

LAS REFERENCIAS CLÁSICAS DE *DOÑA PERFECTA*

TEMA Y ESTRUCTURA DE LA NOVELA

Curiosa ha sido la fortuna literaria de *Doña Perfecta*, desde su discutida aparición en 1876. Es, ciertamente, una de las novelas de Galdós más conocidas, y en este sentido ha eclipsado muchas de sus obras más maduras e importantes. Al mismo tiempo, probablemente a causa de su gran reputación, ha sido una de las novelas atacadas con más encono. Vale la pena advertir que los críticos de *Doña Perfecta* no sólo se hallan entre aquellos que pueden haberse sentido molestos por su “doctrina”, sino también entre estudiosos de la literatura más o menos imparciales que señalan su fracaso como obra de arte. Finalmente, no hay que olvidar la extraña vida, todavía actual, de este libro como “clásico” escolar para estudiantes extranjeros de español. Con ese fin se utiliza en multitud de aulas de clase, cerradas con frecuencia a obras posteriores de Galdós indudablemente mejores. Quizá sea de interés, por lo tanto, volver a *Doña Perfecta* en un intento de comprender algo de su relación novelística con la totalidad de la obra de Galdós. Espero que de esta manera se haga luz en torno a la contradictoria posición de *Doña Perfecta* como novela.

La etimología burlesca *Urbs Augusta > Orbajosa*, con que Galdós explica el nombre del pueblo en que tiene lugar la acción de *Doña Perfecta*, es uno de los rasgos del libro que el lector corriente recuerda mejor. La necesidad de proveer de origen hasta al nombre de un lugar imaginario parecería ejemplo notable de la técnica realista, es decir, de la creación de un mundo novelístico que, si no es real, lo parezca hasta en sus menores detalles. Sin embargo, suele no advertirse que en la novela esta etimología es sólo una de sus muchas referencias a la antigüedad. En efecto, podemos señalar en ese sentido “el tío Licurgo”, el “penitenciario”, don Inocencio con sus citas de Horacio y Virgilio, las antigüedades de don Cayetano, el “cacique” que monta como un centauro y muchos otros casos. ¿Cuál es el significado de tan sistemáticas referencias en la estructura total de la novela que las contiene? ¿Es simplemente recurso de decoración estilística externa de un autor joven y todavía inexperto, o acaso tienen estas referencias algún sentido interior? Es éste el punto de partida que nos conviene.

Además de Orbajosa, el primer contacto del lector con este sistema de referencias clásicas se cumple a través de la persona del campesino

castellano que va a la espera del tren en que el personaje central, Pepe Rey, hace la primera parte de su viaje a Orbajosa. Aunque se llama Pedro Lucas, el guía se presenta como "el tío Licurgo". A medida que, en el transcurso del libro, este personaje nos revela más cosas de sí mismo, se vuelve tanto más dudosa la propiedad del nombre que lleva. Claro está que es hombre listo y siempre tiene a mano un proverbio, la sabiduría tradicional de los de su especie, pero es virtualmente, si no abiertamente, deshonesto. Luego resulta que el tío Licurgo es un "pleitista" que capitanea un grupo de invasores de la propiedad de Pepe Rey, y que intenta disfrazar sus fechorías instigando una interminable contrademanda. La astuta inmoralidad legal del tío Licurgo se pone en una especie de contraste irónico con la inteligencia y rectitud legal de su homónimo espartano. Las características generales son las mismas: sabiduría, interés en la ley; pero el personaje castellano parece representarlas en forma degenerada. Este peculiar contraste entre nombre y persona vuelve Galdós a subrayarlo haciendo que el tío Licurgo se refiera a un camarada "pleitista", "el tío Pasolargo", con el apodo secundario de "el filósofo", a causa de "su mucha trastienda". También aquí vuelve a aparecer la degeneración local de un tipo humano clásico.

Se podría intentar, a primera vista, relacionar esta ironía con la de los quijotescos toponímicos castellanos que Pepe Rey critica en el capítulo segundo. *Cerrillo de los lirios, Villarrica, Valdeflores*, son en realidad, dice Pepe, los lugares más desolados y deprimentes que sea dable imaginar; sin embargo, su misma aridez parece provocar esa misericordiosa fantasía de nomenclatura. Uso el término *quijotescos* para estos nombres, porque los discuten Pepe y el tío Licurgo después de que Galdós, al final del capítulo primero, describe la pareja como "señor y escudero". Antes de esta discusión, el único toponímico que aparece es el de *Villahorrenda*, expresión de intención crítica demasiado directa. La posibilidad de aplicar la ironía cervantina a la nomenclatura castellana puede haber sido sugerida por la reunión y la naturaleza misma de los dos interlocutores¹. Es un ejemplo menor de aquel ahondamiento progresivo que caracteriza la creación de Galdós tanto en lo grande como en lo pequeño. De cualquier modo, se puede ver que no hay semejanza real entre esos nombres de lugar y la intención oculta en el de Licurgo. En el primer caso, no hay verdadera relación entre el nombre y la cosa nombrada; los une tan sólo una fantasía patética, una especie de poesía tocada de pobreza. En el otro caso, Galdós parece sugerir una especie de traición al nombre por el objeto, una adecuación aparente que a la larga se ve que carece de base. En *Doña Perfecta* Galdós pone cuidado en evitar que se despierte ningún género de simpatía cervantina por los habitantes de Orbajosa.

¹ Madariaga, en su excelente ensayo sobre Galdós en *Genius of Spain*, cita este comienzo cervantino de *Doña Perfecta*, tan curiosamente fuera de tono. Y digo *curiosamente*, por las profundas meditaciones cervantinas que encontramos en las obras posteriores de Galdós.

La falta de identidad entre el nombre clásicamente derivado y el topónimo castellano ultrapoético se confirma en el "cacique" y "faccioso" *Caballuco*. Este sujeto, cuyo verdadero nombre es Cristóbal Ramos, es el que encuentran Pepe Rey y el tío Licurgo en el camino a Orbajosa y que cambia algunas palabras altaneras con el hombre a quien después habrá de asesinar. Galdós lo describe tan bien montado en "un soberbio caballo de pecho carnoso semejante a los del Partenón", que parece un "centauro". Varias veces se insiste en esta comparación, y el lector llega a pensar si el nombre Caballuco no se habrá unido maliciosamente en el espíritu de Galdós con la figura del hombre-caballo clásico. Sin duda, Caballuco representa en cierta manera la bravia independencia y la arrogancia tradicional del centauro. Galdós identifica estos rasgos con un grupo específico de cualidades castellanas, las de la entereza, porque continuamente pone en boca de Caballuco repeticiones de la fórmula del siglo de oro "yo soy quien soy" y otras frases análogas. Pepe Rey, por ejemplo, contesta a su típica pregunta "¿Sabe usted quién soy yo?" con "Ya sé que es Ud. un animal", réplica adecuada para un centauro. Sin embargo, Caballuco se revela como individuo muy imperfecto. Se ve llevado por doña Perfecta a romper su promesa y a declarar la guerra a las tropas de Madrid; además se muestra infantilmente celoso de Pepe Rey. Su naturaleza es pobre, incapaz de resistir ningún ataque a su orgullo. Así como Licurgo, a pesar de sus proverbios, representa una forma imperfecta de la sabiduría y rectitud tradicionales del campesino, así Caballuco ostenta en estado de decadencia la integridad épica y la independencia estoica del castellano.

Se nos aparece, pues, como probable la presencia en *Doña Perfecta* de un patrón de técnica para las referencias clásicas. Se usa todo personaje o tipo antiguo que represente más o menos completamente un conjunto tradicional de cualidades españolas. La referencia, o su variante, se da como nombre a un individuo que por su clase o posición se esperaría que encarnara tales cualidades. El que el individuo nos defraude en esa espera, en el curso de la novela, aparece así, al mismo tiempo, en irónica armonía e irónico contraste con el nombre que se le ha escogido. La específica y plena intervención del autor que esta técnica requiere es, por supuesto, esencialmente no cervantina.

Otro empleo de la referencia clásica, pero que supone el mismo esquema de ironía, es la frecuente comparación de los rasgos de la paz y sencillez rurales, tal como las cantan los poetas latinos, con la vida de Orbajosa. Este tema se repite constantemente en diferentes planos y de diferentes maneras, según la persona de que se trate. El padre de Pepe Rey, antes de que éste emprenda el viaje, es el primero en describir idílicamente a Orbajosa. Hasta cita a Virgilio. Pero quien más abunda en el tema es don Inocencio, que, como tantos de los curas de Galdós, se hace notar por su conocimiento de la poesía latina. Apenas puede mencionar su lugar de nacimiento sin hacer alusión al "beatus ille". Y a propósito,

su nombre, don Inocencio, aunque no clásico, sí es apropiado para nuestro método de nomenclatura. Su fondo real de inocencia cristiana ha sido corrompido por el hábito de maliciosa racionalización; una vez más, el nombre representa la degeneración de una cualidad. Así su clásica interpretación de la vida de Orbajosa, a la vez inocente y racionalizada. Hasta doña Perfecta, tía de Pepe, y Rosarito, su prima y prometida, reflejan el tópico sin ninguna referencia literaria notable, en sus respectivas esperanzas y temores de que Pepe se aburra de la "vida apacible" de Orbajosa. Él mismo, en sus primeras protestas contra estos sentimientos, habla de hallar placer en "la soledad y el sosiego del campo". Es una ilusión que no tarda en disiparse y sobre la cual tenía ciertas dudas desde el principio. En su primera travesía del campo castellano, acompañado por el tío Licurgo, reconoce que su árido patrimonio no es el bucólico conjunto de "montes, lagos, ríos, poéticos arroyos, oteros pastoriles" que su imaginación infantil le había pintado.

En realidad la vida de Orbajosa, más que apacible, es monótona; más que calma, es mezquina en su actividad incesante, y más que ofrecer soledad, sólo produce aislamiento espiritual. Quizá la mejor expresión de estos sentimientos nos la ofrece Galdós en la Casa de las Troyas (en el capítulo XII titulado *Aquí fué Troya*). En esa casa viven en una especie de sitio perpetuo tres miserables muchachas huérfanas, las niñas de Troya, rodeadas de suspicacias y desprecios y rechazadas por sus vecinos. La referencia clásica es en este caso tan clara que no necesita comentario, particularmente cuando Galdós nos informa que la única salida que tienen para su natural alegría es vagar por las galerías y cuartos de la vetusta casa, reír de naderías y, a veces, contestar el desdén de los vecinos con piedrecillas arrojadas desde las ventanas del piso alto. Es un retrato de la represión y frustración espirituales de los pequeños pueblos, que a veces recuerda el *Winesburg Ohio* de Sherwood Anderson. En la Casa de las Troyas residen las pastoras potenciales de la Orbajosa no virgiliana. Una vez más, el mundo creado por Galdós traiciona irónicamente la forma clásica, en este caso un tema literario.

Don Cayetano, el anticuario local y cuñado de doña Perfecta, representa una relación con la antigüedad ligeramente distinta. Este personaje, bien intencionado pero trivial, se pasa el tiempo entre libros, manuscritos y otras reliquias de glorias pasadas, sin sospechar jamás que las cambiantes realidades humanas han quitado todo sentido a su erudición. Cuando declama:

Augusta llamáronla los antiguos, augustísima la llamo yo ahora, porque ahora como entonces, la hidalgüía, la generosidad, el valor, la nobleza, son patrimonio de ella . . .

demuestra la falta de discreción que ocampaña su saber. Desprecia una edición mal fechada, pero acepta a Orbajosa de acuerdo con su propia valoración: la implicada en su clásico nombre. Y desconoce la popular

pero significativa etimología *Orb-ajosa* > *Orbajosa* con que Galdós relaciona maliciosamente al pueblo con su más afamado producto: el ajo. Cuando menos se aclara entonces una de las intenciones ocultas detrás de las comparaciones clásicas, gracias a la candidez de don Cayetano. Galdós quiere de esta manera subrayar dos perspectivas diferentes del mundo creado por él: la complaciente auto-visión de los habitantes, en contraste con la suya propia. La doble etimología de Orbajosa es de importancia central, en este punto, para el tema de su novela.

Pero podemos ahondar aún más en esta cuestión de la intención, si nos preguntamos por qué Galdós escoge referencias clásicas. ¿Por qué no compara su Orbajosa contemporánea con la Edad Media o con el siglo de oro, la época del verdadero esplendor de la Castilla provinciana, creadora de conquistadores, de místicos, de poetas, de todas las variedades de la dignidad y el fervor humanos? ¿O por qué no compararla con el Madrid progresista, y a sus gentes con los habitantes de una ciudad moderna? Parece como si Galdós hubiera escogido la antigüedad porque no es su intención, como se ha creído, presentar la decadencia de un pueblecito castellano ni hacer comparaciones despectivas entre conservadorismo y liberalismo, sino que se propone el estudio temático de la imperfección de la vida española. El mismo nombre (una vez más en oposición irónica) de *Doña Perfecta* nos lo indica. Orbajosa, representada por el cura, el cacique, el campesino y la dama importante, es cantidad imperfecta, a la que cada uno contribuye con su medida de imperfección. No se trata de gentes viciosas o degeneradas, ni de malvados, como Galdós se cuida de mostrar, sino de gentes que no llenan la medida de sus propias formas de existencia. Las vidas no colman los tipos y, a pesar suyo, en su interacción en torno a Pepe Rey llegan a ser una fuerza casi ciega al servicio del mal. Y, precisamente porque Galdós no desea comparar sus creaciones con otras personas que no sean ellas mismas, escoge las referencias clásicas. En las "novelas contemporáneas" iniciales, entre las cuales se cuenta *Doña Perfecta*, la intención de Galdós era investigar el problema del mal en su propia España². Emplea la llamada perfección clásica como para dejar en descubierto la imperfección vital que echa a perder ese complejo humano llamado Orbajosa³.

Si todo esto se puede decir del antagonista, Orbajosa, ¿cómo relacionarlo con la persona del protagonista, Pepe Rey? Aunque al pronto parece inútil buscar referencias clásicas a que se pueda comparar este personaje supra-ejemplar, veamos la primera descripción que Galdós hace de él:

² Casaldueiro comenta extensamente, en su *Vida y obra de Galdós*, esta primera intención del novelista.

³ No he mencionado, claro está, todas las referencias clásicas empleadas por Galdós en *Doña Perfecta*. Pero he tratado de comentar los ejemplos más importantes. La comparación de don Juan Tafetán con Antínoo y el largo escrutinio de la biblioteca de don Inocencio son quizá mis omisiones más importantes.

Frisaba la edad de este excelente joven en los treinta y cuatro años. Era de complexión fuerte y un tanto hercúlea, con rara perfección formado, y tan arrogante, que si llevara uniforme militar, ofrecería el más guerrero aspecto y talle que puede imaginarse. Rubios el cabello y la barba, no tenía en su rostro la flemática imperturbabilidad de los sajones, sino, por el contrario, una viveza tal, que sus ojos parecían negros sin serlo. Su persona bien podía pasar por un hermoso y acabado símbolo, y si fuera estatua, el escultor habría grabado en el pedestal estas palabras: *inteligencia, fuerza*. Si no en caracteres visibles, llevábalas expresadas vagamente en la luz de su mirar, en el poderoso atractivo que era don propio de su persona, y en las simpatías a que su trato cariñosamente convidaba.

Pepe Rey puede compararse, pues, a una estatua, cuyo ser es una expresa y perfecta representación de cualidades morales. Poco hace falta saber de la concepción galdosiana de la estatuaria antigua para darse cuenta de que Pepe el Rey se define por su relación con modelos clásicos, sólo que en su caso esta relación es positiva. Llena su forma, su perfección, hasta los bordes, condición que ayuda grandemente a explicar su peculiar falta de vida en la novela. Pero Galdós sigue hablándonos de este joven ultraterreno:

No admitía falsedades, ni mistificaciones, ni estos retruécanos del pensamiento con que se divierten algunas inteligencias impregnadas de gongorismo; y para volver por los fueros de la realidad, Pepe Rey solía emplear a veces, no siempre con comedimiento, las armas de la burla. Esto era casi un defecto a los ojos del gran número de personas que le estimaban, porque nuestro joven aparecía un poco irrespetuoso en presencia de multitud de hechos comunes en el mundo y admitidos por todos.

Un ligero defecto, excusable en persona por otra parte tan ejemplar; cierta intolerancia, cierta áspera arrogancia burlona: aparece la falla trágica. En efecto, a partir de este momento el progresivo enmarañamiento de Pepe Rey en la red semiconsiente de Orbajosa proviene de esta "falla". Su diálogo se limita a ataques y defensas a veces burlones y a menudo intolerables, limitación que sólo sirve para provocar y alentar al adversario. Su muerte a manos de este destino social, de la malignidad de esta imperfección, sigue el plan prescrito de la tragedia. El curso entero y la estructura del libro posee, pues, los rasgos del modelo clásico: la perfección sucumbe a la imperfección en una serie de extensos actos teatrales. En pocas palabras podemos dividirlos así: 1º, introducción y primer encuentro (capítulos 1 a 17); 2º, tensión creciente, maniobras y contramaniobras (capítulos 8 a 12); 3º, intervención de factores externos, como las niñas de Troya y la situación política, que vienen a agudizar el conflicto (capítulos 13 a 18); 4º, Pepe descubre el alcance y sentido de su oposición, el necesario descubrimiento trágico (capítulo 19); quinto,

su lucha final y la muerte (capítulos 20 a 31); sexto, epílogo (capítulos 32 y 33).

Pero dejemos esta tentadora división y volvamos a Pepe Rey. Si la tragedia ha de limitarse a reyes y princesas, nos explicaremos el porqué, no sólo de su perfección estatuaría, sino también de su nombre.

Temáticamente, estudio de la imperfección; estructuralmente, tragedia: ahora es posible señalar la razón del fracaso de *Doña Perfecta* como novela. La estructura trágica, con su calculada progresión dramática, tiende a dirigir la mayor parte de la atención del lector al más bajo nivel novelístico, el de la narración. Pero, lejos de ser una historia absorbente o emocionante, es dolorosa. Se ha señalado con frecuencia, desde los tiempos de Cervantes, que el lector de novelas, particularmente cuando la novela no trasciende este plano de la narración, tiende fatalmente a identificarse con la figura central. Y como Pepe Rey ocupa esa posición, su tendencia a luchar desarmado, la estupidez esencial de su "falla" recalada con exceso, producen un efecto torturante en el ánimo del lector. Pepe Rey, personaje de novela, carece de la objetividad, de la grandeza y de la acción voluntaria que en el drama vuelve excusable y hasta admirable la falla trágica (en la medida en que la haya). En cuanto a los otros personajes, tampoco consiguen estimular el interés por el relato. Siendo estudios negativos, no logran que el lector los toque ni sienta. Podrá éste comprenderlos, interesarse profundamente en ellos, viviéndolos como representantes de ciertas fallas de la vida española; pero no puede concebirlos como malvados a quienes haya que odiar o temer. La reacción del lector es más bien de disgusto que de emoción.

Más allá del nivel de la narración, la experiencia posible del mundo novelístico resulta perjudicada también por la estructura trágica. No sólo ocurre que esa peculiar estructura exagera el elemento narrativo, sino que también el hecho mismo de que Orbajosa se equipare en cierto modo con el destino impide la creación plena de un ambiente ficticio. El destino es, por definición, elusivo y misterioso; en consecuencia, el lector se ve continuamente frustrado en sus intentos de tomar contacto vital con Orbajosa. Galdós desvía de esa experiencia a sus lectores, frecuente y deliberadamente, con frases como ésta: "Los que nos han transmitido las noticias necesarias a la composición de esta historia pasan por alto aquel diálogo, sin duda porque fué demasiado secreto". Con excepción del recorrido inicial a través de la meseta de Castilla, y de creaciones tan afortunadas como esquemáticas —Juan Tafetán, las niñas de Troya—, Orbajosa, como entidad humana y material, es bastante imprecisa. No se la conoce en forma directa, aunque el lector la entienda perfectamente. El tono de la existencia local, la sociedad en general, hasta las maquinaciones de doña Perfecta y sus asociados, permanecen en la sombra; todo puede estar muy bien descrito, pero pocas veces llegamos a tenerlo ante nuestros ojos. Poseemos la geografía de Orbajosa, pero no podemos explorarla.

En *Doña Perfecta* no pudo aprovecharse Galdós de la única gran ventaja artística que poseía su amigo y rival Pereda, quien intentó un tipo semejante de novela desde un punto de vista opuesto. Pereda, al proponer un concepto mucho más simplista del mal en la España de su tiempo, es capaz de colocarlo en un marco literario, la Montaña, que llega a ser una auténtica experiencia para el lector. A pocos españoles liberales perturban ahora las ideas de Pereda; se valora su obra en términos del arte novelístico. Por otra parte, *Doña Perfecta*, a pesar, o quizás a causa de su continuo éxito en el tratamiento del tema (fué incluida en el índice después de la instalación del presente régimen en España), apenas se puede considerar que haya triunfado como novela⁴.

Todo lo que hasta aquí hemos dicho no alcanza a uno de los personajes centrales, Rosario, la hija de doña Perfecta, la amada de Pepe Rey. Galdós la describe con términos opuestos a los de los otros personajes:

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; una transparencia, digo, por la cual todas las honduras de su alma se veían claramente, honduras no cavernosas y horribles como las del mar, sino como las de un manso y claro río. Pero allí faltaba materia para que la persona fuese completa; faltaba cauce, faltaban orillas. El vasto caudal de su espíritu se desbordaba, amenazando devorar las estrechas riberas.

Es éste, pues, un ser humano que, más que fracasar en colmar las formas de su existencia, más que existir en estado de coherencia estática, amenaza con desbordarse, un ser humano semejante a un río, una corriente de vida en tiempo psicológico. Aunque se trata de una simple descripción, es una descripción abierta, y como tal, permite a Galdós más tarde, al final de la novela, crear a Rosario. Es un personaje, de hecho el único personaje del libro, abierto a lo que Américo Castro, en su estudio del *Quijote* como novela, llama "incitación"⁵. La primera de estas incitaciones, increíble quizá y acaso insuficientemente motivada, es el amor a Pepe Rey. Compárese la naturalidad, extensión y fervor de las declaraciones de Rosario y las respuestas estáticas, breves, de Pepe, en ocasión de su primera entrevista verdaderamente amorosa (capítulo 17).

Después, cuando esta pasión se ha ahondado y concentrado por la represión materna cada vez más severa⁶, cuando de hecho se siente ella al

⁴ La interminable y acre polémica desatada en torno a *Doña Perfecta* parece haber surgido de la excesiva atención que se ha prestado a uno de los varios tipos de imperfección tratados por Galdós: la imperfección de la vocación religiosa. Se ha considerado, con la misma injusticia que se cometió en el caso del *Tartufo* de Molière, que el libro entero es un ataque a la religión misma.

⁵ Cf. AMÉRICO CASTRO, *La estructura del "Quijote"*, en *Realidad*, II, 1947, pág. 150.

⁶ Madariaga, en el ensayo antes mencionado, desarrolla este ciclo de represión y explosión de la personalidad como una de las claves de la psicología galdosiana.

borde de la locura, Galdós la usa para lograr la única página genuinamente novelística de su obra. Rosario ha estado rezando, y concluye:

Otra vez la idea terrible. No lo quiero pensar, y lo pienso. No lo quiero sentir y lo siento. ¡Ah! no puedo engañarme sobre este particular. No puedo ni destruirlo ni atenuarlo . . . pero puedo confesarlo y lo confieso, diciéndote: Señor, ¡que aborrezco a mi madre!

Luego sale al jardín, donde ve conversando a doña Perfecta con don Inocencio, Caballuco, Licurgo y otros. Se describe admirablemente, y con atención a toda su contextura espiritual, cómo se ha teñido su experiencia con los colores de su estado de ánimo. Nótese el uso de lo que se podría llamar el imperfecto experimental, que Galdós emplea tan eficazmente como Flaubert:

Oía el reloj de la catedral dando las nueve; . . . y salía del cuarto muy despacito para no hacer ruido; bajaba la escalera suavemente, que no movía un pie hasta no estar segura de poder evitar el más ligero ruido. Salía a la huerta, . . . deteníase un momento para mirar el cielo, que estaba negro y tachonado de estrellas. El viento callaba. Ningún ruido interrumpía el hondo sosiego de la noche. Parecía existir en ella una atención fija y silenciosa, propia de ojos que miran sin pestañear y oídos que acechan en la expectativa de un gran suceso. . . . La noche observaba.

Acercábase después a la puerta vidriera del comedor . . . A la luz de la lámpara veía a su madre de espaldas. El Penitenciario estaba a la derecha y su perfil se descomponía de un modo extraño; crecía la nariz, asemejándose al pico de un ave inverosímil, y toda su figura se tornaba en una recortada sombra, negra y espesa, con ángulos aquí y allí, irrisoria, escueta y delgada. Enfrente estaba Caballuco, más semejante a un dragón que a un hombre. Rosario veía sus ojos verdes, como dos grandes linternas de convexos cristales. Aquel fulgor y la imponente figura del animal le infundían miedo. El tío Licurgo y los otros tres se le presentaban como figuritas grotescas. . . . El dragón agitaba sus brazos, que en vez de accionar, daban vueltas como aspas de molino, y revolvió los globos verdes, tan semejantes a los fanales de una farmacia, de un lado para otro. Su mirar cegaba . . . La conversación parecía interesante. El Penitenciario agitaba las alas. Era una presumida ave-cilla que quería volar y no podía. Su pico se alargaba y se retorció. Erizábansele las plumas con síntomas de furor, y después, recogíendose y aplacándose, escondía la pelada cabeza bajo el ala. Luego las figurillas de barro se agitaban queriendo ser personas . . .

Rosario sentía un pavor inexplicable en presencia de aquel amistoso concurso. . . . Sin ver a nadie, creía que un millón de ojos se fijaban en ella. . . . Pero sus temores y su vergüenza disipábanse de improviso. En la ventana del cuarto aparecía un hombre azul; brillaban en su cuerpo los botones como sargas de iucecillas. Ella se acercaba. En el mismo instante sentía que unos brazos con galones

la suspendían como una pluma, metiéndola con rápido movimiento dentro de la pieza. Todo cambiaba. De súbito sonó un estampido, un golpe seco que estremeció la casa en sus cimientos. Ni uno ni otro supieron la causa de tal estrépito. Temblaban y callaban.

Era el momento en que el dragón había roto la mesa del comedor⁷.

Esta imaginería no es la imaginería clásica impuesta por Galdós; sacada en parte de los cuentos de hadas, corresponde al modo de ser de Rosario y a su presente agitación. La metamorfosis de Gaballuco de centauro en dragón marca el punto en que desaparece la imposición temática y comienza la creación novelística desde la intimidad del personaje. *Doña Perfecta* vive por un momento.

Así Rosario, aunque no es, de ningún modo, personaje central de la novela, nos hace comprender la relación de este libro con el conjunto de la obra de Galdós. En las grandes novelas posteriores, las más felices creaciones de Galdós serán, como las de Dostoievsky, aquellas cuya vitalidad amenaza, de una u otra manera, con desbordar la forma que las contiene. Los principales personajes de *Doña Perfecta*, por razón del fracaso de sus vidas, que no llenan sus tipos —fracaso expresado con el recurso de las referencias clásicas—, se oponen, en cierta manera, a Fortunata, Maxi Rubín, Benita, Torquemade y tantos otros. *Doña Perfecta*, la primera de las “novelas contemporáneas”, es una especie de anti-novela galdosiana, un punto negativo de partida de una gran trayectoria novelística⁸.

STEPHEN GILMAN

The Ohio State University.

⁷ Los puntos suspensivos son cuatro en la versión original. Indico mis abreviaturas con sólo tres.

⁸ No quiero con esto decir que la interferencia irónica, a veces por medio de la misma referencia clásica, no se encuentre en toda la obra de Galdós. Sí se encuentra, pero no como base del proceso novelístico, como en el caso que hemos estudiado.