

■ ANALISIS DE LA LENGUA UTILIZADA ■
POR BENITO PEREZ GALDOS
EN LA NOVELA *REALIDAD*

Purificación Alcalá Arévalo

La novela *Realidad*, escrita por Benito Pérez Galdós en 1889, ofrece la historia del adulterio cometido por Augusta, mujer de Tomás Orozco con Federico Viera. Adulterio que el marido encaja y acepta racionalmente en contra de lo esperado por la tradición española. Sin embargo, tras la anécdota encontramos temas ya recurrentes en Galdós. Se plantea de nuevo el cambio social e ideológico que está experimentando España en la época y el choque entre dos modos de pensar, de actuar y de enfocar la realidad: el tradicional y el innovador o liberal que va ganando terreno lentamente.

La estructura de la novela es dramática. Galdós mezcla el género narrativo con el dramático consiguiendo con ello no sólo la originalidad de la forma¹, sino también la eficacia, pues la fórmula se revela adecuada para el buceo en el interior de los personajes, objetivo del autor. Nos encontramos, pues, ante una obra de teatro, entre otros aspectos, por la presencia del contenido dramático que implica el texto, por su forma dialogada con los nombres de los personajes e interlocutores reseñados al principio y por las acotaciones realizadas por el autor; y ante una novela por su amplitud y morosidad y por la voluntad de su creador.

Su estructura externa viene dada por las cinco jornadas en que se divide la obra, y la interna por el suceder o desarrollo del conflicto dramático: presentación, nudo y desenlace.

El desarrollo de la anécdota es lineal y la temporalidad objetiva, los acontecimientos se suceden en un orden cronológico lógico.

No hay, por otra parte, apenas acción pues se trata en realidad de una novela psicológica donde lo importante es la introspección, el desentrañar los móviles de los personajes, sus pensamientos más íntimos, sus almas, en definitiva.

Se puede decir que *Realidad* construye la segunda parte de otra novela de Galdós titulada *La incógnita* si nos atenemos al asunto y a los personajes, al ser, en ambos casos, los mismos. No obstante, hay una diferencia entre las dos obras, originada por el punto de vista desde el que se enfoca la realidad representada. En *La incógnita* un personaje es el que enfoca y da su visión sobre los acontecimientos que narra, visión, por tanto, subjetiva o personal; mientras que en *Realidad* son los mismos personajes los que se dan a conocer a sí mismos,

por lo que dicen y por lo que hacen, tanto con los diálogos, como los monólogos y los apartes que mantienen en determinados momentos; son ellos directamente los que explican sus actuaciones². El narrador ha desaparecido totalmente y el lector entra en contacto directo con los personajes. Se ha pasado, por tanto, de la narración a la presentación³. Este hecho aporta a la novela realismo, verosimilitud y credibilidad, pues no hay nada que estorbe dicha relación directa.

En relación con el punto de vista elegido está la técnica narrativa empleada, apropiada en este caso al objetivo del autor. En *Realidad* acude Galdós a la técnica dialogada, porque el diálogo continuo permite al lector asistir al descubrimiento de los personajes y conocer por él mismo lo que estos personajes piensan y los móviles reales de sus acciones.

Baste lo dicho como introducción, pues nuestro objetivo es el análisis del lenguaje y de los recursos estilísticos utilizados por Galdós en la novela *Realidad*.

Al ser una novela dialogada, la lengua empleada quiere imitar el lenguaje coloquial, familiar. En este sentido observamos dos niveles de estratificación lingüística correspondientes al nivel cultural de las personas que lo emplean. Hay, pues, en la obra una acomodación lingüística a los distintos personajes.

Por un lado, los personajes de bajo nivel social se expresan, en concordancia con su bagaje cultural, con un registro vulgar. En este caso, el autor se muestra omnisciente y señala a los lectores su intención caracterizadora al cambiar el tipo de letra de ciertos vulgarismos o expresiones. Leamos algunos casos como ejemplificación de lo dicho, ejemplos seleccionados del habla de las criadas de Federico Viera, Bárbara y Claudia:

"...y que él es partidario de que no haya clases, porque eso de las clases es un *maricronismo*.

BARBARA

Ana... cronismo me parece que se dice; pero no estoy segura." (Pág. 126)⁴.

"Empeñarse en que ha de haber clases cuando la realidad ha dispuesto que no las *haiga*!! (Pág. 126).

"¡Josús! ¡no me incomode... después que...!" (Pág. 129).

En una ocasión Monte Cármenes, personaje culto, introduce en su respuesta vulgarismos con una clara intención caracterizadora:

"Si fuera una necesidad que yo me *indiznase*, me *indiznaría*." (Pág. 50).

Por otro lado, los demás personajes pertenecen a un estrato social alto y son de un nivel cultural igualmente elevado, por lo que su registro es familiar pero cuidado, y su prosa fluida, dinámica y perfectamente construida.

En este sentido observamos cómo Galdós busca y emplea recursos que reflejan la lengua hablada con objeto de lograr la naturalidad expresiva y de imitar la comunicación conversacional como corresponde a una novela totalmente dialogada. No obstante, dichos recursos, si bien colorean la prosa de una apariencia coloquial, no son los dominantes en la

lengua empleada en la novela. Galdós no puede sustraerse de las frases amplias, de las frases perfectamente concatenadas por nexos o por los signos de puntuación, de la sintaxis lógica, de los paralelismos prosísticos, de algunas figuras semánticas, etc. que hacen que la lengua sea cuidada y elaborada y que se acerque en cierto modo más al lenguaje escrito que al hablado, a pesar, incluso, de que los personajes que la emplean en su conversación y monólogos sean cultos. Es una lengua, por otra parte, adecuadísima para la expresión encadenada de los razonamientos de los personajes por su aparente sencillez, por su fluidez y su justeza.

Veamos, en primer lugar los recursos más usados por Galdós para representar la lengua hablada⁵. Destacan los siguientes:

La repetición de elementos, buscada para connotar la insistencia del hablante y la reiteración expresiva propia de este tipo familiar de lenguaje. Incluimos en este caso las reduplicaciones, conversiones, epíforas, epanadiplosis y anadiplosis caracterizadores del habla coloquial, sin finalidad, por tanto, embellecedora. Leamos respectivamente algunos ejemplos:

"¡Y qué...! ¡Y qué! (Exaltándose) Ese sujeto es el hombre con barba postiza que los vecinos vieron bajar..." (Pág. 57).

"Suceda lo que suceda, todo va bien, pero muy bien." (Pág. 43).

"Pero a esa déjala... déjala" (Pág. 85).

"La razón es razón, y la lógica, lógica, y los números, números." (Pág. 166).

"...porque ella, ella me ha lanzado a esta lucha, a este vértigo." (Pág. 216).

Las elipsis coloquiales. En la lengua hablada el hablante no repite por economía lingüística lo que se sobreentiende bien porque lo haya dicho antes, bien porque se deduce su significado por el contexto:

"¡A usted no... caramba! Está usted hecho un roble... Que seamos compañeros, y por muchos años, es lo que deseo." (Pág. 40).

"Ah, qué cabeza...! ¿Pues no me iba sin decirle a usted lo que más presente tenía...? Aquel muchacho que usted me recomendó... ¿No se acuerda? Ya lo hemos metido en un viceconsulado de Asia." (Pág. 61).

El uso de vocativos injuriosos o afectivos:

"Te veo, besugo... Tu señora, quien quiera que sea, estará celosa, y puede que te ande buscando las vueltas." (Pág. 112).

"Ven acá, tonto, mamarracho; es que te quiero locamente." (Pág. 112).

22 BIBLIOTECA GALDOSIANA

El empleo de interjecciones, giros interjeccionales y exclamaciones que sugieren la impresión producida al oyente por las palabras del interlocutor, o simplemente la emotividad:

“¡Para mí! ¡Ay, qué gracioso! ¿yo qué culpa tengo de que usted se haya vuelto tonto?” (Pág. 44).

“¡Quíá! siempre ha de llevarme la contraria.” (Pág. 66).

“¡Vaya, que desdicha como ésta...! (Pág. 39).

La utilización de sufijos coloquiales que llevan a la prosa la expresividad y viveza de la lengua hablada:

“Ese pelanduscas se ríe de mí en mis barbas.” (Pág. 93).

“¿Escrupulitos tenemos? ¡Qué tonto te me has vuelto, chico!” (Pág. 104).

“Cállese usted, groserote: no dice más que disparates.” (Pág. 138).

La presencia de frases y léxico de uso familiar, a veces vulgar, que favorecen por un lado la recreación del lenguaje vivo, y por otro suavizan y aligeran la prosa:

“Pues digo: lo mismo que ese otro gatuperio, el crimencito de la calle del Baño y la curia vendida, y un personaje gordo metido de patitas en ese fregado indecente.” (Pág. 41).

“Este, este métome-en-todo es quien me ha echado el mochuelo.” (Pág. 141).

Obsérvese también en este último ejemplo la creación de una nueva lexía, denotativa de la creatividad y expresividad de la lengua hablada.

Los esfuerzos en la expresión o el uso de genitivos objetivos para destacar la cualidad. Respectivamente:

“¡Maldito tiempo! Vamos, que ni esto es invierno, ni esto es Madrid, ni esto es nada.” (Pág. 39).

“... nos traería esos viente-cillos de rechupete, esos cambios bruscos que son la gala de Madrid.” (Pág. 40).

Las invocaciones a Dios o a los santos:

“¡Ave María Purísima! ¡Cuánta finura! ¡Qué metafórico está el tiempo!” (Pág. 50).

“Calle usted, calle usted, por Dios. Yo no tengo más que leer la prensa; a ver si se anuncia algún ciclón muy gordo.” (Pág. 40).

El uso de los refranes, si bien en esta obra son escasos en comparación con la abundancia existente en la lengua hablada:

"¡Ay, qué guasa! El diablo harto de carne...

FEDERICO

No es que me meta a fraile sino que... ¡Cállate, cállate!" (Pág. 105).

Las frases sin terminar que indican que en la conversación va más rápido el pensamiento que la expresión, de modo que el hablante deja sin acabar un frase porque ya, con lo dicho, se sobreentiende el sentido completo, y pasa a expresar, por tanto, otra idea. Es un recurso que caracteriza perfectamente la sintaxis coloquial:

"¿Pero qué perrerías ni que...? ¡Cuidado con tus cavilaciones!" (Pág. 107).

"Si esto lo oyera alguien! ¡Si esto se supiera...!" (Pág. 105).

El artículo delante del nombre propio como forma de denominación vulgar o descalificadora en cierta medida de la persona. Se emplea reiteradas veces para denominar a Leonor, mujer de vida pública cuyo mote es *la Peri*:

"Pues la Peri es amiga mía..." (Pág. 109).

"Puede que te lo sufran esa mujerzuelas con quienes tratas, la Peris y otros tipos semejantes, porque ésas por su misma inferioridad, hasta pueden socorrerte sin herir tu soberbia..." (Pág. 242).

Y, por último, las inflexiones, el tono del lenguaje coloquial que Galdós domina a la perfección:

"¡Ignominias! ¡Que absurdo! ¿Acaso se habrá atrevido alguien a calumniarme...?" (Pág. 110).

"¡Ah! Ya te cogí. ¡Contradicción! Si eres como dices, ¿a qué ese empeño de poner orden en mí?" (Pág. 111).

Pero, como dijimos anteriormente, no son los recursos recreadores del lenguaje coloquial los que predominan en la novela *Realidad*. Por el contrario, las figuras distintivas y constituyentes de su estilo son recursos que separan la prosa del registro hablado por la elaboración y atención a la forma que implican. Dichos rasgos estilísticos aparecen en esta obra con más profusión en el nivel morfosintáctico-semántico. A este respecto destacan principalmente, entre otros, el uso de la sintaxis acomodada a diferentes funciones y el empleo de paralelismos: paralelismos constructivos, paralelismos intensificados con anáforas o con la repetición de otros elementos y paralelismos en forma de estructuras ampliadas en bitembraciones, trimembraciones y plurimembraciones, que hacen que el tipo de prosa galdosiana sea mesurada, rítmica y equilibrada.

Veamos algunos ejemplos que avalan lo anteriormente expuesto:

Con respecto a la sintaxis observamos la utilización de frases con la presencia de todos los elementos necesarios desde el punto de vista lógico, la combinación de frases largas y

cortas y la concatenación perfecta de unas con otras para el avance del discurso, realizada tanto por nexos como por comas y puntos. Los periodos resultan fluidos y la prosa de una gran armonía y belleza:

"La postura pesimista es muy socorrida y de muy buen aire cuando se tiene cuarenta mil duros de renta para matar el gusanillo. Sosteniendo que todo es malo, y no casándose con nadie, no se compromete uno, y vive en la comodidad de su egoísmo, contemplando las fatigas de los que luchan por la existencia. Los pesimistas sistemáticos, como los optimistas furibundos, son por lo común personas que tienen amasado el pan de la vida, y adoptan esas actitudes para que no les molesten los que están con las mano en la masa. Y si no que lo diga Monte Cármes, que aquí viene." (Pág. 42-43).

"Cuando estoy contenta y satisfecha, y los celos no me punzan, mi conciencia se relaja, se hace la tonta, y me dice que mi falta no es falta, sino ley del espíritu y de la naturaleza. Pero cuando mi pasión se alborota con las contrariedades, y el alma se me revuelve, y se enturbia con sus propias heces que suben, pierdo la tranquilidad y me tengo por mala, por indigna de perdón." (Pág. 71).

Por otra parte el ritmo cambia en función del contenido de las frases: rápido para sugerir la intensidad afectiva, la fuerza, y lento para adaptarse al desarrollo pausado del razonamiento o para dar la idea de acumulación.

Con respecto al primer caso, obsérvense la brevedad de las frases y el asíndeton buscados con objeto de que la acción vaya deprisa:

"¡Ay, qué pesimista! Yo rabiando por hacer aquí un paréntesis, un refugio, un mundo aparte, y tú empeñado en traer a este rinconcito los afanes de allá. Aislémonos; cortemos la comunicación con el mundo, querido." (Pág. 229).

Con respecto al segundo caso véanse algunos elementos, como el polisíndeton, repetición de elementos, etc. que actúan como retardadores del ritmo. Por ejemplo:

"Y oírles, y agasajarles, y fingir que estoy muy indignado con el Ministro, y prometer, dándome un golpe de pecho... así, que si el Ministro no me complace, le pondré verde con una preguntita sobre la corta de pinos en Rebollar." (Pág. 49).

"Pertenezcame todo lo que te constituye; la persona visible y el espíritu, que no se palpa y se siente; las miradas y el alma; el carácter y la figura; las cualidades y los defectos, que adoro por igual." (Pág. 225).

Por otra parte, las oraciones exclamativas e interrogativas abundan no sólo para representar la emotividad del habla coloquial, como hemos visto anteriormente y reflejamos de nuevo en estos ejemplos:

"¿Qué piensas de mí? ¿No me dices una palabra consoladora? Cuando entraste, me mirabas con indulgencia, y ahora..." (Pág. 77).

“¿A mí? ¿Por qué? ¿Porque le quiero? ¡Oh!, no... no es motivo suficiente.” (Pág. 231).

sino también para otras funciones. Por un lado, las oraciones interrogativas sirven para conducir el pensamiento del personaje, ya que, al no haber narrador, la argumentación necesita unas pautas temáticas:

“Por nada del mundo acepto yo, de un amigo de mi clase, ciertos favores. ¿Por qué lo acepto de ti, sin que mi decoro se sienta herido? No puedo explicármelo claramente. ¿Qué significa esta fraternidad que entre nosotros existe? ¿Se funda quizás en nuestra degradación? Yo degradado, tú también, nos entendemos en secreto...” (Pág. 97).

y, por otro lado, las oraciones interrogativas sitúan al lector en el propio proceso discursivo del personaje; hay, pues, una especie de monólogo interior que nos instala en la conciencia del personaje:

“¿Esto qué es? ¿Es la mayor de las degradaciones o acaso hay en esta amistad algo de bien moral, tan legítimo como lo más legítimo que en el mundo existe? ¿Es cierto que acepto estos auxilios en la reciprocidad de otros prestados por mí, y es cierto que no encuentro en ellos nada de vergonzoso? Escudriño en mi conciencia llena de susceptibilidades, y ningún remordimiento descubro por tales actos.” (Pág. 101).

Y con respecto a los paralelismos constatamos que Galdós tiende a argumentar, a narrar y a describir de forma paralelística. Ello implica que es un escritor racional y analítico que organiza su expresión de forma lógica, y por ello la expresión paralelística se manifiesta como la adecuada para recoger y exteriorizar los pensamientos y reflexiones de sus personajes. Los paralelismos son de varios tipos. Los más frecuentes son los siguientes:

Los paralelismos constructivos. Para la construcción o diseño de la novela acude a la dualidad. Por ejemplo, los personajes principales están organizados en parejas por sus parecidos entre sí, y, a su vez, enfrentados por sus diferencias. Así, Leonor y Augusta, mujeres apasionadas, realistas y prácticas se oponen a Orozco y Federico, ambos racionales, idealistas y preocupados por los conceptos abstractos.

Los paralelismos prosísticos, intensificados en ocasiones con anáforas o con otro tipo de repetición de elementos:

“Vamos, que ni esto es invierno, ni esto es Madrid ni esto es nada. ¡Por vida de...! ¿Cuándo se han visto aquí, en la última decena de enero, estas noches tibias, este aire húmedo y templado, este cielo benigno...?” (Pág. 39).

“Es verdad; el desequilibrio entre las necesidades y las posiciones es tal, que el sablazo ha venido a ser continuo y denso, como una granizada; y no cae sólo sobre la cabeza del rico, sino también sobre los que vivimos con modesto pasar. Sablazos en la calle y en la casa, por la mañana y por las tardes, en pleno día y a la melancólica hora del crepúsculo, sablazos de dinero, de recomendaciones, de influencias.” (Pág. 61).

"Pues yo la destruyo, yo la hago pedazos, la rompo en mil y mil besos. Y si tú eres un presidiario, yo seré una presidiaria; si tu eres un pillito, yo seré una bribona, seré lo que tú quieras que sea..." (Pág. 120).

Los paralelismos son, a veces, opuestos desde el punto de vista semántico. Por ejemplo:

"A mí me desasosiega el pecado y a él la perfección..." (Pág. 75).

Al repetir elementos con la misma estructura, intensifica en mayor medida lo dicho. Es lo que ocurre, por ejemplo con algunas enumeraciones paralelísticas:

"Me encantaban las personas y sus palabras, el sonido de su voz, su carácter noble, su susceptibilidad, sus desgracias. La pobreza disimulada con tanta gallardía." (Pág. 77).

"La tierra dejárnosla a nosotros los pecadores, los imperfectos, los que sufrimos, los que gozamos, los que sabemos paladear la alegría y el dolor." (Pág. 80).

Y las estructuras ampliadas. Este tipo de construcción paralelística es uno de los recursos más reiterados por Galdós en la novela; con él consigue que el ritmo de su prosa sea equilibrado y marcado. Como ha estudiado Amado Alonso, la prosa tiene un ritmo como la poesía, si bien diferente al tener que adaptarse a la sintaxis. El ritmo del español tiende a ser normalmente binario y trocaico, como demostró Gili Gaya en el análisis del castellano⁶. No es extraño, pues, que los distintos autores españoles reflejen en su prosa ese ritmo⁷.

Las estructuras observadas son de varios tipos: bimetraciones, trimetraciones y combinaciones varias.

Las bimetraciones son las más abundantes. Repite adjetivos, sustantivos y verbos. Aparecen tanto yuxtapuestas como unidas por el nexo *y*. Respectivamente:

"Grandes y bellas cosas ha hecho la humanidad en su nombre." (Pág. 164).

"Yo reconozco sus méritos y virtudes. Yo le admiro." (Pág. 77).

"No, para algo nos habéis dado la facultad de imaginar y de sentir." (Pág. 76).

El ritmo avanza en ocasiones con parejas de bimetraciones:

"Busco y revuelvo más, y mi orgullo no aparece por ninguna parte. Ando huido por los rincones y escondrijos del alma. ¿Será que tal orgullo es ley tiránica ante la sociedad, y toda licencia y anarquía para las acciones desconocidas de la gente." (Pág. 101).

"La quise y la seduje por estímulos oscuros de la imaginación y de los sentidos." (Pág. 102).

"Alma desconocida de lo desconocido, de lo ilegislado, no puedo seguirte en tu vuelo. En ti no hay idea moral, al menos la idea mía, elemental y rutinaria, la que a mí me

argumenta sin descanso. Hay entre tú y yo algo inconciliable, irreductible, y la tremenda muralla se alza cuando menos lo pienso. La belleza, la gracia de esta mujer me trastorna." (Pág. 115).

Las trimembraciones ayudan a marcar el ritmo de la prosa, y, a su vez, las pluralidades son un recurso adecuado para la descripción, observación, intensificación de cualidades o de acciones por la reiteración que implican; además matizan lo dicho con los elementos repetidos. Las trimembraciones son tanto asindéticas como unidas por nexos en enumeración completa, y en ellas se repiten tanto sustantivos, como adjetivos y verbos. Por ejemplo:

"No sé qué tienes en esos ojos... La traición, la mentira y el cinismo." (Pág. 67).

"El que a mí me confiese ha de ser un sacerdote extraordinario, ideal, superior a cuantos hombres andan por el mundo." (Pág. 66).

"Ella ni dormir, ni comer, ni hacer cosa alguna al derecho." (Pág. 122).

Las trimembraciones con presentadores intensifican con más fuerza. Por ejemplo:

"... y es otro vejestorio entrado en siglo, con sus reservas, sus distingos, sus ondulaciones, yo no he de ponerme en ridículo..." (Pág. 85).

"Sería mi felicidad si entre ella y yo se estableciera como entre nosotros, esta confianza, esta sinceridad, este abandono de los secretos penosos de la vida." (Pág. 98).

No sólo abundan las bimetraciones y trimembraciones, sino también encontramos plurimetraciones y combinaciones varias que igualmente marcan el ritmo y denuncian la existencia de una prosa cuidada. Leamos, por ejemplo estas plurimetraciones:

"Es caballeroso, inteligente, simpático y de buen natural." (Pág. 197).

"... en ti no hay más que orgullo, soberbia, hinchazón, caballería andante y ganas de hacer el paladín." (Pág. 240).

O este otro ejemplo donde se mezclan bimetraciones y trimembraciones:

"Corazón fiero, orgullo indomable, ideas anticuadas y consistentes, de esas que desafían con su firmeza el empuje de la opinión vulgar, ideas macizas, que serían muy buenas en una época de acción y de unidad; pero se vuelven ineficaces y hasta ridículas en una época de inestabilidad, de polémicas y de dudas." (Pág. 142).

Por otra parte y con relación a las figuras semánticas constatamos que son muy pocas las utilizadas en esta novela debido al objetivo de Galdós de imitar el lenguaje conversacional; cuando éstas aparecen, tienen una finalidad más explicativa y expresiva que embellecedora, lo que denota que el autor está más preocupado por el contenido que por el adorno en sí

mismo. Este hecho ayuda, a su vez, a producir la sensación de sencillez y naturalidad que se percibe tras la lectura de la obra.

No nos hacemos eco de las comparaciones e hipérbolos, pues son las propias de la lengua coloquial; nos detendremos, sin embargo, en las metáforas y antítesis que son las que tienen mayor valor estilístico:

En las metáforas elegidas la relación entre el elemento real y el imaginario es próxima y lógica:

"La reputación de usted es como el sol que disipa las nieblas, y resplandeciendo en el zénit de la fama..." (Pág. 60).

"... y el alma se me revuelve, y se enturbia con sus propias heces que suben." (Pág. 71).

Cuando Galdós acierta con una imagen, la continúa para terminar la explicación de lo que está diciendo. Obsérvense estos ejemplos de metáforas continuadas:

"Tú no me ofreces más que la flor de la vida, y eso no me satisface; yo quiero también las hojas, el tronco, las raíces... ¿Qué te parece la figurilla?" (Pág. 110).

"...sin embargo, él no puede vivir sin nuestros mordiscos, ni nosotros sin sus rasguños." (Pág. 130).

"Hombres y mujeres somos guitarras, que no sabemos cómo se templan ni cómo no... De lo que resulta que esto de las pasiones es un fandango pastelero." (Pág. 191).

La antítesis, por su parte, es una figura que encaja bien dentro de la tendencia a argumentar racional y paralelística ya analizada:

"¿Y por qué querías tú la cartera, grande hombre pequeñísimo?" (Pág. 65).

"Y tú la pérdida más señora que hay bajo la luna." (Pág. 97).

Tras el somero repaso realizado a los recursos estilísticos empleados por Galdós en su novela *Realidad*, podemos concluir que el autor domina a la perfección la lengua para plegarla a su intención y que la naturalidad aparente de su prosa no implica que su construcción sea improvisada, como lo demuestra, entre otros aspectos el ritmo estudiado y medido que posee.

Notas

¹ Véase al respecto la obra de BRAVO-VILLASANTE, C., *Galdós visto por sí mismo*, Magisterio español, 1976, Págs. 199-225.

² Véase en este sentido la obra de GULLON, R., *Galdós, novelista moderno*, Gredos, Madrid, 1973, Págs. 104-105.

³ Véase la obra de BUCKLEY, R., *Problemas formales de la novela contemporánea*, Península, 1968.

⁴ Para nuestras citas y referencias a páginas hemos usado el libro de PEREZ GALDOS, B., *Realidad*, ed. Taurus, Madrid, 1977.

⁵ Véase a este respecto la obra de BEINHAVER, W., *El español coloquial*, Gredos, 3ª ed., Madrid, 1978.

⁶ Véase la obra de GILI GAYA, S., *El ritmo en la poesía contemporánea*, Facultad de Filosofía y Letras, Barcelona, 1956.

⁷ Demostración de lo dicho puede verse con respecto a Ortega y Gasset y a Delibes en las obras de: SENABRE SEMPERE, R., *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Univ. Salamanca, 1971.

ALCALA AREVALO, P., *La lengua en la narrativa de M. Delibes*, Tesis doctoral, Universidad de Extremadura, 1989.