

EL MANUSCRITO DE *EL ABUELO*

Clara Eugenia Hernández Cabrera

A partir de nuestras aportaciones en congresos anteriores sobre *El abuelo* en sus versiones narrativa y dramática, intentamos ahora profundizar en lo que constituyó el proceso creador de la redacción de 1897. Para ello contamos con el manuscrito de la novela conservado en la Biblioteca Nacional.

Consta de 348 cuartillas escritas en forma vertical, a excepción de las seis del prólogo, que aparecen escritas horizontalmente y dobladas por la mitad. En el reverso de la última escribe D. Benito:

"Ahí va el prologuito. Si ve que ocupa [mucho]¹ más de lo calculado, compóngalo con letra más chica, porque es difícil reducirlo. A primera hora de la tarde iré a dejarlo listo."

Se trata de una de las pocas ocasiones en que el escritor se dirige a su impresor. El resto del manuscrito presenta las siguientes características:

1. Ausencia de las cuartillas de la jornada primera y de la mitad de la segunda. Esta empieza en la cuartilla 46, que corresponde a la página 121 de la edición príncipe².
2. Muchas de estas cuartillas están escritas también por sus reversos. Uno de ellos, el 10, corresponde a las páginas 10 y 11 de *E*. Se trata, por consiguiente, del único resto del manuscrito en lo que a la jornada primera se refiere.
3. Los anversos de las cuartillas constituyen lo que denominaremos el texto *B*. A pesar de presentar un considerable número de correcciones, se acerca mucho a la versión definitiva, es decir, a *E*.
4. Los reversos van a ser señalados con la letra *A*. Entre ellos encontramos diferencias que se manifiestan en rasgos sobre todo tipográficos. Por ello distinguiremos entre *A*, y *A*. Usaremos *A* para el más cercano al definitivo.

En *Anales Galdosianos* señala Matilde L. Boo: "Los manuscritos de las obras de Galdós han sido, hasta la fecha, poco estudiados"³. La fecha a la que se refiere es la de 1986, año

en que dicha autora publica el manuscrito de *La de San Quintín*. Esta observación sigue siendo válida en 1990, si bien las investigaciones en este terreno son cada vez más numerosas. A los trabajos —citados por Boo— de Pattison, Weber, Cardona y Smith a partir de los manuscritos de *Gloria*, *Miau*, *Doña Perfecta* y *Rosalía*⁴, respectivamente, hemos de añadir el de Whiston⁵ —basado en las galeradas de *Fortunata y Jacinta*— y el de Yolanda Arencibia⁶ sobre las galeradas de *Zumalacárregui*.

Completan este acercamiento a los borradores de obras galdosianas tres tesis doctorales llevadas a cabo en la Universidad de La Laguna⁷ y dos en EEUU⁸.

La transcripción de cada uno de estos manuscritos y galeradas ha sido esencial a la hora de desechar definitivamente el tópico acerca del estilo poco elaborado de nuestro autor.

El manuscrito de *El abuelo* no sólo no constituye una excepción, sino que —al tratarse de una novela dialogada— ofrece la posibilidad de estudiar nuevas facetas.

En este sentido, observamos cómo D. Benito en el primer borrador, *A*, denomina Acto a lo que ya en *B* llama Jornada. Si bien es cierto que estos dos términos han sido sinónimos en diversas etapas del teatro español, podemos comprobar que los dramas galdosianos emplean sólo el vocablo Acto. Es posible que Galdós usara en sus novelas dialogadas el término Jornada para marcar la diferencia con respecto a las obras propiamente teatrales. En una primera redacción, pues, D. Benito duda acerca de la nomenclatura que debe emplear.

En este mismo sentido, hemos de señalar el lugar que ocupan los nombres de los personajes en las cuartillas del texto *A*. Así como en *A*, *B* y *E* se sitúan en el centro de la página, en *A*, aparecen a la izquierda de las mismas.

Sobre los textos manuscritos Galdós suprime, añade y transforma hasta conseguir el resultado final de su creación. De estos procedimientos, nos referiremos a las supresiones y transformaciones, debido a su mayor frecuencia y al poco tiempo del que disponemos.

1.- Supresiones

En la escena XIII de la J. IV, Gregoria, Venancio y Senén, seguros de la reclusión del Conde en el Monasterio, se disponen a cenar. El regreso imprevisto de D. Rodrigo acaba con esta momentánea felicidad. El Conde exige ver a sus nietas inmediatamente. Tanto los criados de la Pardina como Senén se ofrecen a traerlas de la casa del Alcalde. La desconfianza de D. Rodrigo respecto a estos personajes propicia la redacción de dos escenas diferentes antes de la definitiva de *E*.

En *A*, el único personaje —que es en quien D. Rodrigo confía— es D. Pío. Por lo tanto, la escena será el monólogo del maestro en el camino hacia la casa del Alcalde.

En *A* posiblemente ya ha pensado el narrador que una de las dos niñas no acudirá tan pronto a la llamada de su abuelo. Ha de ir perfilándose ya ese final en que Nell preferirá los encantos de la ciudad. Por consiguiente, debe buscar un personaje que la fascine con las noticias de la urbe y retrase su encuentro con el Conde. De ahí que se vea obligado a permitir que Senén acompañe a D. Pío. Este será quien de inmediato traiga a la que finalmente se convertirá en la verdadera nieta.

Las dos redacciones, desde el punto de vista de los contenidos, son similares. Desde un punto de vista formal, una será un monólogo y la otra un diálogo. Ahora bien, ambas serán rechazadas posteriormente.

En *B* y *E* la escena XIV tiene ya como escenario la casa del Alcalde, donde se celebra la onomástica de su esposa, a la que habían sido invitadas las niñas de Albrit.

En *A* esta escena XIV se desarrolla en la Calle de Potestad, por la que se dirigen los dos personajes a su destino.

2.- Transformaciones

En la J.V, E. XIV, sólo aparecen en una primera redacción de *A* el Conde y Nell. En ella, D. Rodrigo, que sabe que se encuentra ante su verdadera nieta, se subleva al proponerle aquélla que se retire a Zaratán. El Conde va desesperado en busca del Prior y, por lo tanto, Nell hubiera tenido que ir tras él. Es en este momento cuando el narrador hace irrumpir en escena a Consuelito, que es quien aleja a Nell de su abuelo. Su intervención sólo es necesaria al final de la escena y, por consiguiente, no tenía por qué cortar el diálogo tan importante que se estaba produciendo entre el abuelo y su verdadera nieta. Ahora bien, no ha creado Galdós en Consuelito un personaje caracterizado por su discreción. Por ello, no podrá permanecer callada a lo largo de la escena. D. Benito tendrá que justificar estas intervenciones y lo consigue mediante la adición de las correspondientes acotaciones. Estas se añaden en *B* o en *E*:

E: CONSUELITO, que rabia por hablar.

B: CONSUELITO, metiendo su cucharada (pp. 407-408).

Esto obliga a Galdós a dividir entre este personaje y Nell algunas de las intervenciones de esta última:

A: NELL, apenada...razón.

Abuelito querido, [por qué has t] ¿por qué has venido tan solo? ¿No hay en la Pardina quien te acompañe?

B,E: NELL...

Abuelo querido, ¿por qué has venido tan solo?

CONSUELITO, radiante...

¿Pero no hay en la Pardina quien le acompañe? (p. 406)

En otras ocasiones divide un parlamento de Nell para introducir otro de Consuelito. Esta no se atribuirá las palabras del otro personaje, sino que Galdós escribirá una intervención nueva para ella:

A: NELL

En Zaratán estarás muy bien. Vendremos a verte.

B.E: NELL
 En Zaratán estarás muy bien.
 CONSUELITO, metiendo...
 Como un príncipe, como un emperador.
 NELL
 Vendremos a verte. (p. 408)

Acotaciones

A pesar de la técnica dialogal que sustenta la novela que estamos estudiando, hallamos una serie de fragmentos escritos en tercera persona. Su análisis fue uno de los objetivos de nuestra comunicación en el Segundo Congreso Galdosiano⁹. Observemos ahora las dudas de Galdós en la elaboración de estos núcleos narrativos.

Espacios

En la escena IX de la jornada IV, p. 290, se describe el coro de la iglesia de Zaratán. Aparecen en *E* unos modificadores del sustantivo *iglesia* que no se hallaban aún en *A*: “sepulcral, cavidad cuyos límites y contornos se deslían en un misterioso ambiente, tachonado por las luces de los cirios”.

En cuanto al primero de ellos, el adjetivo *sepulcral*, reemplaza al que previamente había empleado el narrador de *A*. En este texto el escritor había elegido el vocablo *oscura*. Sin embargo, no debía de encerrar las connotaciones precisas ya que aparece dos veces tachado y sustituido por *tenebrosa*, que, si bien es sinónimo de la palabra corregida, añade un sema “cubierto de tinieblas” que constituye el núcleo de la ambientación que se pretende dar a la escena. En *A* aludirá directamente a ello en una frase que no pasará a *B*: “apenas se percibe el altar entre penumbras vagorosas...”

En *B* las palabras se impregnan también de esas tinieblas y sus significados: “se deslían en un misterioso ambiente”. Es por ello por lo que el escritor no se conforma con el adjetivo reemplazado sino que añade otro, *sepulcral*, producto asimismo de reflexión, como lo muestran los trazos que ocultan las cinco primeras letras del vocablo. Sin embargo, tras ese ligero titubeo, se inclina el escritor por atribuir a esa iglesia las características que suscitarán en el Conde a lo largo de esta escena la sensación de hallarse preso en este Monasterio de Zaratán.

El segundo modificador añadido no es un solo vocablo sino un sintagma nominal en aposición en que aparece ya el adjetivo clave *misterioso*. Su situación en el sintagma no era, en *B*, la de preceder al núcleo. Este se antepone en *E*, incidiendo aún más, con su carácter explicativo, en ese matiz subjetivo que quiere conferirle el narrador.

Se observa cómo el escritor intenta crear una atmósfera de ensoñación en la que el Conde no sabe deslindar lo real de lo imaginado, la oración del Padrenuestro del diálogo con su hijo que se le presenta “vestido de monje... le dice algo, y más le dijera si su imagen no desapareciese súbitamente como una luz que el viento apaga.” (p. 292)

Como dice en *E* el narrador, "El Conde desvaría un poco, afectado de la solemnidad del lugar y ocasión, y de la lúgubre poesía que allí emana de todas las cosas." (p. 291)

Al presentar el lugar con tales características puede eliminar ciertas aclaraciones que aportaba en *A* para explicar este ambiente.

La elección de los correspondientes vocablos en el eje paradigmático respectivo "sugiere" —y esto es lo que pretende el narrador— esa atmósfera irreal que se convertirá —cuando el sueño acabe— en terrible pesadilla, ahora absolutamente real.

Costumbres

En *Anales Galdosianos*, Alan E. Smith¹⁰ señala con respecto al manuscrito de *El abuelo*: "El revés de 67 es un texto costumbrista de muy difícil lectura, sobre la asistencia a misa de las mujeres en alguna parte de España, detallando la ropa que llevan."

Al presentarse esta descripción en la cara posterior de una cuartilla, la 67, forma parte de lo que hemos denominado texto *A*. Corresponde a la Jornada V, E. XIII (p. 403). En el comienzo de ésta Galdós lleva a cabo una larga descripción de la iglesia parroquial de Jerusa. Debido a la longitud de esta acotación, el narrador tiene que suprimir unos fragmentos en los que se exponían detalles de la vestimenta femenina para asistir a las ceremonias religiosas.

En estos párrafos se presentaban ciertas especificidades relacionadas con las diferencias entre las señoras solteras, casadas o viudas:

Es <en Jerusa>¹¹ costumbre [en Jerusa, que el progreso no ha podido destruir] más poderosa que el Progreso, que las mujeres usen [para] <para> ir a la iglesia unos <caperuzos> [muy] o mantellinas o caperuzos de franela [en for] <blanca> en forma de saco abierto por un lado. [Remata por] ribeteado de [rojo] color, con una motita de seda encarnada en el vértice. [El x4:¿vest?] Este tocado que el progreso no ha podido destruir es extremadamente gracioso y pintoresco y da a las multitudes un aspecto medieval. [El] En el misterio de la iglesia, los [picuruchos] <picuruchos> blancos como capuchas de penitentes, y el remate [rojo] de color hacen un efecto bellissimo. [Las se] [Las seño] <En otro tiempo> las señoras [u] usaban [un] caperuzo de x5:¿sayón? negro, con adornos vivos y borlita blanca, si eran viudas o ancianas, [y rosa o azul celeste si eran] rojo, si eran casadas, celeste las solteras. La Condesa de Albrit lo usaba. En el día quedan pocas que conservan este gusto de lo castizo y de lo x8:¿nacional? y pintoresco. Las señoras y señoritas usan hoy la misma mantellina del pueblo adornada con seda en vez de lana.

Metaforizaciones

Las comparaciones de algunos personajes con animales son frecuentes en *El abuelo*. Las dudas a la hora de escoger el término que servirá de base para esta relación son mínimas e inmediatamente superables. No ocurre lo mismo con Senén, uno de los personajes en cuyo diseño Galdós se ha detenido considerablemente.

Si estudiamos las variantes que D. Benito introduce en las acotaciones atribuidas a este personaje en la J. V, E. VI, asistiremos a un proceso de caracterización muy interesante.

En las acotaciones de *A* podemos leer:

A: SENEN, escondiendo [su rabia bajo falsa humildad] <las uñas.>

E: SENEN, escondiendo las uñas. (p. 372)

A: SENEN, lívido, echando veneno por los ojos, la palabra balbuciente.

E: SENEN, agachándose para dar el salto, los verdes ojuelos centelleando. (p. 372)

A: LUCRECIA, con repugnancia.

En las dos acotaciones referidas a Senén en *A* observamos que no se ha producido, en principio, la comparación con ningún animal. Ya en la referida a Lucrecia, el narrador manifiesta la "repugnancia" que aquélla experimenta hacia su antiguo criado. Esta es una de las acotaciones que no pasa a *B* ni, por supuesto, a *E*. Esta sensación de Lucrecia se explica mediante el diálogo cuando dice:

A: Bastante tiempo [has llevado] <he llevado> este [reptil enroscado en mi pobre] <insecto as> queroso, posado en mí, clavándome sus patas.

La repugnancia que connota el reptil es evidente. La sustitución de aquél por el insecto obliga al escritor a añadir el adjetivo "asqueroso" al insecto, animal que incorpora Galdós en esa búsqueda de un perfecto elemento de comparación. Búsqueda que parece abandonar cuando en *B* desecha la alusión a un animal concreto sustituyéndolo por el archilexema correspondiente a dicho campo semántico:

B: a este [animalejo traidor] animalucho siniestro, con sus garras clavadas en mí.

A estas "garras" venía aludiendo Galdós en una serie de acotaciones que había añadido en *B* anteriormente:

SENEN, acobardado nuevamente, sin atreverse más que a desenvainar las uñas de sus patas delanteras.

En su cobardía, no hace más que enseñar los colmillos y tirar levemente la zarpa.

Ya en la última acotación de esta escena leemos:

SENEN, al salir, todo uñas, bufando.

Obsérvese que la primera corrección en esta serie de acotaciones consistía en la adición del sustantivo "uñas". La insistencia en este vocablo nos induce a pensar que Galdós ha escogido como elemento de comparación algún tipo de felino. Quizás D. Benito acariciaba

esta imagen desde la escena V de la J. I. En ella Senén se ve obligado a trepar por el árbol para alcanzar el libro a las niñas de Albrit. D. Rodrigo dice en aquella ocasión: "No temáis, éste sabe subir y agarrarse bien." (p. 50).

Paso de diálogo a acotaciones:

Como es sabido, *El abuelo* acaba con una larga acotación en la que, a modo de epílogo, se da a conocer, no sólo la solución del problema central de la obra, sino también el devenir de Dolly, el Conde y D. Pío en un tiempo y espacio posteriores a los de la narración.

La acotación a la que nos referimos proviene de un diálogo equivalente que aparece en *A*. La cuartilla en que se encuentra presenta el título de "Escena última".

El escritor redactaría en ese primer borrador el final de la obra en forma de diálogo. Posteriormente desarrollaría la escena correspondiente y convertiría el diálogo en acotación.

Temas

Como se sabe, el núcleo motivador de *El abuelo* consiste en el descubrimiento de la nieta legítima. La consecuencia inmediata será un análisis exhaustivo de las conductas y temperamentos de las niñas.

Por pertenecer a la categoría de figuras principales apenas son descritas por el narrador. Este dedica las acotaciones al estudio bastante pormenorizado de los personajes secundarios.

En la descripción de las niñas no nos habla de sus temperamentos y parece haber utilizado un mismo modelo para ambas. La semejanza entre estos dos personajes es casi absoluta. Precisamente en el desarrollo y descubrimiento de sus caracteres es en lo que se basará la acción novelesca. Estos personajes, que al principio aparecen sin rasgos particulares, van evolucionando hasta llegar a adquirir su propia personalidad. Este momento coincidirá con el desenlace de la obra. De este modo la tensión narrativa no decaerá hasta las últimas escenas de la novela.

Son numerosas las ocasiones en que el narrador ha de rectificar cualidades, actitudes o frases de Nell y Dolly, ya que adelantarían el final de la acción narrativa.

En la escena X de la J.III, la Marqueza revela al Conde la afición de Dolly por la pintura. En las siguientes intervenciones de *B*—eliminadas en *E*— las niñas se remontan a los primeros años de colegio:

NELL

En el colegio era la primera en el dibujo. El maestro dijo que [si la] si se aplicaba sería una [gran] pintora de cuerpo entero.

DOLLY

Nada.

NELL

Di que sí...

Uno de los temas que subyace en la obra de la que estamos hablando es el que se refiere a las diferencias existentes entre los distintos estamentos sociales. En la J.IV, E. I del texto *B* se cambian los parlamentos siguientes, sin duda porque el autor desea suavizar la conciencia de clase inferior que aparece en boca de los criados y de Senén:

SENEN

¡Y que nos digan que hay igualdad; que han desaparecido las clases.

[VENAN] GREGORIA

[Pues sí] ¡Siempre las hay, jinojo...!

SENEN

Y delante del Sr. D. Rodrigo, serás siempre el inferior.

VENANCIO

¡Maldito! Yo le [ju] juro que, con clases o sin clases, me la ha de pagar.

Nombres propios

Como se ha dicho en repetidas ocasiones, los nombres propios en la obra galdosiana encierran con frecuencia un carácter simbólico. El significado denotativo de estos nombres identificadores adquiere connotaciones varias en el universo literario creado por D. Benito. Ciñéndonos a la obra que analizamos encontraremos un buen número de ejemplos.

Ya el antropónimo de la figura central —D. Rodrigo— pone en relación al Conde de Albrit con el héroe español medieval.

Existe también un paralelismo entre la figura creada por D. Benito y el último rey de los godos, D. Rodrigo. Como éste, el abuelo aparece como el último representante de la familia de Lain.

Asimismo las connotaciones de dominio e influencia de su apellido, Arista-Potestad, no requieren mayores explicaciones. Galdós duda en algún momento acerca de la utilización latina de Potestad y leemos Potestas en *B* (J.IV, E.XI). En *E* se decide por el término español, que expresa más claramente su idea.

Sin embargo, el autor no se conforma con aludir a ese carácter dominante del personaje principal mediante estas designaciones, sino que insiste en ese rasgo mediante la utilización del sintagma "León de Albrit". Entre las acepciones del vocablo "león", las de hombre audaz, imperioso y valiente debieron de responder con bastante fidelidad al carácter de D. Rodrigo en un tiempo anterior al de la narración. Ahora bien, en el momento de la acción, el "león" ha perdido sus principales cualidades. Estas son sustituidas por las de vejez, pobreza y fiereza. En la J.II, E. V, Lucrecia dice de su suegro: "El león, caduco y pobre, vuelve a España más fiero." En *B* había utilizado en vez de "caduco", "viejo".

A raíz del apelativo "león" con referencia al Conde, el narrador lleva a cabo una serie de juegos de palabras. Nos basaremos especialmente en aquellos que se producen en el paso de *B* a *E* y en los que, por tanto, se observa un proceso de creación:

J. IV, E. I:

- B: VENANCIO
[En el de abajo. Próximo al del Conde. Sin duda la señora quiere que nos ayudes a vigilar] [nos ayudes a vigilar] [a vigilar] [nos ayudes a quitar]
- E: VENANCIO
Próximo al del Conde. Sin duda la señora quiere que nos ayudes a quitarle las pulgas al león. (p. 252)

J. IV, E. III:

- B: SENEN, a distancia.
¡Demonio!... [Es de cuidado el sujeto] <Saca las uñas el león>

J. IV, E. V:

- B: EL CONDE
El [Con] león de Albrit [tendrá que que x6:¿buscar? una cueva] <que no teme las fie>ras...tendrá que buscar otra cueva.

Galdós escoge "león" frente a "Conde" para llevar a cabo toda la metáfora. "Cueva" no sólo alude a la guarida típica del león sino que connota también la pobreza de la futura vivienda del Conde.

J. IV, E. VI:

- B: arreglándote [este cuarto que parece una] la leonera.

La comparación se convierte en una auténtica metáfora.

J. IV, E. VIII:

- B: EL ALCALDE
...No han nacido esas pobrecitas <nenas> para pasarse la vida expulgando al león.

Esta frase en boca del Alcalde, que transmite todo el prosaísmo con el que el narrador trata a este personaje, no se recoge en *E*.

Ya en J.V, E. VII (p. 376) se llega a tal punto de identificación Conde-león que Lucrecia dice: "ganas de ver a mi papá político y de pasarle la mano por la melena". Indudablemente, el narrador debió de pensar primero en "león" como término de la metáfora. El proceso que llevó a tal identificación empieza en un borrador de *A* (A_2): "de ver al león...". En *A*, tacha "león", sin colocar otro término en su lugar, y sólo es en *B* cuando lo sustituye por "papá político". Como señala R. Senabre, "partiendo de una metáfora, ésta se desarrolla y extiende y va creando elementos secundarios pertenecientes a su campo asociativo"¹².

En la J.V, E. IX, después de la escena en que Lucrecia no accede al deseo del Conde de llevarse a la que él cree que es su verdadera nieta, el Alcalde, refiriéndose al Conde, dice: "¿Ha sacado la zarpa?" En *A* había dicho: ¿Se ha metido en alguna de las suyas?

En oposición al personaje central, crea Galdós la figura de D. Pío Coronado, cuyo nombre está también cargado de simbolismo. Pío coincide con la naturaleza del maestro, "benigno, blando, misericordioso, compasivo". Su apellido, Coronado, guarda relación con la vida familiar de D. Pío¹³: persona sufrida, martirizada, maltratada por su mujer y por las hijas de ésta.

Asimismo, es notoria la alusión de este apellido a la Coronación de Jesucristo. Como observamos en *A*, el narrador pretende explicitar este paralelismo. Por ello duda respecto del nombre de este personaje, dándole en ese primer borrador el nombre de Crisanto (J.III, E. 1) En este mismo texto, para referirse al personaje en los momentos en que éste interviene en algún parlamento, lo hace con el vocablo Maestro o abreviaciones del mismo. Aún no tiene claro D. Benito el nombre de esta figura.

En el mismo texto *A*, (J.IV, E. XII), siguiendo con el paralelismo entre D. Pío y el mundo celestial, Galdós lo llama Serafín. El significado de este nombre, "príncipe de los ángeles", se corrobora cuando dice de sí mismo D. Pío: "Me suicido porque soy un ángel, y nada tengo que hacer en este mundo" (J.IV, E. XII, p. 311).

El nombre de Lucrecia ha sufrido también cambios en el paso de *A*, a *B* y *E*. En el primero de estos textos aparece este personaje con el nombre de Evelina. La vocal final no es totalmente legible. Puede ser *a* o *e*. El segundo caso podríamos explicarlo por la pretensión galdosiana de manifestar el carácter extranjero de Lucrecia. En la mayoría de las ocasiones aparece el nombre abreviado, como es normal en *A*. En algunas de estas abreviaturas (J.II, E. V) parece leerse "Eva". Esto nos llevaría a creer que D. Benito trataría de relacionar a Lucrecia con el personaje bíblico.

Los nombres de las nietas del Conde, Leonor —compañera del león— y Dorotea —regalo de Dios— no son los más usados a lo largo de la acción. Las niñas son conocidas habitualmente como Nell y Dolly. La fonética de estos hipocorísticos revela la naturaleza extranjera de la nuera del Conde. En *A*, Nell recibe el nombre, también extranjerizante, de Kitty.

Galdós nos presenta a los criados de la Pardina como dos seres para quienes la vida no ofrece otro objetivo que el del diario cultivo de sus tierras. En la primera descripción que el narrador hace de ellos los identifica con las frutas y hortalizas que son el motivo central de sus existencias. Su mayor preocupación la constituye esa serie de motivos materiales por los que viven.

Uno de esos criados recibe en *A*, *B* y *E* el nombre de Venancio ('cazador'). En *A*, sin embargo, el narrador es más explícito y lo llama Campos.

Topónimos

En la J. IX, E. X, p. 299, tras el duro enfrentamiento entre el Conde y el Prior en el monasterio de Zaratán, flota sobre la escena la idea del suicidio del personaje central. Este.

dice un fraile, "toma la dirección del Páramo". No estaba el narrador totalmente convencido en la elaboración de estos parlamentos del final de la escena. ¿Podía pensar en el suicidio un personaje a quien le faltaba tiempo para luchar contra lo que consideraba la mayor deshonra de su familia? Quizás Galdós pretendía que el lector no se fiara totalmente de las claras alusiones de los personajes a esa idea de la muerte voluntaria. Por ello, posiblemente, substituyó por "Páramo" el "Cerro de las Animas". Este es empleado dos veces en *B* y posteriormente tachado y substituido por el primer vocablo. A pesar de la connotación de 'terreno poco productivo e inhóspito' que encierra "páramo" no alude tan claramente a ese desenlace fatal.

Lenguaje

Existe una tendencia generalizada a la condensación en el paso $A_1 > A > B > E$. Esto explica la eliminación de un número considerable de parlamentos a lo largo de los textos respectivos. Creemos que una de las causas de estas supresiones puede ser una constante tendencia a la moderación en el lenguaje.

En la J. II, E. V, se produce el primer enfrentamiento entre el Conde y su nuera. El diálogo sostenido entre ambos alcanza a veces un tono muy descarnado. Los insultos son mucho más directos en *A*. El Conde no requiere para Lucrecia un manicomio, que es lo que su nuera pide para él, sino un "recogimiento". La connotación que esta palabra adquiere en este contexto es a la que alude M. Moliner en la tercera acepción de este vocablo: "Casa o convento en que vivían mujeres recogidas"¹⁴.

- A*₁: ... Y Vd., viejo loco, ¿las quiere lo mismo?
 C. Yo, viejo loco, adoro a una y aborrezco a la otra, [des] pero no sabiendo cuál es la que detesto y cuál la que amo, a las dos las confundo en mi amor y en mi odio.
 E. ¡Qué desvarío de loco! Sr. Conde que le encierren a V. en un manicomio.
 C. En un recogimiento de otra clase, y que no sé qué nombre tienen, debe ser encerrada V.

Esta consideración de Lucrecia como persona prostituida irá en ascenso hasta el final de la escena.

- A*₁: C. Sí... [mujer] Vd. no quiere salvarse. Mujer de todo el mundo, vete de mi casa.

Más adelante, el Conde, que ya había empezado a decir "Mujer de", rectifica y lo substituye por "aventurera". Se dulcifica en el mismo *A*, esa identificación tan directa de Lucrecia con un determinado tipo de mujer.

Con referencia a los coloquialismos, dice Manuel C. Lassaletta: "...el lenguaje galdosiano es el producto de una paciente y amorosa atención al habla espontánea del pueblo español"¹⁵. Las correcciones llevadas a cabo por D. Benito en el uso oportuno de determinadas frases hechas corroboran esta opinión.

En numerosas ocasiones, Galdós sustituye una expresión neutra por otra más colorista, característica del estilo coloquial español. En otros casos, el autor duda entre varias posibilidades:

B. VENANCIO, a D. Pío.

¿Y qué más dijo anoche?

E: ¿Y anoche, cuál fue la tecla que nos tóco? (J. III, E. II)

B: EL CONDE

...auguro que [tendrás pronto] [atarás los perros con longanizas] [[por cada tomate]] [y cada zanahoria que tienes hoy, tendrás pronto] <lo que posees en> [zanah] tomates...

E: EL CONDE

...Si no eres ya rico, Venancio, yo te auguro que lo que posees en tomates y berenjenas, lo tendrás pronto en peluconas. (J. III, E. IV)

No faltan ejemplos en que el novelista suprime alguna de estas frases porque no respondía a la personalidad del emisor o al registro que debía usar un personaje en una determinada situación de habla.

Ante una frase de Nell acerca del amor que su abuelo siente por ella y por su hermana (J. III, E. I), Dolly responde en A: "Chúpate esa". Esta intervención se suprime ya en B. De la misma forma, el autor elimina el coloquialismo de los labios de Nell, cuando ya el Conde está convencido de que es su verdadera nieta:

B: NELL

...No [doy pie con bola. Yo no] <sirvo... no acierto. Me> aburro.

En la J.III, se sustituye una frase por otra más apropiada al estilo de Nell:

B: ...ya les pondremos las peras a cuarto.

E: ...ya les ajustaremos las cuentas.

Hemos constatado también la elaboración de numerosos juegos de palabras. Con respecto a D. Carmelo, caracterizado por su inclinación a la buena mesa, el campo semántico de la comida sirve constantemente de base:

B: ...¿Creen que soy de los que cuando dan con una feliz idea la están *pensando* siete meses?...

E: ...¿Creen que soy de los que cuando dan con una feliz idea la están *rumiando* siete meses?... (J. III, E. III, p. 168)

Como señala Isabel Román, "el aprovechamiento creativo de las asociaciones automáticas de vocablos parece ser común a autores especialmente abiertos al juego lingüístico"¹⁶.

Como es sabido, el humor se presenta como característica relevante en la obra galdosiana. La búsqueda del mismo exige a veces un curioso proceso de elaboración. Este

se complica aún más cuando el autor intenta jugar con alusiones, podríamos llamar, "eróticas" de ciertos vocablos.

En la J. III, E. IV, observamos cómo se expone una serie de parlamentos que aparecen en *A* y *B* y que luego son eliminados en *E*. Permanecen, sin embargo, algunos que aluden al motivo de la visita del Cura y el Médico a la Pardina. En *A* el Conde supone que la causa es la de examinar, por parte de D. Carmelo, los "tomates" de Gregoria y compararlos con los suyos.

En *B*, sustituye el vocablo "tomate" por "palomas" y "huevos". Las dudas continúan entre los adjetivos "mejores" y "gordos". Las connotaciones eran demasiado directas y hubo que disfrazarlas un poco.

Las alusiones, y con ellas el motivo de las risas del resto de los personajes, siguen existiendo a pesar de las sustituciones:

B: EL CURA
 Los míos son [más] <así de> gordos.
 GREGORIA
 [Pero más sin sustancia] Ya quisiera...

Si quedaba alguna duda, el Conde emplea a continuación una palabra clave en todo este campo semántico con el que D. Benito ha querido jugar:

B y E: EL CONDE
 Basta de polémicas, y si arrojáis en esta placentera reunión el tomate de la discordia, yo, deferente con el bello *sexo* adjudico el premio a mi patrona...

En la J.IV, E. VIII, el Conde, para rehusar la invitación de vivir en Zaratán, esgrime el argumento de no poder dejar de ver a sus nietas constantemente. El Alcalde, haciendo gala de su poca delicadeza, exclama:

B: Nada, que quiere mujeres a todo trance.

Galdós tacha estos comentarios del Alcalde en el mismo texto *B*.

Ratificamos con estas supresiones de referencias eróticas las palabras de Kronik acerca de ese "proceso de limpieza y atenuación —se puede hablar incluso de autocensura— que los estudiosos han descubierto en los manuscritos y galeradas de Galdós"¹⁷.

D. Benito no improvisaba. Las múltiples correcciones observadas en los "preliminares" de *El abuelo* —de las que sólo hemos podido ofrecer una breve muestra— nos han abierto las puertas una vez más a ese laboratorio en el que Galdós llevaba a cabo el experimento de su creación literaria.

Notas

¹ Cada vez que aparezca este signo se entenderá que lo que hay en su interior ha sido tachado por el escritor.

² *El abuelo (novela en cinco jornadas)*, Madrid: Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1897.

Siempre que nos refiramos a esta edición lo haremos con la letra *E*.

³ *El manuscrito de "La de San Quintín"*, en *Anales Galdosianos*, Anejo 1986, p. 11.

⁴ Walter Pattison, *Benito Pérez Galdós. Etapas preliminares de Gloria*, Barcelona: Puvill-Editor, 1979.

Robert Weber, *Miau*, Barcelona: Labor, 1973.

Rodolfo Cardona, *Doña Perfecta*, Madrid: Cátedra, 1982.

Alan Smith, *Rosalía*, Madrid: Cátedra, 1983.

⁵ "Las pruebas corregidas de Fortunata y Jacinta", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de G. Canaria, 1980, pp. 258-265.

⁶ *La lengua de Galdós (Estudio sistemático de variantes en galeradas)*, Gobierno de Canarias. Consejería de Cultura y Deportes, 1987.

⁷ Son las tesis doctorales de Emilia Fierro, Ela M^a Martínez Umpiérrez y Carmen Rodríguez Acosta sobre *El amigo Manso*, *Realidad* y *Bodas Reales*, respectivamente.

⁸ Diane Beth Hyman, *The "Fortunata y Jacinta" Manuscript of Benito Pérez Galdós* (tesis doctoral inédita), Harvard University, 1972.

José R. Gil, *El Manuscrito de Doña Perfecta de Benito Pérez Galdós* (tesis doctoral inédita), Boston University, 1984.

⁹ "Consideraciones en torno a *El abuelo*", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, op. cit., t. II, pp. 233-256.

¹⁰ "El catálogo de los manuscritos de Benito Pérez Galdós en la Biblioteca Nacional de España", *Anales Galdosianos*, II (1985), pp. 143-156. La cita corresponde a la página 154.

¹¹ Los signos < > indican palabras añadidas entre líneas. Cuando aparece una *x* más una cifra significa que la palabra es ininteligible y que presenta aproximadamente el número de caracteres que señala dicha cifra. En los casos en que intuimos el vocablo, se añadirá el mismo entre interrogantes.

¹² *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca: Acta Salmanticensia, 1964, p. 136.

¹³ Vid. J. Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, 3ª ed., Madrid: Gredos, 1970, p. 239.

¹⁴ *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 1975, p. 955.

¹⁵ *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, Madrid: Insula, 1974, p. 11.

¹⁶ "Juego lingüístico y endogénesis en las <Novelas Contemporáneas>", en *Galdós. Centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1987)*. Actas, Madrid: Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 87-98.

¹⁷ John W. Kronik: "Sociología de la sexualidad, semiótica de la seducción: <Fortunata y Jacinta>", en *Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta...*, *op. cit.*, pp. 519-527. La cita corresponde a la p. 523.

