

**HÁBITOS ESTILÍSTICOS DE PÉREZ GALDÓS EN *LA FONTANA DE ORO*: UN ESTUDIO DE CORPUS**

**Guadalupe Nieto Caballero**

(Universidad de Extremadura. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General. Cáceres, España)

[gneto@unex.es](mailto:gneto@unex.es)

**STYLISTIC HABITS IN BENITO PÉREZ GALDÓS'S *LA FONTANA DE ORO*: A CORPUS STUDY**

Fecha de recepción: 16.05.2019 / Fecha de aceptación: 11.12.2019

*Tonos Digital*, 38, 2020 (I)

**RESUMEN:**

En este artículo utilizamos un enfoque de estilística de corpus para analizar *La Fontana de Oro*, primera novela de Benito Pérez Galdós. Gracias al uso de un software de concordancias hemos localizado las palabras clave del primer trabajo de Galdós con respecto al resto de su producción narrativa. El análisis se ha centrado en los verbos de comunicación y, de forma más precisa, en marcados patrones —algunos de clara influencia *dickensiana*— a los que Galdós recurre para crear efectos literarios que hasta ahora han pasado desapercibidos en la exégesis del autor canario. El artículo pretende ilustrar el potencial de las metodologías de corpus en el análisis de textos literarios lengua española, un área todavía escasa de investigaciones que adopten este tipo de enfoques.

**Palabras clave:** *La Fontana de Oro*; estudio de corpus; palabras clave; hábitos estilísticos; Galdós.

**ABSTRACT:**

In this article, we analyse Benito Pérez Galdós's *La Fontana de Oro* using a corpus-stylistic approach. To do so, we have used a software tool to compare Galdós's first novel against the backdrop of his narrative production and identify keywords. The analysis has focused on Galdós's statistically significant use of reporting verbs and, more specifically, on patterns —some of them have revealed a clear Dickensian resonance— that Galdós uses in order to achieve literary effects hitherto unremarked in literary appreciations of his style. The article sets out to illustrate the potential of corpus methodologies in the analysis of literary texts written in Spanish, a field in which this kind of approaches still remain underexplored.

**Keywords:** *La Fontana de Oro*; corpus approach; keywords; stylistic habits; Galdós.

## 1. INTRODUCCIÓN

En este artículo se presenta un análisis de corpus sobre los hábitos estilísticos que caracterizan *La Fontana de Oro*, primera novela de Benito Pérez Galdós. Gracias a su capacidad para procesar grandes cantidades de texto, las metodologías de corpus permiten detectar “patterns that we as readers may not be aware of, although such patterns might still contribute to the effects we perceive” (Mahlberg, 2013: 27). Aunque este tipo de enfoques no resultan desconocidos en los estudios literarios en general (véase apartado 2), la implementación de metodologías de corpus sí supone una novedad en el análisis de textos literarios en lengua española. Es por ello que al artículo podemos conferirle una utilidad doble. De un lado, el análisis de *La Fontana de Oro* desde una perspectiva novedosa permitirá explorar aspectos del estilo de Galdós que, debido a la falta de herramientas adecuadas, no han podido ser identificados con anterioridad —o al menos no han podido ser analizados de forma metódica. De otro lado, además, el artículo servirá para ilustrar el potencial de los enfoques de corpus en el análisis literario de obras en lengua española, y abrir así

nuevas vías de análisis que hasta ahora no han sido exploradas en la exégesis de autores en este idioma.

En concreto, en este trabajo se analizan las palabras clave en la ópera prima de Galdós en comparación con el resto de novelas de su producción, con el fin de detectar hábitos del Galdós más joven. Como se podrá comprobar, uno de los elementos que más descuella en su primera novela con respecto al resto de su producción son los verbos de comunicación (*decir, contestar, etc.*). El uso que Galdós hace de estos verbos en su primera novela es fundamentalmente como parte de la estrategia de representación de discurso de estilo directo, o lo que es lo mismo, para dar voz directamente a los personajes que pueblan su universo ficticio, como se puede advertir en el ejemplo (1). Como se ha demostrado en otros estudios, el uso que Galdós hace de esta estrategia de representación del discurso está muy extendido en la primera mitad de su producción (cf. Nieto Caballero, 2019), para luego atenuarse paulatinamente a favor de otras estrategias por las que goza de gran reconocimiento desde un punto de vista literario, como el estilo indirecto libre o el monólogo interior (cf. Gullón, 1960; Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1983: 795; Andreu, 1989). En el caso de su primera novela, sin embargo, el estilo directo comporta un hábito estilístico especialmente destacado con respecto al resto de su producción. Además de calibrar de manera precisa la presencia de estilo directo en *La Fontana de Oro* con respecto al resto de su producción narrativa, en este artículo analizaremos el uso que Galdós hace de esta estrategia. En lugar de centrarnos, como ha solido hacer la crítica especializada, en el habla de los personajes —algunos de los aspectos más celebrados del uso del estilo directo en Galdós se encuentran en el parlamento mismo de sus personajes, como las muletillas que sirven para caracterizarlos (“en toda la extensión de la palabra” de Doña Lupe en *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo)—, el análisis girará en torno a cómo Galdós utiliza a la figura del narrador para introducir las

palabras de los personajes a través de las proposiciones proyectoras<sup>1</sup>. Como veremos, además de para darles voz, Galdós también se apoya en el narrador para crear efectos literarios concretos, como la definición del plano psicológico de los personajes, el efecto de simultaneidad entre el habla y el lenguaje gestual de estos o la sensación de tensión con pausas narradas retrospectivamente.

*(1) —Señora —dijo Clara, poniéndose de rodillas junto al lecho y estrechándole las manos a la devota—. Señora, usted me defenderá; usted que es tan buena, que es una santa; usted que ya me defendió otra vez. ¿No es verdad que usted sabe que yo soy inocente? Dígalo usted: me están calumniando. ¿Qué va a ser de mí si usted no me defiende? (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 263)*

## **2. UN ENFOQUE DE CORPUS**

La estilística de corpus, disciplina bajo la que se puede englobar el presente artículo, es un enfoque que aplica “corpus methods to the analysis literary texts, giving particular emphasis to the relationship between linguistic description and literary appreciation” (Mahlberg, 2014: 378). Para comprender el potencial de estos enfoques en el análisis de textos literarios es necesario incidir en el sincretismo metodológico resultante de la convergencia de la lingüística de corpus y la estilística de corte más tradicional. De un lado, el uso de metodologías propias de la lingüística de corpus revela “meanings of literary texts that cannot be detected either by intuitive techniques as in literary studies” (Fischer-Starcke, 2010: 2). De otro lado, el componente cualitativo de la estilística tradicional compensa la posible pérdida de matices que se produce con el uso de medios automáticos para el análisis del texto literario (cf. Miall, 1995). La eficacia de los estudios de estilística de corpus ha quedado demostrada en trabajos sobre autores de referencia que se han realizado en la última década.

---

<sup>1</sup> Siguiendo la nomenclatura propia de la gramática sistémica funcional, en este trabajo se utilizan los conceptos de proposición proyectora y proposición proyectada (Halliday, 2004: 445) para referirse a la voz del narrador y a las palabras de los personajes respectivamente.

Dentro de la literatura anglosajona, por ejemplo, las obras de figuras de referencia como Joseph Conrad (Stubbs, 2005), Virginia Woolf (Balossi, 2014), William Shakespeare (Culpeper, 2009), Jane Austen (Fischer-Starcke, 2010) o Charles Dickens (Mahlberg, 2013; Ruano San Segundo, 2016), entre otras, han sido analizadas utilizando enfoques de corpus. Estos ejemplos, sin embargo, contrastan con la falta de trabajos que adopten este tipo de enfoques en el análisis de textos literarios en lengua española, donde la estilística de corpus constituye una disciplina aún por explotar. Como acertadamente señalan Biber, Conrad y Reppen (1998: 7-8), las metodologías de corpus “should be seen as a complementary approach to more traditional approaches,” del que el análisis estilístico de obras literarias se puede beneficiar en gran medida, como pretendemos mostrar en este artículo.

Nuestro análisis de *La Fontana de Oro* se articula en torno a las palabras clave de la novela. En los estudios de corpus en general, una palabra clave es un término empleado en un texto con una frecuencia que resulta estadísticamente significativa en comparación con su frecuencia en un corpus de referencia. La fórmula empleada para definir qué es estadísticamente significativo depende del programa que utilicemos para procesar nuestros textos. *WordSmith Tools* (Scott, 2016), el *software* más empleado en los estudios de estilística de corpus (Archer, 2007: 249), utiliza el test de log-likelihood (*log likelihood test*) de Dunning (1993). Se trata de un algoritmo para calcular probabilidad en el ámbito de la estadística. En el caso de los estudios de corpus, se emplea para asignar un índice de representatividad a cada palabra de un texto —o corpus de textos— en función de su frecuencia. Cuanto más significativa es estadísticamente, mayor es su índice de representatividad en relación al resto de palabras<sup>2</sup>. Analizar las palabras clave que identifica un *software* gracias a este algoritmo “can reveal significant lexical and gramatical patterns without reliance on speculations about what the relevant

---

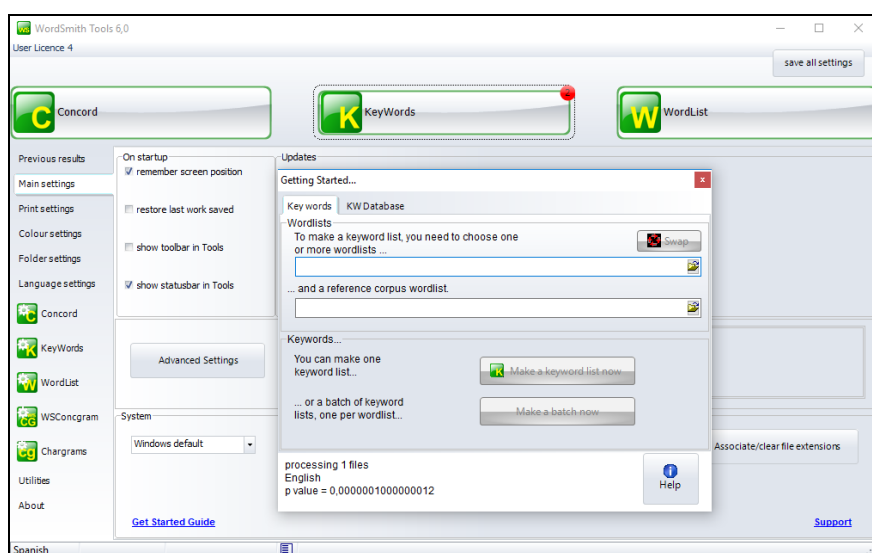
<sup>2</sup> Para una información más detallada al respecto de este algoritmo desde un punto de vista técnico, se recomienda consultar, además del trabajo de Dunning (1993), los estudios de Rayson y Garside (2010) y Oakes (1998: 172), así como el manual de usuario de WordSmith (Scott, 2013).

dimensions are” (Culpeper, 2002: 12). En otras palabras, podemos identificar, sin interferencia (por ejemplo, de nuestro conocimiento previo del texto), cuáles son los elementos más significativos de un texto. Y ese puede ser un buen punto de partida para analizar rasgos idiosincrásicos del trabajo que reflejen hábitos estilísticos del autor. En este artículo, pretendemos hacer por primera vez algo así con Galdós, lo que servirá para demostrar el potencial de los estudios de corpus en el análisis de textos literarios en lengua española.

### **3. METODOLOGÍA Y RESULTADOS**

Para localizar las palabras clave de un texto, este debe compararse con un corpus de referencia. Para realizar un análisis cabal de *La Fontana de Oro*, nuestro estudio de la obra se lleva a cabo en comparación con el resto de novelas de Galdós (véase apéndice). Los textos han sido descargados de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (s.f.). La calidad de la versión digitalizada de los textos de este repositorio, fundamental en los estudios de corpus como el que aquí se realiza, está plenamente garantizada, pues la Biblioteca cuenta con un consejo científico que avala el rigor de los materiales alojados en el repositorio. En cuanto a la herramienta empleada para procesar los textos, hemos utilizado *WordSmith Tools* (Scott, 2016) (en adelante, *WordSmith*). Además de ser la herramienta más popular en los estudios de estilística de corpus, la eficacia de *WordSmith* para llevar a cabo un análisis como el que aquí se presenta queda patente en trabajos de corte similar que también emplean esta herramienta (cf. Culpeper, 2002; Scott y Tribble, 2006; o Fischer-Starcke, 2009, entre otros). Desde un punto de vista metodológico, además, *WordSmith* cuenta con una opción de análisis para localizar palabras clave y medir su representatividad (opción *Keywords*). El procedimiento y los resultados obtenidos se detallan a continuación.

Para localizar las palabras clave de *La Fontana de Oro*, primero debemos crear dos listas de palabras (opción *Wordlist*)<sup>3</sup>, de cuya información se sirve la opción *Keywords* para calibrar la representatividad de cada palabra. En nuestro caso, hemos creado una lista de palabras con *La Fontana de Oro* y otra con el resto de novelas de Galdós. En la imagen 1 se muestra la interfaz del programa. En el primer cajón cargamos la lista de palabras del texto que queremos analizar —en nuestro caso *La Fontana de Oro*— y en el segundo el texto con el que queremos compararlo —las novelas de Galdós. Luego solo hay que generar la lista de palabras clave (opción *Make a keyword list now*). Al procesar ambas listas de palabras, *WordSmith* es capaz de identificar en la de menor tamaño (en nuestro caso la lista de palabras de *La Fontana de Oro*) aquellos elementos que se utilizan comparativamente más que en la lista de palabras de nuestro corpus de referencia.



**FIGURA 1. Captura de pantalla de la interfaz de *WordSmith Tools***

Una vez procesadas ambas listas, *WordSmith* nos ofrece una lista de palabras clave. Los resultados se ordenan, por defecto, según su representatividad (*keyness*), de manera que podemos comprobar fácilmente

---

<sup>3</sup> Por cuestiones de espacio, no podemos detenernos a explicar cómo se crea una lista de palabras. Aunque resulte un proceso sencillo para aquellos con nociones de metodologías de corpus, para conocer el procedimiento con el que crear listas de palabras con *WordSmith*, recomendamos consultar el manual de usuario de la herramienta (Scott, 2013).

cuáles son los elementos que más descuellan en el texto que pretendemos analizar. En la imagen 2 se muestra una captura de pantalla de las veinticinco palabras con mayor índice de representatividad obtenidas al comparar *La Fontana de Oro* con el resto de la producción narrativa de Galdós.

N	Key word	Freq.	%	Texts	RC. Freq.	RC. %	Keyness
1	LÁZARO	404	0,32	1	27		2.981,39
2	CLARA	396	0,31	1	339		2.117,98
3	ELÍAS	199	0,16	1	15		1.459,08
4	SALOMÉ	127	0,10	1	49		793,81
5	COLETILLA	104	0,08	1	5		778,55
6	BOZMEDIANO	91	0,07	1	1		705,57
7	USTED	937	0,75	1	18.169	0,29	618,60
8	DEVOTA	92	0,07	1	32		584,08
9	PAULITA	69	0,05	1	3		518,49
10	FONTANA	73	0,06	1	12		506,08
11	DOCTRINO	62	0,05	1	3		464,00
12	PASCUALA	44	0,03	1	2		330,08
13	PAZ	171	0,14	1	1.395	0,02	321,51
14	CLUB	56	0,04	1	42		308,75
15	JOVEN	212	0,17	1	2.325	0,04	302,83
16	DIJO	657	0,52	1	15.913	0,25	272,18
17	CARRASCOSA	41	0,03	1	13		263,73
18	CALLEJA	49	0,04	1	55		244,16
19	PINILLA	25	0,02	1	0		196,84
20	LEONCIA	25	0,02	1	0		196,84
21	ATECA	26	0,02	1	4		181,32
22	CLAUDIO	32	0,03	1	27		171,66
23	REALISTA	37	0,03	1	59		165,66
24	CONTINUÓ	70	0,06	1	428		163,69
25	CONTESTÓ	104	0,08	1	1.052	0,02	161,08

**IMAGEN 2. Captura de pantalla de palabras clave de *La Fontana de Oro***

Como ocurre en los estudios de palabras clave llevados a cabo sobre textos novelescos, los elementos con mayor índice de representatividad “tend to be proper names” (Mahlberg, 2014: 384). Efectivamente, la mayor parte de los ejemplos son nombres de personajes, protagonistas de la historia que rara vez coinciden con el nombre de personajes de otras novelas. Más allá de esta evidente observación, sin embargo, una lista de palabras clave también revela la presencia destacada de elementos que no seríamos capaces de anticipar con una lectura atenta de la novela. En el caso de *La Fontana de Oro*, si dejamos a un lado los nombres propios, observamos elementos con una clara relevancia estadística en la narración: los verbos de comunicación. Como se puede advertir en la imagen, hasta tres verbos de comunicación aparecen entre las veinticinco palabras clave con mayor índice de representatividad de la novela: *dijo* (decimosexta



posición), *continuó* (vigésimocuarta posición) y *contestó* (vigésimoquinta posición). El verbo *decir* es el ejemplo más claro. En concreto, Galdós recurre a *dijo* —comparativamente— más del doble en *La Fontana de Oro* que en el resto de sus novelas, pues los 657 ejemplos detectados (frecuencia absoluta) corresponden a un 0,52% total de las palabras de la novela (frecuencia relativa), mientras que los 15913 localizados en el resto de novelas corresponden a un 0,25%. Esta diferencia se expresa en un índice de representatividad en *La Fontana de Oro* de 172,18.

Para reforzar la relevancia estadística de estos verbos en la primera novela de Galdós, hemos hecho la misma operación con otras cuatro novelas de referencia de su producción pertenecientes a distintas épocas: *Marianela* (publicada en 1878), *El doctor Centeno* (publicada en 1883), *Fortunata y Jacinta* (publicada en 1886) y *Misericordia* (publicada en 1897). La lista de palabras clave de cada una de estas novelas ha sido obtenida comparando la novela en cuestión con el resto de novelas de Galdós que se detallan en el apéndice —incluyendo *La Fontana de Oro*. En la tabla 1 se muestran los resultados obtenidos con en cada caso. Al lado de cada palabra se muestra el índice de representatividad (IR) de cada palabra.

N	<i>Marianela</i>		<i>El doctor Centeno</i>		<i>Fortunata y Jacinta</i>		<i>Misericordia</i>	
	Palabra	IR	Palabra	IR	Palabra	IR	Palabra	IR
1	NELA	3.255,81	FELIPE	2.512,62	FORTUNATA	4.477,44	BENINA	2.638,88
2	TEODORO	1.023,45	ALEJANDRO	1.292,08	JACINTA	2.794,34	NINA	971,97
3	FLORENTINA	941,69	MIQUIS	822,03	LUPE	2.446,05	FRASQUITO	918,21
4	GOLFÍN	848,92	CIENFUEGOS	806,97	MAXI	1.670,93	ALMUDENA	916,64
5	ALDEACORBA	357,78	POLERÓ	637,60	RUBÍN	1.609,41	PACA	751,36
6	PENÁGUILAS	357,78	PEDRO	465,88	MAXIMILIANO	1.561,73	PONTE	747,83
7	PABLO	344,79	CENTENO	461,90	GUILLERMINA	1.547,48	ROMUALDO	614,82
8	CELIPÍN	328,77	CIRILA	365,06	BARBARITA	1.070,48	OBDULIA	537,87
9	SOFÍA	324,92	AMO	344,57	ARRIBAABAJO	993,36	JULIANA	430,07
10	MINAS	262,03	ARIAS	342,92	LE	953,54	FRANCISCA	321,81
11	CIEGO	259,75	RUIZ	304,90	MAURICIA	757,17	CIEGO	250,65
12	CHOTO	256,08	FLORENCIO	291,26	BALLESTER	735,97	SEÑORA	242,17
13	MARIANELA	251,40	TIITA	257,34	ESTUPIÑA	643,85	ANCIANA	214,14
14	SEÑANA	222,40	POLO	250,15	FEIJOO	631,33	MIGO	199,88
15	SOCARTES	220,62	CLAUDIA	200,87	PAPITOS	611,68	ZAPATA	194,20
16	LILI	203,06	IDO	190,34	TÍA	582,36	DOÑA	191,58
17	TRASCAVA	145,04	VIRGINIA	190,10	DELFIN	507,56	AMRI	190,90
18	SEÑORITA	132,26	CARNIOLA	177,55	SE	476,35	MORDEJAI	182,22
19	CÓRCHOLIS	123,34	ARISTO	161,38	IZQUIERDO	467,77	MOCHA	156,95
20	DOCTOR	119,61	LE	157,32	DOÑA	462,63	MOCHAS	138,83
21	PIEDRA	113,28	DOCTOR	156,89	SANTA	457,45	CEDRÓN	138,83
22	CENTENO	90,84	ERA	138,75	EVARISTO	446,68	QUIERER	138,83
23	TÚ	77,38	ARISTÓTELES	136,12	PLÁCIDO	411,03	BURLADA	132,24
24	MARIUCA	77,35	ZALAMERO	132,36	MORENO	390,05	MARROQUÍ	132,03
25	VIRGEN	77,13	MARCELINA	131,19	BALDOMERO	370,23	BUNITO	130,16

**TABLA 1. Palabras clave en *Marianela*, *El Doctor Centeno*, *Fortunata y Jacinta* y *Misericordia***

Nuevamente, los nombres propios son los elementos que dominan las palabras clave de cada novela, siendo el protagonista de la historia el que ocupa la primera posición: Nela en *Marianela*, Felipe (Centeno) en *El doctor Centeno*, Fortunata en *Fortunata y Jacinta* y Benina en *Misericordia*. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la lista de palabras clave localizadas en *La Fontana de Oro*, ninguno de los veinticinco elementos con mayor índice de representatividad de cada novela son verbos de habla. Este hecho, sin duda, refuerza la relevancia de estas formas verbales en *La Fontana de Oro*, que aparecen antes nosotros como un hábito del Galdós más joven. A continuación, analizamos el uso que el autor canario hace de estos verbos en su ópera prima, pues, además de destacar desde un punto de vista estadístico, en su utilización se advierten patrones estilísticamente relevantes en el plano literario.

## 4. ANÁLISIS

Por encima de todo, Galdós utiliza los verbos de habla como parte de la estructura de estilo directo, como se ha adelantado en la introducción. En concreto, de los 826 ejemplos de *dijo* (652), *continuó* (70) y *contestó* (104), hasta 741 —599 ejemplos de *dijo*, 58 de *continuó* y 84 de *contestó*— se utilizan para introducir las palabras de personajes con esta estrategia. Además de reforzar la prominencia del estilo directo en la primera época de Galdós antes de dejar paso a otras estrategias como el estilo indirecto libre o el monólogo interior para introducir el discurso —verbal y también mental— de sus personajes (cf. Nieto Caballero, 2019), esta frecuencia revela un uso especialmente destacado en su primera novela con respecto al resto de sus trabajos. En el uso que Galdós hace de esta estrategia, además, hemos identificado patrones que descubren hábitos estilísticos claros. Estos pueden agruparse en tres dimensiones bien diferenciadas, que analizaremos por separado. En primer lugar, veremos cómo Galdós recurre a la voz del narrador en momentos dialógicos para construir el plano psicológico de sus personajes (apartado 4.1); también veremos cómo combina las voces de los personajes con detalles de su lenguaje corporal para construir su universo ficticio (apartado 4.2); y, por último, veremos como este hábito también tiene una repercusión estilística en el plano discursivo a la hora de narrar los silencios de los personajes (apartado 4.3).

### 4.1. Dimensión psicológica

En primer lugar, Galdós recurre de forma repetida a proposiciones proyectoras que contienen los verbos de habla *dijo*, *continuó* y *contestó* para definir la dimensión psicológica de sus personajes. Así, además de introducir discurso, estas proposiciones comportan un importante recurso de caracterización. Como se sabe, en el género novelesco los narradores suelen utilizar verbos neutrales acompañados de elementos como adjetivos, adverbios o sintagmas preposicionales para “mark either manner or

attitude" (Caldas-Coulthard, 1988: 167) y este tipo de información puede ser relevante en términos de caracterización a través de la evaluación del acto de habla que se representa (Hunston y Thomson, 2000). Aunque Galdós es conocido por abordar la dimensión psicológica de sus personajes mediante el monólogo interior o el estilo indirecto libre (cf. Gullón, 1960; Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1983: 795; Andreu, 1989), en su primera novela el hábito de acompañar los verbos de comunicación de elementos de distinta naturaleza comporta un recurso caracterizador de primer orden. El de Clara es, tal vez, el caso más representativo. Gracias a la concordancia *dijo/continuó/contestó Clara*, por ejemplo, podemos identificar, en una sola lista, todos los usos de estos tres verbos que se asocian con este personaje, como se puede observar en la ilustración (3). La identificación de todos los ejemplos en una lista permite que hagamos una lectura vertical de los ejemplos (Tognini-Bonelli, 2001: 18), de la que emergen patrones que contribuyen a perfilar el plano mental del personaje.

N	Concordance	Word #	Sent. #
18	de todas las calles. ¿Sabe usted leer?». -Sí, señor -dijo Clara. -280- -Pues cuando usted vea un letrero	88.884	5.594
19	señor don Elías es un poco estrecho?». -¿Estrecho? -dijo Clara, afectando indiferencia-. No: para un	45.042	2.639
20	. -¿Pero cómo va usted a salir con esos alborotos? -dijo Clara con temor-. No nos deje usted solas:	121.743	7.613
21	Venga usted. -No puedo detenerme, señor caballero -dijo Clara con mucho miedo-. Dígame dónde está	88.162	5.544
22	en la cara. -Señora, yo tengo que hacer, no puedo -dijo Clara, que creía no deber darle otra razón menos	87.265	5.480
23	sería cosa de declararle rematado. -¿A mí? No -dijo Clara-, no me ha maltratado nunca. Parecerá	63.711	3.903
24	y se acercó a Clara. -¿A quién buscaba usted? -dijo Clara-. No está: ha salido. -Si está, no ha salido	14.017	805
25	un duro al tío gordo de la esquina». -¿Qué? -dijo Clara, confusa ante aquella proposición.	87.051	5.467
26	van a marchar ustedes. -¿Y saldremos ahora mismo? -dijo Clara con alegría, esperando no ver más aquel	110.163	7.034
27	en la sociedad para servirla y serle útil? -Casarse -dijo Clara con la mayor sencillez, y en el momento	23.647	1.288
28	eso del muchachuelo...». -Si yo no he contado nada -dijo Clara, haciendo un movimiento disimulado para	89.721	5.658
29	. -Pero si yo no quiero que haga usted mi felicidad -dijo Clara, cuya atroz inquietud se manifestaba en un	56.027	3.368
30	cosa. No se lleva nada». -¡Señoras de mi alma! -dijo Clara en el colmo de la desesperación-. No me	82.433	5.197
31	de vergüenza. -Señora, yo no sé de qué habla usted -dijo Clara, perdiendo por completo la serenidad.	81.109	5.084
32	olvidé de rezar... por...». -¿Qué ha olvidado usted? -le dijo Clara. -Me olvidé de rezar dos Padre nuestros	28.654	1.618
33	criatura que ha nacido... -Si a mí no me atormentan -dijo Clara, más inquieta. -Pues entonces, ¿quién la va	55.756	3.351
34	de casa. ¿No piensa usted lo mismo? -Lo mismo -dijo Clara, temblando por miedo de que le	51.786	3.075
35	ella pasaba. «Debe usted cuidarse, debe usted vivir» dijo Clara. -Si: debo cuidarme, debo vivir -repitió	46.441	2.745
36	de los dos muchachos. «¿Pero no se marcha usted?» dijo Clara, volviendo a su inquietud. -Sí, me marchó	57.215	3.470
37	mí? No, señor. Si no le conozco, no le he visto nunca -dijo Clara temblando. -Pues yo le he visto rondando	15.639	944
38	de la cocina asustada, y dijo: «¡El amo!». -No abras -dijo Clara temerosa-. Espera: escóndase usted. Pero	15.143	898
39	de usted no podíamos sacar cosa buena. -Señoras -dijo Clara deshaciéndose en lágrimas-, yo les juro a	81.526	5.118
40	, te lo promete el que te adora. - Claudio». «¡Claudio! -dijo Clara, doblando la carta-. ¿quién es este	55.503	3.323
41	por la calle del Lobo. «Suélteme usted, caballero -dijo Clara desasiéndose-. tengo que hacer, por Dios,	88.245	5.552
42	es cierto que te mortifican? -213- -¡Oh!, me consumo -dijo Clara, sin poder contener una triste franqueza.	57.356	3.485
43	. -¿Pero de qué me he de arrepentir? -dijo Clara sollozando. -¡Jesús!, ¡qué tono tan del día y	24.224	1.323
44	, repitió otra vez: «¿Yo?». «No me echen ustedes -continuó Clara sin saber ya a quién suplicar-. Yo no	82.504	5.202
45	fríamente la devota. -¿Pues qué le ha pasado? -continuó Clara, que se había puesto pálida y	28.704	1.624
46	usted al momento de nuestra casa. -Pero, señoras -continuó Clara-, ¿a dónde voy? Sola, de noche... yo	82.093	5.174
47	y les ayuden a salir de la miseria. ¿No? -Es verdad -contestó Clara. -Y cuando se tiene buen fondo como	45.159	2.655
48	yo estoy bien así. Le agradezco a usted su bondad -contestó Clara-, pero no es necesaria. Váyase usted,	14.327	840
49	esta tarde a la procesión del Divino Pastor?». -¿Sí? -contestó Clara maquinalmente. -Si, pero usted no va.	51.751	3.071
50	de que Clara no acertara con la respuesta... -Yo... -contestó Clara-, lo que deseo es vivir... pues. Paz	23.368	1.267
51	, poco digno de ser amado, poco interesante. «Si -contestó Clara-, le quiero. Se lo juro a usted, que	57.134	3.462
52	-Diga, hermana -exclamó con la nariz la devota. -Yo... -contestó Clara después de una pausa larga en que	23.282	1.260
53	y le hizo varias preguntas morales y teológicas, a que contestó Clara con sencillez, guiándose por lo poco	28.537	1.611
54	difícil operación. Después rezó una Salve7, a la que contestó Clara con un Pater noster: las dos se	45.708	2.688
55	mí. ¡Qué malas son! -¿Y no entró por tí? -¿Por mí? -contestó Clara con la voz entrecortada y muy débil.	93.417	5.884
56	con la mano para ver si estaba muy fría. -¿Familia? -contestó Clara con su naturalidad acostumbrada-. No:	63.952	3.916
57	Crisóstomo-. ¿Y tiene padres? -Tiene a su madre -contestó Clara, bajándose para recoger una cosa que	45.298	2.665

### IMAGEN 3. Captura de pantalla de la concordancia *dijo/contestó/continuó Clara*

En concreto, el modo en el que Clara habla tiene un denominador común: su temor, uno de los rasgos idiosincrásicos que mejor la definen. Como se puede advertir en los ejemplos (2) a (6), tanto *dijo* —ejemplos (2) a (4)—, como *contestó* —ejemplo (5)— y *continuó* —ejemplo (6)— se acompañan de elementos que contribuyen a definir el carácter temeroso del personaje mediante su forma de articular discurso:

(2) —¿Qué? —dijo Clara alarmada. (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 74)

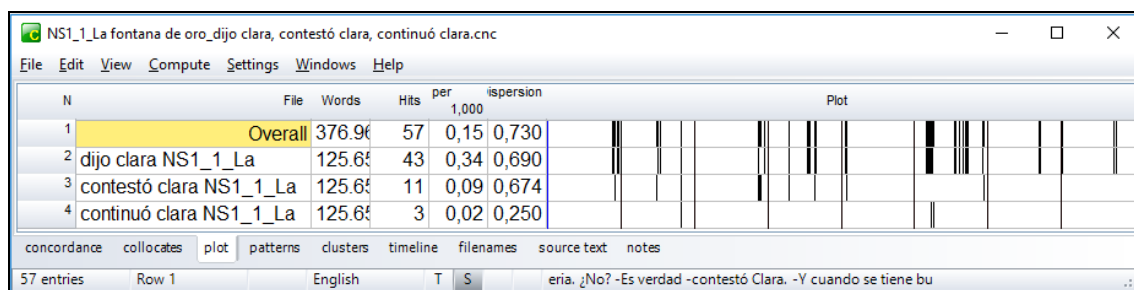
(3) —No, señor —dijo Clara asustada del giro que tomaban las preguntas del clérigo. (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 282)

(4) —*iOh!, no, señor; no puedo descansar —dijo Clara, aterrada ante la idea de que la llevaran a una sacristía. (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 283)*

(5) —*¿Por mí? —contestó Clara con la voz entrecortada y muy débil—. ¿Por mí? (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 292)*

(6) —*¿Pues qué le ha pasado? —continuó Clara, que se había puesto pálida y temblorosa. (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 148)*

Además de alarmada (ejemplo 2), asustada (ejemplo 3), aterrada (ejemplo 4), con la voz entrecortada (ejemplo 5) y pálida y temblorosa (ejemplo 6), los actos de habla de Clara también se caracterizan por estar articulados con temor (concordancia 20), con mucho miedo (concordancia 21), perdiendo la serenidad (concordancia 31), temblando (concordancia 37), temerosa (concordancia 38), deshaciéndose en lágrimas (concordancia 39), sin poder contener una triste franqueza (concordancia 42) o sollozando (concordancia 43). Es cierto que, tomados individualmente, cada uno de estos ejemplos parece estar simplemente describiendo el contexto en el que se acomoda el acto de habla a través de una explicación de los detalles que lo definen. De manera global, sin embargo, el tipo de información que el narrador ofrece al lector de forma sistemática al introducir las palabras de Clara en el transcurso de la novela contribuye a su caracterización. En concreto, la evaluación del carácter de Clara a través las proposiciones proyectoras que introducen su discurso crea una suerte de “cumulative effect” (Montoro, 2012: 89) que sirve para perfilar su imagen a lo largo de la historia, pues, como se puede observar en la imagen 4, estas proposiciones se encuentran repartidas por distintos puntos de la narración, y no en un lugar concreto del texto.



**IMAGEN 4. Captura de pantalla de la distribución de *dijo/contestó/continuó Clara***

Tanto el valor caracterizador de estas proposiciones que introducen el discurso de Clara como su disposición a lo largo del texto entroncan con teorías sobre la percepción de los personajes propias de enfoques de la estilística cognitiva (West, 2016). En concreto, debido a “the attention readers devote to psychological states of the main characters” (Hakemulder, 2016: 196), la información sobre el carácter tímido de Clara proporcionada en sus intervenciones ayuda a configurar la imagen que Galdós proyecta de ella durante la historia y que, como lectores, nos formamos en el acto de lectura de la novela. Naturalmente, se trata de una cuestión de gran complejidad, que requeriría un estudio de mayor profundidad que rebasaría los límites de este análisis. En cualquier caso, la sistematicidad con la que este tipo de información caracterizadora se encuentra en las proposiciones proyectoras de *La Fontana de Oro* revela un hábito estilístico que encaja perfectamente en el marco de las célebres técnicas de caracterización del autor canario.

#### **4.2. Dimensión física**

En segundo lugar, en las proposiciones proyectoras que contienen los verbos de habla *dijo*, *continuó* y *contestó* también se advierten patrones que tienen que ver con la dimensión física de los personajes; o lo que es lo mismo, con su construcción en el plano textual. En concreto, al introducir el discurso de los personajes a través de la figura del narrador mediante la estrategia de estilo directo, Galdós nos ofrece habitualmente información sobre el lenguaje gestual de los personajes que contribuye a definir el universo ficticio de la novela<sup>4</sup>. Así, cuando hablan, podemos ver a los personajes abriendo los ojos y mirando con cierta ironía (ejemplo 7), cerrando los puños (ejemplo 8) o hiriendo fuertemente el suelo con el pie (ejemplo 9). A veces las explicaciones son más detalladas, como en los ejemplos (10) y (11), donde se pueden advertir dos descripciones con un alto grado de especificidad sobre los gestos de Salomé y Elías mientras

---

<sup>4</sup> Para un análisis detenido del papel del lenguaje gestual en la construcción de los personajes en el marco de una novela, y de cómo este se relaciona con la voz del narrador, véase Korte (1997).

articulan sus palabras. En ocasiones, incluso, estas explicaciones son más extensas que el propio parlamento de los personajes. Esto es lo que ocurre en el ejemplo (12), donde la detallada explicación sobre el lenguaje gestual del trapero contrasta con su breve —e incompleta— intervención.

(7) —No —dijo ella, abriendo los ojos y mirándole con cierta ironía— No: ¿para qué un médico? (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 229)

(8) —¿Bien aquí? —dijo el militar, cerrando los puños—. ¿Bien aquí? Como que voy a ahorcar a esas tres arpías que te están martirizando. Cuando pienso que un viejo fanático y tres mujeres ridículas están hoy en el mundo sólo para mortificarte y asesinar lentamente a la más noble y amable criatura que ha nacido... (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 209)

(9) —¡Está aquí! —dijo Fernando, hiriendo fuertemente el suelo con el pie—. Todo se ha perdido. Felú viene: escóndete por ahí cerca. Le recibiré aquí mismo. Quiero que oigas lo que dice. (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 311)

(10) —¡Oh!, no me le nombre usted —dijo Salomé, apartando la cara y poniéndose delante de ella la mano abierta a guisa de pantalla—: es un clérigo pervertido, contaminado con las ideas del día. Después que los liberales le hicieron Provisor de Astorga, está en poder del demonio [...]. (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 151)

(11) —Señor —dijo Elías humillando su cabeza hasta tocar con la nariz el tapete de la mesa—, yo no sé cómo V. M. no se cansa de protegerme. Yo, que jamás oculto la verdad a V. M., me atrevo a decirle respetuosamente que mi sobrinillo no merece semejante favor [...]. (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 308)

(12) —¿La calle del Humilladero? —dijo el trapero, incorporándose y haciendo con el gancho ciertos movimientos semejantes a los que hace con su varilla un director de orquesta—. Esa calle está... (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 280)

Desde un punto de vista formal, además, los ejemplos que acaban de mostrarse comparten una misma estructura que refuerza la hipótesis de este recurso como hábito estilístico. Así, las proposiciones proyectoras no solo contienen una oración subordinada adverbial que completa la representación del discurso del personaje, sino que se colocan interrumpiendo el parlamento de los personajes, partiendo este en dos. Este tipo de proposición proyectora se conoce como suspensión (*suspension*), y puede definirse como "a protracted interruption by the narrator of a character's speech" (Lambert, 1981: 6). En el género narrativo, el uso de



suspensiones “can create an impression of simultaneity between the speech and the contextual information described by the narrator, which in turn can suggest similarities to the simultaneous occurrence of speech and body language in real life” (Mahlberg, Smith y Preston, 2013: 40). Esta parece ser, de hecho, la intención de Galdós al recurrir a este marcado patrón estructural. Donde mejor se aprecia su intención de crear un efecto de simultaneidad entre las palabras del personaje y el lenguaje gestual es en aquellos casos en los que a la intervención del personaje le acompaña algún tipo de movimiento, como se puede advertir en los ejemplos (13) a (15). En el ejemplo (13) no solo observamos a una Clara asustada mientras camina junto al cura, sino que tenemos la sensación de que se separa de él al tiempo que articula la interjección. Lo mismo ocurre en el ejemplo (14), donde la explicación que acompaña al verbo de comunicación ofrece un efecto de sincronía entre las palabras del personaje y su movimiento mientras baja las escaleras. Y en (15), donde vemos a un personaje (Coletilla) entrar en la sala acompañado por otro mientras habla. Como lectores, tenemos la sensación de que el movimiento y las palabras se producen a la vez.

(13) —*iAy! -dijo ella más confusa y separándose del cura—. ¡Cuándo llegaremos a esa calle!... ¿Está muy lejos todavía?* (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 283)

(14) —*No olvide usted lo que le he dicho. Usted no puede vivir de esta manera -dijo, bajando el primer escalón—. Es preciso que usted....* (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 44)

(15) —*Sí, señor: estoy bueno -contestó bruscamente; y entrando en la sala, a donde le siguió el joven—: ¿no se ofrece nada más?* (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 114)

Cabe destacar, además, que las suspensiones son un rasgo típico del estilo de Charles Dickens (Newsom, 2005: 556), una de las principales influencias de Galdós desde un punto de vista literario (McGovern, 2000; Tambling, 2013). El propio Galdós reconoció esta influencia en *Memorias de un desmemoriado*, donde aseguraba que consideraba “a Carlos Dickens como mi maestro más amado. En mi aprendizaje literario, [...] me apliqué con loco afán a la copiosa obra de Dickens” (Pérez Galdós, 1980: 1693). A la luz del uso que Galdós hace de las suspensiones localizadas en *La*

*Fontana de Oro*, estas unidades parecen sugerir un eco del novelista victoriano y la consabida influencia que ejerció en él. Su uso repetido ya desde su primera novela encaja con la sensación de verosimilitud que Galdós es capaz de conferir a sus universos ficticios, que el lector llega a percibir como fragmentos de realidad (Gullón, 1980: 59).

### **4.3. Dimensión discursiva**

Por último, como no podía ser de otra manera, las proposiciones que introducen discurso en estilo directo también tienen que ver con el habla de los personajes. Así, en muchas de las proposiciones que contienen los verbos de comunicación *dijo*, *contestó* y *continuó* el narrador nos ofrece información sobre aspectos paralingüísticos que completan el sentido de las palabras del personaje. Estos ejemplos son, naturalmente, los más frecuentes. Muchos de ellos, de hecho, se relacionan con aspectos que ya hemos tratado, como la dimensión psicológica de los personajes, pues “the way one speaks can trigger information about [...] personality” (Culpeper, 2001: 215). Tal es el caso de “sollozando” en el ejemplo (16), que tiene que ver con el modo de articular discurso de Clara y a la vez ayuda a definir su carácter timorato.

(16) —¿Pero de qué me he de arrepentir? —dijo Clara sollozando. (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 135)

Sin embargo, además de estos ejemplos, que no son sino una muestra de uno de los pilares del estilo de Galdós —la verosimilitud del habla de sus personajes es uno de los aspectos por los que el autor goza de mayor reconocimiento—, en la dimensión discursiva de las proposiciones proyectoras que contienen *dijo*, *contestó* y *continuó* en *La Fontana de Oro* también existen aspectos hasta ahora desatendidos en la exégesis del autor canario pero muy significativos desde un punto de vista estilístico. Uno de ellos tiene que ver con la narración de los silencios. Como sostiene Tusón (2002; 2015), para llevar a cabo una representación del discurso que se parezca lo máximo posible a la lengua oral es fundamental ser capaz de reflejar aspectos discursivos como las interrupciones, el titubeo, las

repeticiones, los cambios de tema, el uso de muletillas o los silencios que caracterizan cualquier conversación. En *La Fontana de Oro*, Galdós recurre con frecuencia a los silencios en momentos dialógicos. Y lo hace de un modo muy particular. En concreto, el narrador nos informa de ellos de manera retrospectiva. Es decir, como lectores, se nos informa de las palabras del personaje y luego de que estas tienen lugar tras una pausa. Sirvan como botón de muestra los ejemplos (17) a (19).

(17) —Yo —dijo la mujer perfecta, después de una pausa en que miró al cielo fijamente como quien lee alguna cosa—, yo pasé mi niñez en la austera casa de mis tíos, recibiendo de personas devotas la más ejemplar educación [...]. (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 224)

(18) —Clara —dijo, después de meditar un momento—; Clara, ¿sabes que me parece que el cuarto donde se ha puesto al sobrino del señor don Elías es un poco estrecho? (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 181)

(19) —Yo... —contestó Clara después de una pausa larga en que trató de dominar su turbación—. Yo... les diré a ustedes... soy... una mujer. (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 134)

Desde un punto de vista formal, esta narración retrospectiva de los silencios nos traslada de nuevo a las suspensiones. Como se puede observar en los ejemplos, no se reproduce todo el parlamento del personaje antes de informar de la pausa que tuvo lugar antes de este, sino que el acto de habla se introduce parcialmente, para interrumpirlo e informar de la pausa que en realidad tuvo lugar antes de su pronunciación, y luego continuar con el resto del acto de habla. Este uso tan particular nos pone de nuevo en la pista del eco *dickensiano* en la primera novela de Galdós. Si observamos el valor de estas pausas en suspensiones esta sospecha no hace sino reforzarse. Como señala Lambert (1981: 68), "Dickens used retrospective pauses in suspensions to make the reader experience the tension of the situation." Los casos identificados en *La Fontana de Oro* también parecen apuntar en esta dirección. Como se puede advertir en (8), por ejemplo, la interrupción del acto de habla de Elías tras "Es indudable" crea, precisamente a través de una pausa en la representación de su intervención, un momento de tensión antes de que se nos informe de qué considera Elías indudable. Desde luego, este grado de tensión es más

acusado que si el silencio que precede a sus palabras se hubiera narrado siguiendo el orden en el que en realidad tienen lugar los eventos, es decir, sin esa pausa dramática (después una pausa, dijo: “Es indudable que ellos se han propuesto marchar de acuerdo y destruir las pequeñas diferencias que entre ellos había [...]”, por ejemplo).

(20) *—Es indudable —dijo Elías, después de una pausa—, que ellos se han propuesto marchar de acuerdo y destruir las pequeñas diferencias que entre ellos había. Martínez de la Rosa y Toreno se dan la mano con el ministro Felú y con el mismo Argüelles. (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 238)*

A la luz de las similitudes tanto en términos formales como funcionales, parece claro que existe una resonancia *dickensiana* en la primera novela de Galdós que había pasado desapercibida hasta ahora. Cabe destacar que, además de con *dijo*, *contestó* y *continuó*, también encontramos ejemplos similares con otros verbos de habla, lo que refuerza la hipótesis. En (21) y (22), por ejemplo, se muestran dos casos con *preguntar* y *añadir*, también suspendidos.

(21) *—Diga usted —preguntó Lázaro, después de una pausa, en que dudó si marcharse o prolongar más aquel coloquio doloroso—; diga usted, ¿ese militar es un joven alto, con bigotes negros?... (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 174)*

(22) *—Sí —añadió después de una breve pausa—, he oído lo que dicen los amantes; pero la mayor parte de ellos encuentran en los accidentes del mundo mil medios para poder conservar la vida en la lucha terrible. Sólo algunos, según dicen, por circunstancias especiales de carácter y posición, tienen el triste privilegio de morir irremisiblemente sin victoria y sin defensa. (Pérez Galdós, 1906 [1870]: 227)*

Sin duda, narrar los silencios de este modo tan particular, similar a Dickens, revela un hábito estilístico en *La Fontana de Oro*. Este hábito de la narración sistemática de los silencios sirve, además, para reforzar la habilidad que se suele atribuir a Galdós a la hora de representar el discurso verbal de los personajes que pueblan sus novelas, que vemos ya desde su primer trabajo.

Finalmente, el eco *dickensiano* que se advierte en las suspensiones que hemos descrito tanto en este apartado como en el anterior, e incluso el uso mismo de estas unidades con un propósito estilístico concreto, parece

reforzarse si tenemos en cuenta un último aspecto estructural, que demuestra el uso ad hoc de estas unidades. Nos referimos en concreto a la primera parte del parlamento del personaje —la que precede a la suspensión. En ocasiones, esta primera parte de la intervención es un vocativo o una pequeña exclamación, como se puede observar en los ejemplos (9), (10), (11) y (13). Estos casos sugieren que Galdós recurre a segmentos de texto de poca relevancia —en términos de contenido— casi como una excusa para partir en dos el parlamento del personaje y suspender la proposición proyectora. Esta hipótesis, que puede parecer un tanto atrevida sobre los cuatro ejemplos mencionados, se refuerza si tenemos en cuenta cómo se construyen la mayoría del resto de ejemplos suspendidos. Como se puede observar en los ejemplos (1), (7), (8), (17), (18), (19) y (23), la parte de la intervención del personaje que precede a la suspensión se repite nuevamente en la segunda parte del parlamento del personaje. El hecho de repetir sistemáticamente una parte de intervención del personaje apunta a una opción ejercida por Galdós para poder colocar la proposición proyectora que introduce el discurso de los personajes en estilo directo en una posición intermedia y crear los efectos descritos más arriba, como la impresión de simultaneidad entre las palabras del personaje y su lenguaje gestual o la narración retrospectiva de los silencios.

Este marcado patrón formal de las suspensiones, del que se desprende un claro valor literario, sin duda demuestra la existencia de marcados hábitos estilísticos en la primera novela de Pérez Galdós, al tiempo que respalda la validez del enfoque de corpus que hemos empleado para desarrollar nuestro estudio. La metodología que hemos utilizado nos ha permitido identificar y analizar de forma metódica aspectos hasta ahora desatendidos en la exégesis del autor canario en lo que a la proyección del discurso se refiere, que, analizados en el marco de su primer trabajo, nos ayudan a conocer el estilo del Galdós más joven.

## 5. CONSIDERACIONES FINALES

En este artículo hemos utilizado un enfoque de estilística de corpus para analizar *La Fontana de Oro*, de Benito Pérez Galdós. En concreto, hemos empleado un *software* de concordancias para localizar las palabras clave de su primera novela y examinar algunos de los hábitos estilísticos del Galdós más joven. Gracias a *WordSmith*, hemos podido no solo identificar aquellas palabras estadísticamente más significativas en *La Fontana de Oro* que en el resto de novelas de Galdós y calibrar su representatividad, sino analizar de forma sistemática el uso que el autor canario hace de ellas y examinar su valor desde un punto de vista literario. Como hemos visto, los verbos de comunicación son un elemento empleado, comparativamente, de forma mucho más frecuente en su primer trabajo que en el resto de su producción. Asimismo, estos verbos forman parte de la estrategia de estilo directo, a la que Galdós recurre en su primer trabajo, además de para dar voz a sus personajes, con unos fines estilísticos concretos. El análisis se ha centrado en tres dimensiones bien diferenciadas —psicológica, física y discursiva— que han servido para arrojar luz sobre la configuración de determinados aspectos de la historia. También hemos identificado un claro eco *dickensiano* en la configuración de algunos de estos aspectos, lo que refuerza la consabida influencia del autor victoriano en Galdós, al que parece tener muy presente en su primera novela. En definitiva, el análisis ha revelado aspectos que hasta ahora habían pasado desapercibidos en la exégesis del autor canario. En este sentido, además de analizar el estilo de Galdós en su primera novela, podría decirse que el artículo también ha servido para ilustrar el potencial de las metodologías de corpus en el análisis de textos literarios en español, un área todavía escasa de estudios que adopten este tipo de enfoques. Como esperamos haber demostrado con este análisis, las metodologías de corpus pueden resultar un enfoque complementario a otros de corte más tradicional del que el análisis de textos literarios en lengua española se puede beneficiar en gran medida.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Andreu, A. G. (1989). *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Archer, D. (2007). Computer-assisted literary stylistics: The state of the field. En M. Lambrou y P. Stockwell (Eds.), *Contemporary Stylistics* (pp. 244-257). Londres: Continuum.
- Balossi, G. (2014). *A Corpus Linguistic Approach to Literary Language and Characterization: Virginia Woolf's The Waves*. Amsterdam: John Benjamins.
- Biber, D., Conrad, S. y Reppen, R. (1998). *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (s.f.). <http://www.cervantesvirtual.com/>. Recuperado el 20 de septiembre de 2018.
- Caldas-Coulthard, C. R. (1988). Reporting Interaction in Narrative: a Study of speech presentation in written discourse. Tesis de Doctorado. Birmingham, University of Birmingham, Reino Unido.
- Culpeper, J. (2001). *Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts*. Harlow: Pearson Education.
- Culpeper, J. (2002). Computers, language and characterisation: An analysis of six characters in *Romeo and Juliet*. En U. Melander-Marttala, C. Östman & M. Kytö (Eds.), *Conversation in Life and in Literature: Papers from the ASLA Symposium* (pp. 11-30). Universitetsstryckeriet: Uppsala.
- Culpeper, J. (2009). Keyness: Words, parts-of-speech and semantic categories in the character-talk of Shakespeare's *Romeo and Juliet*. *International Journal of Corpus Linguistics*, XIV(1), 29-59.
- Dunning, T. (1993). Accurate methods for the statistics of surprise and coincidence. *Computational Linguistics*, XIX(1), 61-74.

- Fischer-Starcke, B. (2009). Keywords and frequent phrases of Jane Austen's *Pride and Prejudice*: A corpus-stylistic analysis. *International Journal of Corpus Linguistics*, XIV, 492-523.
- Fischer-Starcke, B. (2010). *Corpus Linguistics in Literary Analysis: Jane Austen and her Contemporaries*. Londres: Continuum.
- Gullón, R. (1960). *Galdós. Novelista moderno*. Madrid: Taurus.
- Gullón, R. (1980). *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus
- Hakemulder, F. (2016). Empirical Stylistics. En V. Sotirova (Ed.), *The Bloomsbury Companion to Stylistics* (pp. 198-207). Londres: Bloomsbury.
- Halliday, M. A. K. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold.
- Hunston, S. & Thompson, G. (2000). *Evaluation in Text: Authorial Stance and the Construction of Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- Korte, B. (1997). *Body Language in Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Lambert, M. (1981). *Dickens and the Suspended Quotation*. New Haven: Yale University Press.
- Mahlberg, M. (2013). *Corpus Stylistics and Dickens's Fiction*. Londres: Routledge.
- Mahlberg, M. (2014). Corpus stylistics. En M. Burke (Ed.), *The Routledge Handbook of Stylistics* (pp. 387-392). Londres: Routledge.
- Mahlberg, M., Smith, C. & Preston, S. (2013). "Phrases in literary contexts: Patterns and distributions of suspensions in Dickens's novels". *International Journal of Corpus Linguistics*, XVIII(1), 35-56.
- McGovern, T. (2000). *Dickens in Galdós*. Nueva York: Peter Lang.
- Miall, D. S. (1995). Representing and interpreting literature by computer. *Yearbook of English Studies*, XXV, 199-212.
- Montoro, R. (2012). *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction*. Londres: Continuum.



- Newsom, Robert (2000). Style of Dickens. En P. Schlicke (Ed.), *The Oxford Reader's Companion to Charles Dickens* (pp. 553-557). Oxford: Oxford University Press.
- Nieto Caballero, G. (2019). Propuesta para el análisis de la evolución literaria de un autor mediante el uso de herramientas propias de la lingüística de corpus: el ejemplo de Pérez Galdós. *Onomázein*, 43, 114-136.
- Oakes, M. P. (1998). *Statistics for Corpus Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pedraza Jiménez, F. B. & Rodríguez Cáceres, M. (1983). *Manual de literatura española. Tomo VII: Época del Realismo*. Madrid: Cénlit Ediciones.
- Pérez Galdós, B. (1906 [1870]). *La Fontana de Oro*. Madrid, Perlado, Páez y Compañía. Consultada a partir de la edición digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2001: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tormento--0/> [20/09/2018].
- Pérez Galdós, B. (1980). *Obras completas. Novelas. Tomo III*. Madrid: Aguilar.
- Rayson, P. & Garside, R. (2002). Comparing corpora using frequency profiling, *Proceedings to WCC '00 Proceedings of the workshop on Comparing corpora* (Vol 9), pp. 1-6. Hong Kong.
- Ruano San Segundo, P. (2016). A corpus-stylistic approach to Dickens' use of speech verbs: Beyond mere reporting. *Language and Literature*, XXV(2), 1-15.
- Scott, M. (2013). *WordSmith Tools Manual. Version 6.0*. Liverpool: Lexical Analysis Software.
- Scott, M. (2016). *WordSmith Tools version 7*. Stroud: Lexical Analysis Software.
- Scott, M. & Tribble, C. (2006). *Textual Patterns: Keywords and Corpus Analysis in Language Education*. Amsterdam: John Benjamins.

- Stubbs, M. (2005). Conrad in the computer: Examples of quantitative stylistics methods. *Language and Literature*, XIV(1), 5-24.
- Tambling, J. (2013). Dickens and Galdós. En M. Hollington (Ed.), *The Reception of Charles Dickens in Europe* (pp. 191-196). Londres: Bloomsbury.
- Tognini-Bonelli, E. (2001). *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam: John Benjamins.
- Tusón, A. (2002). El análisis de la conversación: entre la estructura y el sentido. *Estudios de Sociolingüística*, III(1), 133-153.
- Tusón, A. (2015). *Análisis de la conversación*. Barcelona: Ariel.
- West, D. (2016). Cognitive Stylistics. En V. Sotirova (Ed.), *The Bloomsbury Companion to Stylistics* (pp. 109-121). Londres: Bloomsbury.

## APÉNDICE

Novela	Año	Palabras
<b>Episodios Nacionales. Primera serie</b>		
<i>Trafalgar</i>	1873	51.453
<i>La Corte de Carlos IV</i>	1873	139.656
<i>El 19 de Marzo y el 2 de Mayo</i>	1873	136.403
<i>Bailén</i>	1873	63.819
<i>Napoleón en Chamartín</i>	1874	153.971
<i>Zaragoza</i>	1874	133.010
<i>Gerona</i>	1874	58.453
<i>Cádiz</i>	1874	76.724
<i>Juan Martín El Empecinado</i>	1874	63.757
<i>La Batalla de los Arapiles</i>	1875	90.064
<b>Episodios Nacionales. Segunda serie</b>		

<i>El equipaje del Rey José</i>	1875	61.043
<i>Memorias de un cortesano de 1815</i>	1875	51.324
<i>La Segunda Casaca</i>	1876	65.663
<i>El Grande Oriente</i>	1876	64.034
<i>7 de Julio</i>	1876	51.624
<i>Los Cien Mil Hijos de San Luis</i>	1877	56.331
<i>El Terror de 1824</i>	1877	67.105
<i>Un voluntario realista</i>	1878	66.867
<i>Los Apostólicos</i>	1879	77.113
<i>Un faccioso más y algunos frailes menos</i>	1879	79.761
<b>Episodios Nacionales. Tercera serie</b>		
<i>Zumalacárregui</i>	1898	71.013
<i>Mendizábal</i>	1898	83.240
<i>De Oñate a La Granja</i>	1898	80.346
<i>Luchana</i>	1899	93.695
<i>La campaña del Maestrazgo</i>	1899	73.299
<i>La estafeta romántica</i>	1899	67.799
<i>Vergara</i>	1899	77.776
<i>Montes de Oca</i>	1900	61.666
<i>Los Ayacuchos</i>	1900	75.899
<i>Bodas reales</i>	1900	74.812
<b>Episodios Nacionales. Cuarta serie</b>		
<i>Las tormentas del 48</i>	1902	73.726
<i>Narváez</i>	1902	82.797
<i>Los duendes de la camarilla</i>	1903	72.494
<i>La Revolución de Julio</i>	1903-04	77.393
<i>O'Donnell</i>	1904	78.986

<i>Aita Tettauén</i>	1904-05	78.507
<i>Carlos VI en la Rápita</i>	1905	72.412
<i>La vuelta al mundo en la Numancia</i>	1906	70.956
<i>Prim</i>	1906	79.099
<i>La de los tristes destinos</i>	1907	87.885
<b>Episodios Nacionales. Quinta serie</b>		
<i>España sin Rey</i>	1907-08	78.784
<i>España trágica</i>	1909	76.574
<i>Amadeo I</i>	1910	73.434
<i>La Primera República</i>	1911	68.228
<i>De Cartago a Sagunto</i>	1911	68.285
<i>Cánovas</i>	1912	68.306
<b>Novelas serie primera época</b>		
<i>La sombra; Celín; Tropiquillos; Theros</i>	1870	48.343
<i>El audaz: historia de un radical de antaño</i>	1871	119.174
<i>Doña Perfecta: novela original</i>	1876	65.486
<i>Gloria</i>	1876-77	127.697
<i>Marianela</i>	1878	51.234
<i>La familia de León Roch</i>	1878	145.720
<b>Novelas serie contemporánea</b>		
<i>La desheredada</i>	1881	141.130
<i>El amigo Manso</i>	1882	90.703
<i>El doctor Centeno</i>	1883	113.949
<i>Tormento</i>	1884	83.370
<i>La de Bringas</i>	1884	71.862
<i>Lo prohibido</i>	1884-85	172.610
<i>Fortunata y Jacinta: (dos historias de casadas)</i>	1886-87	379.607

<i>Miau</i>	1888	97.628
<i>La incógnita</i>	1889	75.503
<i>Realidad: novela en cinco jornadas</i>	1889	76.091
<i>Torquemada en la hoguera; El artículo de fondo; La mula y el buey; La pluma en el viento; La conjuración de las palabras; Un tribunal literario; La princesa y el granuja; Junio</i>	1889	62.658
<i>Torquemada en la Cruz</i>	1893	58.302
<i>Torquemada en el Purgatorio</i>	1894	67.625
<i>Torquemada y San Pedro</i>	1895	61.367
<i>Ángel Guerra</i>	1890-91	249.534
<i>Tristana</i>	1892	52.808
<i>La loca de la casa: comedia en cuatro actos</i>	1892	36.527
<i>Nazarín</i>	1895	65.019
<i>Halma</i>	1895	76.162
<i>Misericordia</i>	1897	84.131
<i>El abuelo: (novela en cinco jornadas)</i>	1897	68.161
<b>Total palabras</b>		6.317.987

**TABLA 2. Corpus de obras de Benito Pérez Galdós**