

LA CORNUCOPIA DEL TEXTO Y DE LA OBRA

Jean-François Botrel

Galdós fue canonizado en vida o sea inscrito en el canon literario español (Gullón, 1990), siendo la pública «distinción conferida al ingenio literario» el banquete del 26 de marzo de 1883 celebrado en honor de Don Benito quien emblemáticamente pasaría a denominarse «el insigne autor de los «Episodios Nacionales»¹. Tal reconocimiento social y estético viene acompañado por una clara y aguda conciencia por parte del propio Galdós de ser autor de una obra, creador de un «opus» que le lleva a proyectar simbólica y comercialmente (crematísticamente) la idea de la Obra en la materialidad de las obras y, en menor medida, en la forma del texto. Dentro de una doble problemática de una sociología de la producción cultural atenta a las leyes y jerarquías propias del campo literario, a las estrategias de carrera que orientan y a su traducción en las propias obras, según P. Bourdieu, y de una sociología de los textos atenta a la movilidad de las formas que permiten o favorecen un reemplazo y una reinterpretación de aquellos por los distintos públicos alcanzados según D. F. Mac Kenzie (1991), observamos, pues, cómo las estrategias del creador-editor encuentran o no una validación en el público-lectorado, un ideal o una realidad que puede traducirse en la alegoría de la cornucopia, mítico cuerno de Almatea que se llena de cuanto desea su poseedor o dorado motivo de adorno que rebosa de flores y frutos para su propietario, interpretando todos aquellos indicios cosechados en los archivos, libros o textos de Galdós o a él referidos que pueden permitir tal pertinaz, pero acaso nueva aproximación.

Ya en 1879, al despreciar el menosprecio de la crítica periodística «que no ayuda en lo más mínimo en fundar la reputación literaria», Galdós opone la fuerza o el poder de la «masa», del efecto de «masa», destacando que «es imposible de dejar de decir algo de quien ha aparecido veinticuatro veces en los escaparates de las librerías» (Cartas, 1970). Se

¹ Como puede comprobarse analizando las reseñas periodísticas de los estrenos teatrales de Galdós recopilados por Angel Berenguer (1988).

notará esta primera (?) autocontemplación a través de la puesta a distancia de la tercera persona («quien») y de la metonímica proyección de la persona en la obra, al autoexponerse en los escaparates... Entonces es cuando empieza a manifestarse públicamente el deseo de *verse* impreso de otra manera: «cuánto daría yo, escribe en 1879, por ver una edición bonita y elegante de esta obra» (Armas Ayala), antes de concebir la empresa magna de publicar los «Episodios Nacionales» (las dos primeras series) en una edición «costosísima», empresa «casi superior a sus fuerzas» (Cartas, 1943) que «va a ser cosa buena y no vista» y ha de ser «nuestra salvación», según escribe en agosto y octubre de 1880 a su socio Miguel Honorio de Cámara. Se observará cómo a los aspectos estéticos y sociales de la cosa (las apariencias) está íntimamente asociado el valor comercial del producto (o sea la sustancia), preocupación notable ya en Galdós quien, en 1880, proclama que está «decidido a ganar mucho o abandonar para siempre las letras» (carta a Cámara del 5-10-1880). Así, pues, nos encontramos ante una doble aspiración al reconocimiento, vía la escala muy zolesca del dinero que puede producir el trabajo y la erección de un monumento editorial a su propia obra ² a través de la edición ilustrada de sus *Episodios versus* la edición que, en adelante, pasara a denominarse «económica».

Fuera de los testimonios de Julia Mérida y de las consabidas referencias al «fracaso económico» de la empresa (García Bolta, 1982), no consta que haya habido interpretaciones del significado de la empresa como intento de engrandecimiento del Galdós-persona por el Galdós-individuo y, por consiguiente, como autoproyección de la idea de la obra en el ser material la forma editorial y tipográfica de una obras al vestirla «con magníficas galas»: «estos 20 libritos que durante ocho años han andado por ahí feos y desnudos sin más atavío que la dalmática nacional, tan venerable como abigarrada humildes entonces ganaron tus favores; cortesanos ahora, se creen con derecho a obtener tu privanza» escribe Galdós «Al lector» en 1881, en el primer fascículo de los *Episodios Nacionales Ilustrados*.

El cambio de estatuto del texto «Episodios Nacionales» se produce fundamental y espectacularmente con la introducción en el propio texto de otro texto, de un «texto gráfico» (Miller, 1989) o sea, de un comentario icónico bajo forma de ilustraciones con dibujos encargados a unos lápices o punzones del *establishment*, Arturo y Enrique Mérida «artistas de universal reputación» según el editor, cuya notoriedad y superficie social están ya fuera de lo corriente en la España (o el Madrid) de la Restauración. Aquí pudo interferir también el exitoso modelo de la edición ilustrada de los «Romans nationaux» de Erckmann-Chatrian por Hetzel en una época en la que, según palabras de Pereda en 1881, tal empresa es

² *Monumental* es el calificativo que aparece en el prospecto de los *Episodios Nacionales Ilustrados*: «Los editores de esta obra, verdaderamente monumental, creen...».

aún un caso raro en España ³, por lo menos para novelas contemporáneas ya que en Cataluña una casa como la de Montaner y Simón ya acostumbraba asociar las ilustraciones a los clásicos y demás obras de prestigio con unas tapas o encuadernaciones que La Guirnalda tendrá precisamente que encargar a la casa Domenech en Barcelona ⁴.

El ropaje de la obra es precisamente lo que, con el formato, más contrasta con su otro y anterior aspecto: la presencia física del libro se ha hecho más notoria con una duplicación del tamaño (de 17,5 ó 18 cm. por 11.5 ó 12 a 26.5 por 17) y una vestidura de gala con profusión, «a modo de lujo barato», de dorados en el lomo y en las tapas de «chagrin legítimo» y las planchas con león rampante y coronado en un rombo de plata con acompañamiento de hojas de encina y bellotas realizadas por A. Mérida ⁵. Hasta las cubiertas de cada entrega o cuaderno «estampadas al cromo» son «artísticas» con su león rampante colorado y sus adornadas letra blancas y negras (cf. figura núm. 1) y también sirve un león para el anuncio de los sucesivos títulos o de las informaciones editoriales (figura núm. 2).

Pero donde seguramente culmina el proceso consciente de ennoblecimiento de los «Episodios Nacionales» y de su autor es con la realización por Mérida y por expreso encargo de Galdós del emblemático escudo: la muy clásica esfinge que remite a un mito en el que se reconoce el mismo Galdós (cf. figura núm. 2). A partir de la publicación de *Fortunata y Jacinta* ésta figurará también en las ediciones de las «Novelas españolas contemporáneas» como reivindicación y sello de una obra.

Si añadimos a todo esto que en la nueva presentación de los Episodios cada tomo reúne dos títulos, consta de 360 a 450 páginas con tipos de cuerpo superior a las ediciones «económicas» y holgura en los blancos de los márgenes y capítulos que empiezan en las páginas impares y no seguidamente, podemos suponer que todas esas convenciones tipográficas tienen una función expresiva y conllevan la construcción del significado: «organizados por una intención, la del autor o del editor, estos dispositivos formales están orientados a enmarcar la recepción, a controlar la interpretación, a cualificar el texto; como estructurantes del inconsciente de la lectura son los soportes del trabajo de la interpretación» (Chartier, 1991); una nueva «puesta en libro del texto» a la que, en

³ «Verdaderamente va usted a jugar un albur en el negocio; y aunque también es cierto que la obra se presta maravillosamente a él por su índole y su popularidad, eso de ver entrar las partidas por medio millón de reales y salir por medios duros tiene tres perendengues» (carta a Galdós de 26-3-1881, *apud*, Armas Ayala 19, pág. 79).

⁴ En una carta a Galdós del 4-5-1882, alude Pereda a las pruebas de las tapas enviadas por Domenech (*apud* Ortega (1964), pág. 79).

⁵ Existen ya en 1876 ejemplares encuadernados industrialmente en tela de los Episodios Nacionales, donde se da por primera vez la costumbre de reunir dos títulos bajo una misma cubierta. Posteriormente se ofrecerán tapas más sencillas («se han suprimido dorados al lomo porque resultaba demasiado para una obra seria» afirma el sobrino de Galdós el 15-2-1897), con el escudo español y la mención «Episodios Nacionales» dorados.

nuestro caso, Galdós quien intenta controlar el «texto gráfico» lo mismo que el texto verbal»⁶, ha querido añadir un elemento nacional y personal, haciendo un monumento de lujo a la gloria de su patria y de sí mismo: «no quiero renunciar a la parte de gloria que me toca en esta obra editorial de relevante mérito» escribirá Galdós en 1885, en el postfacio a sus Episodios Nacionales Ilustrados. Tendremos luego que preguntarnos si a la intención del autor y del editor ha correspondido el público, elemento imprescindible para la realización de la idea...

Doce años después del fin de dicha experiencia editorial, la recuperación por Galdós de la absoluta propiedad (intelectual y material) de su obra (son ahora 55 títulos) le suministra otra oportunidad de unificar la idea de la obra con la materialidad de las obras a través de una experiencia limitada en el tiempo (de 1897 a 1904) como se sabe de autoedición bajo la razón social «Obras de Pérez Galdós» y al estudioso de ver cómo se confirma una relación de tipo narcisista de Galdós con su obra.

Con el mismo poder manifestado al delimitar en su propia producción una época (para las Novelas de la primera época) el nuevo escudo, con el mismo lema (*Ars Natura Veritas*), pero con una esfinge modernizada, con un busto y una cara de mujer contemporánea, de perfil, con trenzas atadas y alas alzadas y «rizadas» (cf. figura núm. 2), marca una nueva época con la fecha 1897 que sustituye a la de 1881.

Dicho sello-esfinge debió de representar mucho para Galdós ya que en 1902 encargará un nuevo sello, siempre con esfinge, a Arturo Mélida «para ostentarlo —escribe el 14-9-1902— en libros y papeles administrados y manejados» (Mélida); la muerte de Mélida no permitirá la realización de esta tercera versión. Pero sin esperar a que las nuevas ediciones permitan proclamar la nueva razón social y emblema en letras de molde, sabemos que con sello en tinta y etiquetas pegadas las antiguas ediciones de *La Guirnalda* resultan rápidamente apropiadas y rebautizadas (Hernández Suárez, 1972, 253-255).

Otro detalle revelador de esa voluntad por parte de Galdós de apropiarse su obra y de afirmar su preeminencia es que en las cubiertas y portadas el nombre del autor empieza ya a preceder el título, o sea, que en vez de leer «Episodios Nacionales por B. Pérez Galdós» leamos «B. Pérez Galdós/Episodios Nacionales... o B. Pérez Galdós/Novelas Españolas Contemporáneas-Casandra...»

La edición de carteles *en colores* «con todas las obras», la mención casi sistemática de «esmeradamente corregido» en las nuevas impresiones, con menos páginas por lo común que las anteriores, pero sin ruptu-

⁶ Por lo menos al principio, según consta por las «calamitosas» visitas nocturnas hechas a Arturo Mélida o esta recomendación: «lo hace Vd. en papel de media tinta? Creo que sería conveniente para variar... si puede ser, convendría que metiera Vd. en algún lado las armas de Inglaterra. No olvide que el título ha de estar comprendido en la estampa» (Mélida). Se notará, por otra parte, la voluntad de ruptura con las tradicionales láminas de la novela por entregas y la utilización de los grabados insertos en el texto.

ra notoria en la estética tipográfica que como sabemos serán clásicas hasta después de la muerte de Galdós o el proyecto de Almanaque-anuncio con una viñeta para cada mes dibujada por A. Mélida (cf. figura núm. 5), son otros tantos indicios de esa tentación cosmogénica para su propio universo que creemos encontrar en Galdós y culmina en la muy cuidadosa puesta en escena de su obra que supone la instalación de la librería en el núm. 132 de la calle Hortaleza.

En las cartas de Galdós a Mélida publicadas por la hija de éste, encontramos confirmada la voluntad de asociar la imagen de Galdós con España, a través de su animal emblemático, el león, «insignia y timbre del pueblo español»; así lo prueba el «remedo de leones como ornamentación de la portada o la sugerencia (al verso) de que el número de la casa se ponga «en un blasón que sostengan los leones», aquellos mismos leones rampantes dibujados por el propio Galdós para «los paramentos de 1.20 de ancho por dos de alto» para su chalet de Santander

La voluntad de dotar sus obras de un «estuche» digno de la idea que de ellas se hace queda confirmada por el resultado final de la librería diseñada por Mélida (cf. figura núm. 2). y realizada por el «espejo» de los carpinteros Galo Cuervo: es, según *Madrid Cómico* de 20-2-1898, que publica una foto, una «artística muestra de madera pintada que encuadra las ventanas de un piso bajo. En letras de oro sobre fondo negro, se lee: Obras de Pérez Galdós y entre los huecos de las ventanas en anchos cartelones, se ven los títulos de las obras del maestro». Lo costoso de la realización (como la edición ilustrada de los Episodios Nacionales) evocado por el propio Galdós («todo lo que sea gastar mucho dinero me pone carne de gallina») no será rémora para que se cumpla la voluntad de Galdós gracias al espíritu de sacrificio de Mélida y del carpintero...

Otro proyecto de Galdós también relacionado con sus obras acentúa la impresión aludida de que existe en él el deseo de adueñarse como un demiurgo de todo el mundo que rodea su obra para darle la máxima coherencia física: a partir de la idea indicada por Mélida de un timbalero a caballo para presentar un anuncio, Galdós guía literalmente la mano del artista al presentarle un dibujo del atabalero a caballo «de frente así», prosiguiendo: «Por supuesto cuide de dejar un espacio cuadrangular abajo para el texto. En el dibujo no ponga más letras que las de Benito Pérez Galdós. Episodios ilustrados.

Puede dejar abajo dos huecos laterales que llenara la composición tipográfica.

Que la reducción sea al tamaño de *Blanco y Negro* y con este mismo dibujo haremos un cartel grande para las esquinas en colores y en grueso», y el 31 de octubre le transmite más consignas: «Me parece muy bien y muy feliz la idea de la puerta de hierro, retorcido con el nombre y título. Pone usted en los timbales los lemas del oscurantismo y la libertad con los emblemas que usted crea más al caso y el espacio para la letra quede en la proporción que resultó/en el croquis que usted me envía.

Supongo que será una cartela arrollada a los extremos «(lo acompaña con un dibujo); pero no termina aquí la prescripción sino que Galdós insiste para que se vea» ya que no las patas, el pecho del caballo con el *lujoso* arreo delantero que es de rigor»: de nuevo la idea de lujo y prestigio asociado con el arreo y el emblemático caballo y atabalero que da de por sí una nota clásica y casi regia al anuncio (cf. figura núm. 2). Sabemos por otra parte que al mismo tiempo que el autoeditor contempla los medios de dar nueva y mejor marcha al negocio, peculiarmente al de los «Episodios Nacionales Ilustrados» con una abundante campaña publicitaria en la prensa de Madrid y de provincias (cf. García Bolta, 1982) y la instauración de un sistema de cupones, está imaginando la edición de una *Gloria* ilustrada (las ilustraciones de Mérida ya están hechas) y también de *Doña Perfecta*, lo mismo que, según su sobrino, la tercera serie de los Episodios había de merecer una edición ilustrada «de la misma forma que los actuales».

La falta de recursos debida, entre otras razones, a la escasa respuesta del público de Galdós acabará con tan recurrente idea, pero interesa comprobar como Galdós no deja de asociar la forma tipográfica a la idea de la obra que a todas luces ha de merecer todos los signos y detalles de un lujoso y noble clasicismo real y nacional con escudo, esfinge, oros, leones, coronas y atabaleros, muy distante, pues, del aspecto austero y «económico» de las primeras ediciones de las primeras novelas y episodios del plebeyo novelista.

Otra dimensión, más o menos explícita, es la del reconocimiento europeo de la obra galdosiana: sabemos por confesiones del propio Galdós que fue esta una gran ilusión suya poco correspondida, sobre todo en la Francia de Zola, y llama la atención la expresa mención, en 1899, que de las traducciones de *Doña Perfecta* se hace en la sexta edición de *El terror de 1824* (Hernández Suárez, 1972, 257).

Al contrastar tan pertinaz preocupación por el ambiente de la obra y por decirlo así su «puesta en escena» o su escenografía, con la peculiar problemática de la sociología de los textos a que nos referimos, no deja de extrañar el que aquélla no tenga una clara correspondencia a nivel de los textos y casi menos aún a nivel del público.

En efecto, aun cuando, como queda probado con los minuciosos estudios de Whiston (1983), Arencibia (1987) y M. López-Baralt (1992) y demás, la génesis del texto en el manuscrito, pero también en las galeadas y su fijación suponen por parte de Galdós una importante atención e inversión de tiempo para llegar a una versión «autorizada», también es de notar que, a diferencia de Pereda, Clarín o después Juan Ramón, Galdós, diciéndolo con palabras suyas, «no se entretiene demasiado en estos perfiles», «sería demasiada inocencia» añade, y para Francisco Yndurain «la copiosa obra de Galdós, su naturaleza —la de su obra— no consentían ni necesitaban con exigencia perentoria lima y brunido que la acicalasen hasta el preciosismo» (*apud* Arencibia, 1987).

Sin llegar a afirmar por falta de registro de toda la información dispo-

nible (peculiarmente las cartas a Gerardo Peñarrubia vistas por Shoemaker) que el «no estilo» afecte también a las formas tipográficas, fuerza es de comprobar que no menudean alusiones al respecto en los documentos disponibles: alguna vez da Galdós indicaciones precisas sobre la puesta en forma tipográfica de su texto al pedir por ejemplo que se aumente una línea a esta página o a la anterior para que en lugar de ser 4 como hay sean 5 (páginas) (en las pruebas de imprenta de *Fortunata y Jacinta*), pero su interés por el frasco (la «firole») no parece mayor, hasta tal punto que según sugiere Enrique Miralles en un trabajo inédito sobre «Galdós esmeradamente corregido», encargue a una tercera persona (Gerardo Peñarrubia tal vez) la tarea de limpiar su texto, el que hasta después de su muerte no había de sufrir enmiendas ni rectificaciones, sin que, por otra parte, se den nuevas opciones tipográficas ni respecto al tamaño ni respecto la presentación del texto (los capítulos siguen siendo presentados seguidamente, por ejemplo, en el caso de los Episodios Nacionales y novelas a dos pesetas a diferencia de las Novelas a 3 pesetas).

Nada parecido por lo visto al interés de un Pereda por la calidad del papel que ha de servir para la reimpresión de sus obras (imitación del de hilo que «ya tiene contratado») o por el «primor de arte tipográfico» que viene a ser sus *Tipos trashumantes*. No encontramos en su correspondencia indicaciones como las que Clarín hace a su editor Manuel Fernández Lasanta para la edición de *El Señor y lo demás, son cuentos*: «debe de ser de letra clara y no pequeña. Bastantes, espacios; las divisiones señaladas por estrella en el libro deben suponer página distinta», dibujando hasta la portada (cf. Blanquat, Botrel, 1981, 72 y nota 24).

Más bien encontraremos indicaciones sobre la marcha de la producción con, al menos en dos ocasiones similares que corresponden perfectamente con esta idea de *masa acuñada* por Unamuno al compararse Galdós con un vapor («ya están calientes las calderas y marchó a gran velocidad») o con el forjador de obras en el «yunque» y, en opinión de M. H. Cámara, con un árbol caracterizado por su savia aunque en una referencia negativa («falta nueva savia», escribe el azorado editor)... Nada más lejos, pues, de los exquisitos detalles que pueden representar la elección de un tipo o la presentación de una portada o cubierta y contrasta ese aparente descuido con su preocupación por dibujar o construir su imagen social, la patente, como si en la fama literaria quedara algo de frustración sino compensada por otro tipo de reconocimiento.

En cuanto al público de los «Episodios Nacionales» que siguen siendo en opinión de M. H. Cámara «más positivo, conocido y seguro» se mostró «frío y reservado» con respecto de la edición *ilustrada* y por lo que sabemos siguió siéndolo a pesar de los derroches de imaginación comercial como si, según queda sugerido en otro estudio (Botrel, 1994), el público de los Episodios de las dos primeras series no pudiera ser más ni otro para un texto identificado con una forma tipográfica y una solución comercial

casi arquetípica ⁷; interesa ver que al iniciar la tercera serie el flamante editor Galdós se someterá al molde anterior en todos sus aspectos (incluso editoriales, por consiguiente) aun cuando no consiga recuperar el mismo nivel de audiencia que las dos primeras (Botrel, 1984-85).

Podría decirse, pues, que el intento por parte de Galdós de dar otro sentido a sus Episodios con una nueva puesta en libro no dio claros resultados y en cierta medida incluso fracasó ⁸, ilustración o confirmación de las teorías arriba expresadas que también podrían ilustrarse a través de la producción dramática de Galdós o de sus novelas dramatizadas: de la recomposición de *La loca de la casa* por una compañía teatral ⁹ hasta la extrañeidad para el público galdosiano de las acotaciones en la novela dialogada (Botrel, 1994).

El mito de Galdós, según la fórmula de J. Beyrie (1980), con «la cristalización alrededor de su persona del entusiasmo o del resentimiento de los partidarios o adversarios del orden nuevo» nos revela un imaginario colectivo, pero también un imaginario muy privado, el del propio Galdós quien participa, consciente o inconscientemente, en la construcción de su imagen y en el fortalecimiento y orientación de su mito y de su sentido. Sin embargo, lo revelado por la peculiar intromisión de la idea más o menos mítica de la Obra por parte de un demiurgo con visos de Pantocrator de su microcosmos dentro del mundo de la España de la Restauración, nos enseña que si efectivamente «el paso de un texto de una forma editorial a otra puede transformar separadamente o a una la base social y cultural del público» (Chartier, 1991), la obra puede más que la idea de la obra: Galdós tenía una idea de su propio valor más amplia y más halagüeña de la que le atribuyó el mercado sino la opinión, evolutiva y varía ésta (Botrel, 1994) y la escala que acaba por imponerse no permite, a pesar de lo impresionante del opus, encumbrarse como íntimamente lo apeteciera. La ley del público y del mercado mantiene separadas las dos entidades de Galdós y su obra sin permitir a ése apoderarse íntegramente ni del valor ni del sentido de la obra que en cierta medida no le pertenece: ésta puede ser la lección de la historia literaria desarrollada en ese nuevo espacio intelectual y galdosiano que, como recuerda R. Chartier (1991, 11) permite «articular el estudio de los textos, el análisis de sus formas y la historia de sus usos».

⁷ Llama la atención la voluntad de los editores de los Episodios Nacionales Ilustrados de atribuirles de antemano un público «ecuménico»: «uno de esos libros que se hacen indispensable en toda familia española, los Episodios Nacionales, que tanto agradan a los adultos, tienen encantos indecibles para los niños. No sólo interesan a todas las edades sino a todas las condiciones y jerarquías. Su contenido no está en pugna con las ideas de ningún partido político. Para que la nueva edición realice su objeto estará al alcance de todas las fortunas» (Prospecto de los Episodios Nacionales Ilustrados).

⁸ En 1918 aún intenta Galdós vender, anunciándolos en *El Sol*, los ejemplares o colecciones que quedan (más de 300 por lo visto) (Ortega, 1964, 111) y siguen siendo de su propiedad.

⁹ Según consta en el ejemplar de Doña Enriqueta Palma (Primer apunte) con supresión de varios pasajes.

OBRAS CITADAS

- ARENCEBIA, Yolanda (1987), *La lengua de Galdós*, Gobierno de Canarias.
- ARMAS AYALA, Alfonso (...), «Galdós y sus cartas», *Papeles de Son Armadans*, CXVIII, t. 40, núm. 118, págs. 9-36.
- BERENQUER, Angel (ed.) (1988), *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- BEYRIE, Jacques (1980), *Galdós et son mythe*, Lille, Atelier de Reproduction des thèses.
- BLANQUAT, Josette et Botrel J.-F. (1981), *Clarín y sus editores*, Rennes, Université de Haute Bretagne.
- BOTREL, Jean-François (1984-1985), «Le succes d'édition des oeuvres de Benito Pérez Galdós», *Anales de Literatura Española*, núm. 34, págs. 119-157 y 29-66.
- BOTREL, Jean-François (1974), «Galdós y la casa editorial Perlado, Páez y Cia, sucesores de Hernando (1904-1920)», *Letras de Deusto*, 4, núm. 2), págs. 261-270.
- BOTREL, Jean-François (1994), «Galdós et ses publics», *Hommage a Albert Dérozier*. Besançon, Université de Franche Comté.
- Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos* (1943), Madrid, Artes Gráficas Municipales.
- «Veintiocho cartas de Galdós a Pereda (1970)», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 250-252, págs. 9-51.
- CHARTIER, Roger (1991), «Textes, formes, interprétations». Préface a Mac Kenzie (1991).
- GARCÍA BOLTA, María Isabel (1982), «Galdós editor», *Cuadernos bibliográficos*, 44.
- GULLÓN, Germán (1990), «Cuestionando el canon galdosiano», *Anales Galdosianos*, XXV, págs. 115-118.
- HERNÁNDEZ SUÁREZ, Manuel (1972), *Bibliografía de Galdós*, Las Palmas, Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes (1992), *La estación de Fortunata y Jacinta*, Río Piedras, Ed. Huracán.
- MAC KENZIE, D. F. (1991), *La bibliographie et la sociologie des textes*, París, Cercle de la Librairie.
- MÉLIDA, Julia, *Biografía de Benito Pérez Galdós* (manuscrito de la Casa Museo Pérez Galdós).
- MILLER, Stephen (1989), «Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de los Episodios Nacionales», *Actas del tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de G.C., Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, págs. 329-355.
- ORTEGA, Soledad (19...), *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente.
- WHISTON, James, *The early stages of composition of Galdós's «Lo Prohibido»*, London, Tamesis Books.

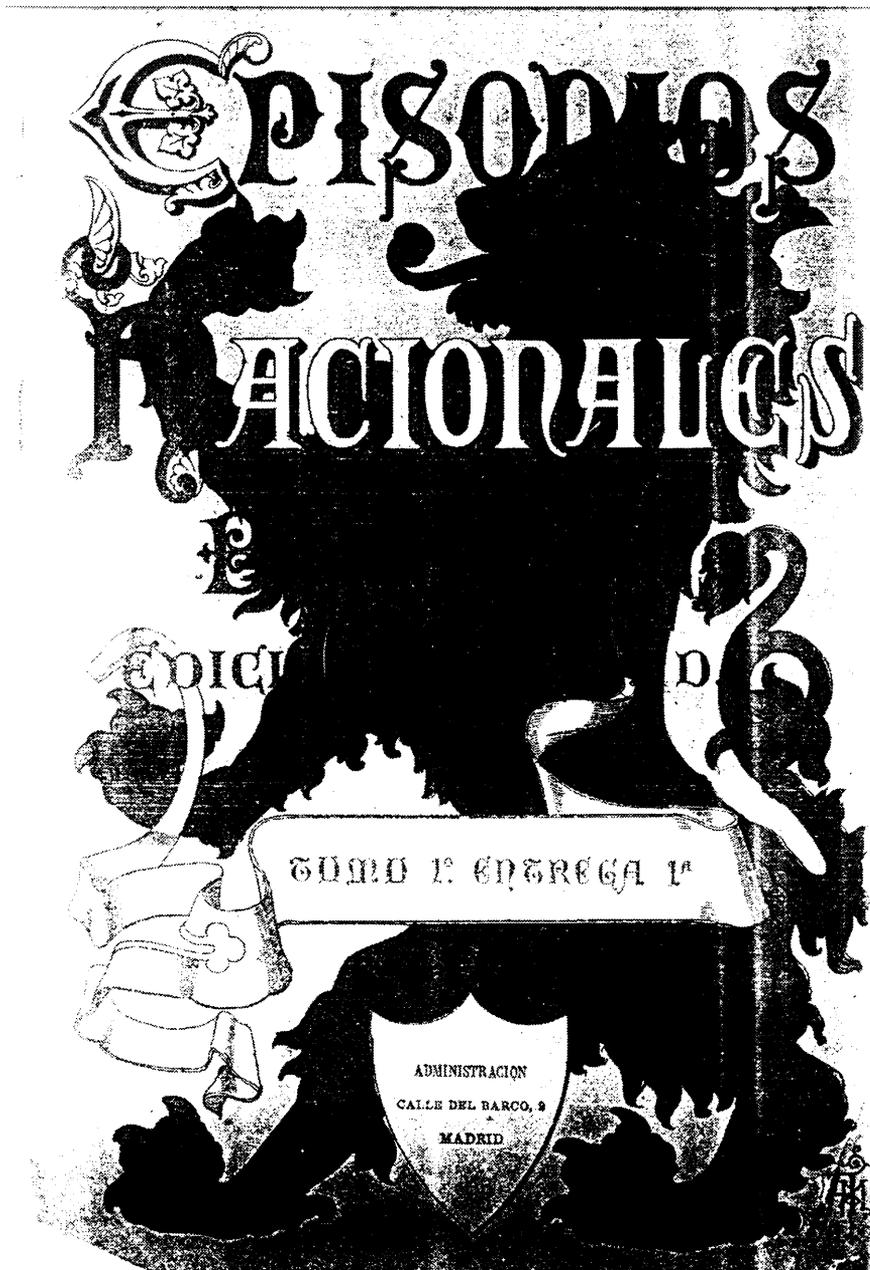


Figura n.º 1



Figura n.º 2



Figura n.º 3



Figura n.º 4

He pensado hacer unas cabece-
ras de hecho memo-
riables en cada mes.



MAYO - 2 de 1888
JULIO - BALEN.
OCTUBRE TRAFALGAR.
X - X - Veinte y
y el me de ese dis-
historica de los 12

tribucion
meses.

Figura n.º 5

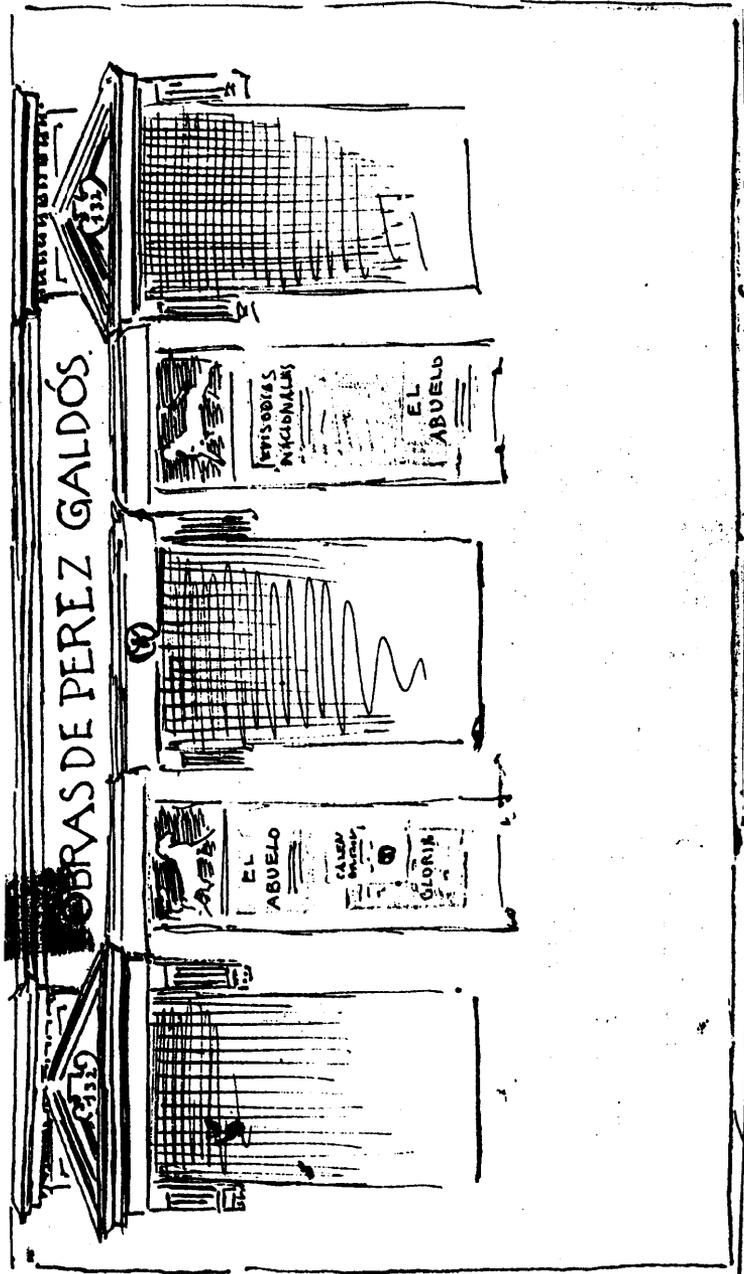


Figura n.º 6