

COHESION TEXTUAL Y PERSPECTIVA NARRATIVA EN «DOÑA PERFECTA»

José M. Navarro de Adriaensens

Universidad de Bremen, Alemania

Si enfocamos la novela de Galdós «Doña Perfecta» desde el punto de vista del proceso comunicativo que desarrolla, podremos construir un modelo de análisis textual que ayude a comprender los criterios utilizados por Galdós para ensamblar el relato, así como la intencionalidad reflejada por dicha ensambladura.

Galdós, minucioso y reflexivo constructor de sus obras, nos ofrece un importante campo de estudio. El hecho mismo de las numerosas rectificaciones que aparecen en cada nueva edición en vida de Galdós, e incluso los cambios considerables en algunos casos¹ es ya una prueba evidente de su cuidadosa y reflexiva tarea de creador literario.

En nuestro estudio vamos a partir de dos dimensiones: la cohesión textual en su relación con el tiempo de relato (temporalidad narrativa) y la perspectiva del narrador, como emisor del proceso comunicativo.

En términos generales, el desarrollo del relato en «Doña Perfecta» responde a un criterio de linealidad temporal, característico de un relato en tercera persona sobre un acontecimiento pasado. Pero, precisamente, la ensambladura del texto refleja algunas situaciones, en las que el tiempo de relato escapa de la progresión regular del tiempo real. Y, sin embargo, la linealidad temporal del discurso es mantenida sin ninguna ruptura del tiempo real.

Tres capítulos de la novela — «Pepe Rey» (capítulo III), «María Remedios» (capítulo XXVI) y «Doña Perfecta» (capítulo XXXI) interrumpen el desarrollo de la acción con el retrato literario y —en el caso de Pepe Rey y María Remedios— datos biográficos de los personajes. Observemos el criterio de Galdós para ensamblar cada una de estas tres situaciones en el macrotexto del relato. A modo de introducción de los respectivos capítulos, el autor interviene como

relator, incidiendo en la acción, y justifica ante el lector (receptor) el inciso correspondiente:

Cap. III: «Pepe Rey»: «Antes de pasar adelante conviene decir quién era Pepe Rey y qué asuntos le llevaban a Orbajosa» (p. 85).

Cap. XXVI: «María Remedios»: «Nada más entretenido que buscar el origen de los sucesos interesantes que nos asombran o perturban, ni nada más grato que encontrarlo» (p. 254).

Cap. XXXI: «Doña Perfecta»: «Ved con cuanta tranquilidad se consagra a la escritura la señora Doña Perfecta. Penetrad en su cuarto, sin reparar en lo avanzando de la hora, y la sorprenderéis en grave tarea...» (p. 281).

En los capítulos III (Pepe Rey) y XXVI (María Remedios), el autor presenta una retrospectiva con pormenores biográficos —de Pepe Rey y doña Perfecta, en el primero, de María Remedios, en el segundo—, y, a renglón seguido, engarza el relato coherentemente con el momento en que había suspendido la acción al iniciar el capítulo, en el caso del «Pepe Rey», o bien enlazando con una acción simultánea al relato central, con el que converge después, como ocurre en los capítulos XXVI (María Remedios) y XXXI (Doña Perfecta).

La estructura del discurso en estos dos capítulos «María Remedios» y «Doña Perfecta» ofrece aún mayores analogías en la configuración del tiempo de relato. En el capítulo XXVI (María Remedios), el autor-narrador invita a los lectores a seguir el hilo del relato, utilizando, como modo verbal, el imperativo:

«María Remedios» (Cap. XXVI: «Continuemos, pues, la narración. Para ello dejemos a la señora Polentinos...» (p. 255). «Doña Perfecta» (Cap. XXXI): «Ved con cuánta tranquilidad se consagra a la escritura la señora doña Perfecta. Penetrad en su cuarto...» (p. 281).

Conviene subrayar también cómo procede a la sinopsis de un fragmento del relato, dentro de un mismo capítulo, para mantener la cohesión textual interna del mismo y su ensambladura en el macrotexto. Así, en el capítulo XXVI ya mencionado, cuando Galdós invita a «continuar la narración», después de las reflexiones del autor como tal, con que encabeza el capítulo, no construye una escena dialogada con doña Perfecta y el teniente coronel Pinzón, sino que resume la situación, constriñendo el tiempo de relato a un presente descriptivo, con lo que el carácter «escénico» cede paso a una exposición del narrador:

«*Penetra* llena de zozobra en su vivienda, donde *se ve obligada a soportar* las excusas y cortesías del señor Pinzón, quien *asegura* que mientras él existiera, la casa de la señora no sería registrada. *Le responde* doña Perfecta de un modo altanero, sin dignarse fijar en él los ojos, por cuya razón él *pide* urbanamente explicaciones de tal desvío, a lo cual ella *contesta*...» (p. 254).

De modo análogo, procede a una reducción escénica en el capítulo XXIII; se trata de la confesión de Librada, mensajera de Pepe Rey, y Rosario, por intervención de Pinzón, concentrando la reducción temporal a un discurso de poco más de media página (Cap. XXIII, p. 238).

Junto a la ensambladura en el relato de los tres capítulos que hemos visto, hay que tener en cuenta también otro factor, interpolado en el relato, y homogéneamente articulado en la cohesión textual del mismo. Se trata de las cartas.

Podemos clasificar los incisos epistolares, de acuerdo con su función y ensambladura textual en el relato, en tres grupos:

- a) Cartas insertas en la acción, formando parte de ella.
- b) Cartas que complementan la acción, sin formar parte inmediata de ella.
- c) Excursos textuales.

Dentro del grupo a) aparece solamente una carta, que constituye por sí misma el capítulo XXIX: «De Pepe Rey a Rosario Polentinos» (p. 278).

El recurso de la breve carta que constituye este capítulo le permite al autor presentar en rápida síntesis la acción protagonizada por Pepe Rey —su plan de liberación de Rosario— paralelamente a la acción conducida por María Remedios, que constituye el nudo central y, por tanto, es narrada detalladamente².

El carácter de breve nota que presenta la carta de Pepe Rey a Rosario, permite una máxima concentración del tiempo de relato y su proyección hacia la acción posterior (predominio del imperativo y futuro, construcción asindética) con el consiguiente aumento de la tensión narrativa.

Al grupo b) pertenecen las cuatro cartas que forman el capítulo XXXII: Final —«De don Cayetano Polentinos a un su amigo de Madrid»:

Estas cuatro cartas son una extrapolación textual que, a modo de epílogo, cierran el relato, ya que, el capítulo XXXIII con que se cierra la novela, sólo contiene un pensamiento del autor-narrador de carácter general.

Galdós emplea aquí el procedimiento de cierre del relato por medio de una carta, como hará después con «La familia de León Roch» (1878), —recuérdese la carta que comprende el capítulo XXI: «Del marqués de Fúcar al marqués de Onésimo» (p. 979); y en el capítulo final de «Las tormentas del 48» (p. 309), capítulo XXXI: la carta de Librada a su hijo—³.

En la primera carta del capítulo XXXII de «Doña Perfecta», lo mismo que en el capítulo mencionado de «La familia de León Roch», Galdós inicia la epístola con un tema ajeno a la trama del relato y, al menos para el lector, trivial. De este modo queda más patente la ruptura de la acción narrativa. En un segundo término, don Cayetano hace referencia a la escena del jardín —última de la acción que ya conocemos— y presenta una versión de los hechos incompatible con la experiencia del lector⁴. Las restantes cartas complementan el carácter epilodal de este capítulo, atando cabos sueltos sobre el destino de los demás personajes. Nos referiremos a la función de esta extrapolación textual en el proceso comunicativo, al analizar la perspectiva narrativa.

Al tercer grupo c) —excursos textuales— pertenecen las cuatro cartas que forman el capítulo XXVIII («De Pepe Rey a don Juan Rey»). Mientras las dos primeras contienen las reflexiones de Pepe Rey y su opinión sobre Orbajosa y sus habitantes, la tercera —y la breve nota que constituye la cuarta— ofrece una transición y enlace con el macrotexto del relato. Las dos primeras cartas son un excursus, independiente de la acción, y representan una ruptura

del desarrollo temporal del relato. La tercera, proyectada hacia la acción verdadera —con predominio del futuro verbal— persigue restablecer la cohesión textual con todo el relato. Galdós ha utilizado, a modo de censura, la referencia a una carta que ha recibido Pepe Rey de su padre (principio de la tercera carta), marcando así claramente la intencionalidad discursiva y la función textual de este subtexto epistolar.

La cuarta epístola es irrelevante desde el punto de vista de la cohesión textual tanto por su brevedad como por su contenido.

Un segundo aspecto que vamos a estudiar, dentro del proceso comunicativo de esta novela galdosiana, es la perspectiva narrativa.

El autor, omnisciente, presenta la historia desde tres ángulos distintos: discurso autorial, actuación del narrador en el discurso y relato desde la perspectiva de una de las *dramatis personae*.

Lo verdaderamente importante de este planteamiento es su función discursiva y su incidencia en la cohesión textual de toda la trama, según vamos a comprobar.

En su función de relator autorial, Galdós aparece desde el arranque de la novela. Desde este ángulo, el autor acompaña al lector y va introduciéndolo en el relato durante los dos primeros capítulos y, en gran medida, a lo largo del tercero, con una gran dosis de objetividad, de acuerdo con circunstancias reales. Los personajes —Licurgo, por ejemplo— y las situaciones, presentados desde la perspectiva del autor-relator responden a la visión inmediata a la experiencia del lector, confrontado por primera vez con ellos. En el capítulo III, y especialmente hacia el final, se nos anticipa un retrato espiritual de Pepe Rey muy pormenorizado, pero, en lo sucesivo, la presentación de datos sobre el carácter y conducta de los personajes desde la óptica del autor coincidirá con la experiencia que vayan ganando lector y protagonista, y no se anticiparán datos de vivencias posteriores, ni rasgos que puedan llevar al lector a prejuzgar conductas o caracteres de las *dramatis personae*.

Observemos la presentación de Doña Perfecta desde la perspectiva del autor. En el capítulo IV, el autor describe la llegada de Pepe Rey a casa de su tía con estas palabras: «... y en el mismo portal le recibía en sus *amantes* brazos Doña Perfecta, anegado en lágrimas el rostro, y sin poder pronunciar sino palabras breves y balbucientes, expresión *sincera* de su cariño» (p. 92) (cursiva mía).

Más adelante, y también por parte del autor, la visión de Doña Perfecta sigue siendo muy positiva:

«... le dijo doña Perfecta con *cariñoso* acento...» (Cap. V, p. 96).

«... dijo doña Perfecta, con aquella *risueña expresión de bondad* que emanaba de su alma, como de la flor el aroma...» (Cap. IX, p. 125).

Estas descripciones positivas de doña Perfecta se suceden hasta el capítulo XIX:

«ejemplar señora» (Cap. X, p. 145), «... en su magnanimidad...» (*ibid.*), «... con su acostumbrada dulzura...» (Cap. X, p. 146).

De modo semejante, y sin excepción, en la perspectiva de relato trasladada a las *dramatis personae*, doña Perfecta es juzgada siempre con los mayores elogios.

No puede afirmarse lo mismo de los demás personajes, aparte de Rosarito Polentinos. Inicialmente Don Inocencio, el Penitenciario, cuyo retrato literario es presentado poco después de iniciarse el capítulo IV, «Era santo varón piadoso y de no común saber, de intachables costumbres clericales, algo más de sexagenario, de afable trato, fino y comedido...» (p. 92).

En la perspectiva de relato desde las demás *dramatis personae* domina el juicio positivo; para Rosarito «es una persona excelente» (Cap. VIII, p. 113); para doña Perfecta... «el señor don Inocencio acaba de dar una prueba de su gran modestia y caridad cristiana...» (Cap. VII, p. 109), «... sabe más que los cuatro doctores...» (*ibid.*), «... Qué bien le sienta el nombre...» (*ibid.*). Y, sin embargo, desde la perspectiva del autor, es enjuiciado desde ángulos negativos muy pronto; refiriéndose a su actitud frente a Pepe Rey, comenta: «... siempre implacable corría tras la víctima...» (Cap. VII, p. 110).

También don Cayetano ofrece un enfoque curioso de don Inocencio: «... bajo su capita de hombre de bien, es algo zizañoso...» (Cap. XVI, p. 177).

La actitud de don Inocencio resulta clara al lector desde la primera confrontación con Pepe Rey: «... pero la importuna verbosidad agresiva del canónigo necesitaba según él, un correctivo...» «... y decidió manifestar las opiniones que más contrariaran y más acerbamente mortificasen al mordaz Penitenciario» (Cap. VI, p. 105).

En cuanto a las razones profundas de su animadversión contra el protagonista, el lector no va a recibir otra información —hasta el clímax de la obra— que algunas señales semióticas anticipadoras, escasas por elocuentes, que acompañan a la presencia de don Inocencio. Señalemos algunos pasajes.

Al describir, al comienzo del capítulo IX, al Penitenciario que acompaña a su sobrino, escribe Galdós:

«Junto a la negra sotana se destacó un sonrosado y fresco rostro» (p. 120).

Negra —epíteto de sotana— es una evidente señal semiótica, que carece de cualquier otro valor significativo.

Anteriormente ya había aparecido una señal premonitoria:

«Esto decía, cuando los cristales de la puerta que comunicaba el comedor con la huerta se oscurecieron por la superposición de una larga opacidad negra. «... abrióse la puerta, y el señor Penitenciario penetró con gravedad en la estancia» (Cap. V, p. 97).

Análoga función de señal premonitoria tiene la contestación de Pepe Rey al Penitenciario, cuando éste le ofrece disipar cualquier prevención de Rosarito contra él:

«Pepe Rey, sintiendo que *por su pensamiento pasaba una nube*, dijo con intención: Tal vez no sea preciso» (cap. X, p. 137)⁵. Además de estas señales, que se anticipan en el proceso narrativo a los hechos, registramos una anticipa-

ción explícita y directa en la novela, al concluir el autor el retrato de Pepe Rey: «Así, y no de otra manera, *por más que digan calumniadoras lenguas*, era el hombre...» (cap. III, p. 90).

En la estructura narrativa de «Doña Perfecta» observamos, por un lado, un procedimiento que tiende a no anticipar al lector aquellos hechos conocidos por el autor, encauzadas a preparar el carácter e intenciones de los personajes.

Galdós no juega aquí con esa complicidad, tan habitual en el teatro, entre autor y espectador, que otorga a éste un conocimiento de hechos, todavía desconocidos para los actores y que, por tanto, le confieren un «status» de superioridad omnisciente, semejante al del autor⁶.

En la ocultación de hechos, paralelos a los narrados, Galdós procede selectivamente y presenta solamente aquéllos que no puedan debilitar la tensión narrativa. Por ello, en muchas ocasiones recurrirá a soluciones irónicas, que ya nos son familiares a lo largo de toda su obra, y que aquí cumplen una función narrativa importante. La misma abundancia de calificativos laudatorios de las cualidades de Doña Perfecta y Don Inocencio, enunciados desde la perspectiva del autor, son ya una ironía, ya que, en ningún caso, la acción —o sus conductas— los confirmarán a lo largo del discurso.

Como hemos podido ver, esta actitud se centra en las figuras de don Inocencio —insinuada negativamente desde el principio— y doña Perfecta. Tanto Pepe Rey, descrito de un solo trazo, como las demás figuras de la novela, trazados con rasgos unas veces irónicos, otras ridiculizadores, son vistos desde un ángulo en el que coincide la experiencia del lector con la información del narrador⁷.

Hay, sin embargo, otro factor en el relato, que desempeña una función importante: la intervención del autor como narrador o cronista en el discurso.

En ocasiones, la intromisión del autor como narrador sirve para aludir a datos o circunstancias que, sin embargo, no revela, dejando que el proceso narrativo mantenga su tensión e intriga desde el lector. Cuando, en el capítulo VIII, doña Perfecta pregunta a don Cayetano su opinión sobre el sobrino, se inicia una conversación entre ambos, intencionadamente silenciada por el autor.

«Los que nos han transmitido las noticias necesarias a la composición de esta historia, pasar por alto aquel diálogo, sin duda porque fue demasiado secreto» (p. 116).

Rodolfo Cardona, en una nota a este pasaje, comenta acertadamente: «El narrador, en su intromisión, nos deja saber que escoge la información que quiere darnos: calla el primer diálogo por demasiado importante (revelaría antes de tiempo datos importantes que desea reservar para más tarde)...» (*ibid.*, p. 116, nota 128). Con ocasión del alojamiento del teniente coronel del ejército, que llega a Orbajosa, doña Perfecta lo alberga en el cuarto de Pepe Rey. El autor-narrador comenta:

«¿Era su intención molestar de este modo al infame sobrino o realmente no había en el edificio otra pieza disponible? No lo sabemos, ni las crónicas de donde esta verídica historia ha salido dicen una palabra de tan importante cuestión» (cap. XVIII, p. 195).

Junto al irónico comentario de cronista, obsérvese también aquí, cómo los personajes son vistos desde la óptica del personaje respectivo, siempre de acuerdo con la experiencia sobre los hechos de que dispone el lector. Y así, el calificativo «infame», aplicado al sobrino, alude, aquí ya abiertamente, a la actitud de doña Perfecta. Las referencias a la persona y carácter de Pepe Rey por boca de los personajes (progresivamente negativas, en Doña Perfecta y don Inocencio, siempre despectivas, en María Remedios) más que definir rasgos nuevos, autorretratan la actitud del respectivo personaje, ya que el lector dispone desde el capítulo III de una preinformación de defectos y virtudes del protagonista⁸.

También la falta de datos sobre las facciones orbajosenses le da pie a Galdós para, desde la óptica del cronista, exponer las dificultades de un relato verídico; ciertamente domina aquí también la actitud irónica, duda la nimiedad histórica de los hechos. El autor-cronista, sin embargo, los encubre con una mezcla de prudencia e ironía: «... Cuéntase...» aseguran fieles testigos...», «No sabe uno a qué atenerse...» (cap. XX, p. 218).

El capítulo XIX —«Combate terrible. - Estrategia»— representa el desmascaramiento de la actitud de doña Perfecta por parte de Pepe Rey. Al disponer ya el lector de una mayor información sobre doña Perfecta, la adjetivación referida a ella alterna rasgos negativos y positivos: «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*» (cap. XIX, p. 200).

En el capítulo XXVI —«María Remedios»— el autor nos da los primeros móviles de la trama, en la figura clave de María Remedios. En la introducción del capítulo, la función reveladora corre también a cargo del autor-cronista, que abandona la ocultación de datos, casi lúdica: «Nada más entretenido que buscar el origen de los sucesos interesantes que nos asombran o perturban, ni nada más grato que encontrarlo».... «Este gozo nos lo ha concedido Dios ahora, porque explorando los escondrijos de los corazones que laten en esta historia, hemos descubierto un hecho que seguramente es el engendrador de los hechos más importantes que aquí se narran: una pasión, que es la primera gota de agua de esta alborotada corriente, cuya marcha estamos observando» (p. 254).

Sin duda, este pensamiento es de gran envergadura para el desencadenamiento del drama, como fuerza motriz inicial, alimentada por las circunstancias sociales de un ambiente dado. Si pasamos de la novela al drama, nos encontramos con un proceso comunicativo planteado desde criterios diferentes, tanto de la cohesión textual como de la perspectiva narrativa⁹. Señalemos aquí solamente, cómo en el drama cobra fuerza la figura de Remedios, que inicia el programa contra Pepe Rey, al que, desde el principio, llama «fantasmón de ingeniero» (acto I, esc. I, p. 368), «Iscariote» (I, V, p. 383), «libertino» (II, VI, p. 417), etc. La figura de don Inocencio resulta más instrumental evidentemente en el drama, al servicio de Remedios.

Este debilitamiento de la figura del Penitenciario parece responder, no sólo a la intención general subyacente señalada en la novela, sino al cambio de pers-

pectiva narrativa frente a un receptor distinto: el público de teatro y su encuadre social. El receptor-lector no es comparable, menos aún en la época de Galdós, con el receptor que asiste a un espectáculo teatral —nada popular. Y Galdós sabe tener en cuenta, aún sin concesiones, qué era factible —escenificable— y qué no. Un ensañamiento o, simplemente, unas tintas demasiado cargadas sobre la figura del viejo cura —figura no decisiva, según nuestra exposición— podía suscitar un escándalo innecesario. Galdós mismo había pensado ya sustituir la figura del Penitenciario por la de un profesor de latín¹⁰. En las escenas en que se forja el alzamiento de los orbajosenses, tampoco encontramos a don Inocencio entre los principales instigadores. A este propósito conviene recordar que la situación paralela en la novela (cap. XX) incluye en un lugar destacado al Penitenciario como intrigante tan hábil como doña Perfecta. Más todavía. Cuando esta escena es caricaturizada en la visión retrospectiva que ofrece Galdós, a través del sueño de Rosarito, el autor —a través de Rosarito— presenta así a don Inocencio: «El Penitencario estaba a la derecha, y su perfil se descomponía de un modo extraño: crecíale la nariz, asemejábase 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. Rosario veía sus ojos verdes, como dos grandes linternas de convexos cristales. Aquel fulgor y la imponente figura del animal le infundían miedo... El dragón agitaba sus brazos... El Penitenciario agitaba las alas. Era una presumida ave-cilla que quería volar pero no podía. Su pico se alargaba y se retorció. Erizábasele las plumas con síntomas de furor, y después, recogiénose y aplacándose, escondía la pelada cabeza bajo el ala» (cap. XIV, pp. 241-242). La retrospectiva onírica ofrece, sin duda, las cualidades escénicas de su visualidad. Y con todo. Sin renunciar Galdós al pensamiento central que domina novela y drama, suprime algo que, además, hubiera podido desnivelar el peso de su intención respecto a los personajes.

Resumiendo: la intención central del autor en el tratamiento del tema —novela o drama— se mantiene consecuentemente. La cohesión del texto novelado y las perspectivas de sus relatores confieren a la novela una compleja urdimbre del relato, necesariamente distinta de la construcción textual del drama. En ambos casos, la cohesión textual responde a un detenido planteamiento del proceso discursivo.

NOTAS

¹ Obsérvense, en especial, los cambios en el desenlace y la importante diferencia entre el final de la novela y el de la obra dramática. Para un detenido estudio de las variantes, véanse las notas en la edición de Rodolfo Cárdenas (Ediciones Cátedra, Madrid, 1984), que ofrece además un valioso estudio preliminar. Citemos siguiendo siempre esta edición.

² Los capítulos XXVI (María Remedios) y XXVII (El tormento de un canónigo) son, con toda evidencia, la clave de la trama, como veremos más adelante.

³ Para «La familia de León Roch» cito por la edición de Obras Completas de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, 1970. Para «Tormentas del 48», cito por la edición de Madrid, 1902.

⁴ Este falseamiento de hechos, conocidos por el lector, en la carta de Don Cayetano, representa su actitud mimética en cuanto a la norma oficial. Dentro de su «triumfalismo orbajense» no deja dudas sobre el desmoronamiento moral e incluso físico del Penitenciario y de doña Perfecta, la locura incurable de Rosario y la proyección hacia Madrid de las ambiciones de doña Remedios y su hijo.

⁵ Esta señal llega a constituir una señal-clave, por su insistente empleo. Recuérdense el párrafo de la carta final de don Cayetano: «Ahora parece que hay una nube negra sobre nosotros. La pobre Perfecta habla frecuentemente de esta nube, que cada vez se pone más negra, mientras ella se vuelve cada día más amarilla» (p. 295).

⁶ Galdós utiliza en una ocasión este recurso dramático con fina intención irónica. Tras el encuentro de Rosario con Pepe Rey, Perfecta atribuye el buen semblante de su hija a que va superando su amor por Pepe Rey: ¿No les parece a Vdes. que Rosario tiene mejor cara? ¡Si parece otra! Todos convinieron en que tenía retratada en su semblante la más viva felicidad (p. 216).

⁷ La ironía galdosiana juega también en esta obra suya con los nombres de lugares y personajes. Al principio de la obra le llamaron la atención a Pepe Rey los bellos topónimos de lugares tristes y míseros. Orbajosa le recuerda más una ciudad de ajos —urbis ajosa— que una urbis augusta. Y los personajes son en su fachada, lo que indica su nombre: Perfecta, Inocencio, Remedios (soluciones), Pepe Rey (orgullosito, altivo).

⁸ Doña Perfecta, arrogantemente, subraya su postura maternalista frente a Pepe Rey, tratándolo como a un niño: «ven acá, buena pieza» (cap. X, p. 135); «eres un mozalbeta sin experiencia» (cap. XX, p. 205); «creo que Vd. al juzgar a este chico...» (cap. VII, p. 108).

⁹ Para la versión dramática de «doña Perfecta», cito por la edición preparada por Rodolfo Cardona y Gonzalo Sobejano, «Teatro selecto de Galdós», ed. Escelicer, Madrid, 1973, pp. 365-482.

¹⁰ Carta de Galdós a Tolosa Latour: No me voy (de Santander) sin llevarme Doña Perfecta (De esto no digas una palabra todavía). Está saliendo de buten. Es de una fuerza dramática terrible. La única duda que tengo es que el don Inocencio quisiera hacerlo seglar (profesor de latín) y no resulta tan bien como siendo clérigo. Tengo ya dos actos casi hechos (24-X-1895), en C. MENÉNDEZ ONRUBIA, «Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós», Madrid, 1983, p. 317.

Carta a Galdós de Tolosa Latour (8-XI-1895): «(...) El canónigo lo he convertido en un maestro de latín» (*Ibid.*, p. 318).

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, M. (1971): *Novela y teatro en Galdós*, en «Estudios y ensayos de literatura contemporánea», Madrid, pp. 52-110.
- PÉREZ GALDÓS B. (1984): *Doña Perfecta*, Edición de Rodolfo Cardona, Madrid.
- (1973): *Teatro selecto*, introducción de Rodolfo Cardona y Gonzalo Sobejano, Madrid.
- (1902): *Tormentas del 98*, Madrid.
- (1970): *Obras Completas*, introducción de Federico Carlos Sainz de Robles, vol. I, Madrid.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1983): *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Anejos de la Revista «Segismundo», 7, Madrid.
- NAVARRO, J. M. (1972): *Ruptura y linealitat temporal als contes de Mercè Rodoreda*. En «Actes del III Congrés de lengua i literatura calalanes», Cambridge.
- NIMETZ, M. (1968): *Humor in Galdós. A study of the Novelas contemporáneas*, New Haven y Londres.
- SANCHEZ, R. (1974): *El teatro en la novela de Galdós y Clarín*, Madrid.
- LOTT, R. (1972): *From Irony to Empaty and Ambiguity in Galdós's use of free indirect style in «Misericordia»*, en «Studies in Honor of Tatiana Folitch, Washington, pp. 255-260.