novela está hecha, esto es, la lengua. Las versiones impresas, situadas en las etapas finales de este proceso, procuran una abundante muestra de esa voluntad estilística.

3.1. LAS GALERADAS

El primer texto impreso, las galeradas de *Tristana*, se conserva en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, en la caja 19-1³³, y consta de 188 folios, con numeración correlativa, escrita a mano —presumiblemente por Galdós si tenemos en cuenta los rasgos de la escritura— en el centro del margen superior. Un error en la numeración, que habría omitido el número 170, sería la causa de que en uno de los folios aparezcan dos números consecutivos, el 169 y el 170, y explica que el final de las galeradas aparezca en la hoja 189. Por otra parte, en el reverso del folio 83, existe una columna, con letra del autor de muy pequeño tamaño, situada en el ángulo superior izquierdo, que contiene una serie de nombres propios y denominaciones de personajes de *Realidad*³⁴. Por ello, este texto C ofrece una muestra de la elaboración simultánea de ambas novelas, lo que define a Galdós no sólo como autor prolífico, sino también como persona con una capacidad de trabajo fuera de lo habitual³⁵.

Los folios de las galeradas desarrollan el texto de la novela de forma vertical, en una única columna, lo que deja amplios márgenes

nes, tanto laterales como superiores e inferiores, para permitir el trabajo de revisión que el autor realiza sobre él. Este texto presenta una doble naturaleza: de una parte, supone la transcripción impresa de la versión manuscrita B; de otra, se convierte en material de trabajo sobre el que Galdós introduce modificaciones de su puño y letra.

Sería de esperar que la transcripción fuera perfectamente fiel al texto manuscrito definitivo. Y así es, generalmente, aunque constatamos algunas divergencias que, por su escaso número y su naturaleza tan especial, no nos permiten aventurar la existencia de unas galeradas, anteriores a las conservadas, que pudieran explicar tales diferencias. Aunque no podemos asegurar que al menos algunas de estas variantes no pudieran derivarse de la intervención directa del autor, en general, su análisis nos permite plantear la hipótesis de que son ajenas a la voluntad de Galdós, y que, presumiblemente, se deben a errores en la lectura o transcripción del manuscrito en el proceso de su traslado al texto impreso. Esta hipótesis deriva de los hechos que, a continuación, señalamos.

Existen variantes constantes, que se repiten a lo largo de la obra, como la alternancia entre el artículo —excepto el masculino singular— y el posesivo —y sus correspondientes plurales—, explicable por ser la caligrafía de Galdós en estos casos prácticamente coincidente, lo que dificulta, y a veces hace imposible, la identificación de una u otra forma:

B[7]: las mejillas sin color

C(3): [sus] <las> mejillas sin color

Algunas de estas variantes pueden ser catalogadas como simples errores en el proceso de transcripción del manuscrito:

B[3]: terror **instintivo**

C(1): terror [**instructivo**] <instintivo>

Esto se puede confirmar por el hecho de que una gran mayoría de estas discrepancias se produce en los casos de transcripción de

vocablos poco frecuentes en la lengua oral o pertenecientes al mundo de la cultura, especialmente de la literatura:

B[18]: sistema pseudo-caballeresco

C(9): sistema [pneu-caballeresco] <pseudo-caballeresco>

De otra parte, la transcripción de las secuencias epistolares de la novela constituye una buena muestra de nuestra afirmación, puesto que contiene frecuentes errores en las abundantes palabras o frases en inglés o en italiano que se dirigen los enamorados en sus cartas:

B[191]: [mio diletto] <carino>

C(89): [cariño] <carino>

La transcripción de las cartas contiene otras dificultades además de las expuestas, puesto que, como es de sobra conocido, Horacio y Tristana utilizan un lenguaje inventado para uso propio, que contiene palabras inexistentes en el repertorio léxico común, vulgarismos, o, incluso, una pronunciación o acentuación peculiar de vocablos³⁶:

B[214]: Chispecrís

C(101): [Shispecrís] <Chispecrís>

B[193]: entre los franceses y entre los ingleses

C(91): entre los [franceses] <franceses> y entre los [ingleses] <ingleses>

Lo habitual, como se puede comprobar en los ejemplos expuestos, es que Galdós corrija la mayoría de estas variantes y reintroduzca la versión preexistente en B. Sin embargo, veintinueve de ellas no son modificadas por el autor y pasan al texto de la edición príncipe³⁷. Aunque la mayoría de estas variantes afecta a secuencias textuales breves³⁸, en dos ocasiones el cambio afecta a otras que disponen de una mayor amplitud: en el primer caso, la transcripción de las galeradas omite una oración independiente³⁹ y en el segundo, el texto impreso altera el orden de uno de los miembros de una estructura coordinada copulativa⁴⁰.

Las variantes que implican una incoherencia evidente son inmediatamente corregidas por el autor; permanecen, sin embargo, aquellas otras que resultan adecuadas al contexto sintáctico y semántico.

El cotejo de las versiones B y C revela, además, que el primer texto impreso presenta, frente a B, una mayor precisión en el uso de los signos de puntuación y la desaparición de ciertos errores ortográficos⁴¹, aspectos estos no muy cuidados en las versiones manuscritas⁴². Todo ello parece indicar una especie de diálogo entre el autor y el impresor, como si aquél confiara en la minuciosa revisión de éste y no se preocupara excesivamente por determinados aspectos secundarios de la redacción. El trabajo del impresor es, no obstante, extremadamente respetuoso con la versión B: su libertad de actuación se reduce a los aspectos ortográficos mencionados⁴³, que son, como hemos podido comprobar, hechos evidentes, aunque existen, también, irregularidades que pasaron desapercibidas tanto al escritor como al impresor⁴⁴.

3.1.1. EL PROCESO CREADOR EN LAS GALERADAS

Si, como ya hemos señalado, los textos manuscritos muestran los tanteos del escritor en la constitución de la trama de la novela y la conversión de un esquema narrativo en un texto literario, en las versiones impresas, la labor del novelista se centra en un trabajo de minuciosa revisión estilística, que perfecciona los matices del tejido lingüístico elaborado en B. Comprobaremos, a modo de ejemplo, la primera fase de esta revisión, plasmada en las correcciones que el autor introduce en las galeradas, analizando el mismo texto que hemos comentado a propósito de las versiones manuscritas, en el que se describe el primer encuentro entre Tristana y Horacio:

C(36): y oía la voz del desconocido [**confundiéndose con las de dos o tres personas más**] hablando **[[vivamente con dos o más perso]] <con picante viveza>** de cosas que ella no pudo entender. Al mirarle de

nuevo, encontró los ojos [**del tal**] <de él> que la buscaban. Sintió vergüenza y se apartó de allí, no sin determinarse a [**volver a mirar de**] <lanzar desde> lejos <otra miradita>, deseando examinar [**con detenimiento**] [[**cómodamente**]] <con ojos de mujer> al hombre que tan sin motivo absorbía su atención.

La descripción, en el texto B, de la voz de Horacio como anodina, «confundiéndose con las de dos o tres personas más», es sustituida en C por la expresión «con picante viveza», que condensa no sólo la descripción de la voz, sino también la del carácter de su poseedor tal y cómo lo percibe la mirada de Tristana. La sustitución de «del tal» por «de él» suprime una connotación peyorativa inadecuada al contexto. De la misma manera, la perífrasis «volver a mirar de lejos», carente de especial valor expresivo, adquiere una nueva dimensión al ser sustituida por «lanzar desde lejos otra miradita», que, con el empleo magistral del diminutivo, contribuye a perfilar el carácter ya nada pasivo de la protagonista, que mira, ahora, no «con detenimiento» o «cómodamente», sino «con ojos de mujer». Vemos, pues, cómo el texto C supone una nueva fase de los procesos iniciados en A, perfeccionando el entramado textual con una minuciosa labor de revisión estilística.

3.2. LA EDICIÓN PRÍNCIPE

La variante textual definitiva, que hemos denominado texto D, es la que presenta la edición príncipe, publicada en 1892 por <<La Guirnalda>>, imprenta situada en la calle de Las Pozas, nº 12, en Madrid. En principio, debemos suponer que este texto resulta de las variantes introducidas por Galdós en las galeradas, sin embargo encontramos de nuevo algunas discrepancias entre ambas versiones. Estas variantes difieren sustancialmente de las que, a modo de hipótesis, nos atrevíamos a señalar como ajenas a la voluntad de Galdós, por dos circunstancias: de una parte, si bien resultan escasas en com-

paración con las variantes que ofrecen los textos manuscritos o las realizadas por el autor en las galeradas, son considerablemente más frecuentes que aquéllas; de otra, constituyen el resultado de un trabajo de perfeccionamiento estilístico que nada tiene que ver con los errores de transcripción que hemos mostrado en las páginas anteriores. Por el contrario, resultan de un proceso semejante al que da origen a las variantes introducidas por el propio autor en los textos A, B y C. Estas variantes, que suman un total de 271, se presentan en todos los capítulos de la novela, sin excepción, en número que oscila entre las dos, con que cuenta el capítulo XI, y las veinte del capítulo XII. Veamos algunas de ellas:

B[8]: su *matinée* morada con flores blancas

C(4): su [*matinée* morada] <morada batita> con [flores blancas] <blancas flores>

D: su bata morada con rosetones blancos (cap. I)

Con este cambio se evita el excesivo amaneramiento de la descripción, tan alejado del gusto galdosiano. Algunas representan un agudo trabajo de sustitución léxica:

B[13]: [Soportaba] <Conllevaba> su pobreza

C(7): Conllevaba su [pobreza] <penuria>

D: Sorteaba su penuria (cap. II)

Otras perfilan magistralmente una imagen, como ésta, que describe la decadencia de las muelas de don Lope:

B[63]: rompiéndose en **pedacitos**

C[30]: [rompiéndose] <rompiéndosele> en **pedacitos**

D: rompiéndosele en **pedazos, cual si unas a otras se mordieran** (cap. VI)

Las hay que corrigen desajustes en el significado global del texto: en la descripción del paseo de los sordomudos, correspondiente al capítulo VII, Galdós dibuja un cuadro en el que los familiares de los niños («las madres» en B, y «las madres, abuelas o tías, del que las tiene», en C) se presentan

B[69]: con **cargamento** de naranjas

C(33): con [cargamento] <el pañuelito repleto> de naranjas

D: con **el pañuelito** de naranjas (cap. VII),

decisión acertada puesto que, como vemos, suprime las connotaciones de riqueza y abundancia que las variantes anteriores introducían.

Finalmente, en otras ocasiones, estas variantes perfilan el modo de hablar de los personajes, ajustando su comportamiento lingüístico a su nivel sociocultural, como ésta que figura en un parlamento de Saturna:

B[89]: subo por mis escaleras arriba

C(41): subo <tan terne> por mis escaleras arriba

D: apechugo tan terne con la dichosa escalerita (cap. VIII)

Por lo tanto, como hemos visto, las variantes que aparecen en el texto D y que no constan ni en A ni en B ni en C participan de las características específicas del trabajo de creación galdosiano. Por todo lo expuesto, así como en las páginas anteriores hemos expresado nuestras dudas en relación con la existencia de unas galeradas anteriores a las conservadas, ahora debemos afirmar que suponemos la existencia de otras galeradas, posteriores a las que hemos analizado y anteriores a la edición príncipe, que, desgraciadamente, no se han conservado⁴⁵. Esta etapa del proceso de creación de *Tristana*, sin embargo, puede ser reconstruida fácilmente, según hemos demostrado con los ejemplos anteriores, confrontando los textos C y D.

NOTAS

- 1 En 1986 L. BOO, Matilde, declaraba que los manuscritos de Galdós habían sido poco estudiados y aboga por la necesidad de abordar esta perspectiva de la investigación galdosiana («El manuscrito de *La de San Quintín* de B. Pérez Galdós», *Anales Galdosianos*, Anejo, 1986).
- 2 Esta perspectiva ha sido definida con precisión por ENTENZA, Beatriz, cuando dice que «no se trata de elaborar ociosas listas de tachaduras y enmiendas» sino poner al

- descubierto el proceso creador («Manuscritos galdosianos», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 2, p. 149. A partir de ahora, estas actas serán citadas como *ACIEG*, con un número romano que señala la edición del congreso y un número arábigo que indica el volumen correspondiente).
- 3 Se han publicado los estudios que, a continuación, se relacionan: PATTISON, Walter: *Benito Pérez Galdós: Etapas preliminares de «Gloria»*, Puvill-Editor, Barcelona, 1979; WEBER, Robert: *Edición, prólogo y notas de «Miau»*, Lábor, Barcelona, 1973; CARDONA, Rodolfo: *Doña Perfecta*, Cátedra, Madrid, 1982; ALAN SMITH, *Rosalía*: Cátedra, Madrid, 1983 y HERNÁNDEZ, Clara E.: *El abuelo. Estudio del proceso de creación y edición crítica*, ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1983; ARENCIBIA, Yolanda: *Nazarín*, ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1995. Contamos, además, con las siguientes tesis inéditas: BETH HYMAN, Diane: *The «Fortunata y Jacinta» Manuscript of Benito Pérez Galdós*, Harvard University, 1972; RICARDO GIL, José: *El manuscrito de «Doña Perfecta» de Benito Pérez Galdós*, Boston University, 1984, así como tres tesis doctorales presentadas en la Universidad de La Laguna: FIERRO, Emilia: *Edición crítica de «El amigo Manso» de Galdós* (1985), MARTÍNEZ UMPIÉRREZ, Ela M.ª: *«Realidad»: novela en cinco jornadas. Edición crítica* (1985), y RODRÍGUEZ ACOSTA, Carmen: *Edición crítica de «Bodas Reales», Episodio Nacional de Galdós* (1987). A estos trabajos hay que añadir las siguientes investigaciones sobre galeradas: WHISTON, James: «Las pruebas corregidas de *Fortunata y Jacinta»*, *ACIEG*, II, 1, 1978, pp. 258-265; ARENCIBIA, Yolanda: *La lengua de Galdós. Análisis de variantes en galeradas*, Gobierno Autónomo de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1987, y «*Zumalacárregui*». *Edición, prólogo y notas*, ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990; la misma investigadora ha llevado a cabo sendos estudios sobre las galeradas de *Fortunata y Jacinta*, *Amadeo I* y *Zumalacárregui*: «Voluntad de estilo en Galdós. (Estudio de variantes en galeradas)», *Centenario de Fortunata y Jacinta*, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 1989, pp. 17-28, y «La comparación en Galdós», *ACIEG*, IV, 1, 1993, pp. 41-53.
 - 4 Como dice HERNÁNDEZ, C. E., «no siempre es posible contar con un material tan adecuado para el estudio de un proceso de creación como en el caso de las novelas de don Benito» (*El abuelo. Estudio del proceso de creación y edición crítica*, op. cit., p. 18).
 - 5 *Galdós, novelista moderno*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 259-260.
 - 6 Vid. SMITH, A. E.: «Catálogo de los manuscritos de Benito Pérez Galdós en la Biblioteca Nacional de España», *Anales Galdosianos*, XX, 2, 1985, pp. 143-156; vid., también, SINNIGEN, J. H.: «*Tristana*: La tentación del melodrama», *Anales Galdosianos*, XXV, 1990, pp. 53-59.
 - 7 Vid. ENTENZA DE SOLARE, B.: art. cit., p. 149.
 - 8 Esta cuartilla contiene una *nota bene* que pone fin a la carta de Horacio que cierra el capítulo XVII.
 - 9 Vid. DE LA NUEZ, S: *Biblioteca y archivo de la Casa Museo Pérez Galdós*, ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, p. 12.; HERNÁNDEZ CABRERA, C. E.: op. cit., pp. 25-26, y «El manuscrito de *El abuelo»*, *ACIEG*, IV, 1, 1990, pp. 171-185; y ENTENZA DE SOLARE, B.: art. cit., p. 159.

- 10 *Vid.* SINNIGEN, J. H.: art. cit., p. 54.
- 11 El valor de los signos que empleamos, a partir de este momento, para la transcripción de las variantes es el siguiente: []: secuencia tachada en la línea; < >: adición entre líneas; [[]]: tachadura entre líneas; << >>: adición sobre otra adición; / /: tachaduras en el interior de secuencias posteriormente desechadas; xn^o: número aproximado de grafemas indescifrables; si la interpretación de una secuencia tachada es dudosa, su transcripción aparece enmarcada entre los signos convencionales de la interrogación. Los números entre corchetes señalan las cuartillas del manuscrito B; las llaves, las del manuscrito A; y los paréntesis, los folios de las galeradas.
- 12 En efecto, seis reversos recogen textos ajenos a la obra. Dos de ellos, sin numeración —corresponden a los anversos [316] y [343]—, contienen el borrador de una carta que Galdós dirige al director Emilio Mario en relación con el estreno de *Realidad*. Otros tres, con numeración correlativa —el {2}-[357], el {3}-[358] y el {4}-[375]—, desarrollan versiones de esta misma obra, en concreto, un fragmento del diálogo entre Orozco y Federico. Finalmente, un único reverso, que, a diferencia de los anteriores, aparece escrito en forma apaisada al igual que todos los reversos de *Tristana* —el {218}-[141]—, presenta la versión primitiva de un pasaje del capítulo VI de la segunda parte de *Ángel Guerra*. SMITH, A. E.: cataloga los reversos de [358] y de [375] como planes parciales de *Tristana* (art. cit., p. 154); M. A. SCHNEPF, por su parte, sólo señala los reversos de las cuartillas [357] y [358] como fragmentos de *Realidad* (art. cit., p. 154).
- 13 De modo excepcional, contamos con tres versiones de un mismo pasaje —perteneciente al anverso [87]— que se encuentra redactado en dos reversos distintos y sucesivos —el {87} y el {87 bis}—, aunque su carácter excepcional, su brevedad y el hecho de que la redacción consignada en el reverso {87 bis} y el anverso [87] no ofrezca apenas diferencias, nos han inclinado a considerar innecesaria la distinción entre dos tipos de texto A para delimitar dos etapas sucesivas en la composición de los reversos de esta novela. Recogemos, a continuación, la transcripción de estas versiones:
- A{87}: {«[La vida sin ti [x7] —replicaba él—, no es vida, sino muerte] [Tú me has] [La vida anterior a] [El instante en que te encontré marca el punto] [La vida anterior /a la/ al día en que te /x4/ descubrí y nos /des/ encontramos /es un/ no era más que un] El día en que te conocí fue el último día de un destierro, y el primero de [una] la verdadera vida.
- A{87 bis}: {El a ella: «El día en que te descubrí fue el último de un largo destierro}
- B[87]: Y él a ella: «El día en que te descubrí fue el último de un [largo] <largo> destierro.
- 14 Como muestra de la técnica utilizada por el autor en este manuscrito, contamos con tres casos de modificación de la primitiva línea divisoria: el comienzo del capítulo VI, situado en un primer momento en la cuartilla [59], se adelanta hasta la [57], separando, de este modo, un diálogo entre Tristana y Saturna que en el reverso {56} se desarrolla sin interrupciones. El fin del capítulo V queda, así, en suspenso, dejando en sus últimas líneas las palabras de la criada —«¡Dale!, no piense cosas tristes —le dijo Saturna, pasándole la mano por delante de los ojos, como si ahuyentara una mosca.»—, quien intenta apartar de la protagonista el recién nacido sentimiento de rebeldía que ha germinado en su interior. En el manuscrito B encontramos dos ejemplos más de cómo Galdós rectifica el final de un capítulo, bien para dotarlo de un cie-

rré semántico, bien para suspender el hilo narrativo y crear una tensión que se resolverá en los capítulos siguientes. Así consta en el texto B el final del capítulo VIII y el comienzo del IX:

B[101], una mañana, hallándose don Felipe en su escritorio revisando unas facturas inglesas de productos químicos, inclinó la cabeza sobre el papel, y quedó muerto sin exhalar un ay. El día antes había cumplido los noventa.

[**Todo esto y otras**] IX

Todo esto, y otras cosas que [ib] irán saliendo, se lo contaba Horacio a Tristana (...)

Esta rectificación, que tacha una secuencia junto a la cual se introduce la numeración del capítulo IX, permite un final redondo, pues, así, el capítulo termina con la liberadora muerte del abuelo de Horacio, cerrando, de este modo, el proceso de narración autobiográfica del joven.

La misma técnica se reproduce, ya en la parte epistolar de la novela, entre los capítulos XVIII y XIX: la línea horizontal que los separa está situada sobre las palabras «un claro», que, en B, rodeadas por un círculo, cumplen habitualmente junto con la anotación de los días de la semana, la función de indicar a la imprenta la necesidad de dejar un espacio en blanco que permita identificar el fin de una carta y el comienzo de otra, cuando éstas se encuentran dentro del mismo capítulo. Se trata, pues, en este caso, de dos cartas de Tristana que, en un primer momento, habían sido concebidas dentro del capítulo XVIII y que, tras la modificación, quedan separadas, al encabezar la segunda el capítulo XIX. El análisis de estos hechos pone de manifiesto cómo se crea, nuevamente, una situación de *suspense*: la carta que, definitivamente, cierra el capítulo XVIII contiene la primera referencia a la enfermedad de Tristana:

B[240]: Por cierto que... No, no te lo digo. Otro día será.

- 15 Existen dos excepciones: de una parte, el {87 bis}-[87] aparece en el manuscrito antes que el {87}-[89] y, de otra, en la serie numerada del {1} al {15}, el reverso {14}, correspondiente a la cuartilla [351], se encuentra situado antes que el {13}, que figura en una página posterior, la [352].
- 16 Los dos únicos casos de numeración coincidente entre reverso y anverso —el {87 bis}-[87] y el {185}-[185]— empezaron siendo texto B que el autor desechó y nos ofrecen un texto borrador consistente en una y tres líneas, respectivamente, por lo que, al no necesitarlos como modelo, dada su brevedad, el autor utilizó la misma cuartilla por la otra cara para seguir redactando el texto B.
- 17 Vid. HERNÁNDEZ, C. E.: *op. cit.*, p. 29.
- 18 El primer párrafo de este reverso presenta los rasgos formales propios de B, el resto, adopta la forma propia de los textos de prueba: comenzó siendo texto B y, posteriormente, fue desechado.
- 19 Veamos, como ejemplo, el comienzo del reverso {4}, clara continuación del anverso [3] y, por consiguiente, primitiva cuartilla [4], que luego fue desechada:

[3]: les dirigía miradas
 {4}: de las que él tenía por irresistible.
- 20 Son las series {87}, {87 bis}, {88}, {89}; {109}, {110}; {121}, {122}, {123}, {124}, {125}; y la numerada del {1} al {15}.

«Sí, pintora —le dice don Lope— y te pondré un estudio precioso».

Enamorada de aquel hombre ideal, que no era Horacio. Un día, Saturna le introduce, Tristana se reconoce desenamorada, y con pena se dice: «Dios mío; ya no le quiero nada». Él está loco.

Operación. Don Lope presente, valiente.

«¡Coja, Dios mío!... ¿Pediré limosna a la puerta de la iglesia? [Algui] ¿Quién me [acogerá] recogerá?» Horacio se casa.}

- 32 Nuestro estudio comparativo abarca también los fragmentos de la novela publicados por *El Imparcial*, en Madrid, el 21 de marzo de 1892. El cotejo revela una identidad plena entre estos pasajes y la edición príncipe.
- 33 *Vid.* DE LA NUEZ, S.: *op. cit.*, p. 283.
- 34 El texto del reverso es el siguiente: «Augusta, Leonor (La Peri), Clotilde, Orozco, Joaquín Viera [padre], Federico Viera, Infante, Villalonga, Malibrán, Aguado, Celestina, Bárbara, Felipa, Criados de Orozco». *Vid.*, en este sentido, DASH, R. W.: «Realidad y el truncado desenlace de *Tristana*», *ACIEG*, IV, 1, 1993, p. 633.
- 35 ENTENZA DE SOLARE, B., señala, por su parte, la elaboración simultánea de *La incógnita y Realidad* (art. cit., p. 152).
- 36 *Vid.* SOBEJANO, G.: «Galdós y el vocabulario de los amantes», *Anales Galdosianos*, I, 1967, pp. 85-100; PFEIFFER, E.: «Tristana o el poder creador de la lengua: Preliminares para un análisis multidimensional de la novela», *Anales Galdosianos*, XXVI, 1991, pp. 19-32; y GOLD, H.: art. cit., pp. 661-671.
- 37 Dice BLECUA, A., refiriéndose al proceso de corrección de pruebas de imprenta: «Como no es frecuente que coteje (el escritor) las pruebas con el original, es fácil que se deslicen en el texto errores ajenos que acepta como suyos» (*Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983, p. 228).
- 38 Estas variantes son las siguientes:
- B[38]: sus **tan** perversas doctrinas; C(18): sus perversas doctrinas (cap. IV)
- B[53]: es hombre; C(25) es **un** hombre (cap. V)
- B[58]: de toda **la** vida; C(27): de toda **su** vida (cap. VI)
- B[104]: de **forzada** virtud; C(49): de **forzosa** virtud (cap. IX)
- B[114]: de **las selvas**; C(54): de **la selva** (cap. IX)
- B[114]: con **grave** menosprecio; C(53): con menosprecio (cap. IX)
- B[116]: algunas noches **fue** tan patética; C(54): algunas noches **era** tan patética (cap. IX)
- B[125]: **la** asaltaba; C(58): **le** asaltaba (cap. X)
- B[146]: lo que has hecho **de** su hija; C(68): lo que has hecho **con** su hija (cap. XII)
- B[165]: Vas a **decir** que; C(77): Vas a **decirme** que (cap. XIII)
- B[177]: tiene faldas; C(82): tiene **las** faldas (cap. XIV)
- B[194]: contar a don **Lepe** sus; C(91): contar a don **Lope** sus (cap. XV)
- B[195]: uf, **ni** sé; C(92): uf, **no** sé (cap. XV)
- B[195]: apareciera tu don **Lepe**...?; C(92): apareciera tu don **Lope**...? (cap. XV)
- B[226]: entran **ganitas** de; C(107): entran **ganas** de (cap. XVII)

- B[238]: el gran don *Lepe*; C(115): El gran don *Lope* (cap. XVIII)
- B[243]: y *de* vulgaridades; C(117): y vulgaridades (cap. XIX)
- B[244]: no te *lo* digo; C(117): no te *le* digo (cap. XIX)
- B[244]: Don *Lepe* me ha pegado su reúma; C(117): Don *Lope* me ha pegado su reúma (cap. XIX)
- B[264]: muchacha cándida; C(128): muchacha *tan* [cándida] <soñadora y exaltada> (cap. XX)
- B[265]: como último; C(129): como *el* último (cap. XX)
- B[270]: no te *cuadrara* ser; C(132): no te *cuadra* ser (cap. XX)
- B[275 2º]: no será *nunca* bailarina; C(135): no será bailarina (cap. XXI)
- B[291]: no consiento *en* perderla; C(141): no consiento perderla (cap. XXI)
- B[307]: *el mismo sujeto* no se daba cuenta; C(148): *el mismo* no se daba cuenta (cap. XXIII)
- B[389]: como tal *procedo*; C(185): como tal *pienso* (cap. XXVIII)
- B[389]: bien lo veo *en* el cariño de esa mujer; C(185): bien lo veo *con* el cariño de esa mujer (cap. XXVIII)
- 39 B[132]: cuánto más ahora que te conozco. *Lo que he sufrido*. Lo que he llorado
C(61): cuánto más ahora que te conozco. Lo que he llorado (cap. XI)
- 40 Esta oración, que, en B, está consignada entre líneas formando parte de dos secuencias que configuran un paralelismo sintáctico, aparece, en C, adelantada, con lo que, además de destruir el citado paralelismo, provoca la desconexión sintáctica de la última oración («no pronunciar una sola palabra tierna»). En el proceso de revisión que se lleva a cabo en las galeradas, el escritor, atento siempre a la coherencia del texto, reestructura la secuencia, dotándola de un nuevo orden, tal y como podemos comprobar en el texto D:
- B[155]: porque [no quería ser] <ni quería ser esquivo con él ni tampoco> amable [con él], temerosa de las consecuencias, no [quería] [quería] <debía mostrarse desagradecida ni tampoco> pronunciar una sola palabra tierna
- C(72): porque ni quería ser esquivo con él ni tampoco *debía mostrarse desagradecida ni tampoco* amable, temerosa de las consecuencias, no pronunciar una sola palabra tierna (XII, 192-194)
- D: pues no quería ser esquivo con él, por no parecer ingrata, ni tampoco amable, temerosa de las consecuencias. No se determinó a pronunciar una sola palabra tierna.
- 41 A pesar de ello, ni el texto de las galeradas ni el de la edición príncipe muestran una excesiva pulcritud en relación con el sistema de la puntuación. A este respecto Ricardo Senabre señala que la puntuación de los textos de Valle Inclán constituye un «problema especialmente delicado», no sólo por el hecho de que el escritor no se ajusta siempre a los usos normativos sino porque «muchas ediciones la alteran, y no siempre es fácil saber a quién se debe la puntuación de un pasaje» (*Edición crítica de «Martes de Carnaval»*, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1990, p. 27).
- 42 Es constante, por ejemplo, la ausencia, en B, de la coma inicial de las subordinadas adjetivas de relativo, en función explicativa, que, sin embargo, aparece en C sin que nos

conste la anotación expresa de Galdós. Del mismo modo, se introduce el signo inicial de la interrogación o de la admiración, que en B está frecuentemente omitido, así como los dos puntos o los ángulos que enmarcan las secuencias en estilo directo.

- 43 Hay, sin embargo, dos modificaciones que afectan a la constitución misma del texto y que, por su relación con lo que hemos dicho, no deseamos dejar sin comentario. Así, leemos en B una secuencia incoherente desde el punto de vista de la mención de los personajes que aparece corregida en C sin que conste anotación alguna del escritor:

B[117]: y aunque ella (se refiere a Tristana) le ocultaba, de acuerdo con **Tristana**, las saliditas vespertinas

C(55): y aunque ella le ocultaba, de acuerdo con **Saturna**, las saliditas vespertinas

En el segundo caso, se trata de una omisión del escritor, que también es subsanada por el impresor:

B[199]: El otro día no supe ir de la puerta del a la calle de Peligros

C(94): El otro día no supe ir de la puerta **del Sol** a la calle de Peligros

- 44 En los textos B y C se reproduce una incoherencia que impide la comprensión de un diálogo, al quedar alterada la sucesión de las voces de los interlocutores —don Lope y Saturna— debido a un problema de puntuación. Esta incoherencia, se transmite a la edición príncipe. Reproducimos, a continuación, la secuencia del diálogo en cuestión. Hemos anotado el nombre del personaje que habla, que no consta en los textos, para facilitar su comprensión:

B[342], C(164):

Saturna —No se burle.

Don Lope —Si no me burlo.

Saturna —Bello ideal quiere decir...

Don Lope —Su tipo..., el tipo de una, supongamos...

Saturna —Tú sí que eres tipo (*soltando la risa*). En fin, no se hable más. La preparas, y yo voy a encararme con el galán joven (cap. XXV).

Como es evidente, sólo las dos primeras intervenciones corresponden a Saturna y a don Lope; las restantes constituyen una confusión (don Lope no puede decir «el tipo de una» ni Saturna tratar de «tú» ni con tanta superioridad a su señor y, ni mucho menos, ir a encararse con Horacio). Este desajuste se resuelve modificando los signos de puntuación:

Saturna —No se burle.

Don Lope —Si no me burlo. **Bello ideal quiere decir...**

Saturna — Su tipo..., el tipo de una, supongamos...

Don Lope —Tú sí que eres tipo (*soltando la risa*). En fin, no se hable más. La preparas, y yo voy a encararme con el galán joven.

- 45 A la misma conclusión llega Yolanda Arencibia, en relación con las galeradas de *Zumacárregui*: «Consideraciones no sólo cuantitativas sino, y sobre todo, cualitativas (...) nos inclinan a desechar la hipótesis de una mano ajena en ellas, para suponer nuevos retoques del autor, posteriores a las galeradas que se conservan» (*op. cit.*, p. 75).