

PARA UNA NUEVA LECTURA DE *DOÑA PERFECTA*  
DE GALDOS\*

Isaías Lerner  
*City University of New York*

A cien años de su publicación, *Doña Perfecta* sigue siendo una de las novelas más populares de Galdós<sup>1</sup>. El tiempo ha pasado, sin embargo, para su problemática o para el interés que puedan despertar los conflictos de sus personajes. La razón de su permanencia en el gusto del público a pesar de la evidente falta de actualidad ideológica, convendrá buscarla en su valor textual. Sin duda, Galdós se propuso escribir una novela polémica cuya lectura provocase la discusión y la reacción directa de los lectores, pero esto no ocurre hoy sino en un plano distinto del que Galdós había imaginado. En efecto, el rechazo, la solidaridad, las diversas emociones de la lectura de este texto, ya no se ubican en la componente combativa e ideológicamente activa del lector, a la que se dirige toda obra más o menos panfletaria, porque la relación de la novela con el código del lector ha cambiado: los lectores no son más parte de la situación histórica sino más bien espectadores muy indirectamente comprometidos (cf. Lotman 1973, pp. 49-50). Esta situación de añejamiento del mensaje fundamental (que ya notaba para el público de habla inglesa L. B. Walton en 1927) (cf. Walton 1970, p. 83), ha dado como resultado el lento emerger de otros elementos más intrínsecamente literarios de la novela. Sigue leyéndose *Doña Perfecta* por lo que tiene de específico su lenguaje artístico, porque está concebida con una sagaz noción de lo que más convenía estructuralmente a la novela, con la intención siempre puesta en atraer al lector, y convencerlo, a través de un relato literariamente apasionante<sup>2</sup>.

---

\* Todas las citas se hacen por las *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1960. Cuarta edición, tomo IV, pp. 407-501.

1 *Doña Perfecta* apareció en cinco entregas de la *Revista de España*, n. 194 a 198, marzo a mayo de 1876; en forma de libro apareció por primera vez en junio de ese mismo año. Para las variantes introducidas en el *Final*, en la edición de diciembre, Madrid, La Guirnalda, 1876, cf. Jones 1959, que Montesinos (1968) no tuvo en cuenta.

2 Galdós declaró haberla escrito "a empujones... como iba saliendo, pero sin dificultad", en carta a Clarín. V. Montesinos 1968, p. 176. Pero esta afirmación debe evaluarse con cautela (cf. Pattison 1975, p. 54).

Insistir en los valores permanentes de un autor consagrado tal vez parezca tarea ociosa, pero la peculiar apreciación desfavorable que los críticos han otorgado a *Doña Perfecta*, y las resonancias extraliterarias de su éxito, obligan a un nuevo examen de sus valores artísticos. De hecho, una ojeada a la bibliografía a ella dedicada, permite advertir que los estudiosos se han sentido más atraídos por comentarios parciales (en más de un sentido) sobre la ideología, el psicologismo, el aspecto melodramático de su argumento, que por los méritos narrativos en los que estos elementos se expresan<sup>3</sup>.

Que la preocupación literaria era de fundamental importancia para Galdós, también en las obras de obvia intención polémica, resulta claro del cuidadoso ordenamiento no realista del relato. Galdós se preocupa por dar a *Doña Perfecta* una estructura simétrica, que nada tiene que ver con el esencial desorden de la realidad, pero que permite mantener la atención del lector más efectivamente. Para ello, la hábil repetición de ciertos motivos, presencias, palabras, que aparecen ordenadamente al principio y al final de la novela, crea una especie de marco de referencia, una nemotecnia, que simplifica la comprensión de los destinos de los personajes. Así, por ejemplo, lo primero que nota Pepe Rey al acercarse a la casa de su tía, es la puertecilla de la huerta:

— Pues estamos ya en casa —dijo el caballero—. ¿No se puede entrar por aquí? .

— Hay una puertecilla; pero la señora la mandó tapiar. (p. 413b)

Esta es la puertecilla (así llamada también por Caballuco, asesino de Pepe, al final del capítulo 30) por la que Pepe entrará a la huerta, la noche de su muerte.

Las mismas adelfas, tradicionalmente consideradas como signo de amargura, que protegen el primer diálogo amoroso de Pepe y Rosarito, serán el escenario del crimen que termina con la vida de Pepe. El zagalillo del capítulo I “de piernas listas y fogosa sangre” (p. 408a) que carga el equipaje del recién llegado en la estación y “retozando de alegría” quiere ver la “batalla” con los delincuentes en el camino a Orbajosa (p. 411a) es, sin duda, el Estebanillo que “vendido... en cuerpo y alma” (p. 494a) al sobrino de doña Perfecta, le entregará la llave para entrar a la huerta.

Las iniciales alusiones a don Cayetano, en el capítulo I, por “el mundo de libros” (p. 408a) que trae Pepe, y en el capítulo II a propósito de las excavaciones arqueológicas en Mundogrande, cercano a Orbajosa, encuentran

---

3 Para la abundante materia escrita sobre esta novela, véanse las dos bibliografías anotadas sobre Galdós más recientes: Sackett 1968 y Woodbridge 1975, versión ampliada del trabajo aparecido en *Hispania* 53, No. 4, 1970, pp. 889-971.

sentido último en las cartas del *Final* y en el entierro de Pepe Rey fuera de Orbajosa (p. 499b).

Cabe señalar que, necesariamente, las circunstancias históricas en las que Galdós ubica a sus personajes presentan paralelismos semejantes, de valor didáctico: los “desalmados partidarios” que mataron al padre de Pinzón en 1848 (p. 460b) se perpetúan y se repiten treinta años después en la persona y nombre de Caballuco, el asesino de Pepe. Los paralelismos del relato acrecientan el interés de la lectura; los paralelismos “históricos”, confirman el obvio mensaje político sobre el estancamiento en un tiempo inmutable de la España tradicional y enemiga de progresos.

Encerrado entre motivos repetidos, el viaje de Pepe se transforma así en el trayecto a una trampa: Orbajosa; y se afirma este efecto en el orden espacial de la narración. Galdós ubica el primer capítulo de la novela fuera de Orbajosa, en la estación de tren de Villahorrenda; en parte, sin duda, para resaltar el rechazo de esa sociedad provinciana de los que entonces eran los símbolos del progreso, pero, fundamentalmente, porque dentro de la arquitectura de la narración, Orbajosa debe presentarse como una entidad aislada y hostil, hacia la que se dirige, sin comunicación con el exterior, un intruso. Precisamente, esta representación de Orbajosa es la que exige que el *Final*, con las cartas de don Cayetano y el comentario irónico del narrador, quede fuera de este mundo que ha probado ser impenetrable, y solamente funciona en la narración como aclaración del destino ulterior de los otros personajes del conflicto.

Pepe es descrito por Galdós antes de llegar a Orbajosa (p. 416a) y, como ya hemos señalado, será enterrado fuera de ella, entre ruinas arqueológicas precristianas y romanas, según cartas que serán leídas fuera de la ciudad catedralicia.

Todo, en el párrafo final del capítulo I (que es, en verdad, una especie de prólogo, en paralela disposición con respecto a las páginas finales), prepara al lector para presenciar la despedida, que será postrera para el protagonista, del mundo exterior. La lenta descripción del alejamiento del tren, con su insistencia en los elementos sonoros exageradamente resaltados, su notoria prosopopeya y su ubicación temporal significativa, anuncian al lector el principio del fin:

Antes que la caravana se pusiese en movimiento, partió el tren, que se iba escurriendo por la vía con la parsimoniosa cachaza de un tren mixto. Sus pasos, retumbando cada vez más lejanos, producían ecos profundos bajo tierra. Al entrar en el túnel del kilómetro 172, lanzó el vapor por el silbato, y un aullido estrepitoso resonó en los aires. El túnel, echando por su negra boca un hálito blanquecino, clamoreaba como una trompeta; al oír su enorme voz, despertaban aldeas, villas,

ciudades, provincias. Aquí cantaba un gallo, más allá otro. Principiaba a amanecer. (p. 408a)

En una especie de orden natural imperturbable cuidadosamente elegido, que debe plegarse a las necesidades del texto, la marcha inicial hacia Orbajosa coincide con el amanecer, y la muerte de Pepe se dará después de medianoche (p. 494a). La unidad narrativa queda así más firmemente encerrada en Orbajosa y se acrecienta en el lector la sensación de prisión regida por fuerzas superiores al personaje, sutilmente transformado ya en potencial figura heroica.

El propio Pepe Rey va dando al lector las claves de su final no intuido, mediante palabras que adquieren su recto significado siniestro y premonitorio al final del relato. A la tarde siguiente de su llegada, Pepe anuncia ingenuamente que

esta ciudad y esta casa me son tan agradables, que me gustaría vivir y morir aquí. (p. 430a)

Hacia el final del libro, escribe a Rosarito, a quien no verá más:

El corazón me dice que te veré. Maldito sea yo si no te veo. (p. 494a)

Asimismo, el ruego de Rosarito por que pueda yacer junto a Pepe “bajo estas losas cuando Dios quiera llevarnos de este mundo” (p. 457a) se transforma en adversa profecía de la muerte próxima de Pepe y de su entierro fuera de Orbajosa.

Otro aspecto de la elaboración de la novela es la propuesta de Galdós al lector para que tenga en cuenta en su lectura, la tradición literaria sobre la que se apoya el texto. Para ello recurre a alusiones que son, en verdad, citas muy evidentes. De este modo, el remedo irónico de técnicas y recursos retóricos invita a una solidaridad con el texto que tiene su origen no precisamente en la ideología sino en el universo autosuficiente de la literatura. Pero, porque la intención es política, la selección de la tradición literaria apela, demagógicamente, a los gustos característicos de su público: el cuento popular, la Biblia, Cervantes y el romancero.

En efecto, Galdós recurre a la técnica del cuento popular cuando necesita seleccionar los datos útiles del pasado de sus personajes y así, por ejemplo, al tiempo que reafirma la condición de “personaje” de Pepe Rey, da un tono irónico al sintetizado relato de su niñez, cuando abrevia la narración con la manida fórmula cuentística “Pasaron años y más años” (p. 414b).

En cambio, cuando, a medida que el relato avanza, la necesidad de dar valor simbólico a sus personajes se hace imperativa, Galdós hace intencionado

uso de los Evangelios, con dos textos inconfundibles que pone en boca de Pepe, la víctima, y del cuasi-victimario, don Inocencio: “Padre mío, ¿por qué me has abandonado?” (p. 442a) y “Yo me lavo las manos” (p. 491b) respectivamente. Ambos textos, además, cierran capítulo y quedan, así, especialmente resaltados.

La presencia cervantina en el texto de *Doña Perfecta* es más compleja y se da en diversos planos<sup>4</sup>. En primer lugar, es posible advertir que la función que en el siglo XVII cumplen para la historia de Cervantes las novelas de caballerías, el refranero, la novela pastoril y Garcilaso, en el siglo XIX, para *Doña Perfecta*, la realiza principalmente el *Quijote*. Naturalmente, la intencionada presencia de la tradición literaria en la construcción de la historia cervantina responde a propósitos más vastos que en la novela de Galdós, pero la aguda asimilación del recurso, para esta novela radicalmente distinta en apariencia, señala una común intención en un plano: hacer obvia la presencia de lo literario en la novela para reafirmarla como texto. Y no será aventurado afirmar que Galdós encontrara que el recuerdo cervantino se justificaba literariamente también en el común propósito de destruir (en el plano literario, en el plano político) un supuesto vicio de la sociedad.

En segundo lugar, Galdós toma de Cervantes (quien, a su vez, como es bien sabido, rehacía así una fórmula frecuente en la novela de caballerías) el juego irónico por parte del narrador con el efecto de verosimilitud disfrazada de verdad histórica. Para ello, Galdós escamotea nombres geográficos o históricos elementales en la narración, y ofrece inútil información pseudoestadística: se da el número del tren y la exacta ubicación del apeadero en el que desciende Pepe, pero se suprime expresamente el nombre de la línea de ferrocarril para invalidar los “datos” (p. 407a); se da el número exacto de habitantes de Orbajosa y datos esenciales, en enumeración que imita el estilo de los censos y los diccionarios geográficos (p. 413a), pero se vuelve a ocultar, intencionadamente, la ubicación temporal de los hechos (p. 459a) y la situación espacial de Orbajosa, como pruebas del significado nacional del conflicto (Ibid.). Junto a la insistencia en el carácter imaginario de los topónimos (p. 407a y 413a), el narrador se empeña en vigorosas protestas de documentación inexistente o cuidadoso trabajo de comprobación de fuentes; a veces el dato es vago o presenta posibilidades de estar en contradicción con el texto mismo:

Así, y no de otra manera, por más que digan calumniadoras lenguas,  
era. . . (p. 416b)

---

4 Para una selección de trabajos sobre la influencia de Cervantes en la obra de Galdós, v. Woodbridge 1975; todavía falta, sin embargo, un estudio que valore esta influencia más allá de la, sin duda útil, apuntación de citas obvias.

Dígase lo que se quiera, el arrebatado. . . (p. 469a)

No cabe duda alguna de que Cristóbal Ramos salió, ya anochecido, de su casa, (p. 469b)

No sabemos cómo llegó a oídos del brigadier Batalla; (p. 483a)

Otras veces se destaca el esfuerzo de autenticidad dirigido irónicamente a un dato sin importancia verdadera:

No lo sabemos, ni las crónicas de donde esta verídica historia ha salido dicen una palabra acerca de tan importante cuestión. (p. 459b)

Esto ocurría según los más verosímiles datos, al anochecer, (p. 469b)

En algún caso, la fuente parece ser más concreta:

Los que nos han transmitido las noticias necesarias a la composición de esta historia pasan por alto aquel diálogo, sin duda porque fue demasiado secreto. (p. 427a)

Finalmente, el narrador no vacila en dar valor testimonial firme a sus datos:

Aseguran fieles testigos que se le veía. . . (p. 469a)

En tercer lugar, hay una adopción del texto cervantino en su aspecto léxico que toma palabras claves y obliga al lector a participar en una suerte de diálogo literario. El adjetivo “avellanado” que recuerda la muy famosa descripción del Prólogo de la *Primera Parte* del *Quijote* y también el retrato de Teresa Panza (II, 50), el narrador lo atribuye a Licurgo; expresiones como “señor y escudero” (p. 408a), “en amor y compañía” (p. 469a) que rehace el “en buen amor y compañía” cervantino, o “región de demonios” (p. 471b) en la que el narrador hace resaltar el aspecto popular del uso de *región* por *legión* con el que ya jugaba el texto de Cervantes, establecen una relación más inmediata con la realidad literaria que con la realidad social. El uso de refranes como caracterizadores de un personaje, queda reservado para el tío Licurgo; precisamente este personaje presenta el caso de una creación que no refleja la realidad exterior al texto sino la de la literatura; el modelo realista no se ubica en el mundo sino que se apoya en otro personaje de la realidad literaria que hace resaltar mejor su carácter de tipo, no de individuo: de personaje, no de persona. El narrador refuerza esta característica al poner en boca de Licurgo, con los refranes de clara estirpe cervantina, la expresión maliciosa “como dijo el otro”

(pp. 418a, 418b, 471b) o al variar intencionadamente el “hablen cartas y callen barbas” de Teresa Panza en “callen cartas y hablen barbas” (p. 409a).

Pero los préstamos cervantinos se extienden al plano de las situaciones; en efecto, no sólo le servirá al narrador el texto del *Quijote* como referente de la realidad literaria, sino que tomará también la intención paródica que la historia del caballero tiene, recomponiendo, con variantes, incidentes caracterizadores. Por ejemplo, cuando don Quijote imagina su salida, escrita en el libro que guardará su fama para la posteridad (I, 2), la supone expresada con la fórmula del amanecer mitológico y la recompone con elementos descategorizadores de esta tradición retórica. Al retomarla para el comienzo de la jornada de Pepe Rey, Galdós, que tenía un agudo sentido del texto cervantino no igualado por los creadores y críticos contemporáneos suyos utiliza el mismo recurso, y el cervantino “por las puertas y balcones del manchego horizonte” (I, 1) se transforma, con ironía de segundo grado en “por todas las ventanas y claraboyas del hispano horizonte” (p. 410a)<sup>5</sup>. Del *Quijote* viene también el tratamiento paródico de los romances, y así como en la obra cervantina los venteros completan versos de “Mis arreos son las armas”, (I, 2) y el labriego vecino de don Quijote sabe quién es y quién no es el marqués de Mantua (I, 5), así en *Doña Perfecta*, don Inocencio solamente encuentra expresión adecuada para exaltar la bizarra gallardía de Caballuco en los versos (7 a 20) del Romance de la Conquista del Reino de Trapisonda<sup>6</sup>, que completa Licurgo, el campesino marrullero y tosco, en espléndida revelación de la tradición literaria en que el procedimiento se apoya.

En otro caso, el narrador mezcla un recurso estilístico cervantino, con el tradicional tema del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Así, la enumeración de las bondades de la vida rural, aparece en boca del padre de Pepe, resaltada mediante la repetición paralelística del adverbio *allí*, que recuerda, para el lector precavido, enumeraciones cervantinas de intención cómica, en I,42 y I,43; esta resonancia literaria obliga, con justicia, a sospechar de la verdad o del valor referencial de las palabras del personaje, como se comprueba más adelante.

Finalmente, como en el texto cervantino, el uso irónico de fórmulas retóricas gastadas, referencias clásicas banales y la recomposición de frases hechas afirman, en su condición de expresiones descategorizadas en el texto, el carácter literario, es decir, creador, de la novela. Así, como ya lo había hecho también Quevedo<sup>7</sup>, Galdós ataca las fórmulas adocenadas de la descripción en el

---

5 La filiación cervantina del pasaje ya había sido comentada por Montesinos.

6 Cf. *Cancionero de Romances, Silva de varios romances*, Durán n. 371.

7 Ver *Buscón*, “Premática del desengaño contra los poetas güeros, chírcles y hebenes”, por ejemplo.

retrato literario:

La hermosura real de la niña de doña Perfecta consistía en una especie de transparencia, prescindiendo del nácar, del alabastro, del marfil y demás materias usadas en la composición descriptiva de los rostros humanos . . . (p. 417b).

En cuanto a las referencias clásicas, se utilizan, desplazándolas de su propósito erudito, para reforzar la nerviosa comicidad de una situación o para resaltar el aspecto ridículo de un personaje. Cuando en el capítulo XVII Rosarito lleva a Pepe a la cerrada y húmeda capilla, Pepe “creíase . . . conducido a ignotos lugares elíseos por el ángel de la noche” (p. 454b). La aparición desgarbada de don Juan Tafetán, se remacha completando su retrato con una alusión, por la negativa, de una gastada fórmula clásica:

don Juan Tafetán presentaba una figura bastante diferente de la de Antinóo (p. 443a).

La verbosidad de la alcaldesa se define mediante el tratamiento cómico de un lugar común de la retórica tradicional, al reemplazar la alegoría por una hipérbole; así, se dice de su ímpetu oratorio

que sin ser la Fama, tenía el privilegio de fatigar con cien lenguas el oído humano. (p. 436a)

Las frases hechas se recomponen irónicamente y sirven, en un caso, para dar mayor realce al brillo discursivo de Pepe Rey:

La fantasía, la terrible loca, que era el ama de la casa, pasa a ser criada . . . (p. 422b)

Además del diálogo con otros textos, hay también en la novela un diálogo permanente entre el narrador y el lector, que así colabora desde la lectura, en el desarrollo de la narración. La atención a las posibles reacciones del lector facilita la creación de una lectura más activa y con este mecanismo lo que consigue Galdós es una rápida y casi involuntaria solidaridad.

El narrador hace sentir su presencia en el texto de varias maneras. Ya se han señalado los aspectos cervantinos de esta presencia; pero otros merecen también atención. El más obvio es el irónico papel de guía del texto mismo, alterándolo o seleccionándolo. Así, advierte hasta tres veces que los nombres geográficos son falsos; la primera, en expresión parentética ya en la primera página; la segunda, como si el recurso ya empleado no mereciera pertenecer al



cuerpo principal del texto, en nota al pie (p. 413a); la tercera, en múltiple juego irónico, que resalta la falsedad de la “etimología” del nombre inventado: dos veces (pp. 413a y 415b) al principio del libro se advierte que Orbajosa deriva de *Urbs Augusta* (sin duda inventada sobre Zaragoza<Caesaraugusta), pero en la segunda mitad de la novela, cuando es bien claro para el lector el carácter perverso de los habitantes poderosos de la población, se arriesga una etimología malevolente (p. 459a).

En la tarea de selección, el narrador a veces se limita a destacar un aspecto que no debe pasar inadvertido:

“siendo de notar que . . .” (p. 412a)

“conviene decir . . .” (p. 414a)

“cosas que no deben pasarse en silencio . . .” (p. 427a)

“Otro sí; debe tenerse en cuenta que . . .” (p. 458b)

A veces, elimina detalles secundarios:

“no es digno de mención . . .” (p. 427a)

“no hay para qué analizar ahora . . .” (p. 458b)

“Omitimos lo restante por no ser indispensable . . .” (p. 476b)

“ahora nos interesa más otro asunto . . .” (p. 484a)

En dos casos por lo menos, el atento narrador cree conveniente cuestionar la expresión utilizada por él mismo:

“si es permitida la comparación” (p. 464b)

“—pase la palabra—” (p. 485a)

En dos instancias, la urgencia por crear una atención absorbente, lo obliga a forzar la cualidad dialógica del texto dirigiéndose, imperiosamente, al lector, para crear una situación narrativa que comparte elementos narrativos y dramáticos:

La escena cambia. Ved una estancia . . . (p. 479b)

Ved con cuánta tranquilidad se consagra a la escritura la señora doña Perfecta . . . (p. 495a)

Finalmente, esta relación con el lector alcanza nuevas dimensiones cuando se extiende la posibilidad de un diálogo semejante hasta una especie de complicidad que permite compartir parte de la experiencia del proceso creador:

Nada más entretenido que buscar el origen de los sucesos interesantes que nos asombran o perturban, ni nada más grato que

encontrarlo. Cuando vemos arrebatadas pasiones en lucha encubierta o manifiesta, y, llevados del natural impulso inductivo que acompaña siempre a la observación humana, logramos descubrir la oculta fuente de donde aquel revuelto río ha traído sus aguas, sentimos un gozo muy parecido al de los geógrafos y buscadores de tierras.

Este gozo nos lo ha concedido Dios ahora, porque, explorando los escondrijos de los corazones que laten en esta historia, hemos descubierto . . . (p. 484a)

Galdós también ha ensayado la posibilidad opuesta del mismo tipo de diálogo al invertir la dirección para hacer partícipes a los lectores, no ya del proceso creador, sino del acto de la lectura. Ubicándose en la situación del lector, expresa la reacción que espera despertar en él, fascinado por el texto, y comenta el resultado posible de las acciones de los personajes (sus personajes), como si estos hubieran adquirido autonomía:

¡Ay! ¡Sangre, ruina y desolación! . . . Una gran batalla se preparaba. (p. 451b)

Otro aspecto importante de la relación entre narrador y texto resulta (y está claro, dada la índole política de *Doña Perfecta*) de la intervención del narrador por medio de sus opiniones. El caso más simple es el del comentario ideológico directo. En esta novela es escaso, por ser la solución narrativa más tosca. Solamente aparece a propósito de la manía por las glorias pasadas, que se desentiende del descalabro contemporáneo (p. 410a-b); de las reacciones de los pueblos frente a Madrid (p. 438b); de Orbajosa y el ejército (p. 458b); de la ineptitud corruptora del gobierno (p. 483b). En todos estos casos, el elemento irónico equilibra la violencia de la interrupción en el relato.

Una forma más elaborada se da varias veces mediante el sagaz uso del estilo indirecto, por el cual la atribución del juicio polémico es insegura y parece compartida por el narrador y uno de los personajes, Pepe Rey o doña Perfecta, en los casos más notables. El propósito es el de crear ambigüedad en la opinión y hacer que la atribución corra por cuenta del lector quien, así, va siendo hábilmente utilizado para que tome partido sin presiones demasiado obvias del narrador.

Así, por ejemplo, la inoportuna charla de Jacinto se compara con el molesto zumbido de un insecto, pero la comparación es igualmente atribuible al narrador y al personaje:

Cuando Pepe oyó el zumbidillo de aquel insecto su irritación creció. Sin embargo, no había odio en su alma contra el mozalbeta doctor. Este le mortificaba como mortifican las moscas; pero nada más. Rey

sintió la molestia que inspiran los seres inoportunos, y como quien ahuyenta un zángano, contestó de este modo: (p. 434a)

Cuando las palabras del canónigo fastidian a Pepe Rey, el severo juicio sobre ellas, aunque figura en texto del narrador, parece corresponder a Pepe:

pero la importuna verbosidad agresiva del canónigo necesitaba, según él, un correctivo (p. 422b)

Pepe Rey no sabía lo que le mortificaba más: si la severidad de su tía o las hipócritas condescendencias del canónigo. (p. 449a)

encubriendo su cólera con las palabras que creyó más oportunas para contestar a la solapada ironía de sus interlocutores . . . (p. 449b)

Esta embrollada, sutil y mística dialéctica no convenció a Rey . . . (p. 464a)

En el caso de doña Perfecta la técnica es semejante:

¿Era su intención molestar de este modo al infame sobrino, o realmente no había en el edificio otra pieza disponible? (p. 459b)

En fin, el narrador, en un calculado esfuerzo de objetividad cómplice, interviene en los acontecimientos con comentarios reforzadores sobre los personajes y va modelando el juicio de los lectores basado en la acción de la novela. Así, cuando se da el retrato de Pepe Rey:

Fuerza es decirlo, aunque su prestigio se amengüe: Rey no conocía la dulce tolerancia . . . (p. 416b)

Y cuando tía y sobrino discuten, termina la descripción de las actitudes de ambos personajes con un comentario inapelable:

El desplome de toda la iracundia de su tía, que le amenazaba, no le hizo pestañar. El era así. (p. 464b)

Para insinuar las ocultas aspiraciones de María Remedios y subrayar la traición a su clase social, que justifican el ocultamiento de su pasado de pobreza y servidumbre, perversamente el narrador asume el tono condescendiente, de moralidad hipócrita, de la clase alta a la que María Remedios quiere, criminal y desesperadamente, pertenecer:

María Remedios —si es verdad, ¿por qué no se ha de decir? — había

sido lavandera en la casa de Polentinos. (p. 484b)

En cambio, se subraya el desconocimiento de un dato para poner de relieve la condenatoria ausencia de una virtud:

No sabemos cómo hubiera sido doña Perfecta amando. Aborreciendo tenía la inflamada vehemencia de un ángel tutelar de la discordia entre los hombres. (p. 495b-496a)

Finalmente, en el último capítulo de dos líneas, el narrador resume su opinión, seguro ya de que ha de coincidir con la que ha creado meticulosamente en el lector:

Esto se acabó. Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son. (p. 501b)

Como se ha podido notar ya, Galdós optó en Doña Perfecta por el empleo abundante de la expresión irónica que aliviara el texto de toda evidencia directamente docente. Sin pretender agotar todos los aspectos de este uso, vale la pena comentar algunos ejemplos y tipos. En primer lugar, el narrador “legítima” a los propios personajes al imitar sus expresiones o al dar formulación verbal paródica a sus acciones. Cuando Pepe Rey se refiere a su equipaje, lo define como compuesto por “Dos maletas y un mundo de libros para el señor don Cayetano” (p. 408a); el narrador toma la hipérbole más adelante y comenta: “Tres caballerías debían transportar todo: hombres y mundos” (ibid.). El chiste de Pepe Rey con el apodo del tío Lucas: “Eso es, señor Licurgo. Bien decía yo que era usted un sabio legislador de la antigüedad” (p. 408b), lo repite, con variaciones, por lo menos tres veces el narrador:

El sabio legislador espartano se rascó la oreja y dio un suspiro (p. 409b)

añadió con energía el legislador lacedemonio (p. 411a-b)

El arcaico carácter de antiguallas sin interés vital de los estudios de don Cayetano se acentúa irónicamente con el arcaico uso del artículo y el posesivo del título del *Final*

*De don Cayetano Polentinos a un su amigo de Madrid* (p. 498a)

Los usos de la ironía, sin embargo, se extienden a la propia labor del narrador. En dos casos, el comentario se emplea contra el texto mismo. En efecto, después de un par de páginas más o menos burlescas en que el narrador comenta las

tensiones entre tropa y población en la provincia española, con consideraciones generales sobre las partidas, el ejército y el pueblo, añade zumbonamente, para subrayar la superflua presencia del comentario:

Y ya que se ha dicho esto tan importante, bueno será añadir . . . (p. 459a)

Y es de claro sesgo irónico la exclamación falsamente apesadumbrada acerca de las dificultades de la tarea del historiador:

¡Oh! ¡Cuán difícil es para el historiador que presume de imparcial depurar la verdad en esto de las opiniones y pensamientos de los insignes personajes que han llenado el mundo con su nombre! (p. 469a)

El más frecuente uso de ironía aparece, naturalmente, en el comentario del narrador que marca el carácter negativo de la conducta de los personajes. Mediante calificativos que responden más a la fama impuesta por el poder que a los acontecimientos que se narran, Galdós consigue que el lector se rebele contra la falsedad de esas conductas, no porque se las critique abiertamente sino porque el narrador parece plegarse, en gran parte del relato, a la opinión dictada por las apariencias.

Una de las propuestas fundamentales del libro, presente desde el título hasta el explícito texto final ya citado, es desnudar la adversa naturaleza profunda de las apariencias: las imperfecciones de los seres perfectos, la culpa de los inocentes; consecuentemente, el uso primordial de la ironía consistirá en calibrar cuidadosamente los límites eficaces de la hipocresía. Hasta la mitad del libro, pues, el narrador, las más de las veces, parece también engañado, como en el caso de los pleitos misteriosos que los vecinos inician contra Pepe, o en el de su destitución harto sospechosa. En ambos casos, el narrador se limita, respectivamente, a transcribir los hechos aparentes:

Habíale prometido doña Perfecta, en su magnanimidad, ayudarle a salir de tan torpes líos por medio de un arreglo amistoso; pero pasaban los días y los buenos oficios de la ejemplar señora no daban resultado alguno. (p. 439a)

— ¡Hase visto mayor picardía! —exclamó la señora volviendo de su estupor. (p. 440b)

Mediante una adjetivación que responde más a las apariencias y a la buena fama impuesta por el poder que a la conducta siniestra de los personajes, el narrador asume el papel irreprochable de cronista “objetivo” pero, en verdad, el contraste

entre los actos de los personajes y la adjetivación del narrador despierta sospechas crecientes en el lector de modo que a medida que se desarrolle la novela se transformará en esencial elemento irónico del relato. Esta técnica puede observarse en relación con casi todos los personajes; aun con los marcados con rasgos de clara simpatía, como Pepe Rey; en él, el narrador pone en intencionada contradicción la especialidad científica de su profesión con su limitada agudeza psicológica o su escasa madurez emocional (pp. 425b y 463a). Pero es en doña Perfecta en quien mejor se ilustra esta técnica y a ella se limitará el examen del procedimiento. Al principio de la narración, doña Perfecta es presentada a través de la voz de las apariencias, en la persona de Licurgo, como un ser de bondad angélica:

Así viviera mil años ese ángel del Señor. (p. 408b)

El encuentro primero con el sobrino es testimonio de su predisposición afectuosa:

le recibía en sus amantes brazos doña Perfecta, anegando en lágrimas el rostro y sin poder pronunciar sino palabras breves y balbucientes, expresión sincera de su cariño. (p. 417a)

Cuando, recobrada, hable a su sobrino, doña Perfecta lo hará “con cariñoso acento” (p. 418b), “benévola” (p. 419b), mientras contemplará a su sobrino “con verdadero arrobamiento”.(p. 419a).

A medida que la trama se desarrolla, la conducta de doña Perfecta contradice la fama y el cariño expresados al principio, pero el narrador conserva el estereotipo impuesto en las primeras páginas. En efecto, doña Perfecta, en la primera charla del día de la llegada, trata a su sobrino con una mezcla de afectuoso paternalismo y severidad: “cuidado, Pepito” (p. 421b), “este chico” (422a), “estos despabilados niños del día” (p. 424b), “dijo doña Perfecta con marcado tono de severidad” (p. 425a).

En cambio, la postura exterior adoptada por el personaje, reaparece en los comentarios del narrador, que adquieren así sentido cada vez más irónico:

La señora se sonreía con bondad maternal (p. 426b)

dijo doña Perfecta con aquella risueña expresión de bondad que emanaba en su alma, como de la flor el aroma. (p. 430b)

repuso la señora con su acostumbrada dulzura—. (p. 439b)

Sonrió con dulzura al decir la última frase, y, después, tomando un

tono de familiar y cariñosa amonestación, (p. 440b)

Doña Perfecta y su sonrisa bondadosa, (p. 447b)

Correlativamente, el narrador adelanta, parcamente, leves apuntaciones ambiguas a propósito de la conducta de la protagonista:

indicó doña Perfecta con ligero acento de vanidad (p. 423a)

indicó la señora, con aparente jovialidad—. (p. 430b)

Oyóse la voz de doña Perfecta, que con alterado acento gritaba: (p. 433b)

dijo la señora, sonriendo con muy poca espontaneidad—. (p. 435 a)

Pero cuando se hace evidente la naturaleza real de su carácter, la conducta de doña Perfecta solamente puede sorprender a los personajes:

La voz de doña Perfecta vibró de súbito en el ámbito del comedor con tal discorde acento, que el sobrino se estremeció cual si oyese un grito de alarma. (p. 437a)

Pronto Pepe Rey encuentra sospechosa la conducta de doña Perfecta:

Pepe Rey fijó los ojos en el semblante de su tía, cual si escudriñarla quisiera hasta lo más recóndito de su alma.

— Digo que si quieres ir no dejes de hacerlo— repitió la señora con calma admirable, confundiendo en la expresión de su semblante la naturalidad con la honradez más pura. (p. 441a)

Cuando, finalmente resulte difícil de ocultar la apariencia hipócrita, el comentario, señala la reconciliación del narrador con la tumultuosa acumulación de evidencias y sospechas de los personajes y los lectores:

— ¿A qué hora pasa el tren de la mañana? —preguntó doña Perfecta, por cuyos ojos asomaba la febril impaciencia de su alma. (p. 450b)

— Sí, sí, es verdad —repuso la señora, interrumpiéndole vivamente y procurando recobrar su habitual dulzura—. (p. 462b)

En esta elaborada situación de solidaridad entre narrador, personajes y lector, los adjetivos positivos adquieren valor sarcástico y terminan por ilustrar no las bondades sino precisamente la hipócrita apariencia de bondad que doña Perfecta ha construido.

¿Conque yo soy una intrigante, una comedianta, una arpía hipócrita, una diplomática de enredos caseros? . . .

Al decir esto, la señora había descubierto su rostro y contemplaba a su sobrino con expresión beatífica. (p. 463a)

prosiguió la piadosa señora, cada vez más valiente.— (464a)

— ¡Matar! . . . La idea tan sólo de un homicidio me horroriza, Caballuco —dijo la señora cerrando los dulces ojos—. (p. 427a)

— Vamos, hombre, sosiégate —dijo doña Perfecta con bondad—. (p. 473a)

— Pues yo no te aconsejaré nada en asunto tan grave —repuso ella con la circunspección y comedimiento que tan bien le sentaban—.

Con estas expresiones sarcásticas alterna la metáfora lexicalizada de signo opuesto:

— Que se acomoden como puedan —dijo doña Perfecta con expresión de hiel y vinagre—. (p. 459b)

La apariencia y la realidad profunda se mezclan en una misma observación:

El ingeniero observó que sobre aquel semblante pálido y marmóreo, no exento de cierta hermosura, se proyectaba la misteriosa sombra de un celaje. Al mirar recobraba la claridad siniestra; pero miraba poco, y después de una rápida observación del rostro de su sobrino, el de la bondadosa dama se ponía otra vez en su estudiada penumbra. (p. 461b)

Y las figuras animalísticas califican la realidad o la apariencia:

dijo doña Perfecta, más bien rugiendo que hablando—. (p. 466a)

preguntó, mansamente, doña Perfecta—. (p. 472b)

Naturalmente, los ejemplos podrán multiplicarse al pasar revista al tratamiento de los otros personajes; al análisis de los pasajes descriptivos; de las variaciones en los apelativos con que el narrador llama a sus personajes o estos se llaman entre sí; al diestro manejo de los diversos niveles de lengua: presencia de



diminutivos (afectivos y despectivos) y aumentativos y usos coloquiales<sup>8</sup>. No se agotan, en verdad, con esta breve enumeración las múltiples posibilidades del análisis textual de *Doña Perfecta*; pero parece haber quedado claro en las páginas de este trabajo que intentar una revaloración artística de esta novela temprana de Galdós, injustamente maltratada por la crítica, no será tarea irrelevante.

## REFERENCIAS

- C. A. Jones, "Galdós's Second Thoughts on *Doña Perfecta*", *Modern Language Review* 54, 1959, pp. 570-573
- M. C. Lassaletta, *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, Madrid 1974
- I. Lerner, Reseña de Lassaletta, que aparecerá en *Anuario de Letras*, México, XV, 1977
- I. Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris 1973
- J. F. Montesinos, *Galdós I*, Madrid 1968
- W. T. Pattison, *Benito Pérez Galdós*, Boston 1975
- T. A. Sackett, *Pérez Galdós: An Annotated Bibliography*, New Mexico 1968
- L. B. Walton, *Pérez Galdós and the Spanish Novel of the Nineteenth Century*, repr., New York 1970
- H. C. Woodbridge, *Benito Pérez Galdós: A Selective Annotated Bibliography*, Metuchen, New Jersey 1975

---

8 La mayor parte de las expresiones familiares están puestas, significativamente en boca de María Remedios o de don Inocencio. He aquí una lista incompleta de las que aparecen en esta novela, que ahora puede confrontarse con el abundante material ofrecido por Lassaletta 1974 (ver al respecto Lerner 1977): *bergante* (p. 480b); *con el alma y la vida* (p. 495a); *cuidadito con* (p. 480b); *echar humos* (p. 488a); *en un quitame allá esas pajas* (p. 489a); *gori gori* (p. 487b); *hacer cocos* (p. 477a); *hacer novillos* (p. 482b); *Juan Lanás* (p. 487a); *mandria* (p. 488b); *marmolejo* 'torpe' (p. 495a); *pelagatos* (p. 487b); *pelárselas* (p. 479b); *poner la proa* (p. 486b); *poner las peras a cuarto* (p. 480b); *ponerse a 'dedicarse'* (p. 487b); *seguir en sus trece* (p. 480a); *sentar la mano* (p. 480b); *trabajar como un negro* (p. 487a).