

AFINIDADES DE *MARIANELA* DE GALDÓS CON LA «NOVELA DE COSTUMBRES» DEL PERÍODO ISABELINO

La novela de costumbres constituye una de las clases que forman parte del género novelístico que estuvo más en boga durante el segundo tercio del siglo XIX, cuyo nombre no es unívoco, pues se le reconoce como novela popular, folletinesca, o por entregas, calificativos todos ellos que permiten estampar una gama de contenidos narrativos muy diversos, según especifican los subtítulos que acompañan, aunque no siempre, al nombre de cada obra. Así, el de novela histórica, fantástica y de costumbres, las tres tendencias que priorizaba *El Semanario Pintoresco Español* en 1839¹, más otros subtítulos de menor alcance gracias a la indeterminación del género²,

¹ «Crítica literaria. Las novelas», 253-5. Fernán Caballero enumera en *La Gaviota* los folletines y la novela fantástica, heroica o lúgubre, sentimental, histórica y de costumbres.

² «No estaba mal vista esta indeterminación de los géneros, de la esencia misma del romanticismo, este jugar con las formas, consideradas como moldes de uso arbitrario en que podía plasmarse lo que se quisiera» (José F. Montesinos, 1966: 143).

como social, moral, religiosa, piadosa, marítima, satírica, científica, etc. El distintivo de «*novela de costumbres*», se emparenta con el de los artículos de costumbres, escritos que se venían cultivando con éxito desde los años treinta a través de la prensa, o bien en colecciones, y que inauguraron Larra, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón, los grandes articulistas cuya estela siguieron, según avanzaba el siglo, numerosos escritores, algunos de los cuales llegarían luego a triunfar en el cultivo de otros géneros, entre ellos, sobra decirlo, el mismo Galdós³. No me voy a detener en este capítulo de nuestra literatura del siglo XIX, que goza de una valiosa bibliografía y se aleja del objetivo que me he marcado; tan sólo anotar que el llamado *costumbrismo* es un denominador común que abarca a dos géneros diferentes, con raíces comunes, pero con diferencias formales y semánticas muy notorias.

Centrándome, pues, en el objetivo del presente trabajo, convendré, primero, en precisar el canon de la novela de costumbres con sus particularidades que le dan una naturaleza propia dentro del contexto de ese género conocido como novela popular, folletinesca, o como se le quiera llamar, que acopia ya estudios de indiscutible valor. La característica quizá más relevante es su adhesión al realismo, nota que comparte, desde luego, con los artículos de la misma raza, dotándolos de una forma novelística, que no es poco. El mismo Galdós en sus conocidas *Observaciones sobre la novela contemporánea* alude a esta clase de novelas, que gozaban ya de un largo recorrido, si bien debían reorientarse hacia un futuro más prometedor, de acuerdo con unas pautas que habrían de seguir: «La novela moderna de costumbres ha de ser expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase [se refiere a la clase media], de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias». Y concluye: «La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo eso». Es el horizonte que preconiza el autor de *Doña Perfecta*, con sus novelas de la primera

³ Véanse Leo J. Hoar, Jr., *Benito Pérez Galdós y la Revista del movimiento intelectual de Europa. Madrid, 1865-1867*. (Madrid, Ínsula, 1968), y William H., Shoemaker (ed.), *Los artículos de Galdós en La Nación, 1865-66, 1868*. (Madrid, Ínsula, 1972).

época, las llamadas de tesis por la crítica, no de costumbres. Entre ellas, la más temprana, *Rosalía* (1872), editada por Alan E. Smith, «su primera novela de costumbres contemporáneas madrileñas», a juicio de S. Miller⁴. El reto de don Benito es ambicioso, a sabiendas de que «no ha aparecido aún en España la gran novela de costumbres, la obra vasta y compleja que ha de venir necesariamente como expresión artística de aquella vida», recalca en sus famosas *Observaciones*. No ignora nuestro gran novelista, desde el momento en que se propone llevar a cabo su deseo, que dichas novelas han seguido un mal derrotero y estaban entrando en una fase de saturación y agotamiento. Desde esta perspectiva se explican sus primeros tanteos de pura ficción, como *La sombra* y *La novela en el tranvía*, así como la novedad de sus *Episodios nacionales*, no exentos de un material costumbrista que, estudios como los de J. F. Montesinos, F. Yndurain, S. H. Eoff, E. Rubio Cremades, S. Miller, W. H. Shoemaker, y Leo J. Hoar, entre otros, han puesto de manifiesto⁵. Paralelamente, Galdós prueba otra fórmula novelística, la de una clase de novela social, cuyo argumento refleje la realidad de un presente sujeto a una crítica, las llamadas novelas de tesis sobre un trasfondo contiguo a las de costumbres, pero con una voluntad de estilo y mejor construcción narrativa. Preserva el canon realista, al tiempo que anula buena parte de sus tópicos con medidas antinómicas. *Marianela* va a ser un buen ejemplo de estas transformaciones. Empieza, por ejemplo, por excluir en su reparto de personajes a una aristocracia improductiva tan del gusto de los folletines, compuesta por malvados, déspotas, que disfrutan de una vida placentera ociosa y son insensibles a las penurias que padecen los pobres y de cuantos trabajan a su servicio, aunque al final reciban aquellos su merecido castigo. Galdós enmarca la novela que tratamos en un ámbito rural, pero industrializado, la de la minería cantábrica del imaginario Socartes, donde conviven, aunque sin mezclarse, una minoría burguesa adinerada, la de los Golfines y los

⁴ «Hacia 1870, pues, don Benito dominaba muchas, si no todas las técnicas literarias más importantes para la creación de la novela de costumbres contemporáneas» (S. Miller, 1983: 80).

⁵ Cf., a este respecto, las fuentes bibliográficas de J. Herrera Navarro (1998) y los *Boletines de la Asociación internacional de Galdosistas* (1995 y ss.).

Penáguilas⁶, con los pobres trabajadores, representados por la familia Centeno, formando parte de ella la joven Nela, por su orfandad, quien sirve en la trama como único correo de transmisión entre una y otra clase, al ponerse libremente al servicio de Pablo y por su trato con Teodoro Golfín y con Florentina. Sustituye, pues, a una habitual aristocracia agónica por una naciente clase media, refutando así a cuantos no reparan en sus novelones a este grupo social más moderno y prometedor, como lo anuncia en sus *Observaciones*: «Hay quien dice que la clase media en España no tiene los caracteres y el distintivo necesarios para determinar la aparición de la novela de costumbres». Es un giro decisivo en la renovación del panorama novelístico, como ya sabemos, que le va a permitir eliminar los numerosos enredos de la novela popular, historias disparatadas y sin orden, las continuas intercalaciones analépticas, la geografía dispersa, ocupando su lugar una exclusiva focalización en torno a un tema único con miras trascendentes de profundo calado y un reparto de personajes, propicios para una representación dramática, cual la que años después adaptaron los hermanos Álvarez Quintero⁷.

De todos modos, por mucho que Galdós rehuyera con fines renovadores el modelo de las novelas por entregas, al calificarlas a finales de 1865, de «literatura indigesta» que «no merecen sino el olvido»⁸, junto a otros despectivos que se desprenden de textos

⁶ Francisco Penáguilas, el padre de Pablo, es el único personaje asociado al mundo natural de su granja. Lo describe Galdós como «un hombre más que bueno: era inmejorable, superiormente discreto, bondadoso, afable, honrado y magnánimo» (P. Bly, 1972: 57), mientras que «Carlos es ingeniero, el director de las minas, el que personifica todo el mundo industrial enfrente al mundo de la agricultura, representado por Penáguilas» (Casalduero, 214).

⁷ Sobre las representaciones teatrales de esta novela en la provincia santanderina, véase B. Madariaga (1979: 256-8).

⁸ L. J. Hoar (1968: 107). En uno de sus artículos periodísticos en *La Nación*, de los pocos que dedica a la novelística, corrobora estas descalificaciones: «¡La novela! Denos novelas históricas y sociales: novelas intencionadas, profundas: novelas de color subido, rojas, verdinegras, jaspeadas. Píntennos las pasiones con rasgos brillantes, con detalles gráficos que nos hagan saltar del asiento. Queremos ver descritas con mano segura las peripecias más atroces que imaginación alguna pueda concebir; hágasenos relación especialmente de los crímenes más abominables: preséntenos el instinto de la perversidad en todo su vértigo: el

juveniles, como *La novela en el tranvía* o *Un tribunal literario*, no pudo obviar algunos componentes muy arraigados de este género paraliterario, conforme destacan especialistas de toda su obra, desde la más temprana y la de madurez, entre los que se cuentan Hinterhäuser, Romero Tobar, E. Rubio Cremades, F. Yndurain, J. Beyrie, F. Caudet y otros más, que han notado algunas de sus huellas tanto en las dos primeras series de los *Episodios Nacionales*, además de *El Audaz* (Yndurain, 1970), como en las novelas de tesis, más las de la etapa naturalista y la espiritual. No olvidemos, además, que tres novelas suyas se iniciaron por partes en serie en las páginas de *La Revista de España: La sombra* (1871), *El audaz* (1871) y *Doña Perfecta* (1871), y parece ser que también *La desheredada*.

Por mi parte, sólo repararé en las afinidades y antinomias que deja traslucir *Marianela* y sirvan para proporcionarnos una perspectiva literaria que dote de un mayor entendimiento al sentido y valoración de esta novela, sea en sus recursos narrativos, en los perfiles de sus personajes, en sus motivos temáticos, e incluso en menudencias de menor calado. Remontándonos a los patrones de la modalidad narrativa de carácter costumbrista del segundo tercio del siglo XIX, vemos su objetivo de retratar a la sociedad de su tiempo desde una óptica moral, o religiosa o política o económica. Las costumbres son los síntomas que transparentan los valores positivos o negativos que califican a los diferentes sectores de una sociedad y de tales muestras los lectores puedan extraer unas enseñanzas. Los escritores, a fin de cuentas, ejercen la clásica misión de la *Lux et veritas*. Fernán Caballero, pionera del género, injustamente ninguneada por Galdós, cuando alude a ella como «el castizo escritor de costumbres españolas que en el vetusto alcázar de Sevilla oculta

demonio del crimen en toda su fealdad: queremos ver al suicida, a la adúltera, a la mujer pública, a la Celestina, a la bruja al asesino, al baratero, al gitano: si hay hospital, mejor; si hay tisis regeneradora, ¡magnífico!; si hay patíbulo, ¡soberbio! Sáquese todo lo inmundo, todo lo asqueroso, todo lo leproso, etc., etc. Realidad, realidad: escribannos la verdad de las miserias sociales esos escritores señalados por el dedo de la gacetilla, santificados por el repartidor, canonizados por el prospecto.» (25-II-1866) (ap. W. H. Shoemaker (ed.): 1972: 279). Años más tarde, sin embargo, en el prólogo de 1882 que escribe para *El sabor de la tierruca* de Pereda, reconoce plenamente la validez del arte del gran montañés e, implícitamente, de Fernán Caballero.

modestamente su reputación y su sexo»⁹, se adjudica ya desde sus mismos comienzos literarios el objetivo de facilitar un conocimiento de la humanidad, de la historia, de la moral práctica y de la fisonomía distintiva de cada nación, propósito que corrobora Luis de Eguilaz en la reseña que dedica a *Clemencia*, la primera de sus novelas que salió a la luz pública, cuando manifiesta que con esta obra daba a luz un género necesario para las letras «que fuese el reflejo de la sociedad española, que nos pintase sus vicios y sus virtudes, sus caracteres y sus costumbres, sus tradiciones y sus creencias». Cuando la autora de *La Gaviota* insiste en varios lugares que el apego a la verdad la incapacita a inventar, está recalcando que lo importante en su poética narrativa no es la intriga argumental, producto de la imaginación, sino el conocimiento de una sociedad a través de la observación, trasladándola a los lectores. Galdós, por su parte, aunque persiga los mismos fines, como veremos al llegar al desenlace de su novela, procede por una vía creadora, no por la observación que predica doña Cecilia. Tampoco los cultivadores de los folletines aplican esa fórmula de su antecesora, sino que prefieren acumular las intrigas, anudarlas como puedan e inflar la masa argumental, a fin de radiografiar una sociedad maniquea de justos con sus virtudes y pecadores con sus maldades. Esta forma de composición es la que tendrá en cuenta el autor de *Marianela*, para desmontar ese modelo paraliterario y practicar otro más moderno y novedoso, dotando al contenido de un simbolismo, que ya entreveía Clarín, y desde entonces casi toda la crítica¹⁰, descartando todo lo superfluo.

Un análisis del contraste entre el comienzo y el desenlace de su novela nos orienta sobre cómo modula el eje estructural de su relato. Fijémonos en que la llegada del doctor Golfín a las inmediaciones de las minas de Socartes, destino de su viaje, dejando a sus espaldas una apreciable villa, la *Villafongosa*, tiene lugar a una hora nocturna, antes de que saliera la luna, a través de un camino pedregoso con subidas y bajadas, enfrentándose a un primer peligro, cual es el de precipitarse por un talud. Connota el descenso a los infiernos del poema dantesco, como han venido destacando, entre

⁹ L. J. Hoar (1868: 108).

¹⁰ Cf. F. Caudet, ed. (2005: 45-49).

otros, J. Casaldueiro (1970: 218-9) y B. Dendle (1974: 7). Esta adversidad, sin embargo, no le arredra y prosigue el camino hacia su meta, persistiendo en el lema de «¡adelante!», sin desfallecer, hasta que le llega a sus oídos el canto de la adolescente Marianela, «un quejido patético, mejor dicho, melancólico canto, formado de una sola frase»¹¹, que parece extraído del *Wilhelm Meister* de Goethe¹². «¡Qué voz tan bella, qué melodía tan conmovedora!», juzga el viajero. Bien pudiera ser la voz de las «ondinas, gnomos, hadas», apunta el novelista, es decir de los personajes fantásticos de las leyendas románticas. A los gritos de Golfín «la misteriosa entidad gnómica, que entretenía su soledad subterránea cantando tristes amores, se había asustado de la brusca interrupción del hombre, huyendo a las más hondas entrañas de la tierra, donde moran, avaras de sus propios fulgores, las piedras preciosas». Este prelude de la obra, que se extiende a dos capítulos no podía ser más novedoso y de gran acierto, pues hay que esperar al final de ella para que captemos su pleno sentido. La oscuridad de la noche anuncia la ceguera de un viajero que desconoce un recorrido metafóricamente de su vida, y el canto de Nela, la «sífide» que nos remite a la leyenda de Gómez de Avellaneda, *La ondina del lago azul*, apuntan a un curso narrativo cuyo desenlace va a ser trágico. La vivencia de Teodoro Golfín desemboca en el desengaño de unas expectativas esperanzadoras. Su ceguera durante la nocturnidad a través de un paisaje romántico para avivar la fantasía de un universo literario de sílfides y amenazantes peligros, como la sima volcánica, le impulsan con un «adelante» «adelante» en pos de una salida luminosa. Su ceguera preludia la de un Pablo sumido con su sílfide Nela en ese mismo universo imaginativo, literario, hasta que descubre una realidad, que borra de la imaginación a su lazarillo, criatura de su fantasía quijotesca. Florentina sirve de contrapunto, con su belleza física, real, como envés de la creatividad literaria, al invento de una mujer con sus atributos románticos, espirituales, idealizados por el joven. Es la antinomia de la «realidad espiritual» de que nos habla

¹¹ Las citas, en adelante, reproducen el texto de la edición de F. Caudet en Cátedra (2005).

¹² Clarín fue el primero en llamar la atención sobre las semejanzas entre Mignon, la hija adoptiva de *Wilhelm Meister*, y Nela, «la Mignon de Pérez Galdós» (*ap.* ed. 1912: 63-74).

Clarín en su temprana reseña, «la lucha de la luz del día con la luz de la conciencia» (*ap.* Caudet, ed., 2005: 25), al igual que Revilla percibió en su «Revista Crítica» (30-IV-78) (*ap.* Shoemaker, 1980: II, 93) que el problema profundo de *Marianela* radica en la relación de la "idea pura" y la belleza como una "forma perceptible" que "solo la experiencia [sensorial] puede concebir:" un "problema estético profundo" para "nuestra estética realista contemporánea y la de Galdós". El realismo se contrapone así al romanticismo. La muerte de *Marianela*, la heroína, tan pronto su amigo recupera la vista, resuelve la antinomia literaria, a costa, sin embargo, de un precio muy alto. Recordemos la triste reacción de un Galdós ciego y lloroso, cuando asiste el 18 de octubre de 1916 a la representación en el teatro de la Princesa de su novela, dirigida por los hermanos Quintero, y revive el drama de su heroína. Es el resultado del paso de la fabulación lírica que se trunca por la prosaica realidad, como el que exclama un Golfín tremendamente frustrado cuando grita con espanto al final de la novela: «es el horrendo desplome de las ilusiones, es el brusco golpe de la realidad, de esa niveladora implacable que se ha interpuesto, al fin, entre esos dos nobles seres. ¡Yo he traído esa realidad, yo!». Sobre esta base de la disyunción romanticismo/realismo, que se va a mantener recurrente en el resto de la novelística galdosiana, puesta de relieve por numerosos críticos, resalta la hermenéutica de A. Borrallo-Solís sobre *Marianela*, consistente en una ambivalencia clave que da lugar a «una narrativa monstruosa mezcla de la estética melodramática y las fervientes ansias de objetividad/veracidad promovidas por el realismo», resultando una hibridez entre la risa y el llanto, que pone en entredicho la naturaleza lingüística de la ficción, a saber, tal como lo entiende su intérprete, en un «desdoblamiento discursivo ejercido por el narrador» que oscila entre la risa y las lágrimas, una «narrativa monstruosa», que provoca en el lector dudas sobre la veracidad de todo lo expuesto en la novela, según se desprende del agudo y arriesgado análisis de esta autora al centrarse en una profunda lectura del último capítulo de la novela (2016: 11-24).

Las afinidades de *Marianela* con una presunta fuente argumental, un cuento de Ayguals de Izco, interpolado en su novela *El palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores*, de 1855 y última de la trilogía de *María la hija de un jornalero* (1845-46), que ha estudiado

Brian J. Dendle en un brillante artículo, son dignas de tener en cuenta. Se trata de un cuento ejemplarizante por el que María quiere devolver a su hijo Enrique a los caminos de la virtud. El autor lo califica, al presentarlo, como, «novelita, o más bien cuento moral que la tierna madre escribió sin más pretensiones que dar una lección de moral a sus hijos.» Lleva por título *La belleza del alma* y está dividido en dos partes. La primera se nomina «El ciego». Se compone de dos cartas de sendas amigas, Carlota y Laura, a raíz de la ausencia de esta última de la ciudad de Valencia, para acompañar a un joven ciego, Fernando, a Madrid, con el objetivo de que un cirujano le subsane la ceguera. Carlota reprocha a su amiga que sirva a Fernando de lazarillo por muchas buenas prendas que este reúna, tanto físicas como espirituales. Carlota, una mujer frívola, quiere dar a entender a Laura que la misión importante de la mujer ante la sociedad, la que ella persigue, es «BRILLAR, GUSTAR Y AMAR», pues «no tenemos más que un solo poder, poder irresistible afortunadamente: la belleza», un lema liviano que la destinataria no tiene en cuenta debido a su extrema fealdad y a que está profundamente enamorada del joven, a quien presta toda clase de cuidados. Razona su respuesta contándole la mala experiencia que acababa de vivir durante el viaje por parte de unos estudiantes que se habían burlado de su amigo sin percatarse de su ceguera, si bien uno de ellos, Ramírez, que emprendía la carrera de cirujano, cuando al darse cuenta de ello, arrepentido, prometió devolverle la vista. Laura advirtió, a partir de ese momento, que la sociedad podía ser muy desaprensiva. La segunda parte del relato, en el capítulo siguiente, tiene el título de «El gran mundo». La voz narrativa es ahora en tercera persona. El facultativo Ramírez se presenta junto con su paciente Fernando en la casa madrileña de las dos amigas, propiedad de Laura y muy confortable, de resultas de una herencia. La conversación que mantienen pone de relieve, por un lado, las esperanzas piadosas del médico por curar al pobre ciego: «me siento impulsado por un poder divino. ¡Oh! Dios estaría sin duda muy orgulloso de su creación! Yo trato sólo de abrir unos ojos a su magnífico sol, y siento elevarme en mi alma, y los demás hombres me inspiran piedad»; y por otro, la belleza de Carlota en claro contraste con la fealdad «repugnante» de su amiga Laura, a quien le invadía la amargura ante la perspectiva de que su joven amante se

asustara al reconocer su fealdad: «La naturaleza habíase burlado de ella, dotándola de una alma de poesía y de amor. En esta alma, desconocida y oculta como la flor que nace y muere entre escombros, cobijábase todo el fausto de la belleza, atesorábase todo el lujo de las lágrimas y de los placeres.» Bien. El resultado de la operación quirúrgica es el previsible. El joven recupera inmediatamente la visión y confunde a Laura con Carlota: «Tú eres mi Laura... ¡Qué hermosa eres! ... Me habías engañado... no me habías hablado nunca de tu belleza». Pero al punto se da cuenta de su error y se desmaya. Aquí terminan las coincidencias con el nudo argumental de la novela de Galdós. Lo que resta de la historia del folletinista ya no tiene nada que ver con la de *Marianela*. Fernando empieza a desinteresarse de Laura y quiere ganarse el amor de Carlota. Laura se sacrifica generosamente, facilitando este giro sentimental para hacerle feliz. La nueva pareja sucumbe en los degradantes placeres que le ofrece la sociedad madrileña hasta hastiarse de ellos y buscan en París otros nuevos. Sus relaciones se van deteriorando, hasta que le llega a Carlota una carta de Laura, quien le confiesa a su amiga que pronto se morirá, le desea la mayor felicidad y declara heredero de su fortuna a Fernando. Ante esta confesión que cae luego en manos del joven, este toma conciencia de que el amor no reside en la belleza, sino en el alma («la verdadera belleza es la del alma»), de modo que quiere recuperar el amor de su antigua amante. Vuelve a Madrid, va a visitarla y se lo manifiesta. La declaración anima a Laura a sobrevivir. Se casan. Viajan a París y allí ven un día a una mujer que les pide limosna, que resulta ser Carlota picada de viruelas y sin hermosura.

Las coincidencias entre los dos relatos, la novela galdosiana y el cuento de Ayguals, se centran, como vemos, en la fealdad de sendas protagonistas, su amor a un joven ciego agraciado y bondadoso al que sirven de lazarillo, la operación del oftalmólogo devolviéndole la vista y el sufrimiento de las dos mujeres al sentirse postergadas por quien les había amado hasta ese momento. Al margen de la misma función narrativa de los tres personajes, y sin tener en cuenta los distintos géneros de ambos relatos y de las diferencias insalvables en el estilo de uno y otro autor y su construcción literaria, conviene resaltar otras antítesis puntuales. Bástenos con mencionar unas pocas. Galdós sitúa el drama, o

tragedia¹³, si se prefiere, en un pueblecito de Cantabria, Ayguals en Madrid; Nela es una huérfana, hija de una alcohólica y suicida, que vive en un completo desamparo, mientras que Laura es rica; en cuanto a Florentina, aunque algunas lecturas, como la de Dendle, que destaca su ingenuidad y falta de sensibilidad hacia la pobre Nela, poniendo en entredicho, como otros críticos, el juicio de Casalduero, para quien representa el ideal femenino, no es, con todo, comparable con el perfil tan negativo de Carlota; el rol del doctor Golfín, en cuanto portavoz del novelista con sus enseñanzas, al del joven cirujano del cuento de Ayguals de Izco, etc., etc. No me detengo más. Tan sólo quiero añadir un detalle aparentemente nimio, cual es el hecho de que don Benito precise con los términos científicos el diagnóstico de Teodoro Golfín en el examen ocular de Pablo: «El examen catóptrico que hice ayer no me indica lesión retiniana ni alteración de los nervios de la visión. Si la retina está bien, todo se reduce a quitar de en medio un tabique oportuno... El cristalino, volviéndose opaco y a veces duro como piedra, es el que nos hace estas picardías.» (p. 158). Tal lenguaje técnico es inimaginable en el texto del folletinista y habría que pensar en una intención de Galdós por borrar las huellas de su posible fuente, si no es que la extirpación quirúrgica de cataratas, practicada en la antigüedad, después de redescubrirse en el siglo XVIII, mejorara enormemente durante la década de 1860, como sugiere V. A. Chamberlin (2006) en el importante artículo que pormenoriza el tema de la ceguera con su sentido simbólico en el *corpus* novelístico de Galdós. Los estudios han aludido asimismo a paralelismos más puntuales con otras obras, igualmente dignos de tener en cuenta y a cuya bibliografía me remito: el *Willhem Meister*, de Goethe, ya observado por Clarín, sobre las coincidencias de Mignon con Nela; los *Miserables* de Víctor Hugo, sobre otras semejanzas de Eponine Thénardier, y Gavroche con Nela, Florentina y Celipín; *El juicio errante* de E. Sue, en cuanto a Mayeux, Adrienne y Mme. Grivois, como posibles modelos de Nela, Florentina y doña Sofía; *Les Aveugles de Chamony* de Ch. Nodier, que tuvo su quinta reimpresión en 1875, dos años antes de la publicación de *Marianela*, y *Poor Miss Finch* de Wilkie Collins.

¹³ Así lo califica José F. Montesinos (1968: 241).

La mayor parte de los estudios sobre *Marianela* admiten la tesis de J. Casaldueiro basada en los tres estados de Comte, que se encarnan en los tres personajes principales: el teológico, provisional, de la imaginación, en Nela; el metafísico, transitorio, de la razón, en Pablo, y el positivo, último y definitivo, de la observación, en el doctor Golfín. Esta hermenéutica, que han refutado S. Eoff (1954)¹⁴, C. A. Jones (1961), y B. Dendle (1993), si bien puede admitirse como razonable, la considero, no obstante, poco convincente por dotar al texto de unas dimensiones filosóficas que sobrepasan las ambiciones narrativas de un escritor que se conforma con interiorizarse en la naturaleza humana dentro del medio social, siguiendo el modelo cervantino de contraponer la ficción creadora con la prosaica realidad, sin descartar a ninguna de las dos, o como sostienen B. Dendle y S. Eoff¹⁵, conseguir un equilibrio entre el positivismo y la metafísica, según lo enuncia en la Crónica de *La quincena* (1872)¹⁶, dentro de una dialéctica, o de otro modo, antinomia, como la que contrasta el principio y final del relato: la ceguera *vs* la visión, la oscuridad *vs* la luz, la fealdad *vs* la belleza, la vida *vs* la muerte, la de una materia prima *vs* un estado racional superior; en suma, un binarismo estructural, que, si en la novela de costumbres, acostumbra a cobrar la forma de una dualidad social entre ricos y pobres, a la vez que moral, entre verdugos y víctimas, en el texto galdosiano puede cifrarse, como así lo entiendo, desde mis miras literarias, entre los postulados cervantinos de la creatividad imaginativa *vs* la observación realista, o bien, desde un planteamiento filosófico o epistemológico, en la contraposición entre el racionalismo y el empirismo positivista, según lo han enfocado, primero M. Ruiz en su artículo «El idealismo platónico en

¹⁴ «Es cierto que el autor compara a Nela con los pueblos primitivos, dominados por la superstición, los sentidos y la pasión; pero si está haciendo de su heroína un símbolo de una etapa de la civilización que debe ser reemplazada por una nueva Era de la Ciencia, está identificando cruelmente que sus motivos dominantes son la necesidad de movimiento y amistad, las mismas cosas que la ciencia no puede proporcionar. Pablo está regido por los sentidos y un culto a la forma mucho más que Nela.» (1954: 132).

¹⁵ Otra asociación cervantina, muy puntual, es la que postula O. H. Green al comparar la causa de las muertes de Nela y don Quijote, la de un corazón roto (dolor del alma), en ambos casos. (1967: 131-133).

¹⁶ Cf. S. Eoff (1954: 133).

Marianela de Galdós» (1970) y más recientemente, M. A. Gómez, en «The Molyneux Problem in Galdos's *Marianela*» (2011), es decir, si la comprensión «racional» no requiere los sentidos, o viceversa, que estos son necesarios¹⁷. Para M. Ruiz, Galdós parte en su novela de la premisa platónica sobre lo permanente del universo en lo cambiante de la sociedad; lo absoluto de las ideas en la relatividad de los sentidos; y lo perfecto de la belleza en la finitud de la vida, tesis esta que B. Dendle pone en entredicho, al juzgar que «la recuperación de Pablo representa no la salida de la caverna platónica, sino más bien el abandono de las verdades universales alcanzadas racionalmente, que son reemplazadas, hablando en términos platónicos, por la esclavitud de lo sensual y lo contingente (1993: 29). M. A. Gómez incide en este dilema, suscitando una explicación desde otra instancia: la del problema que el cirujano William Molyneux (1656-1698) le planteó a John Locke (1632-1704) sobre si un ciego, al recobrar la vista, era capaz de distinguir entre un globo y un cubo, hasta qué punto, pues, los sentidos dictaban la verdad. Traducido este dilema a *Marianela*, ¿cuál era la mejor: verdad o belleza?: ¿la platónica, que interiorizaba Pablo en su ceguera o la empírica, que le reporta su visión física? Ambos críticos, en sus respectivos e impecables estudios, convienen en que la verdad del resultado empírico, la agnósis de Nela entraña una tragedia y que Galdós, al enfatizarla, con la muerte de la huérfana y la lamentación del doctor Golfín, provoca que la ciencia conlleve sus peligros. Por mi parte, lo traduzco en la antinomia entre realismo/ficción.

La antinomia, ahora sin el calado filosófico, en la dicotomía de *Marianela* y las fórmulas del género costumbrista, se desglosa en muchos frentes narrativos. Uno de los más sobresalientes lo evidencia la coordenada cronotópica. La acción transcurre en un solo lugar, el de la geografía imaginaria de Socartes (anagrama de «Sócrates»), Aldeacorba y Villamojada, correspondiente a la

¹⁷ Dicho de una forma sencilla: «el contraste que existe entre el mundo interior de las ilusiones humanas y la presencia brusca de los hechos, los cuales, inevitablemente, vienen a ocasionar el derrumbe de estas últimas. No hay duda de que esta perspectiva de contraste encierra implicaciones de importancia para todo arte realista, y que en el caso de Galdós ha de ser particularmente fructífera» (G. Correa, 1977: 36).

cantábrica de Cartes, Riocorbo y Torrelavega¹⁸. La marca temporal es indeterminada, con una duración de uno o dos meses entre septiembre y octubre de 1860, en tanto que lo común en las novelas de costumbres por las exigencias comerciales de las entregas, acostumbra a dilatarse en una amplia temporalidad donde alternan el presente narrativo con los pasados analépticos de las biografías de personajes a medida que se incorporan a la acción; y en cuanto al espacio, una variedad de escenarios que dan cabida a una complicada trama. Los paisajes de la estampa minera son, a su vez, simbólicos y atípicos por su fealdad, que contrastan con los edénicos en las novelas de exteriores rurales, no las de la capital madrileña, en el medio ambiente de las mansiones ajardinadas de los hacendados. Tales lugares, por muy distantes que sean entre sí, corresponden a las estampas de una realidad, si bien se prestan a metaforizarse cuando lo requiere el motivo argumental del sentimiento amoroso. Valga un ejemplo: la descripción del lugar de los hornos de la calcinación de la mina, algo desligada de la novela, como bien resalta J. F. Montesinos (1965: 249-250), «aparecía a los ojos de Golfín como lo describía Marianela. Esparciéndose el humo por falta de aire, envolvía en una como gasa oscura y sucia de todos los edificios, cuyas masas negras señalábanse confusa y fantásticamente sobre el cielo iluminado por la luna» (cap. III). Por el contrario, el primer diálogo amoroso que mantienen Pablo y Nela, en el capítulo que irónicamente titula Galdós de «Tonterías», el lugar por donde pasean se convierte para ellos en paradisíaco. Es por el bosque, donde «hay unos troncos muy grandes, que parecen puestos allí para que nos sentemos nosotros y donde se oyen cantar tantos, tantísimos pájaros, que es aquello la gloria», dice Pablo. Es un día en que brilla el sol, en un locus amoenus propicio para la felicidad, como le expresa Pablo y su compañera: «Es de día, cuando estamos juntos tú y yo; es de noche, cuando nos separamos». El camino por donde transitan está lleno de flores, interiorizado por Nela: «El sol,

¹⁸ «Las minas de Socartes son las de calamina de Mercadal (...) «Villamojada» y «Ficóbriga» aparecen ya en *Gloria*. (...) La acción transcurre en los alrededores del término municipal de Torrelavega, la «apreciable villa» denominada en esta ocasión por un viajero «Villafangosa» Las minas de Reocín, explotadas en esos años por la Real Compañía asturiana, fueron el modelo para las de Socartes». (B. Madariaga, (1979: 252-3).

las yerbas, la luna y el cielo grande y azul, lleno siempre de estrellas..., todo, todo lo tenemos dentro (...) ¡Quién no ha visto una nube blanca, un árbol, una flor, el agua corriendo, un niño, el rocío, un corderillo, la luna paseándose tan maja por los cielos, y las estrellas, que son las miradas de los buenos que se han muerto...». Aquí Galdós da forma, no sin ironía, a los tópicos de que abusa la tradición descriptiva muy vigente en las novelas de costumbres¹⁹. Por no citar las novelas de Fernán Caballero, plenas de tantos coloridos campestres, expuestos sobre todo a la sensibilidad femenina, acudiré a alguna que otra obra de mucho menor relieve que nos sirve para el caso. En *Emilia Girón* (1845) de J. Manuel Tenorio Herrera, una de las más tempranas del subgénero, se lee lo siguiente, a propósito de un paraje de Palos de Moguer, en donde se encontraba la hija de un conde que había acudido allí para recuperar sus fuerzas: «Emilia, alegre y festiva vagaba por las campiñas con los cabellos sueltos, que caían libremente sobre su talle y que agitados por la brisa de la mañana, volteaban alrededor de su cuerpo. Todo le llamaba la atención a la hermosa niña, que apenas veía una flor volaba a cogerla, y luego otras y otras, hasta que reunió una gran porción, formando con todas ella, ayudada de Adelaida, un bonito ramillete que destinó a su tía» (cap. III). Otro ejemplo más, entre los muchos, lo extraigo de la novela de Antonio Hurtado y Valondo, *Cosas del mundo*, de los años cuarenta, que contrapone la felicidad, armonía y familiaridad que reina en los pueblos pequeños, a la vida madrileña, con sus ambientes lupanares, sitios de juegos, duelos, asesinatos, robos, etc. La obra da comienzo con un cuadro rural un día festivo. La gente del pueblo acude a una ermita «blanca como un vellón de nieve, que resalta al través de la luz entre aquellos peñascales, como una azucena engarzada en una morera silvestre (...) El canto de los trabajadores sube hasta allí confundido con el balido de las ovejas, con el himno de los pájaros que revolotean

¹⁹ Galdós siempre se resistió en toda su obra a caer en la tentación del bucolismo, como lo expuso ya en su reseña juvenil al libro de Ruiz Aguilera *La Arcadia moderna*: «Y anatematizan la ciudad los que aun sueñan con la apacible tranquilidad doméstica y social del campo! ¡Oh! Si la ciudad es mala, el campo es peor. Desechad la ridícula farsa poética del «tranquilo hogar», de la «feliz cabaña», de la «inalterable paz campesina». (*Los artículos de Galdós en «La Nación»*, ed. W. Shoemaker, 1972: 375).

entre las flores, con el murmullo de las aguas, con el rumor de los molinos.», etc.

La contraposición de la belleza de Pablo y de Florentina con la fealdad de Nela discurre paralela al binomio social de ricos y pobres en el mundo abreviado de Socartes. Los Golfín y Francisco Penáguilas, el señor de Aldeacorba, son burgueses adinerados, en tanto que la familia Centeno es el paradigma de los pobres mineros que sobreviven a fuerza de preservar unos pequeños ahorros que estimulan su avaricia y su egoísmo²⁰. Celipín, el hijo menor, es el único que abriga los deseos de escapar de esta pobreza y labrarse un porvenir como el logrado por Teodoro Golfín. Nela es la cenicienta de esta miseria sin futuro esperanzador: «Nela, criatura abandonada, sola, inútil, incapaz de ganar un jornal, sin pasado, sin porvenir, sin abolengo, sin esperanza, sin personalidad, sin derecho a nada más que al sustento». Tal es el panorama social que nos dibuja Galdós, similar en algunos aspectos al de las novelas de costumbres con sus pobres y ricos, pero a la vez opuesto por la trascendencia simbólica que le imprime y por toda una serie de denominadores narrativos de distintos grados. Por ejemplo, las obras del género folletinista acostumbran a acompañar la presentación de los personajes con sus respectivas biografías, dato que se incluye también en las descripciones de Nela, de Golfín y de su hermano, sólo que con breve precisión. Las fabulaciones de los textos folletinescos se sustentan en una argamasa de caracteres de todo tipo, sean los malvados, ladrones, agiotistas²¹, asesinos, egoístas, tramposos, conspiradores, hipócritas, falsos, etc., o sus contrarios, de personajes bondadosos, caritativos, generosos, vulnerables, pacientes, etc.; y no digamos de la urdimbre argumental con polivalencias de lances interminables. Frente a la sencillez con que opera Galdós, minimizando el tiempo, el espacio y la galería de personajes, esta

²⁰ «La familia del capataz Centeno, la familia de Piedra, que nos presenta unos seres humanos desposeídos de toda vida espiritual y teniendo como único aliciente el afán de dinero» (Casalduero, 205).

²¹ Desde muy temprano, durante su labor periodística en *La Nación*, Galdós ya despotricaba contra esta lacra social en su artículo «*Dinero, dinero, dinero*» (68. 8-IV-66): «El vil metal es causa de todos los conflictos: todas las crisis políticas son juegos de chicos, comparadas con una crisis financiera. (...) La crisis financiera que es la más terrible de las crisis. La pobreza; mas no de uno, sino de todos los españoles, la bancar[r]ota de una nación» (ed. Shoemaker, 1972, p. 323).

otra literatura popular no hace sino centrifugar un sinnúmero de historias que se arraciman por vericuetos, lo que obliga a sus autores a recapitular a menudo el curso de una polimetría narrativa tan confusa para el lector, aparte de pedirle disculpas por tanto embrollo, cuando no a buscar un artificio más esclarecedor. Así, por traer un ejemplo, la que adopta Patricio de la Escosura en su *Estudios históricos sobre las costumbres españolas* (Madrid, 1851), reuniendo a unos tertulianos que van hilvanando las historias de las que son protagonistas o meros espectadores²². El propio autor es consciente de la madeja que se va formando, hasta el punto de relegar de vez en cuando en alguno de los oyentes, en concreto D. Diego (alias Aristarco), una autocrítica: «la historia de Alfonso, digo que no me parece prolija por dos razones, a saber, primera: que como estudio de costumbres, una intriga tan profunda y hábilmente combinada como la que envolvió en su juventud a Tellez, conviene perfectamente a nuestro propósito». En otra ocasión es más explícito: «Nuestro cuento que, por lo largo, ya puede llamarse *cuento de cuentos*, ya está embrolladísimo», optando entonces por la medida de resumir sus contenidos hasta el momento. Ninguna justificación requiere, por el contrario, *Marianela*, habida cuenta de su sencillez estructural. Tan sólo en una ocasión el novelista se dirige con ironía a su público en una breve intromisión metanarrativa propia de los folletines de intrigas (cf. Román Gutiérrez, 1988, I: 158-160, 176), dentro del primer tramo del relato (cap. II): «Golfin siguió adelante, guiado por la Nela. Lo que hablaron, ¿merecerá capítulo aparte? Por si acaso, se lo daremos»²³.

²² La madeja de historias combinadas, con variadas fórmulas narrativas, ya tenía precedentes en la novelística prerromántica de novelas «morales» y «sensibles», subgénero distintivo que aplica I. Román Gutiérrez (1988: I, 94-111), en su análisis de algunas obras, entre otras *La seducción y la virtud* (Valencia, 1829) o *Los viajes del joven Florentino* (Madrid, 1830), de Perfecto Gandarias.

²³ W. H. Shoemaker (1980, II: 100) repara en otros ejemplos más, si bien muy escuetos, que aparecen en los capítulos I («Ya se ve que estamos en el norte de España»); IX («En la época de esta veraz historia»); XIII («La Nela cerró sus conchas para estar más sola. Sigámosla; penetremos en su pensamiento. Pero antes conviene hacer algo de historia»); XV («Hablaron [Pablo y Nela] algo más; pero después de lo que se consigna, nada de cuanto dijeron es digno de ser transmitido al lector»); XX («Retrocedamos algunos días»).

La novela de costumbres descansa sobre dos pilares: el moral y el social, fuertemente hermanados en el denominador común de las «costumbres»²⁴. Galdós, por su parte, conserva en su novela el social, mientras que encubre el moral al dotarlo de una trascendencia intratextual, la que Clarín denominaba «realidad espiritual», bajo la antinomia de belleza física/ideal, de visión/ceguera, de ficción/realismo²⁵, o si se prefiere, si asumimos la tesis de J. Casaldueiro, del estado teológico y metafísico/al positivo, en el que «la realidad, la ciencia y el trabajo, de un lado, estarán en conflicto continuo con la imaginación y el ocioso soñar; el presente histórico luchando perpetuamente con el pasado histórico.» (1970: 220).

El novelista trae por primera vez a colación la cuestión social en el capítulo IV, «La familia de Piedra», como colofón a la conversación que mantienen Nela y Celipín. Compara en su digresión «el positivismo de las ciudades» con «el positivismo de las aldeas». Si al primero lo define como una «plaga» que «corroe los cimientos morales de la sociedad», al segundo lo descalifica como «más terrible», pues «petrifica millones de seres, matando en ellos toda ambición noble y encerrándolos en el círculo de una existencia mecánica, brutal y tenebrosa. Hay en nuestras sociedades enemigos muy espantosos; a saber: la especulación, el agio, la metalización del hombre culto, el negocio; pero sobre estos descuella el monstruo que, a la callada, destroza más que ninguno: la codicia del aldeano». Estas tremendas censuras suyas aparecían con frecuencia en las novelas de costumbres, con la particularidad de que sólo se atribuyen a la sociedad urbana, en especial a la madrileña; no así al medio rural, donde el estilo de vida es distinto, sea el de los hacendados, o aristócratas, como el de los pobres de la servidumbre. La familia Centeno, «la familia de piedra» en *Marianela*, representa a la población minera, falta de valores morales, culturales y

²⁴ De ahí que I. Román Gutiérrez lo juzgue como un género híbrido por cuanto recurre a elementos propios de la novela folletinesca, sentimental o moral (1988: I, 243).

²⁵ W. H. Shoemaker contrapone la antinomia de la pura idea y el realismo, o de realidad y fantasía (1980: II, 93).

espirituales²⁶, opuesta a la agrícola, que nos describe, por ejemplo, Fernán Caballero en sus novelas de costumbres. Por su parte, el discurso del doctor Golfín en torno a la problemática social refuta la idea de mejorar la condición de vida de la clase humilde a base de asilos, limosnas y comportamientos caritativos, que en la novela practican Señana, Sofía y Don Manuel Penáguilas²⁷, en lugar de proporcionales una educación, el mejor instrumento para escapar de la miseria, adquirir conocimientos y una cultura que les permita valerse por sí mismos, que él mismo y su hermano habían conseguido tras pasar muchas penalidades. Ambos pertenecen a la clase de hombres que se forjan solos, los que con «su voluntad y noble ambición, han logrado salir triunfales en la *lucha por la existencia*». Es la lección que el médico le quiere dar a doña Sofía, quien se conforma con regalar unas dádivas a los más menesterosos. Galdós sigue insistiendo páginas más adelante en esta tesis en sendos discursos de Golfín (caps. XIX y XXI), para que les quede bien claro a sus lectores. El primero, el más largo de todos, esta vez en una conversación con Nela, con el fin de erradicar el primitivismo de la joven: «Para ti han pasado en vano diez y ocho siglos, consagrados a enaltecer el espíritu. Y esta egoísta sociedad que ha permitido tal abandono, ¿qué nombre merece? Te ha dejado crecer en la soledad de unas minas, sin enseñarte una letra, sin revelarte las conquistas más preciosas de la inteligencia, las verdades más elementales que hoy gobiernan al mundo; ni siguiera te ha llevado a una de esas escuelas de primeras letras». El segundo, cuando la identifica como el prototipo de los pobres: «Como la Nela hay muchos miles de seres en el mundo. ¿Quién los conoce? ¿Dónde están? Se pierden en los desiertos sociales..., que también hay

²⁶ El narrador condena este «positivismo de las aldeas que petrifica millones de seres, matando en ellos toda ambición noble y encerrándoles en el círculo de una existencia mecánica, brutal y tenebrosa.» (Scanlon, 1990: I: 86).

²⁷ Una interpretación en la que coincide la mayoría de críticos, hasta el extremo de valorar dichos remedios tan precarios para el novelista, como una «sátira de caridad oficial y falsa, especialmente en Sofía y Señana, de snobismo social en el padre de Florentina, en la insensibilidad humana en los comentarios de varios personajes en presencia de Nela acerca de su monstruosa fealdad», [evidenciando] (...) el incumplimiento de la sociedad de cumplir con su obligación cristiana con los menos privilegiados». (Shoemaker, 1980: II, 103).

desiertos sociales; en lo más oscuro de las poblaciones, en lo más solitario de los campos, en la minas, en los talleres».

El tema de la clase humilde, reverso de la aristócrata improductiva y la agiotista sin escrúpulos, ocupa, ciertamente un lugar sobresaliente en los numerosos excursos morales y sociales de las novelas de costumbres con la diferencia fundamental, respecto a la obra galdosiana, de que sus cultivadores no son capaces de integrarlos en el dominio del relato, de hacerlo sustantivo en términos narrativos, sino que se quedan en un mero apéndice marginal a la trama de sus novelas. Sus mensajes difieren además de la propuesta de Galdós cuando focaliza el problema en una solución educativa, la de un positivismo que conduce al progreso, no al de las cómodas soluciones caritativas, por más que críticos como M. A. Wellington vea conciliables estos extremos en la novela (1968: 38-48), o B. Dendle, que admite la propuesta de la solidaridad cristiana (1993: 29). «Yo descubriré un nuevo mundo en tu alma –le promete el doctor Golfín a su alumna (cap. XIX)- te haré ver mil asombrosas maravillas que hasta ahora no has conocido, aunque de todas ellas has de tener tú una idea confusa, una idea vaga». Esta es la verdadera ceguera, la que padece Nela y quiere curar el buen médico, no la física de Pablo, de fácil remedio. El simbolismo de «hacia El Nuevo Mundo», que pone título al capítulo XX, entraña esta profunda significación del desenlace de la novela, con la añadidura de que la inscripción en la piedra sepulcral de la tumba de la protagonista rezaba la fecha del 12 de octubre, el aniversario del descubrimiento de América²⁸.

ENRIQUE MIRALLES GARCÍA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

²⁸ Una pista metafórica, la de este final, que B. Dendle interpreta con gran perspicacia, al hacer comparable el descubrimiento de América con la curación de Pablo: «Para el doctor, la tierra para explorar no es Florentina, sino el subdesarrollado mundo espiritual de Nela. (...) Galdós no está, claro, atacando en *Marianela* los avances de la ciencia médica, como tampoco lamenta el descubrimiento de América. Más bien, quiere advertirnos que aun los más importantes progresos de la humanidad traen consigo consecuencias graves e imprevistas. (...) Así, mientras una meta apropiada, según Golfín, sería la catequización de Nela, quien se encuentra en una situación análoga a la de los pueblos primitivos descubiertos por Colón, ella es abandonada por un Pablo obsesionado únicamente con la belleza física» (1993: 31).

Bibliografía

AGUINAGA, Magdalena. (ed.) (2000) B.P.G., *Marianela*. Madrid, Castalia Prima.

ALAS, Leopoldo («Clarín»). (1881) «*Marianela*». *Solos de Clarín*. Madrid. Alfredo de Carlos Hierro, editor. 235-242. (Leído en otra ed.)

ANDREU, Alicia G. (1982) *Galdós y la literatura popular*. Sociedad Española de Librería, S.A. Madrid.

BLY, Peter A. (1972) «Egotism and charity in *Marianela*». *Anales Galdosianos*. VII. 49-66.

BORRALLO-SOLÍS, Adela. (2016) «Monstruos y márgenes: reconsideración del capítulo final de *Marianela* de Benito Pérez Galdós». *Anales galdosianos*. 51. 11-24.

CASALDUERO, Joaquín. (1939) «Auguste Comte y *Marianela*», *Smith College Studies in Modern Languages*. Northampton (Mass.). XXI. 10-25.

CASALDUERO, Joaquín. (1970) *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Tercera edición revisada y aumentada. Madrid Gredos.

CAUDET, Francisco. (ed.) (2005) Benito Pérez Galdós, *Marianela*. Madrid. Cátedra. 3ª ed.

CHAMBERLIN, Vernon A. (2006) «The 'ciego' in the Novels of Galdós: Costumbrismo, Realism, Symbolism». *Decimonónica*. 3.2.

CLEMESY, Nelly. (1990) «Proceso creativo de Felipín Centeno en *Marianela*». VV. AA. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas. Cabido Insular de Gran Canaria. II. 31-38.

CORREA, Gustavo. (1977) *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Galdós*. Madrid. Gredos.

DENDLE, Brian J. (1974) «Galdós, Ayguals de Izco and the Hellenic inspiration of *Marianela*», Weber, Robert J. (ed.), *Galdós Studies II*. Londres. Tamesis Books Limited. 1-11.

DENDLE, Brian J. (1993) «*Marianela*, el descubrimiento del nuevo mundo y las limitaciones de la ciencia». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 561. 29-30.

EOFF H., Sherman. (1954) *The novels of Pérez Galdós. The concept of life as dynamic process*. Washington University. 1954.

FARRAG, Hayam. (2005) «La mujer fea en la narrativa de Benito Pérez Galdós en *Marianela* y *El árbol de la miseria*». *Isidora. Revista de estudios galdosianos*. 17. 137-152.

GÓMEZ, Michael A. (2011) «The Molyneux Problem in Galdos's *Marianela*». *Anales Galdosianos*. 46. 47-66.

GÓMEZ-TABANERA José Manuel. (2011) «La llamada novela por entregas y su caracterización en la España del siglo XIX». en AA. VV., *La literatura española del Siglo XIX y las literaturas europeas, V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XI*. Universidad de Barcelona. 161-178.

GREEN, Otis H. (1967) «Two Deaths: «Don Quijote and *Marianela*». *Anales galdosianos*. 2. 131-133.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo. (1998) *Bibliografía de estudios sobre Galdós*. Madrid. Fundación Universitaria Española.

JONES, Cyril A. (1961) «Galdós's *Marianela* and the Approach to Reality». *Modern Language Review*. LVI. 519.

MADARIAGA, Benito. (1979) *Pérez Galdós. Biografía Santanderina*. Santander. Institución Cultural de Cantabria.

MILLER, Stephen. (1983) *El mundo de Galdós. Teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socio-literario galdosiano*. Santander. Sociedad Menéndez Pelayo.

MONTESINOS, José F. (1966) *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid. Castalia.

MONTESINOS, José F. (1968) *Galdós*. Madrid. Castalia.

ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel. (1988) *Historia interna de la novela española del siglo XIX*. Sevilla. Alfar.

RUIZ, Mario E. (1970) «El idealismo platónico en *Marianela* de Galdós», *Hispania*, 53.4. 870-880.

SCANLON, Geraldine M. (1990) «Problema social y krausismo en *Marianela*». VV. AA., *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas. Cabido Insular de Gran Canaria. I. 81-95.

SHOEMAKER, William H. (ed.) (1972) *Los artículos de Galdós en La Nación, 1865-66, 1868*. Madrid. Insula.

SHOEMAKER, William H. (1980) *Marianela. The Novelistic Arts of Galdós*. Valencia. Albatros Ediciones. II. 86-103.

WELLINGTON, Marie A. (1968) «*Marianela*; nuevas dimensiones». *Hispania*. LI. 38-48.

YÁÑEZ, María Paz. (1994-1995) «El dilema discursivo en *Marianela*». *Anales Galdosianos*. XXIX-XXX. 51-61.

YNDURAIN, Francisco. (1970) *Galdós entre la novela y el folletín*. Madrid. Taurus Ediciones.