

LA DECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO EN GALDÓS: EL CASO DE MARIANELA Y «LA PERI»

THE DECONSTRUCTION OF THE FEMALE CHARACTER IN GALDÓS: THE CASE OF MARIANELA AND «LA PERI»

FRANCISCO JOSÉ PEÑA RODRÍGUEZ

SILVIA COMPANY DE CASTRO

Authors / Autores:

Francisco José Peña Rodríguez
IES José Conde García (Almansa) Albacete,
España

franciscojosepr@yahoo.es
<https://orcid.org/0000-0002-1381-1238>

Silvia Company de Castro
Universidad de Valencia, Valencia, España
silcomde@hotmail.es
<https://orcid.org/0000-0003-2426-7909>

Submitted / Recibido: 01/05/2022

Accepted / Aceptado: 08/09/2022

To cite this article / Para citar este artículo:

Peña Rodríguez, F.J. y Company de Castro, S. (2023). La deconstrucción del personaje femenino en Galdós: el caso de Marianela y «La Peri». *Feminismo/s*, 42, 331-354. Women, data and power. Insights into the platform economy [Monographic dossier]. Miren Gutiérrez (Coord.). <https://doi.org/10.14198/fem.2023.42.12>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Francisco José Peña Rodríguez y Silvia Company de Castro

Resumen

El novelista canario Benito Pérez Galdós trazó en varias de sus obras un perfil canónico de la mujer española claramente diferenciado del atribuido, hasta el siglo XIX, por la tradición literaria en España. Esa construcción estética del personaje femenino implicó para el autor aportar la propuesta de un modelo literario y social nuevo, coincidente además con los postulados del republicanismo español de inicios del siglo XX, en el que militó. Para el escritor, la protagonista literaria debía trascender el papel convencional de esposa y madre hogareña hasta aportar estéticamente una proyección de futuro totalmente ajena al canon social vigente. Además, en toda su obra exploró y reinterpretó el papel de la mujer, tanto en la ficción narrativa y teatral como en el ensayo y el periodismo, hasta aportar modelos concretos como Marianela o «La Peri». En este trabajo se traza una lectura particular a partir de propuestas críticas contemporáneas, y se analiza la deconstrucción del personaje femenino galdosiano desde dos modelos singulares como las protagonistas de *Marianela* (1878) y *Realidad* (1889); asimismo se

desarrolla un análisis de ambas obras a partir de las dimensiones física, psicológica y sociológica de sus protagonistas principales. La propuesta crítica de este trabajo se complementa con la contextualización del vínculo personal de Pérez Galdós con el transcurso político y social de su época, y con la relación del punto de vista aportado por el autor sobre la sociedad del momento como materia literaria y la pertenencia de la mujer a aquella.

Palabras clave: novela; personaje femenino; canon decimonónico; Galdós; siglo XIX.

Abstract

The Canarian novelist Benito Pérez Galdós depicted in several of his works a canonical profile of the Spanish woman unmistakably well differentiated from the one attributed, until the 19th century, by the literary tradition in Spain. This aesthetic construction of the female character implied for the author to contribute the proposal of a new literary and social model, also coinciding with the postulates of Spanish republicanism at the beginning of the 20th century, in which he militated. For the Canarian author, the female literary protagonist had to transcend the conventional role of the wife and homely mother to aesthetically provide a projection of the future totally alien to the current social canon. Furthermore, through all his literary work, he explored and reinterpreted the role of women both in narrative and theatrical fiction as well as in essays and journalism, to the point of providing specific models such as *Marianela* or «La Peri». In this work, the authors delineate a specific reading from contemporary critical proposals; as well as analyze the deconstruction of the Galdosian female character from two singular models such as the protagonists of *Marianela* (1878) and *Realidad* (1889); alongside the analysis of both works from the physical, psychological and sociological dimensions of their main protagonists. The critical proposal of this work is complemented by the contextualization of the personal bond of the writer of his studied works with the political and social course of his time, accompanied by the point of view provided by him on the society of the moment as a literary matter and the weight of women's voice in it.

Keywords: novel; female character; nineteenth-century canon; Galdós; XIX century.

1. INTRODUCCIÓN

La mujer jugó un papel secundario en la sociedad, en la política y en la literatura decimonónicas, al margen de que en el siglo XIX accedieran al trono dos regentes (María Cristina de Borbón y María Cristina de Habsburgo-Lorena)

y una reina, Isabel II, finalmente destronada por una Revolución Gloriosa ciertamente progresista, pero que apenas modificó el *statu quo* social.

En efecto, quizás el rol social de las españolas apenas había variado desde el Renacimiento, por lo que continuaban siendo las grandes olvidadas, como en los siglos anteriores. Por ello, como escribe Cristina Jiménez Gómez:

Las novelas de Galdós están llenas de ejemplos donde se prelude una lucha entre el *statu quo* decimonónico y patriarcal, a través de personajes y lenguajes punitivos, excluyentes y censorios, y los individuos, las mujeres, que han sido históricamente excluidos y afinados en los márgenes de la sociedad. (Jiménez Gómez, 2017, p. 11)

El análisis social, en palabras de Manuel Fernández Álvarez, concluye que la mujer era:

Una insignificancia de cara al resto del país. En el resto de la sociedad, en especial la urbana, la mujer carece de protagonismo fuera del hogar; en el hogar sí, allí está en sus dominios. La casa familiar es su reino, no carente de riesgos, ciertamente, en especial cuando el marido-rey da en disfrutar haciendo alguna barbaridad; pero salvo eso, que no es poco, la mujer, cuando se convierte en esposa y en madre, también suele hacerlo como reina y gran señora de ese pequeño mundo familiar, máxime por cuanto el marido gusta de ausentarse y de vivir a su aire en el exterior, enfrascado en sus empresas, ya sociales, ya económicas, ya por supuesto amorosas. (Fernández Álvarez, 2010, pp. 90-91)

Más aún, su participación en la cultura española del siglo XIX apenas varió desde Cecilia Böhl de Faber –cuyas obras vieron la luz bajo el seudónimo de *Fernán Caballero*– hasta Emilia Pardo Bazán. Eso sí, las diferentes personalidades de ambas escritoras, como también ocurrió con Concepción Arenal o Rosalía de Castro, marcaron un antes y un después en las letras escritas por mujeres con anterioridad a la Edad de Plata (1902-1939), delimitada temporalmente por José-Carlos Mainer (1999).

Benito Pérez Galdós (1843-1920) asistió a los acontecimientos políticos y sociales más destacados del último cuarto del siglo XIX parapetado tras su imprescindible faceta de periodista de *La Nación* –además de otras cabeceras–, pero también con el lúcido punto de vista del narrador realista o del ensayista analítico (Aullón de Haro, 1984, pp. 60-61). El fracaso de la revolución encabezada en 1868 por el general Prim –con la que simpatizó–,

la repentina muerte de Alfonso XII o el turno de partidos arbitrado por la Regente se cuelan, necesariamente, entre las páginas de sus obras. En ese momento España estaba cambiando algo, pues la desconocida jefa del Estado procedía de Austria, había quedado recientemente viuda y gestaba *in extremis* al futuro Alfonso XIII, aunque como señala la profesora Elizalde:

La sorpresa que tenía reservada la situación planteada fue que María Cristina pronto se reveló como una excelente regente, muy trabajadora y entregada a su causa, enterada, prudente, discreta, objetiva, escrupulosa en el respeto a la Constitución. Y lo más curioso: desde el primer momento se produjo un buen entendimiento entre la reina y Sagasta, lo cual facilitó la relación entre ambos y el gobierno de los liberales. (Avilés Farré et al, 2011, p. 83)

Por ello Galdós, aunque militante liberal y diputado del grupo de Sagasta en 1886, comprendió bien a la reina, pues como señala Mónica Moreno,

en sus Episodios Nacionales, en concreto en *Cánovas* (publicado en 1912), alude a la dignidad con que soportaba las infidelidades de su marido y a su porte aristocrático: 'Bien se le conoce el nacimiento, la estirpe, que es, como tú dices, la más encumbrada del mundo' (Moreno, 2009, p. 18).

El país, pues, dependía necesariamente del alumbramiento de un hijo varón y hasta eso, narrado por Galdós, parece haberlo hecho bien la reina:

La Razón de Estado, sorda y ciega ante los casos idílicos tocantes al augusto fuero de la pasión humana, continuaba elaborando tranquilamente la vida externa de España, ora con hechos de carácter político, ora con otros de un orden familiar. Entre estos debo señalar el parte que publicó en la Gaceta la Facultad de Medicina de la Real Cámara, notificando al país con tonos jubilosos que Su Majestad la Reina doña María Cristina se hallaba en estado interesante. (Pérez Galdós, 2018, p. 190)

María Cristina de Habsburgo y, más tarde, su nuera Victoria Eugenia de Battemberg tuvieron sin duda la comprensión del escritor, aunque estas no fueran totalmente del agrado del pueblo. Con el tiempo Galdós abrazó el republicanismo, postura ideológica que no fue óbice para mantener algún trato con la ya reina madre, así como para alabar a los reyes, como resaltan Tusell y Queipo de Llano (2001, pp. 195, 260). Sin embargo, el escritor era antimonárquico y no siempre reflejaba la historia novelable de manera absolutamente positiva. En la Quinta Serie de sus *Episodios Nacionales* critica a la

burguesía por no transformar la realidad nacional y, con ello, la posición de la mujer en la sociedad. Según Francisco Caudet, Galdós censuró a esa clase social por su incapacidad «para cumplir la función histórica que, en el marco del siglo XIX, le había correspondido desempeñar» (Caudet, 1992, p. 78).

Sea como fuere, mostró una inclinación íntima hacia la mujer más allá de la pretensión amorosa: la percepción del valor social de la misma o de su importancia en la vida intelectual y política quedó de manifiesto en sus artículos, así como en la representación del personaje femenino en sus novelas y episodios.

Aunque crítico con la burguesía, el autor de *Fortunata y Jacinta* (1886) se identifica en esta novela con la primera, específicamente con la clase social a la que esta pertenece, contraponiéndola así a Jacinta y Juanito Santa Cruz. Entiende, por tanto, que «Fortunata es derrotada, como lo fue el pueblo español en 1875 [...] La grandeza de esta novela radica en que Galdós comprendió cuál era el sentido de la historia» (Caudet, 1992, p. 51). Al mismo tiempo, el escritor no omite la crítica hacia la mujer ociosa de su tiempo, quizás burguesa sin propósito social alguno más allá del propio medro personal con o sin un buen matrimonio. *La de Bringas* (1884), por ejemplo, refleja claramente esa censura social, ya que no quedan bien paradas ni Rosalía Pipaón ni la marquesa de Tellería, aunque Agustín y Amparo sí logren salir del entorno social en el que viven (Caudet, 1992, p. 40). Esos elementos narrativos antiburgueses comparcen igualmente en *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo, en el caso de Guillermina (Sobejano, 1986, pp. 239-240).

La mujer galdosiana viene a ser una propuesta estética diferente al estereotipo tradicional de la Historia de España. En ese sentido, la maestra de escuela Atenaida de *La Razón de la Sinrazón* (1915) representa el arquetipo de la razón –virtud que el escritor resalta en otras protagonistas de sus obras–, el sentido común y el amor. De ahí que Francisco Caudet incida en que este personaje «se convertirá en la alternativa modélica» (Caudet, 1992, p. 71). Esta maestra –profesión que también ejercen otros significativos personajes galdosianos– conecta asimismo con el discurso krausista de fin de siglo, como había ocurrido en *El amigo Manso* y *El doctor Centeno* (Caudet, 1992, pp. 72-73). Partiendo de esos presupuestos, quizás sea posible justificar el buen juicio de Galdós hacia la Regente María Cristina, a quien generalmente atribuye criterio y razón, mientras censura a Isabel II,

aunque tras entrevistarse con ella en París atenúe sus culpas, sin absolverla históricamente.

El universo ideológico-femenino alcanza su cénit para Galdós en obras como *Electra* (1901) y *Casandra* (1905), ambas representativas de su idea de mujer moderna. Estas dos piezas teatrales fueron contestadas públicamente por el conservadurismo finisecular, ya que como señala el profesor José-Carlos Mainer ambas se convirtieron en «fetiche de la lucha anticlerical en su tiempo» (Mainer, 2014, p. 160). Ahora bien, también percibe que «la debilidad femenina y el egoísmo masculino centraron los conflictos de *Tormento* y *Tristana*; la educación complaciente, la flaqueza de la mujer y el egoísmo en pugna con la bondad se mezclaron para poblar las copiosas páginas de *Fortunata* y *Jacinta*, su mejor novela» (Mainer, 2014, p. 157). Con ellas supera su armonización anterior con *Fortunata*. A esta, como resalta Caudet, «se la quiere domar [...] porque moralidad y orden eran conceptos supeditados al valor supremo del dinero» (Caudet, 2000, p. 66). Por el contrario, *Casandra* y *Electra* –como en definitiva también *Fortunata*– se distancian de la idea decimonónica y burguesa de identificar «pobreza como signo de idiotez», como criticaron en su momento Vicens Vives (1982, pp. 63-64) y el propio Caudet (2000, pp. 66-86) al analizar ampliamente la novela de 1886.

En esencia, en el teatro del siglo XX Galdós reafirma su identificación con un arquetipo de mujer claramente alejado tanto de la sociedad como de la literatura de su tiempo. Se trata de protagonistas modernas, libres, inteligentes y diferentes al resto. *Electra*, como resume de nuevo Francisco Caudet (1992, pp. 86-87), se emancipa; *Casandra* se libera mediante el asesinato. Ambas, en palabras de este crítico, son acogidas con fervor por el público y sirven además a la causa republicana.

Sin embargo, la materia novelable de Benito Pérez Galdós no puede reducirse a dos o tres obras de marcado carácter histórico-político ni tampoco a unos cuantos protagonistas excelentemente retratados según los principios del realismo o del naturalismo. Es preciso por tanto trazar un análisis mucho más amplio:

Las ideas de un intelectual y, hasta cierto punto, de un personaje complejo como él no se establecen únicamente en torno al cuestionamiento personal sobre monarquía o república; sus inquietudes iban más allá de esa dicotomía e, incluso, en algunos aspectos resultaban avanzadísimas para la época.

Por ejemplo, el papel de la mujer en la sociedad y el enfoque sobre esta, en cuanto a parte consustancial e importantísima de la realidad, quedó reflejada en obras como *Marianela* (1878), *El amigo Manso* (1882), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y también en los *Episodios*. (Peña, 2020, p. 24)

En la exégesis de la narrativa galdosiana debe existir un apartado individual sobre las mujeres, aunque no únicamente como personajes literarios, sino también como protagonistas de la Historia y como ciudadanas, pues como argumenta Yolanda Arencibia:

Le interesó la mujer como problema porque le interesó en su novela social llamar la atención sobre los individuos aparentemente más débiles y desprotegidos de la sociedad en que le tocó vivir: la que va de finales del siglo XIX hasta comienzos del XX. Algunas de sus amistades y amantes fueron modelos que después tomaron forma en su abundante narrativa. (citado en Peña, 2020, p. 24)

Este trabajo pretende reflexionar sobre la figura estética del personaje femenino galdosiano a través de su representación en *Marianela* (1878) y *Realidad* (1889). La elección pues de *Nela* y «La Peri» se justifica porque ambas son ejemplos narrativos claramente diferentes dentro del canon del autor, pero, al mismo tiempo, también resultan dos modelos narrativos alejados de la sorprendente *Fortunata y Jacinta* (1886), según José-Carlos Mainer, su «logro de más envergadura» (en Alvar et al., 2014, p. 519). Por extensión, *Marianela* resultó ser la obra favorita del escritor canario (Shaw, 2008, p. 216), mientras que *Realidad* implicó un doble ejercicio estético (novela-teatro) realmente notable, «queriendo que la voz y el diálogo expresaran directamente la confusión y el dolor de un *ménage à trois* donde todos sufren y conservan, de un modo u otro, su dignidad», como advierte el citado profesor Mainer (en Alvar et al., 2014, p. 521). Asimismo, resultó manifiestamente diferente el contexto socio-político, cultural y personal en el que se gestaron ambas obras: hacia 1876, en su primera época, Pérez Galdós comenzó a entrever la amenaza de los logros de la Revolución Gloriosa por una Restauración de cariz conservador (Shaw, 2008, p. 214); años después, cuando en su etapa de plenitud ya había publicado *Fortunata y Jacinta*, se permitió de nuevo explorar el concepto de adulterio tanto en la novela como en el teatro. En consecuencia, como puntualiza Donald L. Shaw, «a pesar de cierta hostilidad

por parte de algunos de la generación del 98, su influencia fue enorme» (Shaw, 2008, pp. 224-225).

A partir de esta selección –introdutoriamente contextualizada con el papel de la mujer en la sociedad española decimonónica–, el análisis de ambas obras galdosianas se estructura siguiendo las diferentes dimensiones de los personajes de «Nela» y «La Peri». Para ello, nos ha resultado fundamental la obra de Lajos Egri *The Art of Dramatic Writing* (1946), sucesivamente reeditada desde su aparición y cuyos postulados aún nos resultan válidos; obra, además, de la que han partido otros críticos hasta aportar nuevos enfoques no necesariamente contrapuestos. Paralelamente, un segundo recurso bibliográfico presente en nuestra lectura crítica de estas obras es el de Montero Paulson (1988) acerca de la jerarquía femenina en Galdós, el cual sigue siendo igualmente útil.

Con ello se pretende aproximar al lector a la visión particular galdosiana –indudablemente también subjetiva– de la mujer de finales del XIX; eso sí, trazada con su perspectiva naturalista y el análisis crítico krausista adoptado desde la Restauración. Para Benito Pérez Galdós el momento de la escritura de estas novelas es aún una etapa exploradora del naturalismo; se sirve, según Hans Hinterhäuser, del recurso a las reflexiones filosóficas y/o científicas, pero sin dejar de reflejar el entorno social de sus personajes, según el naturalismo determinante para el protagonista. De igual modo, es la etapa en que el punto de vista narrativo cambia prácticamente hasta la imparcialidad absoluta (Hinterhäuser, 1982, pp. 548-549).

2. LA RUPTURA DEL CANON EN LAS NOVELAS DE GALDÓS

Si bien es cierto que el proceso narrativo galdosiano ha suscitado una continua mirada de la crítica, propiciando nuevos parámetros de estudio, todavía son escasas las interpretaciones sobre la ruptura del canon literario; concretamente aquella que parte de la deconstrucción de las figuras de las mujeres y el papel que estas representan en el *eje narrativo*. En ese sentido, en este trabajo sostenemos que el autor canario se sirve de una serie de recursos estilísticos y lingüísticos para transformar «una historia en discurso», con la intención de no realizar una mera reproducción de la realidad, sino más bien una crítica de esta:

cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*) el contenido o la cadena de sucesos (acciones, acontecimientos) más lo que podríamos llamar los existentes (los personajes, detalles del escenario) y un discurso (*discours*) es decir, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de una manera más sencilla, la historia es el *qué* de una narración que se relata y el discurso es el *cómo*. (Chatman, 1990, p. 19)

A partir de los dos personajes femeninos seleccionados aquí, Marianela (*Marianela*, 1878) y «La Peri» (*Realidad*, 1892), se pretende aportar una mirada crítica propia sobre las mujeres plasmadas narrativamente por Pérez Galdós en dos momentos diferentes de su trayectoria literaria.

Así pues, la crítica literaria contemporánea, en general, ha puesto la mirada en *Fortunata y Jacinta*, considerada «la novela más destacada» de su autor (Shaw, 2008, p. 221), pero también un ejercicio narrativo total, pues como explica Cánovas Sánchez, «escribirá sus novelas para que sus lectores conozcan lo que está sucediendo y sean capaces de transformar la realidad», siendo esa obra de 1886 en donde «se advierte con claridad que el futuro provisorio provendrá del pueblo» (Cánovas Sánchez, 2019, p. 118). Del mismo modo, los estudios clásicos de Joaquín Casalduero (1961) o Ricardo Gullón (1973), entre otros, han puesto en valor aspectos filosóficos en Galdós, como su adscripción al positivismo de Comte (Shaw, 2008, p. 217).

Sin embargo, a nuestro juicio es necesario trazar un análisis de otras obras –por ejemplo las dos seleccionadas– desde planteamientos no necesariamente sociales o filosóficos. Al respecto, coincidimos con Jiménez Gómez cuando propone «dinamitar las viejas concepciones del realismo literario como un realismo «genético» o «de correspondencia» que fiaba todo a la existencia de una realidad unívoca» (Jiménez Gómez, 2017, p. 68). Es decir, es preciso cambiar la perspectiva, pues como ella misma añade, «la protagonista en los textos de Galdós puede adquirir la capacidad para inventarse ser otra y la capacidad de vivir para sí misma, esto es, de no resignarse a asumir la identidad que le viene dada por un contexto determinado en la ficción» (Jiménez Gómez, 2017, pp. 74-75).

Precisamente ambos ejemplos provienen de dos novelas singulares en la producción galdosiana. Indudablemente *Marianela* aporta la modernidad del pensamiento filosófico del autor, con el «triunfo frío e inevitable de la realidad y del progreso científico» (Shaw, 2008, p. 217); pero, al mismo tiempo,

la reelaboración de *Realidad* desarrolla una ambición temática plasmada sobre todo en el teatro:

La trama dramática de *Realidad* reproducía los aspectos básicos de la novela, aunque se eliminaron algunos elementos secundarios, se condensaron los procesos y se planteó un desenlace efectivo que llegara al público. Como se ha comentado, *Realidad* muestra un retrato del Madrid burgués de finales de siglo, en el que los personajes ponen patas arriba las convenciones morales establecidas. (Cánovas Sánchez, 2019, p. 227)

Sin embargo, antes de realizar cualquier examen literario –en nuestro caso, de *Marianela* y «*La Peri*»– es preciso comprender los distintos elementos narratológicos que intervienen en la creación de un personaje; esto es, el bagaje sociocultural que determina su personalidad y comportamiento en la trama, siendo estos dos factores los principales delimitadores del discurso:

Un personaje no existe por sí solo, aislado, sino que aparece en un contexto, con unas influencias culturales según su origen étnico, social, religioso o educativo, en un lugar y un periodo histórico y con una profesión definida o, en caso contrario, carente de ella. Todo esto son rasgos que determinarán su forma de hablar, su modo de vestir, su modo de actuar y de pensar; es decir, que conformarán su psicología. (Galán Fajardo, 2007, p. 3)

Para ello, hemos tomado como referencia el modelo establecido por Egri en 1946, centrado en tres dimensiones: 1) *dimensión física* o referencia al origen, nombre y/o aspecto físico del personaje; 2) *dimensión psicológica* o referencia a la personalidad, los objetivos, las aspiraciones, los valores y los conflictos morales del personaje; y 3) *dimensión sociológica* o análisis de las relaciones sociales, la educación, la familia, la profesión, el estatus en la sociedad, así como los posibles conflictos externos que puedan surgir durante la trama.

2.1. La «mujer víctima»: el caso de *Marianela*

Según la jerarquía de los personajes femeninos en la obra de Galdós establecida por Montero Paulson, de la que nos hemos servido como referente para este trabajo, *Marianela* es sin lugar a dudas uno de los ejemplos más representativos de la «mujer víctima»:

Su cualidad más sobresaliente parece ser una pasividad casi abúlica de carácter, y por consiguiente, cierta ausencia de ideas propias. Estas mujeres débiles viven una existencia cobarde y muchas veces parásita, asimilando

las ideas de los demás, y encerradas en una cárcel (simbólica o real) por falta de fuerzas (físicas o morales) y de iniciativa. Abrumadas por la sociedad, sin darse cuenta de su situación ellas esperan que un ser ‘mesianico’ de afuera las despierte de su pasiva ‘pesadilla’; dotándolas de vitalidad y llevándolas a la liberación. (Montero Paulson, 1988, p. 54)

Como detalla la autora, este grupo de mujeres es el resultado de un creciente interés, en los siglos XVIII y XIX –tanto en España como en el resto de Europa–, por la figura del antihéroe: «la víctima viene a ser el nuevo héroe o anti-héroe de un público compasivo y reformador y el Romanticismo adquiere fuerza a la vez artística y sociológica» (Montero Paulson, 1988, p. 53).

En este sentido, no debemos olvidar que la situación de las mujeres en la España del siglo XIX no era ni mucho menos positiva: en esa época se arraigó el modelo de ángel de hogar en el que las mujeres debían encajar. El ideal de domesticidad, fuertemente arropado por la Iglesia Católica, defendía que el lugar de las mujeres quedaba relegado a las labores del núcleo hogareño, supeditado así a las aspiraciones e intereses del hombre:

El ángel del hogar estuvo catalogado como un enardecimiento del sentimiento católico frente a la modernidad que amenazaba con alterar el orden tradicional, ya que se mantenía la idea de que la mujer no estaba dotada de una razón similar a la del hombre. Aunque la discreción resultaría ser el valor supremo asociado a la feminidad, la misión de la mujer estaba planteada en términos de un deber dictado por Dios y la sociedad, y esta educación debía darse no solamente a la mujer buena, sino también a las mujeres de malos instintos. La religión fue factor decisivo en la formación de género y el ideal evangélico de la domesticidad. Era también parte esencial y constitutiva de la ideología burguesa, todo ello, a través de un contexto en el que las nuevas clases dominantes intentaban construir un nuevo modelo de sociedad. (Belmonte Rives, 2017, p. 17)

Respecto a la *dimensión física* y ausencia de nombre, la asignación de una denominación no resulta baladí ni circunstancial: por un lado, indica el origen de aquello que el hablante designa en su acto de habla; por otro, encierra un significado que permanece unido estrechamente a la asociación de ciertas propiedades exclusivas y que son representativas de lo señalado por el hablante, convirtiéndolo en algo único e intransferible. Siguiendo el

DRAE, se trata pues de una «palabra que designa o identifica seres animados o inanimados; p. ej., hombre, casa, virtud, Caracas».

Por ello, una de las primeras características que llaman la atención del lector cuando se sumerge en *Marianela* quizás sea la indefinición nominativa por parte del narrador y los conflictos internos que esto implica en la protagonista, más que la ausencia de un nombre:

- Dime: ¿y a ti por qué te llaman la Nela? ¿Qué quiere decir eso?
- La muchacha alzó los hombros. Después de una pausa, repuso:
- Mi madre se llamaba la señá María Canela, pero la decían la Nela. Dicen que éste es nombre de perra. Yo me llamo María.
- Mariquita
- María Nela me llaman, y también la hija de la Canela. Unos me dicen Marianela y otros nada más que Nela. (Pérez Galdós, 1983, p. 36)

Esa circunstancia se advierte en el discurso vacilante y la falta de asertividad de «Nela», evidenciados en el empleo continuo de fórmulas del tipo «dicen que...» o «unos me dicen que...», las cuales denotan gran inseguridad y falta de autoconfianza. Del mismo modo, la variedad de sobrenombres que recibe del resto de la población («Nela», «Mariquita», «María Nela», «la hija de Canela») acentúa su posición en la sociedad, pero también implica la privación de una identidad, como si la protagonista no mereciera el derecho básico a la posesión de un nombre y esta decisión quedara a juicio y/o valoración popular.

En lo referente a la señalada *dimensión física*, los estándares del canon de belleza femenino del siglo XIX estuvieron representados por la extrema palidez de la tez, que, igualmente, había sido signo predominante en la Europa Medieval por ser propio de la nobleza, pues era el modo de distinguir a los que disfrutaban de una vida acomodada (los nobles) de quienes trabajan el campo (los siervos). En el Romanticismo, con la aparición de la tuberculosis, las mujeres llevaron esta práctica al extremo de dimensionar una belleza que las hacía aparecer casi tísicas –incluso hubo mujeres que ingerían arsénico o se maquillaban con colores azulados o verdosos para obtener el anhelado color–; tenían ojeras prominentes, las mejillas ruborizadas (debido a las fiebres), un aspecto débil, extenuado y una delgadez esquelética que las convertía en la ansiada imagen de un ser frágil y delicado, casi angelical (Galí Boadella, 2002, pp. 222-232).

En las primeras páginas de *Marianela*, Pérez Galdós rompe el molde de ese canon con la siguiente descripción de la protagonista:

Era como una niña, pues su estatura debía contarse entre las más pequeñas, correspondiendo a su talle delgadísimo y a su busto mezquinamente constituido. Era como una jovenzuela, pues sus ojos no tenían el mirar propio de la infancia y su cara revelaba la madurez de un organismo que ha entrado o debido entrar en el juicio. A pesar de esta desconformidad, era admirablemente proporcionada, y su cabeza chica remataba con cierta gallardía el miserable cuerpecillo. (Pérez Galdós, 1983, p. 31)

Asimismo, en la obra son varios los personajes que se encargan de recordarle su fealdad:

Teodoro se inclinó para mirarle el rostro. Éste era delgado, muy pecoso, todo salpicado de manchitas parduzcas. Tenía la frente picudilla y no falta de gracia la nariz, negros y vividores los ojos; pero comúnmente brillaba ellos una luz de tristeza. Su cabello dorado oscuro había perdido el hermoso color nativo a causa de la incuria y de su continua exposición al aire, al sol y al polvo. Sus labios apenas se veían de puro chicos y siempre estaban sonriendo, mas aquella sonrisa era semejante a la imperceptible de algunos muertos cuando han dejado de vivir pensando en el cielo. La boca de la Nela, estéticamente hablando era desabrida, fea.

[...]

Golfín le acarició el rostro con su mano, tomándolo por la barba y abarcándolo casi todo entre sus gruesos dedos.

–¡Pobrecita! –exclamó– Dios no ha sido generoso contigo. ¿Con quién vives? (Pérez Galdós, 1983, p. 33)

La ruptura de los parámetros de belleza arriba aludidos, junto a la posición que Marianela ocupa en la sociedad, la desplazan automáticamente al margen de la misma, convirtiéndola así en un parásito inservible con el que no vale la pena emplear el tiempo:

–Atrasadilla está. ¡Qué desgracia! –exclamó Sofía. Y yo me pregunto: ¿para qué permite Dios que tales criaturas vivan? ... Y me pregunto también: ¿qué es lo que se puede hacer por ella? Nada, nada más que darle de comer, vestirla... hasta cierto punto... Ya se ve..., rompe todo lo que le ponen encima. Ella no puede trabajar porque se desmaya; ella no tiene fuerzas para nada. (Pérez Galdós, 1983, p. 116)

De acuerdo con el pensamiento del siglo XIX, podemos afirmar que para Marianela, su condición de fea implica también su inutilidad, factor que permanece estrechamente ligado a la dimensión psicológica del personaje y que conforma la base de su condición de víctima.

En lo que concierne a la *dimensión psicológica*, como apuntábamos en el apartado anterior, la ruptura del canon de belleza por parte de «Nela» condiciona su personalidad; dicho de otro modo, la carencia de atributos físicos le provoca una gran falta de estima e independencia, que la propia protagonista se encarga de evidenciar en su discurso:

- No señor yo no trabajo. Dicen que yo no sirvo ni puedo servir para nada.
- Quita allá, tonta, tú eres una alhaja.
- Que no, señor -dijo la Nela, insistiendo con energía-. Si no puedo trabajar. En cuanto cargo un peso pequeño, me caigo al suelo. Si me pongo a hacer una cosa difícil, en seguida me desmayo.
- Todo sea por Dios... Vamos, que si cayeras tú en manos de personas que te supieran manejar ya trabajarías bien.
- No, señor -repetió la Nela con tanto énfasis como si elogiara-, si yo no sirvo más que de estorbo. (Pérez Galdós, 1983, p. 36)

Más allá de la fealdad, Marianela dispone de unos atributos morales positivos, que no se dan en el resto de personajes femeninos y que, por el contrario, sí satisfacen los estándares del canon de belleza aludido anteriormente -como el caso de Florentina, representante de ese ideal de ángel del hogar, aunque caricaturizada por el escritor mediante sus acciones-. En otras palabras, el desplazamiento mencionado de la protagonista en la obra es posible mediante la articulación narrativa de la dicotomía *belleza física - belleza moral* desarrollada por el escritor canario a través de la configuración de los personajes de la novela. Así, reparamos en que Galdós no se dedica solamente a exponer un hecho de la realidad más cercana, sino que elabora un juicio de valor estético con la intención de abrir los ojos a los lectores. En este sentido, en *Marianela* la ruptura del canon funcionaría porque «Nela», una mujer desplazada por la sociedad, constituye sin embargo el núcleo y eje conductor de la novela, donde se suceden todos los demás personajes y acciones. Es decir, sin Marianela no habría novela o, al menos, no en el sentido narrativo actual.

Por último, en la citada *dimensión sociológica*, la condición física y psicológica de Marianela queda, además, supeditada a su estado de orfandad. La protagonista no solamente ha sido despojada de una identidad –en definitiva de un nombre–, sino que es, además, desconocedora de su origen:

–Dime –le preguntó Golfín– ¿vives tú en las minas? ¿eres hija de algún empleado de esta posesión?

–Dicen que no tengo ni padre ni madre. (Pérez Galdós, 1983, p. 32)

Ese hecho la convierte en un ser errante, despreciado por la sociedad, indigno de ser atendido o educado y, mucho menos, de ser amado. Por ello, la relación con Pablo –el hijo ciego de la familia Penáguilas–, al que sirve de lazarillo, se le presenta como única salvación. Ese vínculo será para Marianela el único espacio en el que se sienta segura y protegida, puesto que su condición física carece entonces de importancia, mientras que sus atributos morales pasan a un primer plano:

–Sí, tú eres la belleza más acabada que puede imaginarse –añadió Pablo con calor–. ¿Cómo podría suceder que tu bondad, tu inocencia, tu candor, tu gracia, tu imaginación, tu alma celestial y cariñosa, que haya sido capaz de alegrar mis tristes días; cómo podría suceder, cómo, que no estuviese representada en la misma hermosura? (Pérez Galdós, 1983, p. 85)

Cuando Pablo recupera la vista, la existencia de «Nela» deja de tener sentido; una vez más, el peso de las (injustas) directrices de la sociedad se han impuesto:

Era preciso para ello que hubiera descubierto un nuevo lenguaje, así como había descubierto dos nuevos mundos: el de la luz y el del amor por la forma. No hacía más que mirar, mirar, y hacer memoria de aquel tenebroso mundo en que había vivido, allá donde quedaban perdidos entre la bruma sus pasiones, sus ideas y sus errores de ciego. [...] Golfín que la observaba como hombre y como sabio, pronunció estas lúgubres palabras:

–¡La mató! ¡Maldita vista suya! (Pérez Galdós, 1983, p. 257)

Desafortunadamente, a causa de la inercia de su carácter y de su situación sociológica, el grupo de mujeres víctimas representado en la novela por Marianela vive en un constante estado de dependencia emocional. Esta dependencia las convierte en seres fácilmente vulnerables y manipulables, a menudo maltratados por la sociedad en la que se circunscriben –tanto por hombres (véase el ejemplo de Pablo o Francisco Penáguilas en

Marianela) como por mujeres (véase el ejemplo de Sofía o Florentina también en *Marianela*)-. Asimismo, si bien este grupo es más recurrente en las novelas de la primera época literaria de Galdós, fácilmente lo encontraremos en novelas de etapas posteriores. La razón de su supervivencia quizá sea meramente simbólica, puesto que, mediante la inclusión de estos personajes –seres menospreciados por una sociedad mermada y deteriorada, que abusa de ellos–, el autor canario solicita una regeneración sociopolítica, capitaneada por nuevos valores.

2.2. La «mujer rebelde»: el caso de «La Peri»

Realidad fue publicada en 1889 y estrenada en Madrid el 15 de marzo de 1892, algunos años después de *Marianela* (1878). Tras los sinsabores políticos y sociales acaecidos en España durante el siglo XIX, comienza entonces, en vísperas del nuevo siglo, a gestarse un sentimiento de oportunidad de cambio. Surgen, por tanto, novelas y personajes que resultan fiel reflejo de esa posibilidad de cambio que la población española –singularmente, las clases media y baja– tanto anhelaba. Algunas mujeres comienzan a ser conscientes de las limitaciones e imposiciones a las que están sometidas y relegan el ideal de ángel de hogar con el propósito de lograr mayor independencia, pero también una posición social más justa y merecida por sus aptitudes; por supuesto, no sin antes recibir la firme oposición de la Iglesia Católica y el desprecio de las capas sociales más tradicionales y acomodadas, las cuales consideraban a estas mujeres transgresoras como una amenaza para el mundo idílico configurado por y para los hombres. Fruto, quizás, de esa toma de conciencia y de la confrontación de ideales –sus aspiraciones contra las de una sociedad anticuada– o del anhelo de cambiar un panorama que las anulaba, nace el concepto de «mujer rebelde» esbozado por Montero Paulson: «todas las mujeres de este grupo comparten un carácter fuerte, activo, independiente, y la voluntad de enfrentarse con la realidad y rebelarse contra la sociedad española decimonónica que muchas veces oprime y asfixia» (Montero Paulson, 1988, p. 136).

La rebeldía había sido –al menos en el siglo XIX– un tema recurrente y característico de la literatura española; ahora cobrará mayor fuerza ocupando no solamente el espacio literario, sino también el político, e incluso pasando

a la vida social y privada de los españoles. Sin embargo, para Galdós, esa actitud revolucionaria o rebelde no es suficiente para producir el cambio anhelado, es decir, para originar un cambio real y duradero en España. Para el escritor canario es necesario engendrar y asentar nuevos ideales y valores, por lo que la única solución plausible será la regeneración política, como desliza en el episodio nacional *Cánovas*:

La España que aspira a un cambio radical y violento de la política se está quedando, a mi entender, tan anémica como la otra. Han de pasar años, lustros tal vez, quizá medio siglo largo, antes de que este régimen, atacado de tuberculosis étnica, sea substituido por otro que traiga nueva sangre y nuevos focos de lumbre mental. (Pérez Galdós, 2018, p. 197-198)

En cuanto a la *dimensión física* (el sobrenombre de «La Peri»), a diferencia de *Marianela*, novela en donde se produce el despojo de una identidad, en *Realidad* asistimos a un traslado de identidad; es decir, al cambio del nombre de Leonor por el sobrenombre de «La Peri». Según el DRAE, 'sobrenombre' es un «nombre calificativo con que se distingue especialmente a una persona». Recordemos, entonces, que en esta novela esa persona es un personaje de origen picaresco que se rebela contra la sociedad, por considerarla injusta con las mujeres, puesto que no les proporciona los recursos necesarios para poder sobrellevar «una vida honesta». Por ello «La Peri» se mantendrá al margen de esa comunidad; bien al contrario que *Marianela*, la protagonista de *Realidad* se mostrará como una mujer autosuficiente e independiente, capaz de ganarse resueltamente la vida y de vivir de su profesión de prostituta sin pedir cuentas a nadie.

El traslado de identidad, por tanto, se produce aquí al emplear el sobrenombre de «La Peri». En el proceso, el lector designa automáticamente unas características –descartando deliberadamente otras– sin que necesariamente coincidan con las reales ni sean representativas de lo nombrado; además, este procedimiento diferenciador de «nombrar» o «nominar» incide intencionalmente en la imagen social de lo nombrado. En otras palabras, el empleo del apodo de «La Peri» en lugar del nombre real de Leonor entraña las asociaciones comunicativas: «mujer de baja clase social>prostitución>mujer sin honor>mujer que no se ajusta al canon». Por otro lado, al emplear este alias se reducen sus opciones de movilidad o de progreso en la sociedad en la que se inserta:

Los apodos se vinculan a características tales que hacen de ellos un fenómeno no necesariamente acorde con todas las personas, sino sólo con determinados grupos. En la vieja oposición campo y sociedad no cabe la menor duda de que en el campo el apodo está más extendido que en la ciudad. Si dividimos la sociedad en capas altas y bajas (a costa de simplificar) los apodos se acomodan mejor en las segundas. Los grupos marginales (quinquis, maleantes...) también recurren al apodo. (Rebollo Torío, 1993, p. 348)

En lo que respecta a la *dimensión psicológica*, Leonor («La Peri») también es un personaje alejado del rígido canon de la mujer decimonónica, el cual debía seguirse para ser considerada una mujer virtuosa. No obstante, la principal diferencia que podemos establecer entre Marianela y Leonor es el rol que ambas desempeñan en sus relaciones (Marianela – Pablo; «La Peri» – Federico). Así pues, con Marianela somos testigos de una dependencia afectiva –que la llevará incluso a la muerte–, pero con «La Peri» observamos que la relación de dependencia funciona, más bien, en sentido opuesto. Así, será ella quien socorra y dé consejos a Federico; incluso lo salva de algún que otro apuro económico. Aún más, el propio Federico, pese a su mentalidad tradicional, reconoce su vínculo especial con ella:

Para todos ella es el vicio, el embuste y la dilapidación; para mí es como un apoyo moral... Me espanto de decirlo. ¿Acaso le tengo amor? No, no es eso, porque sus amantes no me infunden celos. Amistad, es, sí, y de las más atractivas. ¡Enigma tremendo! ¿Por qué me inspira esta mujer una confianza que no siento por ninguna otra? (Pérez Galdós, 2010, p. 59)

Además, como todo pícaro, «La Peri» es una mujer con gran bagaje experimental a sus espaldas. Sin duda, ese aspecto la ayuda a desarrollar una singular capacidad analítica de la realidad para poder enfrentarse a ella de forma autosuficiente y resolutive, sin permitir que los preceptos de la sociedad la dinamiten; tampoco a ser acallada por la voz de un hombre: «¡Haces y piensas cada simpleza! El casarse, hijo mío, debe ser cosa muy liberal; quiero decir que la mujer debe escoger a quien le entre por el ojo derecho, y nada más. Ya no estamos en los días de la Inquisición» (Pérez Galdós, 2010, p. 131).

Abordamos, finalmente, la *dimensión social*. «La Peri», pese a ser considerada como una mujer «sin honor» y a sufrir otros vilipendios, es el único personaje que actúa de manera coherente, mostrándose leal con sus amigos y, sobre todo, manteniéndose fiel a sí misma y a sus principios. Por

el contrario, el resto –ya sea por fraudes amorosos o financieros– acaba cometiendo alguna falta al buscar auxilio en los brazos de la protagonista de *Realidad*. Recordemos el caso de Federico y de sus apuros económicos, que lo llevan a recurrir a «La Peri» para que esta le proporcione la cantidad de dinero que necesita; un dinero que mancilla el orden moral de la sociedad que defiende, pues proviene de la prostitución. En este sentido, siguiendo a Montero Paulson, Galdós practica «un tipo de ‘democracia social’, o lo que podríamos denominar ‘caridad niveladora’; quitándole el dinero a los ricos para dárselo a los pobres» (1988, p. 142).

Por extensión, todo ello se formaliza desde el lenguaje directo que utiliza la protagonista, repleto de expresiones y fórmulas de énfasis como «a mí», «te me has vuelto», «nosotras somos» o «déjame a mí», con las que no solo transmite seguridad y determinación, sino también transparencia y confianza:

¿Escrupulitos tenemos? ¡Qué tonto te me has vuelto chico! ¡Déjame a mí, que entiendo el tinglado del mundo mejor que tú. ¿Para qué quiere tanto dinero ese viejo chinche, más malo que la sarna? Nosotras somos las repartidoras de la riqueza y niveladoras de las fortunas mal distribuidas. (Pérez Galdós, 2010, p. 62)

Esencialmente la configuración psicológica de «La Peri» juega un papel fundamental, de algún modo, en la reinterpretación y reparación de su situación social; esto es, pese a ser una mujer rechazada por la sociedad, no se amilana ni se conforma con una realidad que considera injusta –factor que, por otra parte, la distancia firmemente de Marianela–, sino que inteligentemente utiliza todos los recursos que encuentra a su alcance para equilibrar levemente la balanza a su favor. Así, como explica Montero Paulson en su estudio,

Comparada la inmoralidad por necesidad de Leonor, con la inmoralidad a causa de la aventura de Augusta Cisneros (la amante de Federico, la cual tiene muy pocos sentimientos profundos), Leonor es mucho menos inmoral y sale ganando; siendo ella un personaje sincero, bueno y leal. Otra vez, siguiendo la pauta cervantina, Pérez Galdós sugiere al lector que las apariencias engañan, y las cosas como las personas casi nunca son lo que parecen ser. (Montero Paulson, 1988, p. 286)

En definitiva, Benito Pérez Galdós utiliza todos los elementos discursivo-narrativos a su alcance para trazar un perfil de mujer-protagonista en estas dos novelas claramente diferenciado del canon social vigente en su época;

pero, al mismo tiempo, de igual modo rompe con los estereotipos femeninos en la novela decimonónica. Es evidente, por tanto, que los rasgos estéticos imprimidos a las mujeres protagonistas de la novela española cambian al tiempo que la mentalidad de la sociedad. Sea como fuere, con *Marianela* y «La Peri», el escritor canario intenta mostrarnos la posibilidad de un canon femenino resistente a los convencionalismos, aunque también esa misma propuesta narrativa constituye una apuesta política y personal, pues algunas de las obras galdosianas abrieron profundos debates en la sociedad entre progresistas –como el propio autor– y conservadores.

3. CONCLUSIÓN

En este trabajo se ha analizado la representación estética de personaje femenino galdosiano en dos obras singulares de su producción narrativa: *Marianela* y *Realidad*. Ambas pertenecen a etapas estéticas distintas y también obedecen a percepciones diferenciadas de la sociedad del momento. Por ello, *Marianela* acabó siendo para el escritor su mejor novela, influenciada además por elementos filosóficos procedentes del positivismo de Auguste Comte, y *Realidad* fue traspasada de la narrativa al diálogo teatral, resaltando así la voz de su protagonista. Paralelamente, Pérez Galdós modernizó con su obra la concepción de la novela decimonónica y, con ella, la construcción de los personajes femeninos:

No es un simple costumbrista, sino un *novelista moderno*, al que Ricardo Gullón ha relacionado, por ejemplo, con Kafka o Dovstoevski. Su realismo incluye también elementos que no son pura producción de la realidad: sueños, imaginaciones, fantasías, simbolismo, pesadillas, monólogos interiores [...] Muchos personajes galdosianos tienen «su idea», el motor básico de su existencia. [...] Según la certera fórmula de Montesinos, Galdós llega a ser el gran Galdós cuando descubre que los locos podrán no tener *la razón* pero sí tienen *sus razones*. (Amorós, 1999, p. 216).

El espacio social asignado a la mujer en la España del siglo XIX, como se explicó anteriormente, adolecía de relevancia, por lo que la fórmula galdosiana implícita en estas dos novelas supone, al mismo tiempo, una deconstrucción de los personajes femeninos clásicos y la formulación de una propuesta personal de mujeres protagonistas.

Para trazar nuestra lectura se ha partido de la observación y examen de las protagonistas de *Marianela* y *Realidad*, aunque en este segundo caso la estilización del personaje femenino en la pieza teatral haya eliminado lo superfluo de la novela. La capacidad de observación de Galdós le confirió una inteligente y adecuada interpretación de la sociedad de su tiempo. En palabras de los profesores Alvar, Mainer y Navarro, «el terreno social era más que propicio y Galdós lo había acotado bien al fijar su mirada en las anchas capas urbanas que se dilataban entre la aristocracia aburguesada y la clase media baja» (2014, p. 509). Asimismo, su predisposición vital y narrativa a reflejar a la mujer como parte indisoluble de la sociedad de su tiempo le permitieron consagrarle un espacio notable en su obra.

Tomando como referencia el trabajo de Montero Paulson (1988) sobre la tipología de personajes femeninos en la obra de Galdós, hemos establecido un perfil de ambas protagonistas («Nela», «La Peri») en el que categorizamos sus características más notorias, siguiendo asimismo el modelo –para nosotros aún válido– de las tres *dimensiones* propuestas por Lajos Egri (1946) y ya citadas: *dimensión física*, *dimensión psicológica* y *dimensión sociológica*. Como resultado final se han verificado, en estos dos personajes, algunas diferencias reseñables con las mujeres españolas de finales del siglo XIX, y podemos afirmar asimismo que no desempeñan un único papel literario. En otras palabras, encontramos en «Nela» y «La Peri» un desempeño social próximo a la mayoría de la población femenina, con diferencias estéticas, sin que ello signifique que en ese mismo contexto sociocultural no puedan converger otros roles minoritarios que funcionen en ellas mismas como fuerza exclusiva de cambio. Por consiguiente, según lo expuesto, podemos determinar que el cometido asignado a ambas viene marcado por condicionantes políticos, culturales y sociales de la época, observados por Galdós; sin embargo, la aceptación o desavenencia de ese cometido y la búsqueda de uno alternativo está a su vez delimitado por factores claramente intrínsecos a la forma de ser del individuo –véanse las tres dimensiones de referencia en el apartado anterior.

Benito Pérez Galdós desempeña un papel esencial en la renovación narrativa, pero, al mismo tiempo, la singularidad de su obra permite definir su canon como una interpretación fidedigna de su época. Esa vinculación a su momento histórico y, más importante aún, a la renovación formal, fue más

allá del abandono del narrador omnisciente para adentrarse en la impersonalidad, en el pensamiento íntimo o en dar exclusiva voz a los personajes (Alvar et al., 2014, p. 510). Asimismo, la tematización de circunstancias sociales consideradas tabús hasta el momento –y ligadas en mayor o menor medida a la mujer– le permitió apostar por la defensa de otra forma de sociedad, en la que por supuesto la mujer aparecería con un nuevo rol. Coincidimos, en este sentido, con los citados Alvar, Mainer y Navarro en la importancia de la representación novelada de fenómenos como «la libre elección de pareja y el impacto social del adulterio», así como la crítica «del orden social burgués basado en la herencia de los descendientes legítimos y en la fuerza del vínculo conyugal» (2014, pp. 509-510). Además, como resalta teóricamente Jonathan Culler: «estas y algunas otras alternativas de narración y focalización desempeñan un gran papel en la determinación final de la novela» (2014, p. 110).

Sea como fuere, la propia inclinación al otro sexo o la vinculación personal y afectiva a mujeres como Emilia Pardo Bazán nos ayudan a enmarcar el pensamiento de Galdós sobre las mujeres más allá de las páginas de sus novelas, incluidas las estudiadas aquí. Ahora bien, se trata de obras de ficción, por lo que como escribe Andrés Amorós:

Hace falta, eso sí, talento literario y capacidad para sentir cosas muy alejadas de la propia experiencia. Nada de eso le faltaba a Galdós. Tampoco le faltaba experiencia sentimental. Un solo dato: una de las razones de que escribiera tanto son sus apuros económicos, nacidos, en parte, de su generosidad con las mujeres a las que había amado. (Amorós, 1999, p. 41).

Su visión global de las mujeres españolas de su tiempo, de toda clase y condición, le facilitó por tanto explorar la descripción subjetiva de estas, pero también aspectos sociales, patológicos e incluso fisiológicos hasta ese momento soslayados en la literatura, aunque explícitos en *Marianela* o *Realidad*.

Benito Pérez Galdós explora, pues, en los márgenes de la creación literaria, alejándose de automatismos ficcionales y de los arraigados convencionalismos del momento –sin renunciar tampoco a reproducir la realidad objetiva adentrándose en los presupuestos del naturalismo–. Una vez constituida su estética narrativa, el ejercicio de escritor le permite deconstruir y rehacer –o quizás únicamente proponer– unos nuevos límites que ayuden a trazar una

crítica abierta hacia un lector atemporal que comprenda mejor cómo era y qué sucedió en la España del momento.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvar, C., Mainer, J.-C., & Navarro, R. (2014). *Breve historia de la literatura española*. Alianza.
- Amorós, A. (1999). *Momentos mágicos de la Literatura*. Castalia.
- Aullón de Haro, P. (1984). *Los géneros ensayísticos en los siglos XIX y XX*. Playor.
- Avilés Farré, J., Elizalde Pérez-Gruoso, M. D., & Sueiro Seoane, S. (2011). *Historia política 1875-1939*. Istmo.
- Belmonte Rives, P. (2017). *Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930)*. Universidad Miguel Hernández.
- Cánovas Sánchez, F. (2019). *Benito Pérez Galdós. Vida, obra y compromiso*. Alianza.
- Casalduero, J. (1961). *Vida y Obra de Galdós*. Gredos.
- Caudet, F. (1992). *El mundo novelístico de Pérez Galdós*. Anaya.
- Caudet, F. (2000). «Introducción». En B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta I* (pp. 11-91). Cátedra.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Culler, J. (2014). *Breve introducción a la teoría literaria*. Espasa.
- Egri, L. (1946). *The art of dramatic writing. Its basis in the creative interpretation of human movies*. Touchstone.
- Fernández Álvarez, M. (2010). *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Espasa.
- Galán Fajardo, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Revista del CES-Felipe II*, 7. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/5554#preview>
- Galí Boadella, M. (2002). *Historias del bello sexo. Introducción al Romanticismo en México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gullón, G. (1973). *Galdós, novelista moderno*. Gredos.
- Hinterhäuser, H. (1982). «Historia y novela en los Episodios Nacionales». En I. M. Zavala (Coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. V Romanticismo y Realismo* (pp. 548-557). Crítica.
- Jiménez Gómez, C. (2017). *La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba-UCOPress.

- Mainer, J.-C. (1999). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Cátedra.
- Mainer, J.-C. (2014). *Historia mínima de la literatura española*. Turner-El Colegio de México.
- Montero Paulson, D. J. (1988). *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Pliegos.
- Moreno Seco, M. (2009). «Discreta Regente, la Austríaca o Doña Virtudes. Las imágenes de María Cristina de Habsburgo». *Historia y política*, 22, 159-184.
- Peña Rodríguez, F. J. (2020). «Perfil político de Benito Pérez Galdós (1843-1920)». *Cuadernos Republicanos*, 103, 11-34.
- Pérez Galdós, B. (1983). *Marianela*. Alianza.
- Pérez Galdós, B. (2010). *Realidad*. Signo Editores.
- Pérez Galdós, B. (2018). *Cánovas. Episodios Nacionales*, 46. Serie final. Alianza.
- Rebollo Torío, M. Á. (1993). «El apodo y sus características». *Anuario de Estudios Filológicos*, 16, 343-350.
- Shaw, D. L. (2008). *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Ariel.
- Sobejano, G. (1986). «Muerte del solitario (Benito Pérez Galdós: «Fortunata y Jacinta», 4.^a, II, 6)». En A. Amorós (Coord.), *El comentario de textos 3 (La novela realista)* (pp. 203-254). Castalia.
- Tusell, J., & G. Queipo de Llano, G. (2001). *Alfonso XIII, el rey polémico*. Taurus.
- Vicens Vives, J. (1982). «El romanticismo en la historia». En F. Rico e I. M. Zavala (Coords.) *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 5. Romanticismo y Realismo* (pp. 59-64). Crítica.