

## «¡VIVA LA SEÑORA!»: LA EVOLUCIÓN CREATIVA Y PASOS HACIA EL FUTURO EN EL DRAMA DE *DOÑA PERFECTA* (1896)

### “LONG LIVE THE MISTRESS!”: CREATIVE PROCESSES AND STEPS TOWARDS THE FUTURE IN THE PLAY VERSION OF *DOÑA PERFECTA* (1896)

Rhian Davies

Universidad de Sheffield, Reino Unido

#### RESUMEN

Este artículo se enfoca sobre los personajes femeninos del drama de *Doña Perfecta* (en particular Doña Perfecta, María Remedios y Rosario). Examinamos cómo han evolucionado desde la versión novelística, donde, en opinión de algunos, se presentaban como ‘buenas’ o ‘malas’. Mantengo que adquieren mucha más complejidad en la versión teatral, donde provocan una reflexión más profunda sobre varios temas. Argumento también que la comparación de las dos versiones (la novela y el drama), junto con el manuscrito de la versión teatral, nos permite adentrarnos en el proceso creativo de Galdós y apreciar el impacto de su tendencia a reconsiderar sus obras anteriores y no sólo revisar sus personajes, sino cambiar el enfoque y centrar nuestra atención sobre la situación tanto de los hombres como de las mujeres en la sociedad española decimonónica.

**PALABRAS CLAVE:** Mujer, Drama, Perfecta, Remedios, Librada, Rosario.

#### ABSTRACT

This article focusses on the female characters of the play version of *Doña Perfecta* (particularly Doña Perfecta, María Remedios and Rosario). I examine how they have evolved from the novel, where, according to some, they were presented as ‘good’ or ‘evil’. I claim that they are more complex in the play version, where they invite us to reflect on various themes. As I argue, comparing the two versions (the novel and the play), alongside the manuscript of the play enables us to gain a deeper insight into Galdós’s creative process and appreciate the impact of his tendency to reconsider previous works and not only revisit his characters, but change the focus and encourage us to reflect on the situation of both men and women in nineteenth-century Spanish society.

**KEYWORDS:** Woman, Play, Perfecta, Remedios, Librada, Rosario.

Numerosos estudios se han centrado en la novela de *Doña Perfecta* (*DP*: 1876) pero parece que la obra teatral (*DP*: 1896) ha despertado menos interés para la crítica. Esto sorprende en vista de reacciones como la de Gómez de Baquero, crítico literario y contemporáneo de Galdós: «El drama *Doña Perfecta* es, a mi juicio, obra más acabada en los pormenores que la novela, con ser ésta tan notable» (Gómez de Baquero: 1896, 128).

En cuanto al proceso creativo, el mismo Galdós reconoció la diferencia; declaró que «comencé [a escribir la novela] sin saber cómo había de desarrollar el asunto» (en Alas: 1912, 27) y, en la opinión de Montesinos, el final original de la primera versión era «una aberración

producida por la prisa y por la fatiga» (Montesinos: 1968, vol. 1, 178)<sup>1</sup>. Por consiguiente, como bien sabemos, más tarde el autor lo revisó (y lo mejoró)<sup>2</sup>.

En contraste con su experiencia con la novela, mientras Galdós adaptaba la obra para el teatro le informa a Tolosa Latour, «Está saliendo *de buten*. Es de una fuerza dramática terrible. (...) Tengo ya dos actos casi hechos. (...) En 15 días espero concluirlo todo» (carta 67, 24 de octubre 1895, en Schmidt: 1969, 96)<sup>3</sup>. Y el 12 de noviembre 1895, revela, «Estoy muy contento de esta obra [*Doña Perfecta*] que creo, en plena conciencia literaria, que es de todas mis obras teatrales, la que me ha salido mejor, sin género de duda» (carta 71, en Schmidt: 1969, 104). Seis días más tarde, Galdós anuncia,

Acabé *Doña Perfecta*, y puedo decir en conciencia literaria, que me ha salido muy bien. Una vez concluida, veo en ella algunas cosas que necesitan que las enmiende; pero así y todo, la obra es la mejor que he hecho para el teatro; la más patética, la más concisa, la más teatral en una palabra, y la más interesante (carta 72, 18 de noviembre 1895, en Schmidt: 1969, 104-105).

Según Arencibia,

Ya había en la novela de 1876 intenso dramatismo. Logrará ahora Galdós optimizar la versión teatral limpiando el texto anterior de elementos episódicos, añadiendo a los diálogos brevedad y agilidad, manteniendo la contundencia de los personajes principales, adaptando para las escenas variables de espacio y de tiempo..., condensando, en fin, tanto las palabras como la semántica de las ideas originales de la obra (Arencibia: 2020, 420-421).

Prosigue,

Muy pocas veces había estado el escritor tan seguro de un texto teatral. No se había equivocado en su confianza sobre ese éxito. No pocos de los críticos opinaron que el drama no superó a la novela, y que la *Doña Perfecta* dramática quedó desdibujada ante su antecesora; y casi todos opinaron que el segundo acto fue el mejor, y el más flojo, el cuarto. Pero los juicios negativos fueron débiles ante los que consideraron espléndido el drama y destacaron el acierto de la belleza del dúo amoroso Pepe Rey-Rosarito, que había quedado en la sombra en el texto de 1876 (Arencibia: 2020, 423).

Según Menéndez Onrubia, «Veinte años separan la novela del drama; el conocimiento de España de Galdós se ha ampliado, no se ha profundizado ni variado, porque no ha existido cambio» (Menéndez Onrubia: 1983, 160). De hecho, y como si hiciera eco de esta afirmación

---

<sup>1</sup> Germán Gullón es menos mordaz: «el primer desenlace no me parece tan chocante, porque seguía el cauce normal de la época», es decir «textos cargados de fuertes emociones y contrastes insalvables entre los buenos y los malos, dirigidos principalmente a una audiencia femenina» (Gullón: 2001, 157-158).

<sup>2</sup> Ver vgr. Jones (1959) y Ribbans (1990).

<sup>3</sup> «Lleva Galdós la versión de *Doña Perfecta* con riguroso secreto, y solo a Manuel Tolosa habla de sus adelantos y sus ilusiones» (Arencibia: 2020, 420).

futura, en su carta a Alice Bushee (hispanista norteamericana), el 18 de abril 1908, Galdós escribe,

A su consulta referencia a la intolerancia y *bigotismo* de este país, contesto que ha cambiado poco desde 1896, fecha de *Doña Perfecta*. Seguimos lo mismo, tal vez peor, porque la preponderancia del jesuitismo ha dado a la superstición y a las demasías clericales mayor vuelo y extensión, tal vez con formas menos feroces, pero con mayor penetración en los espíritus, principalmente en los femeninos. El sentimiento liberal sufre una gran crisis. ¿Cómo saldremos de ella? No puedo decir a Vd. lo que yo mismo ignoro (carta 717, en Smith et al.: 2016, 666).

Menéndez Onrubia concluye que «*Doña Perfecta* es la reactualización, con las variantes pertinentes, de un tema ya tratado en novela veinte años atrás» (Menéndez Onrubia: 1983, 281).

Sin embargo, algo sí que había cambiado entre la publicación de la novela (1876) y el estreno del drama de *Doña Perfecta* (1896) era la situación de la mujer española. Concretamente, estos años vieron un interés creciente en las reformas de la educación femenina por derecho propio; en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano, que se celebró en 1892, por ejemplo, hubo una sección especial dedicada a la educación de la mujer, cuando

the most radical feminists in Spain took impassioned positions supporting women's right to higher education for its own sake, rather than as preparation for motherhood, the argument previously used to buttress demands for educational reform (Jagoe: 1994, 123).

Conviene apuntar, también, como ha señalado Condé (2000a), que en esta época Galdós se había visto influenciado por numerosas mujeres, notablemente Emilia Pardo Bazán<sup>4</sup>, Lorenza Cobián y Concha Ruth Morell, además de autores controvertidos como Ibsen<sup>5</sup>. Es más, antes de llevar *Doña Perfecta* a las tablas, Galdós ya había escrito numerosas novelas que se centraban sobre la situación de las mujeres, la educación y el feminismo; de notar son *La de Bringas* (1884), *Tristana* (1892)<sup>6</sup> y las *Novelas de Torquemada* (1889-1895), en las que parecía

---

<sup>4</sup> Afirma Condé que «*Realidad* began (...) as a more modern approach to the problem of adultery, prompted by Galdós' own experience of the infidelity of his former mistress, Emilia Pardo Bazan» (Condé: 1992a, 176).

<sup>5</sup> Curiosamente, según Galdós, «(...) ningún autor ha influido en mí menos que Ibsen, o, mejor dicho, que si en el pecado de obscuridad incurri, no debe atribuirse a las lecturas del dramaturgo noruego» (cita en Bermejo: 2000, 734).

Los dramas de Ibsen, incluidos *Et dukkehjem* (*A Doll's House*) y *Hedda Gabler*, se tradujeron al español y se publicaron por primera vez en *La España Moderna* [LEM] en 1892. Ver "Casa de muñecas", LEM, 44 (agosto de 1892), pp. 131-170; LEM, 45 (septiembre de 1892), pp. 150-165 y "Hedda Gabler, drama en cuatro actos", LEM, 47 (noviembre de 1892), pp. 51-111.

<sup>6</sup> Según Condé, «One could speculate of the female roles in *Realidad* that Galdós, having explored and rejected through *Tristana* the possibility of radical feminism in nineteenth-century Spain, was now stepping back to reassess the reality of the contemporary situation before pursuing viable alternatives on stage» (Condé: 1992a, 176).

reconocer el potencial que ofrecían las mujeres para la sociedad futura de España<sup>7</sup>.

A diferencia de Menéndez Onrubia, que mantiene que «[d]el Galdós romántico de la novela, en el drama nos encontramos sólo un Galdós dolorido y escéptico» (Menéndez Onrubia: 1983, 160), en mi opinión, la confianza de Galdós en el sexo femenino (que vimos en las *Novelas de Torquemada*) y quizás su optimismo con respecto al futuro, se expresa también en la versión teatral de *Doña Perfecta*. En efecto, esta adaptación podría compararse con la de *Realidad*; sostengo, por ejemplo, que las palabras de Condé referentes a ese drama podrían aplicarse a *Doña Perfecta*: «In his attempt to present *Realidad* on stage, it is apparent that Galdós was confronting a profusion of issues with particular reference to women's roles in society» (Condé: 1992a, 186).

En vista de todo esto, en este artículo, en vez de enfocarme (como han solido hacer muchos críticos) sobre la dimensión política e ideológica de *Doña Perfecta*, sobre los temas relacionados con el liberalismo español, el conflicto entre la tradición y la modernidad, etc.<sup>8</sup>, me dedicaré a examinar los cambios que hizo Galdós a los personajes femeninos mientras adaptaba la novela para el escenario. Me centraré principalmente sobre Doña Perfecta, María Remedios y Rosario y, además de considerar brevemente a Librada y el significado de la omisión de Las Troyas, analizaré cómo estos personajes femeninos han evolucionado desde la versión novelística, donde, en opinión de algunos (y en concordancia con el formato de la *novela de tesis*), se presentaban más o menos como estereotipos, como «buenos» o «malos»<sup>9</sup>. Mantendré que adquieren mucha más complejidad en la versión teatral, donde provocan reflexión profunda sobre varios temas.

Antes de empezar este análisis, me gustaría destacar cuatro puntos (basados sobre las opiniones de Galdós) y plantear varias preguntas relacionadas con ellos. Primero: es evidente que Galdós relacionaba sus dramas con la revolución; en sus *Memorias* escribe,

Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático... Invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedias... Respirando la densa atmósfera revolucionaria de aquellos turbados tiempos, creía

---

<sup>7</sup> Ver Davies (2017). Es de notar que *Torquemada y San Pedro*, la última novela de esta serie, se publicó sólo un año antes del estreno del drama de *Doña Perfecta*.

<sup>8</sup> Ver, por ejemplo, Mainer: «El 28 de enero de 1896 [llevó] a la escena una adaptación de *Doña Perfecta*, que tuvo un éxito halagador. Galdós reavivaba los rescoldos de aquella hoguera anticarlista, anticaciquil y laicista que había alumbrado la novela de 1876, cuando –veinte años después– le parecía que volvían amenazadores los fantasmas de los inicios de la Restauración: la guerra abierta del Norte, la ambigua actitud de buena parte del clero español y la inclinación de los neocatólicos por el canovismo» (Mainer, 2001: 958).

<sup>9</sup> Ver, por ejemplo, Varey: «[the novel] is the product of a young writer who is still endeavouring to find his own style, not completely sure of himself, and yet a work which foreshadows in many respects the great novels of Galdós' mature period» (Varey: 1971, 9).

*yo que mis ensayos dramáticos traerían otra revolución más honda en la esfera literaria* (1930, 35-36, cursivas mías)<sup>10</sup>.

¿Es posible, por tanto, que la versión dramática de *Doña Perfecta* sea más revolucionaria que la novela, especialmente por lo que concierne a las mujeres?

Segundo: Galdós era consciente de la importancia del «carácter». Esto se refleja en su artículo “Espíritu de imitación” (1885):

(...) hemos visto comedias de sentimiento, en que se ha pretendido moralizarnos; se nos han presentado los dulces lazos de la familia; las reyertas matrimoniales, siempre terminadas del mejor modo posible; pasiones infantiles que se resuelven en honestos consorcios; padres muy malos y madres penitentes (...). *Pero en tanto personaje no hemos visto un carácter, en tanta profusión de líneas y tintas no hemos visto una figura*; ahí está todo, menos nuestras costumbres y los tipos de nuestra sociedad (*Nuestro Teatro*: 1923, 183, cursivas mías).

¿Es posible que estas preocupaciones se transfieran a los personajes femeninos de la versión teatral de *Doña Perfecta*?

Tercero: Galdós quería enfocarse sobre «la verdad». En su artículo “Viejos y nuevos moldes” (1893) escribe, «quitadle de la cabeza [del público] la preocupación de los *caracteres simpáticos*, y el teatro ganará en verdad» (*Nuestro Teatro*: 1923, 153). Y más tarde, en su prólogo a *Alma y vida* (1902),

Demos espacio a la verdad, a la psicología, a la construcción de los caracteres singularmente, a los necesarios pormenores que describen la vida, siempre dentro de límites prudentes, que en el caso de autos [*Alma y vida*] no han sido traspasados, y retiren los críticos su *leit motiv* de que esto es largo, de que estotro pesa, cuando, en realidad, ni pesa ni se prolonga más de lo conveniente (cita en Bermejo: 2000, 736).

¿Cuáles son las verdades que se comunican en el drama de *Doña Perfecta*? ¿Cómo se relacionan con la situación de la mujer en la España decimonónica?

Cuarto: Galdós era consciente de que la reacción del público era crucial. En su prólogo a *Los condenados*, escribe,

El fin de toda obra dramática es interesar y conmover al auditorio, encadenando su atención, apegándole al asunto y a los caracteres, de suerte que se establezca perfecta fusión entre la vida real, contenida en la mente del público, y la imaginaria que los actores expresan en la escena. Si este fin se realiza, el público se identifica con la obra, se la asimila, acaba por apropiársela, y es al fin el autor mismo recreándose en su obra (cita en Alvar: 1970, s.p.).

---

<sup>10</sup> Ver también su artículo sobre “Echegaray” (1885): «Para que el teatro entre con pie derecho en la escuela de la naturalidad, es preciso que un autor de grandes alientos rompa la marcha y acometa con recursos de primer orden esta gran reforma» (*Nuestro Teatro*: 1923, 141).

Asimismo, reconocía que el público presentaba dificultades; en “Viejos y nuevos moldes” (1893) lamenta,

Pero el público no se da cuenta de lo mismo que desea. Se aburre de lo común, de lo corriente, y al propio tiempo recibe con prevención todo lo que rompa la rutina de las combinaciones escénicas. Está enviciado con aquello mismo que declara ineficaz. (...) Las multitudes no vibran sino con ideas y sentimientos de fácil adquisición, con todo aquello que se saben de memoria, y se tienen ya por cosa juzgada y consagrada (*Nuestro Teatro*: 1923, 158-159).

¿Es posible que estas admisiones hayan afectado la adaptación de *Doña Perfecta*?

## DOÑA PERFECTA

En cuanto a la susodicha preocupación de Galdós sobre la falta de «un carácter», de «una figura» en los dramas contemporáneos (*Nuestro Teatro*: 1923, 183), no cabe duda de que uno de los personajes trascendentales de Galdós, quizás el más memorable, es Doña Perfecta, cuya personalidad podría relacionarse con la madre del autor, Mamá Dolores<sup>11</sup>.

Sin embargo, en la opinión de Montesinos, en la novela «[m]uchísimos cabos quedan sueltos. Sobre todo cuanto se refiere a la vida y carácter de la protagonista. ¿Cómo era Doña Perfecta?» (Montesinos: 1968, vol. 1, 185). Es probable, por tanto, que, al adaptar *Doña Perfecta* para el escenario, Galdós quería aprovechar la oportunidad de reexaminar su protagonista especialmente porque, como afirma Ricardo Gullón,

Juzgando por la primera versión de la novela, publicada por entregas en la *Revista de Madrid* [sic],<sup>12</sup> al principio no estaba Galdós muy seguro de lo que iba a ser el personaje; el carácter de la señora no está trazado, ni puede estarlo: es una idea y una idea no basta para crear un personaje, aunque sí para esbozarlo. No hay otro modo de creación que la actuación, situar al personaje y observar cómo reacciona en esa situación y en las sucesivas; esas reacciones le constituyen, le integran y le hace comprensible (Gullón: 1970, 23).

También es posible que Galdós quisiera responder a las quejas de Pardo Bazán referentes a las actrices españolas y, sobre todo, elaborar «un papel femenino *hondo*»:

En España las actrices – al menos de veinte años a esta parte – viven oscuras, con modestia, con regularidad, sin asomos de alarde bohemio ni de excentricidad artística. Es muy común que al casarse renuncien a la profesión y se dediquen por completo a las tareas y los deberes del hogar, lo cual, si no es censurable, demuestra que carecían de la chispa genial y ardorosa que constituye la vocación verdadera. Acaso se relacione con esta tibieza la decadencia del arte escénico y la deficiencia cada vez mayor de buenas comediantas, que hace casi imposible la creación de papeles femeninos *hondos* en el

<sup>11</sup> Brown la describe como una «staunchly conservative and domineering matriarch» (Brown: 1956, 403).

<sup>12</sup> La novela se publicó en la *Revista de España* (marzo – mayo 1876).

drama contemporáneo, y de que tanto se lamentan nuestros dramaturgos (“La mujer española”: julio de 1890, 131).

Está claro que Galdós reconocía la «fuerza» de la protagonista de su drama; el 8 de noviembre 1895 escribe a Tolosa:

Estoy metido en la faena febril de *Da. Perfecta*, que me tiene loco; pero, la verdad, está saliendo muy bien, Ya tengo dos actos completamente concluidos. Ahora estoy con el 3º. El último es cortísimo. Resulta cosa buena, ya lo verás. Pero aún no conviene hablar de ello ni a la misma Tubau, por lo que te diré luego. El canónigo lo he convertido en un maestro de latín. *La Doña Perfecta resulta un tipo de primera fuerza para una buena actriz*, el Pepe Rey también, y los demás, Ma. Remedios, Caballuco, Jacintito y Tafetán, han quedado con mucho relieve. Creo que te gustará (carta 69, en Schmidt: 1969, 99, cursivas mías).

Cabe destacar que en esta carta se refiere a María Tubau<sup>13</sup> (que se menciona en numerosas ocasiones en la correspondencia entre Galdós y Tolosa), y, en mi opinión, no sería aventurado proponer que es posible que, al adaptar *Doña Perfecta* para el escenario, Galdós se hubiera inspirado por esta actriz, que estaba destinada a interpretar el papel de la protagonista.

Parece que fue Tolosa quien le animó a conectarse con «La Tubau»; el 22 de octubre de 1895 había instado a Galdós a dar «(...) una vueltecita por los Madriles: (...) —5.º Para que se disponga lo de *Da. Perfecta* con *La Tubau*» (carta 66, en Schmidt: 1969, 94-95). Y efectivamente quería que Galdós la salvara:

La guerra entre los dos corrales es verdaderamente sin cuartel. Lo revela la actitud de las Marías ante Sarah. *La Tubau, mal aconsejada, no hace apenas nada, y sólo tu obra (a mi juicio) puede salvarla. De lo contrario se romperá la sociedad pronto* (carta 70, 10 de noviembre 1895, en Schmidt: 1969, 102-103, cursivas mías)<sup>14</sup>.

Es evidente, además, que Tolosa quería que Galdós se alejara de María Guerrero puesto que más tarde escribe, «Digo, pues, que de sacrificar alguien, sacrifiques a la niña<sup>15</sup>; si no hace nada por ti» (carta 73, 19 de noviembre 1895, en Schmidt: 1969, 107).

<sup>13</sup> «María Álvarez Tubau era considerada una de las mejores actrices del momento junto a María Guerrero, Matilde Díez o Elisa Boldún. Además de *Cuesta abajo*, protagonizó *La suerte*, la segunda obra de Pardo Bazán llevada a la escena (1904). No obstante, para Díez de Escovar y Lasso, y aun reconociendo sus dotes dramáticas, María Tubau no figura -como tampoco Balbina Valverde- entre las más brillantes.

(...) Todas las actrices de últimos de siglo pasado hasta llegar a María Guerrero tenían, ciertamente, temperamento artístico, pero carecían de las facultades necesarias para consignar sus nombres allí donde estaban escritos los de Rita Luna, Concepción Rodríguez, las hermanas Lamadrid, Matilde Díez, la Boldún y la Mendoza Tenorio» (*Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, 2 vols, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, II, p. 151, cita en Prol Galiñanes: 2005, 494).

<sup>14</sup> Como ha notado Arencibia, Galdós preparaba *Doña Perfecta* «no para María Guerrero y el Español, sino para la Tubau (...) y Emilio Thuillier, que formaban en la compañía del Teatro de la Comedia» (Arencibia: 2020, 419).

<sup>15</sup> Ver Schmidt: «(...) sugiere Tolosa a Galdós (...) que sacrifique a *la niña*, como la llamaban a María Guerrero en esos años» (Schmidt: 1969, 20, cursivas mías).

Lo que es más, el 6 de noviembre de 1895, Tolosa había revelado que María Tubau había expresado su interés en «un arreglo de Da. Perfecta» y que le había informado, «El tipo de la famosa creación de D. Benito lo veo encarnado en una mujer de cuarenta y tantos años, no en una decrépita»<sup>16</sup>. No es insignificante que María Tubau (1854-1914) tenía 42 años en 1896, y así ella comunicó que estaba deseando interpretar el papel.

También conviene precisar que en su artículo “Arte interpretativo”, Galdós reconoce la importancia de la interpretación:

Lo más excepcional, lo más anómalo del drama, lo que establece una diferencia profunda entre ésta y las demás formas del arte es que no puede llegar hasta el público sin la mediación de otro arte, sin la interpretación. (...) Una obra dramática es como un cuerpo desnudo, que lucirá más o menos, según el corte o la elegancia del vestido con que se le presente (*Nuestro Teatro*: 1923, 167).

Y plantea «una cuestión algo intrincada»:

¿Deben escribirse las obras sin pensar en determinados actores, esperando que la interpretación, acto inferior, se someta a la creación del dramaturgo, o deben escribirse las obras para tales o cuales cómicos, teniendo presentes, al desarrollar los caracteres, las personalidades vivas que han de expresarlos en el mundo de la realidad? Los críticos, que sólo ven estas cuestiones de una manera abstracta, recomiendan que se escriban las obras sin acordarse para nada de los actores. (...) Tengo para mí que las obras capitales del arte dramático han sido escritas para determinados histriones (*Nuestro Teatro*: 1923, 169-170).

De hecho, no era la primera vez que la protagonista de un drama galdosiano se había inspirado por una actriz real; tengamos en cuenta los comentarios de Condé referentes a la relación entre María Guerrero y *Voluntad*:

There can be little disputing the fact that María had inspired the very concept of this play, *Voluntad*: will-power/ woman-power. (...) [T]he actress was clearly an exceptionally strong, assertive and determined young woman, quite capable of realising the majority of her ambitions and in this way highly inspirational to the concept of Galdós's «mujer nueva» (Condé: 2000b, 5-6).

---

<sup>16</sup> «En una de las representaciones de Sarah [Bernhardt], que aquí ha hecho buen negocio, María Tubau me preguntó de repente por ti, y me dijo: “¿Sabe V. cuándo nos envía la obra prometida?” Empecé por hacerme el inocente, y con la mayor tranquilidad añadí: “Ya sabe V. que nos hace falta algo suyo y si no se lo ha dicho, le digo yo a V. con toda reserva que me prepara un arreglo de Da. Perfecta. Por cierto que espero que no me dará un papel de característica, es decir, que la protagonista no será una vieja. El tipo de la famosa creación de D. Benito lo veo encarnado en una mujer de cuarenta y tantos años, no en una decrépita.” Yo entonces dije que hacía tiempo que había oído algo del particular, que hasta creía que en el extranjero pensaban traducirla para la escena, pero que si ella me lo decía, te escribiría recordándote la promesa.

Y así lo hago. Ya sabes además la indirecta que ha soltado la gran actriz» (carta 68, en Schmidt: 1969, 97).



Igualmente significativa es la reacción de Emilio Thuillier, que, según Arencibia, «estaba entusiasmado de tener el papel de principal, el de Pepe Rey» y declaró, «Estoy loco de contento. *Parece que pensó V. en mí al concebirlo*» (carta 4548, en Arencibia: 2020, 422, cursivas mías).

Parece que convertir a la protagonista en un personaje dramático no presentó muchas dificultades para Galdós porque, como nota Sánchez, «[en la novela, Doña Perfecta] has been seen and created as if it were a stage role. Almost every one of her speeches is reinforced and given meaning by some movement, gesture or facial reaction» y «[w]e can find the same type of *acotación* accompanying many of the speeches of others» (Sánchez: 1969, 180)<sup>17</sup>.

García Lorenzo sostiene que en el drama «doña Perfecta es la misma de la novela» (García Lorenzo: 1970-1971, 458) pero, a mi juicio, la protagonista es más compleja y a menudo contrasta con la de la novela, que muchas veces se presenta en términos de blanco o negro, y parece ser, sobre todo, mala<sup>18</sup>. Concuero con Round, que, comentando sobre los cambios que Galdós introdujo en la versión teatral de *Realidad*, escribe de «reinvención» y «remaking» (más «a process of actual re-invention than the mere ‘arreglo’ to which the play’s title page refers»), y propone,

This kind of reworking closely follows Galdós’s usual method of developing his characters: he broods upon material already established until some fresh potential in them emerge as a new discovery. It is characteristic of his creative energy that this happens with minor as well as major figures (Round: 1984, 40).

García Lorenzo reconoce que la protagonista desempeña un papel diferente; mientras que en la novela «Orbajosa y doña Perfecta son inseparables» (García Lorenzo: 1970-1971, 457)<sup>19</sup>, en el drama «Galdós [da] más importancia a las pasiones individuales, prescindiendo en buena parte para ello del plano de oposición religioso, político y social, que caracterizaba la novela» (García Lorenzo: 1970-1971, 457). Aunque concuerdo con su opinión en cierta medida, me parece que todavía se conserva la relación con la historia de España mediante las nuevas referencias que introdujo Galdós, notablemente en las que califica a Doña Perfecta como «inquisidora»<sup>20</sup>, y así anticipaba los futuros debates (en la revista cultural *La España Moderna*,

---

<sup>17</sup> Ver también Arencibia: «La puesta en escena de un argumento tan determinante puede ser muy atractiva y la versión teatral del texto narrativo no parece dificultosa» (Arencibia: 2020, 420).

<sup>18</sup> Según Montesinos, «En *Doña Perfecta* todo queda reducido a un esquema. Dos actitudes inconciliables. Nada más» (Montesinos: 1968, vol. 1, 183).

<sup>19</sup> Ver también Penuel: «Perfecta embodies the monolithic force of reactionary Spain, beside which the progressive, scientific force represented by Pepe pales into insignificance» (Penuel: 1976, 77).

<sup>20</sup> Ver las siguientes citas:

TAFETÁN: Aquí: en las barbas de la mismísima inquisidora, de la papisa Juana... (*DP*: 1896, 39)

por ejemplo)<sup>21</sup> sobre si la decadencia de España debería atribuirse a la Inquisición. También hay conexiones con las novelas de *Torquemada*, cuyo protagonista lleva el nombre del Gran Inquisidor (Tomás de Torquemada)<sup>22</sup>, y existen otros paralelismos, verbigracia entre la relación del usurero y su hijo, Valentín, y la de Doña Perfecta y Rosario<sup>23</sup>.

No sabemos hasta qué punto Galdós anticipaba que el público estuviese familiarizado con la versión novelística de *Doña Perfecta*, pero es cierto que algunas de las interpretaciones críticas de la novela, que han empezado a desentrañar la complejidad de sus personajes, podrían aplicarse al drama. Rugg subraya la importancia de la reputación de Doña Perfecta, algo anómalo para una mujer:

Perfecta's religious fervor and pious comportment further solidify her reputation as a matron of high social standing; she is universally respected as the model of conduct most becoming to a woman in the traditional, Catholic society of Orbajosa. Once at the precipice of financial ruin and social disaster, Perfecta has succeeded in regaining a firm standing in Orbajosan society and is quite comfortably ensconced as a reigning lady of the nobility in the rural town (Rugg: 2007, 199).

---

PEPE: (...) usted ha querido dominar a su hija con un encierro inquisitorial, que pondría en peligro su existencia si no estuviera yo aquí, yo, decidido a salvarla, cueste lo que cueste y caiga el que caiga (*DP*: 1896, 53)

(Esta última línea corresponde a la novela, donde Pepe le informa a Doña Perfecta, «Vd. ha mortificado a su hija con un encierro inquisitorial, que le hará perder la vida, si Dios no pone su mano en ello» [*DP*: 1876, 190]).

Se omitieron del drama las siguientes referencias (que se incluyeron en el manuscrito: MS21083, Acto II, p. 16):

PEPE: (...) Esto es peor que la Inquisición.

TAFET: Pues ahora me río yo, ¡ji ji... De todas las Inquisiciones habidas y por haber soy yo perro viejo y he burlado vigilancias mucho más rigurosas, amigo mío. Si la niña escribe, Librada...

La frase de Tafetán, «De todas las Inquisiciones habidas y por haber» corresponde, quizás irónicamente, a la carta del 6 de agosto de 1895, donde Tolosa Latour le informa a Galdós, «(...) confío mucho en Da. Perfecta, con un nombre distinto (me refiero a la obra) bien ensayada y hecha en cuanto a desenvolvimiento teatral, a la francesa, es decir, en 4 actos con cada frase y cada efecto que tire de espaldas a todos los Arimones habidos y por haber» (carta 64, en Schmidt: 1969, 92, cursivas mías).

<sup>21</sup> Ver, por ejemplo, M. Salas Ferré, "Horas críticas en España", *La España Moderna*, 232 (abril de 1908), pp. 5-28.

<sup>22</sup> Notar, por ejemplo, las palabras de Pepe (especialmente la referencia a «achicharrar a fuego lento»), que corresponden al principio de *Torquemada en la hoguera*:

PEPE: (...) con los labios llenos de sonrisas y de palabras cariñosas, me ha estado matando, *me ha estado achicharrando a fuego lento*. Usted ha lanzado contra mí, en la obscuridad y a mansalva, una nube de litigantes; usted, por influencias que desconozco, me ha destituido del cargo oficial que traje a Orbajosa; usted me ha privado del consuelo de recibir las cartas de mi padre; usted me ha desprestigiado en el pueblo (...) (*DP*: 1896, 53, cursivas mías).

Comparar con:

Voy a contar cómo fue al quemadero el inhumano que tantas vidas infelices consumió en llamas; que a unos les traspasó los hígados con un hierro candente, a otros les puso en cazuela, bien mechados, y a los demás les achicharró por partes, a fuego lento, con rebuscada y metódica saña (*TH*: 1889, 1, cursivas mías).

<sup>23</sup> Notamos, por ejemplo, la declaración de Doña Perfecta, «te [Rosario] he criado para mí, para mirarme en ti» (*DP*: 1896, 82), y la actitud del usurero hacia su hijo: «En honor del tacaño, debe decirse que, si se conceptuaba reproducido físicamente en aquel pedazo de su propia naturaleza, sentía la superioridad del hijo, y por esto se congratulaba más de haberle dado el ser» (*TH*: 1889, 15). También es significativo el papel del matemático en ambas obras.

Reconociendo que «[e]ra maestra en dominar, y nadie la igualó en el arte de hablar el lenguaje que mejor cuadraba a cada oreja» (*DP*: 1876, 300), Rugg mantiene que la preocupación principal de Doña Perfecta era salvaguardar a su hija: «[h]aving been burned by the patriarchal order and subjugation to the men in her life, she acts to prevent that same fate for Rosario» (Rugg: 2007, 204). Por lo tanto, existen dos interpretaciones algo contradictorias del comportamiento del protagonista: «Hypocritical liar and maniacal tyrant, or protective mother and oppressed woman acting in self-defense?» (Rugg: 2007, 206).

Rugg procede a mantener que, dada la ausencia del padre de Rosario, «Perfecta assumes the role of the traditional vengeful father who restores the family honour by eliminating the male offender and secluding the unchaste daughter» (Rugg: 2007, 219). De este modo pretende que Doña Perfecta asume el papel masculino porque quiere proteger a su hija y, en términos más generales, resguardar a su familia, vista como una institución de suma importancia en el siglo decimonónico, algo que reconocía el mismo Galdós<sup>24</sup>.

Sin embargo, también conviene notar lo complejo de la situación porque, aunque reconoce los peligros que presenta la sociedad patriarcal para su hija, parece que la protagonista sigue adhiriéndose a sus costumbres; aparentemente expresa su respeto para las tradiciones patriarcales cuando, por ejemplo, a Pepe le informa, «Menguado: ¿acaso no hay en el mundo más que ella [Rosario] y tú? ¿No hay padres, no hay sociedad, no hay conciencia, no hay Dios?» (*DP*: 1876, 196). Por añadidura, es evidente que, para Perfecta, lo que representa su sobrino es significativo y sobrepasa los vínculos de sangre; proclama, «mi sobrino no es mi sobrino, es la nación oficial, Remedios» (*DP*: 1876, 253). Es su deber, por tanto, impedirle de casarse con Rosario. Como ha indicado Rugg, leída la novela así, al final, enfrentada con la muerte de Pepe y la pérdida de su hija, «Perfecta has appropriated the male role within the patriarchal order, with tragic consequences» (Rugg: 2007, 220).

Fox, por su parte, se dedica a comparar a la protagonista novelística de Galdós con la de Bernarda Alba (de García Lorca). Declara que «[they] are women exercising power in male domains, and they both exceed the limited power allowed to widows as substitutes of male heads of family in their society» (Fox: 1985, 57). En su opinión,

Both can be seen as examples of the negative female stereotype of the Devouring Mother, a stereotype all but non-existent before the late nineteenth-century but which has since proliferated (...). As Boring

---

<sup>24</sup> En “La familia” escribe, «Siempre se ha creído que la familia es base de la sociedad, y que la mayor parte de los males que agitan a ésta provienen de las disensiones de aquélla. La buena organización de una familia es causa de la buena organización de una sociedad, y más de una vez encontramos en origen de una decadencia social en la desmoralización del hogar doméstico, ya por envilecimiento de la esposa, y por las excesivas atribuciones del padre» (*Nuestro Teatro*: 1923, 111).

points out, these formidable women are the paradoxical end result of a societal structure which suppresses women and fails to prepare them for any responsibility outside the family sphere (Fox: 1985, 63).

Concluye,

If women do obtain power beyond the family, a second societal stereotype is contradicted: masculinity as the basis of authority in the outside world. Women's honor in Spain has long resided in their refraining from activities deemed proper only to men: «la mujer honrada, la pierna quebrada y en casa». Women like Perfecta and Bernarda exercising such «perverted» power are thus considered to be in aberrant possession of male characteristics (Fox: 1985, 63-64).

Yo, personalmente, pondría en tela de juicio su uso del verbo «exceed» (exceder) y sus connotaciones negativas, porque esta perspectiva se construye frecuentemente desde el punto de vista masculino; como ha precisado Aldaraca, «the *ángel del hogar* is [...] a male fantasy» (Aldaraca: 1991, 19). No obstante, no cabe duda de que el veredicto de Fox (sobre todo con respecto a las nociones de «perverted power» [poder pervertido] y «aberrant possession» [posesión aberrante]) podría relacionarse no sólo con las actitudes negativas hacia «los marimachos»<sup>25</sup> sino también con las reacciones hostiles hacia los dramas de Galdós. Condé, por ejemplo, ha revelado que «[Galdós] was criticised in *La loca de la casa* for the assertive, “unfeminine” nature of his heroine, to the point of the charge “¡Eso no es mujer!”» (Condé: 2000b, 19).

Según Elton, el drama de *Doña Perfecta* se sometió a un proceso de «autocensura» y mantiene que

hay varios cambios (...) que se hicieron para agradar al espectador teatral de la época, tan fácilmente escandalizable. El más obvio es la supresión del episodio en el que Pepe Rey critica, ante su tía, la costumbre, que según él se acerca a la idolatría, de vestir la imagen de la Virgen. Al concluir su comentario averigua que su tía es la que dirige esta actividad de la iglesia (capítulo IX). Constituye uno de los momentos más dramáticos de la novela; por tanto, el cambio de género no explica esta supresión. Sería más razonable concluir que Galdós temía ofender a las señoras del público que se ocupaban en semejantes prácticas (Elton: 1974, 148)<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Estas actitudes se intensificarían. Ver, por ejemplo, Pascual Santacruz, “El siglo de los marimachos”, *La España Moderna*, 227 (noviembre de 1907), pp. 79-94.

<sup>26</sup> Más tarde escribe, «No cabe duda de que Galdós siempre tomaba en cuenta el público a que se dirigían sus obras literarias. En las obras dramáticas de Galdós que trasplantaban al escenario obras nacidas en otro “terreno” literario, la autocensura —algo sustancialmente distinto de las modificaciones exigidas por el cambio de género— es un factor de gran importancia. Dada la distinción hecha entre el público de sus novelas y el del teatro, no pudo decir lo mismo al uno que al otro. De ahí la gran discrepancia sustancial entre sus obras dramáticas escritas directamente para el teatro y el cuerpo de la obra novelística del autor. También de esa distinción se derivan un número significativo de alteraciones efectuadas en las adaptaciones teatrales de sus obras de lectura» (Elton: 1974, 154).

Convencen algunas de sus propuestas, por ejemplo, «[d]ada la distinción hecha entre el público de sus novelas y el del teatro, no pudo decir lo mismo al uno que al otro» y «Galdós temía ofender a las señoras del público que se ocupaban en semejantes prácticas» (Elton: 1974, 148) (y por lo tanto decidió cambiar el papel de Don Inocencio de clérigo a maestro de latín)<sup>27</sup>. Asimismo, es posible que Galdós quisiera atenuar la amenaza que la protagonista quizá constituyera tanto para los señores como para las señoras de su audiencia<sup>28</sup> al moderar algunas de sus características negativas, y al relacionar explícitamente el concepto de «dulzura», aplicada positivamente a Rosario en la novela<sup>29</sup>, con Doña Perfecta en el drama<sup>30</sup>.

PEPE REY: ¡Ah, mi buen don Cayetano, si viera usted qué cosas se me ocurren! Mis pensamientos son negros, huraños, recelosos, como el pueblo en que vivo. He dado en creer que la enfermedad de Rosario es un artificio de su madre para que la pobre niña no pueda verme ni hablarme...

DON CAYETANO: ¡Por Dios, Pepe...! No, no; eso no te lo paso... ¡Suponer que Perfecta, que es toda bondad, cariño, dulzura...! No, hijo, no, no (DP: 1896, 32).

También es de notar que Doña Perfecta es más modesta en la versión teatral y frecuentemente intenta infravalorarse; al final del Acto III, por ejemplo, incluso repite las palabras de su hija, a la hora de insistir (a Romero y a Pasolargo), «No me aclamáis a mí, que nada soy, ni nada valgo» (DP: 1896, 79)<sup>31</sup>.

A mi ver, en la versión teatral de *Doña Perfecta*, Galdós refuerza la presentación de la protagonista como víctima<sup>32</sup> y nos incita a simpatizar con su consecuente refugio en la religión, que, conforme con las palabras de Emilia Pardo Bazán, servía de consuelo:

<sup>27</sup> Schmidt parece concordar con la opinión de Elton: «Tal vez temía Galdós la reacción del público aunque habían pasado tantos años desde la publicación de la novela. El tema principal de la obra no hubiera sido alterado, siendo Don Inocencio seglar, porque no critica solamente a la Iglesia, sino más bien a todas las fuerzas reaccionarias del país, la tiranía en general, sea de la cacique, Doña Perfecta, o de la Iglesia. Es interesante, por otra parte, pensar en la posibilidad de que, al fin y al cabo, Galdós se diera cuenta de la necesidad de mantenerle como clérigo para completar su cuadro de las fuerzas de reacción en la España de su época» (Schmidt: 1969, 22-23).

<sup>28</sup> Las mujeres eran frecuentemente más conservadoras que los hombres, lo que quizás explique el consejo de Pedro Bofill con respecto a *Realidad*: «¡Madres que tenéis hijas, no las llevéis al teatro!» (cita en Condé: 1992c, xxii).

<sup>29</sup> En la novela leemos, «[...] lo principal en Rosario era que tenía tal expresión de dulzura y modestia, que al verla no se echaban de menos las perfecciones de que carecía» (DP: 1876, 37-38).

<sup>30</sup> «The most attractive feature of Galdós's heroine, Rosario, in this early novel is said to be "su expresión de dulzura y modestia" (...). Such female modesty is explained by Aldaraca (p. 76) as being "the awareness and gracious acceptance of the estado humilde (...)" which defines women by reason of their sex". Womanly humility and resignation were reinforced by religion, as Juan de la Rada y Delgado observes: "el cristianismo habló el lenguaje de la mujer por su doctrina de resignación, que es la victoria de la debilidad, y por su tranquilo misticismo, que es la religión del sentimiento" (...)" (Condé, 1992b: 9-10).

<sup>31</sup> Comparar con las palabras que Rosario pronuncia (a Pepe): «Yo, nada soy, nada valgo...» (DP: 1896, 21).

<sup>32</sup> Ver, también, el capítulo 3 de la novela, donde leemos de los excesos de su marido: «El juego y las mujeres cautivaban de tal modo el corazón de Manuel María José, que habría dado en tierra con toda su fortuna si más pronto que él para derrocharla, no estuviera la muerte para llevárselo a él. En una noche de orgía

Dios es... para la española, el guardián que defiende la pureza del tálamo; lo cual ofrece la ventaja de que, si el marido se distrae y solaza fuera, el guardián se convierte en consolador y son consejero, que, tomando el alma herida en sus manos amorosas, la curará con bálsamo suave, apartándola del sendero de perdición.

(...) Así se explica el que ningún español (...) quiera ver a las mujeres de su familia apartadas de la religión en que nacieron (“La mujer española”: mayo de 1890, 110-111).

Simultáneamente, parece que la protagonista adquiere más poder en la versión teatral; por ejemplo, en el Tercer Acto, cuando Don Inocencio, que estaba presente durante la equivalente escena del manuscrito (junto con Pasolargo, Romero, Tío Licurgo y Caballuco [MS21083, Acto III, p. 19]), no está. Por lo tanto, la expresión de Romero, «Salud a D. Inocencio y la compañía» se convierte en «Salud a la señora» (*DP*: 1896, 72), y así destaca la importancia de la protagonista. El poder de Doña Perfecta también se confirma cuando Caballuco le informa, en un tono algo bíblico, «(...) a la señora debo el pan que hoy como, y el que comí cuando niño, y la vida de mi padre viejo... y la caja en que enterraron a mi madre... y todo lo que soy y todo lo que tengo» (*DP*: 1896, 76).

Lo que es más importante, en la versión teatral de *Doña Perfecta*, el papel que desempeñan los hombres es menos importante y, en contraste con la protagonista, los personajes masculinos a menudo se presentan como débiles e ineficaces. Don Cayetano se convierte en el hermano de Doña Perfecta, pero, aunque es «the titular head of the household» (Rugg: 2007, 199), su voz está prácticamente ausente en el drama, notablemente porque no se refieren a sus cartas (que se incluyeron en el Epílogo al final de la novela). Incluso podríamos aducir que Pepe, el supuesto héroe, muestra señales de enajenación mental y esto no sólo podría minimizar la afinidad del público con su destino, sino asimismo moderar la culpabilidad de Doña Perfecta; proclama,

Señora doña Perfecta, o yo tengo la cabeza trastornada, o me salen enemigos de todas las grietas de todos los rincones de este pueblo fatídico. Veo sombras que corren tras de mí, o se adelantan buscándome las vueltas, rostros entapujados que me acechan... (*DP*: 1896, 34).

También hay menos asociaciones entre Pepe y Cristo en el drama<sup>33</sup>, no sólo porque es probable Galdós quería reducir la dimensión religiosa en el drama en general, sino porque posiblemente deseara atenuar el papel de la protagonista como villana, otra vez en contraste con la novela donde «[Doña Perfecta] becomes the perfect foil – the severe religious fanatic to Pepe’s enlightened humanism; the lying, conniving hypocrite to his forthright if somewhat

---

acabaron de súbito los días de aquel ricacho provinciano, tan vorazmente chupado por las sanguijuelas de la corte y por el insaciable vampiro del juego» (*DP*: 1876, 28).

<sup>33</sup> En cuanto a la novela, ver Hall (1973).

naïve truthfulness; the vengeful demon to Pepe's Christ figure» (Rugg: 2007, 195). Jacinto, por su parte, parece ser más pusilánime y mimado<sup>34</sup>, e incluso Rosario le habla con altanería<sup>35</sup>. Es posible sugerir que quizás adquiriera una dimensión no sólo débil sino también afeminada en el drama debido a su asociación con la moda y las repetidas referencias a él como «ángel»<sup>36</sup>.

Dicho esto, conviene notar que Galdós decidió omitir algunas referencias controvertidas referentes a los hombres, probablemente porque temía el escándalo que provocarían<sup>37</sup>. Por ejemplo, en el Tercer Acto del manuscrito, Doña Perfecta, refiriéndose a los personajes masculinos «(con profunda melancolía)», comenta a Don Inocencio,

No espero ya de esta gente un rasgo de virilidad. Los tiempos traen miseria moral, la sangre se impurifica, se desmoronan los caracteres, como las piedras de la catedral, sobre las cuales llueve, llueve y llueve durante siglos... *Lo que digo: ya no hay hombres* (MS21083, Acto III, p. 18, cursivas mías).

No obstante, dada esta situación general como se presenta en el drama, y comparando la debilidad de los hombres con el papel activo que desempeña Doña Perfecta en el drama (en contraste con la novela)<sup>38</sup>, podríamos sostener que la protagonista suscita la admiración<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> María Remedios declara, «Voy a darle la última mano. Le pondré como un sol... el chaqué nuevo, que le llevó ayer el sastre... pantalón de cuadritos, todo por figurín, su corbatita azul, sus guantes... ¡ay, y que le caen tan bien!» (DP: 1896, 18).

<sup>35</sup> ROSARITO: «Pero, tonto, Jacinto, ¿qué haces que no sales a su defensa?» (DP: 1896, 29).

<sup>36</sup> Leemos,

MARÍA REMEDIOS: ¡Ja, ja!... ¡querer a ese [Pepe]... preferirle a mi ángel!... (DP: 1896, 6).

MARÍA REMEDIOS: No puede estar sin mí, ¡pobre ángel! (DP: 1896, 19).

TAFETÁN: ¡Ji, ji!... Sabe cuánto les quiero a todos, a usted, a don Inocencio, y a ese ángel coronado que tiene usted por hijo (DP: 1896, 63).

En la versión novelística la imagen se aplica a Doña Perfecta (inicialmente en la descripción de Tío Licurgo): «Parece que no pasan años por la señora doña Perfecta. Bien dicen que al bueno Dios le da larga vida. Así viviera mil años ese ángel del Señor. Si las bendiciones que le echan en la tierra fueran plumas, la señora no necesitaría más alas para subir al cielo» (DP: 1876, 9). Sin embargo, al final las connotaciones positivas de la imagen se subvierten; leemos, «Aborreciendo tenía la inflamada vehemencia de un ángel tutelar de la discordia entre los hombres» (DP: 1876, 301).

<sup>37</sup> En 1895, como señala Condé, «Galdós did have to exercise some caution not to present Isidora in *Voluntad* as over-assertive». Destaca la reacción de Pedro Bofill hacia Victoria de *La loca de la casa* («¡Esto no es mujer!») y escribe, «Thus we see from the manuscripts that some of the more strongly assertive passages are deleted, just as in *La de San Quintín* of the previous year the original description of the heroine's dress as being "de corte un poco varonil" was also omitted» (Condé: 1998, 85).

También es posible que Emilio Mario y su compañía hubieran deseado tales cambios para evitar el escándalo.

<sup>38</sup> Según Penuel, en la novela, «Perfecta is basically a static character, if we consider her presentation strictly within the framework of the action-time (...)» (Penuel: 1976, 77).

<sup>39</sup> Esto corresponde a las palabras de Condé referentes a Isidora: «In the inversion of traditional archetypal characteristics, Galdós new heroine embodies continual movement, whereas the male protagonists of his plays are frequently static and ineffective. Thus Galdós is seen to envisage the transformation of society as inspired and instigated by the traditionally "silent partner". Despite periods of self-doubt and hesitation, these heroines are never static figures» (Condé, 1998: 87).

También cuestiona las futuras palabras de Escartín y Lartiga (1922), «El valor del hombre es activo, el de la mujer pasivo» (cita en Jagoe: 1994, 26). E. Escartín y Lartiga, «El triunfo de la anarquía: Los problemas del siglo XX,» en *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, ed. Mary Nash, Madrid, Anthropos, 1983, p. 65.

Incluso podríamos mantener que, en vista de la pasividad de los hombres, era necesario que ella asumiera el papel que solía desempeñar un hombre<sup>40</sup>.

Asimismo, deberíamos considerar la posibilidad de que Galdós quisiera aumentar el poder de Doña Perfecta y así (como en el caso de Cruz del Águila) desafiar la suposición de que la mujer sólo podría ser el corazón, pero bajo ningunas condiciones la cabeza de la casa (Labanyi: 2000, 61). No hay duda de que la protagonista cuestiona las palabras de Moreno Fuentes, que en 1885 había escrito, «Nunca la mujer se impondrá al hombre, porque tantos y tantos siglos en que nuestra compañera fue toda amor y humildad, toda abnegación y desinterés, son suficiente garantía contra el caso expuesto [...]» (cita en Aldaraca: 1991, 75)<sup>41</sup>, y también las de Sinués de Marco: «hija, esposa o madre, su destino y su misión en la tierra es siempre sufrir y resignarse» (Sinués de Marco: 1878, 217) y «no es posible la emancipación de la mujer, la cual necesita para todo del amparo del hombre» (cita en Jagoe: 1994, 30)<sup>42</sup>.

En cuanto al final del drama, Ribbans observa,

In the play Doña Perfecta's role is softened: she calls on Caballuco to defend her («¡Cristóbal, defiéndeme!») while María Remedios, having shouted to Caballuco «Que matan a la señora», then issues the fatal command: «¡Mátale!», which is immediately followed by a shot (Ribbans: 1990, 219).

En lo que atañe a la culpabilidad de Doña Perfecta, también es digno de señalar que cuando muere Pepe, Doña Perfecta pide, «¡Misericordia, Señor: misericordia... para ellos y para mí!» Según Elton,

(...) el ruego de misericordia da la impresión de reforma y de arrepentimiento sincero. El público puede conjeturar sobre sí una mujer tan piadosa, aunque falsamente, y como tantas beatas presentes en el teatro, sea capaz de tal acción (Elton: 1974, 149).

Sin embargo, Domenéch Rico mantiene que «Galdós se traiciona a sí mismo al transformar al carácter de doña Perfecta en esta escena culminante» (Domenéch Rico, 2012: 23), y sugiere que

Es posible que la propia actriz, María Tubau, le pidiera a Galdós dulcificar un poco el carácter de su personaje, incapaz de hacerla tan dura como en la novela. Pero es mucho más probable que fuese la

---

<sup>40</sup> Hasta cierto punto, podríamos argumentar que la protagonista lamentó esto en la versión novelística, cuando declaró (a María Remedios, respondiendo a la posibilidad de perder a Rosario), «¡Desdichada de mí, ver estas cosas y no ser hombre!...» (*DP*: 1876, 252).

<sup>41</sup> José Moreno Fuentes, “Reparos y obligaciones acerca del destino natural de la mujer”, *El Correo de la Moda* (26 de septiembre 1885), p. 286.

<sup>42</sup> María del Pilar Sinués de Marco, *El ángel del hogar*, 2 vols, 7ª edición, Madrid, J. A. García [ca. 1890], vol. 2, pp. 259-260.



previsión de que un final como aquel chocara con el gusto del público y la compañía no se atreviera a tentar la suerte (Domenéch Rico: 2012, 23-24).

Procede a proponer que

*Doña Perfecta* se incluye en la larga serie de dramas románticos del destino, en donde los personajes se ven arrastrados por un sino fatal que los impulsa a su perdición sin responsabilidad ninguna por su parte. Una concepción así es contradictoria con la denuncia de una España intolerante y fanática que hacía Galdós en su novela y acerca la obra al pesimismo radical de los primeros románticos que en 1896 se había convertido en retórica anacrónica (Domenéch Rico: 2012, 24).

Simultáneamente, merece la pena considerar la posibilidad de que Galdós quisiera moderar la hostilidad del público hacia su protagonista, concienciarle sobre las posibilidades que ofrecían las mujeres como reformadoras, y aun asociar a su protagonista (tomando en cuenta su religiosidad, su modestia, su dedicación a su hija, su resiliencia y su poder) con la esperanza. Para profundizar más, ahora es oportuno considerar a María Remedios.

#### MARÍA REMEDIOS

Varios críticos han examinado la fuerza del «afecto maternal» de María Remedios (como se presenta en la novela) en términos psicológicos, y a menudo llegan a conclusiones negativas enfocadas sobre su ambición, su inseguridad, su auto obsesión. Según Cardwell,

twin impulses of material ambition and a sense of inferiority interact, complicate and nourish one another; they set up a chain reaction of behaviour patterns that travel outwards through each character in turn. The conflict is not rooted in ideology alone (Cardwell: 1972, 37).

Y en la opinión de Penuel, «What appears to be maternal love in Remedios' attitude toward Jacinto is really nothing so natural, but rather an effort to overcome her sense of insignificance and insecurity» (Penuel: 1976, 82)<sup>43</sup>.

Sin embargo, como Rodgers indica, «What is less often recognised [...] is the vividness and insight with which Galdós shows María Remedios's obsession as arising directly from an impoverished life» (Rodgers: 1987, 55), y recalca «María Remedios's realisation that as the widow of an impoverished artisan, she cannot escape from the circle of indigence in which she

---

<sup>43</sup> Ver también Rafóls, que considera que en la novela María Remedios es «a caricature of the obsessed mother, preoccupied with nothing but her son's economic well-being. She is cast as the incarnation of a desire: to marry her son to Rosario. "Por esto era buena y mala, por esto era religiosa y humilde o terrible y osada, por esto era todo cuanto hay que ser, porque sin tal idea, Remedios, que era la encarnación de su proyecto, no existiría." (DP: 1876, 265). The narrator compares her to one of the Harpies (...) while her propensity for sighing and dressing in mourning is a measure of her despondency» (Rafóls: 1996, 480).

is imprisoned» (Rodgers: 1987, 56). De ahí el significado simbólico de su apellido (Tinieblas), que contrasta con las asociaciones de las mujeres con la luz (como veremos en el caso de Librada).

Rugg mantiene que María Remedios (como Doña Perfecta) tiene dos lados:

on the one hand, she is the devoted, self-sacrificing mother and efficient, proper housekeeper for her uncle, but on the other, she is a grasping, conniving woman whose excessive love for her son leads her to obsessive and immoral behaviour (Rugg: 2007, 208).

Cabe destacar, además, que el eficaz gobierno de la casa era algo que se había presentado en términos positivos en novelas anteriores, con relación a Rufina, Fidela y Cruz del Águila en la serie de *Torquemada*, por ejemplo<sup>44</sup>.

Como observa García Lorenzo, «María Remedios juega un papel primordial en el drama» (García Lorenzo: 1970-1971, 45) y se presenta distintamente:

la diferencia (...) entre ambas obras [la novela y el drama] viene de la importancia dada por Galdós (...) a María Remedios, a la cual le interesa más el matrimonio de su hijo que las ideas de Pepe Rey (...) (García Lorenzo: 1970-1971, 458).

Concordando con la opinión de Elton sobre la autocensura de la versión dramática, Chamberlin nota que Galdós reduce su propensión a suspirar, que se relaciona con la Virgen («Nuestra Señora Medianera del Suspiro»), «who [in heaven] is perpetually sighing and lamenting concerning the fate of her son», y también omite su apodo (Suspiritos). Escribe,

when Galdós adapted *Doña Perfecta* to the Spanish stage, twenty years after his novel, and financial gain had become a consideration, he knew it would not be helpful to retain a nickname that might suggest a parody of Mary's sighing for the loss of her son Jesús. Thus María Remedios has no nickname at all and she sighs only once (...) (Chamberlin: 2005-2006, 14).

Lo que es más importante, como afirma García Lorenzo, «en el drama, María Remedios cobra, desde la primera escena, una importancia que en la novela no tenía hasta los capítulos XXVI y XXVII...» (García Lorenzo: 1970-1971, 449). De hecho, desde el Primer Acto parece que ya está preparando darle a Pepe lo que más tarde denominaría «un susto», puesto que al Tío Licurgo le informa, «Y nosotros, los que bien queremos a la señora, la ayudaremos a espantar este pájaro de rapiña» (*DP*: 1896, 7).

---

<sup>44</sup> Leemos, «Era piadosa, no sin dejarse llevar a extremos de mojigatería chocante; practicaba la caridad; gobernaba la casa de su tío con habilidad suprema gobernaba la casa de su tío con habilidad suprema» (*DP*: 1876, 263). En cuanto a las novelas de *Torquemada*, ver Davies: 2017, vgr. 298-299.

En contraste con la novela, donde a menudo se degrada a sí misma, en la versión teatral María Remedios frecuentemente hace frente a los hombres e incluso aprovecha la oportunidad de rebajar a sus homólogos masculinos, por ejemplo en la siguiente escena:

DON INOCENCIO: ¡Bah, bah!... No seas cócora... Ya salió tu carácter inquieto, inflamable, levantisco...

MARÍA REMEDIOS: Dios me ha hecho a mí súpita y acometedora para ganar estas batallas, como le ha hecho a usted cachazudo y timorato para perderlas.

DON INOCENCIO: Bueno, mujer.

MARÍA REMEDIOS: Y si usted y la señora se descuidan, se nos deshace, como la sal en el agua, la colocación del niño. ¡Vaya una gloria casarle con la hija única de doña Perfecta, amasarnos, como quien dice, con personas tan principales...! Y ya estaba la pasta hecha. No faltaba más que meterla en el horno. Pero da el demonio una patada, y ¡zas! el ingeniero... ¡Ah! lloraría de rabia, sí señor. ¿De qué le vale ahora a mi Jacinto ser tan buen cristiano, y saber todo lo que sabe, como un serafín de Dios? (DP: 1896, 17-18)<sup>45</sup>.

Don Inocencio intenta controlarla:

DON INOCENCIO: Déjate de tonterías... ¿Tú qué sabes? Déjanos a la señora y a mí, y no te metas en nada, ni vengas aquí, ni andes con chismes, ea... Vete a casa, y que no deje de venir Jacintillo esta tarde. (DP: 1896, 18).

Sin embargo, sus esfuerzos son en vano puesto que María Remedios no presta atención a sus órdenes. Rosarito resalta esto y María Remedios se dispone a irse, pero la acotación, «**(Con fingida aflicción)**», subraya su capacidad de disimular y, consecuentemente, de engañar y manipular a los otros:

ROSARITO: Cotorrita, ya oíste lo que dice tu tío.

MARÍA REMEDIOS: Sí, Me voy... **(Con fingida aflicción)** Mi hijo me aguarda.

El público podría desaprobador esta desobediencia porque no se avenía a las expectativas de la época y la creencia de que «la mujer ha nacido para obedecer al hombre» (cita en Jagoe: 1994, 36)<sup>46</sup>. Simultáneamente, subraya la independencia de María Remedios y su papel activo, que contrasta con la pasividad de Don Inocencio.

---

<sup>45</sup> Responde de un modo parecido a Tafetán:

DON JUAN TAFETÁN: Adiós, señora doña María Remedios. ¡Usted siempre tan guapetona, tan amable...! ¡Ji, ji!...

MARÍA REMEDIOS: Y usted, señor de Tafetán, siempre tan perdido, tan disoluto... (DP: 1896, 40).

<sup>46</sup> Faustina Sáez de Melgar, *Deberes de la mujer: Colección de artículos sobre la educación*, Madrid, R. Vicente, 1866, p. 21. María del Pilar Sinués de Marco, *Hija, esposa y madre: Cartas dedicadas a la mujer acerca de sus deberes para con la familia y la sociedad*, 5a ed., Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1904, p. 112.

Recalcando la debilidad de los hombres, María Remedios desautoriza el poder masculino, mofándose del comentario de Caballuco sobre «la palabra de un hombre» (*DP*: 1896, 74), cuando, después del discurso «¡Viva la señora! (etc.)» de Pasolargo (*DP*: 1896, 74), responde (sarcásticamente, suponemos), «Eso es un hombre...» (*DP*: 1896, 74). En esta escena su posición es simbólicamente significativa en términos espaciales. Galdós resalta el hecho de que, aunque María Remedios se encuentra en una situación inferior como mujer (y por eso «**está en el foro**»), ella siga desempeñando su papel de proteger a los otros y por lo tanto siempre se mantiene alerta («**vigilando la Puerta**»), y está atenta a los que podrían venir del mundo exterior (la esfera pública) y entrar en la esfera privada.

También conviene notar que en el drama es María Remedios quien pronuncia algunas de las frases más poderosas y provocadoras, incluida «¡Viva Orbajosa y muera la nación!» (*DP*: 1896, 78), que Caballuco pronunció en la novela (aunque él dijo «muera Madrid» en vez de «la nación» [*DP*: 1876, 235]), y a pesar de que la fuerza de esta frase se reduzca de alguna manera puesto que en esta ocasión ella está repitiendo las palabras emitidas inicialmente por Pasolargo (*DP*: 1896, 77), cuando María Remedios la pronuncia, es efectivamente una llamada a la guerra. Notamos la reacción, «**(Todos en pie vociferan)**», y el hecho de que Doña Perfecta se sienta obligada a intentar atemperarla:

MARÍA REMEDIOS: ¡Viva Orbajosa y muera la nación! **(Todos en pie vociferan.)**

DOÑA PERFECTA: Silencio, calma, no alborotar. Retírense, pues ya saben que pueden contar con este. **(Por CABALLUCO.)** La reunión debe darse por terminada. **(A LICURGO.)** Ya sabes, vas en busca de los Burguillos (*DP*: 1896, 78).

En contraste con María Remedios, esta escena parece resaltar la conformidad (y quizás la debilidad) de Doña Perfecta, que se niega a extralimitarse de las expectativas y expresa su devoción religiosa al final del Acto:

PASOLARGO: **(A media voz, pero con gran esfuerzo de pulmones.)** ¡Viva la señora!

DOÑA PERFECTA: No, no... **(Mandando callar y denegando con el brazo.)**

ESTEBAN ROMERO: ¡Que viva! **(No pudiendo gritar, agitan los brazos y se retiran lentamente.)**

DOÑA PERFECTA: No me aclaméis a mí, que nada soy, ni nada valgo.

MARÍA REMEDIOS: Que vivan ellos, ¿verdad? **(Quiere gritar.)**

DOÑA PERFECTA: **(Tapándole la boca.)** No grites... Nuestra única misión es... rezar por todos (*DP*: 1896, 79).

Además de burlarse del valor de los hombres («Que vivan ellos, ¿verdad? **(Quiere gritar.)**»), incluso podríamos sugerir que María Remedios critica (aunque no explícitamente, probablemente debido a su estatus social) la fingida inferioridad de Doña Perfecta. Aunque en

esta escena es la protagonista la que tiene la última palabra (y María Remedios presumiblemente se resigna a obedecerla), al final del drama es María Remedios la que ordena el asesinato de Pepe. Como ha indicado Domenéch Rico, «Con ello el personaje de doña Perfecta queda desdibujado y la verdadera arpía de la obra es María Remedios» (Domenéch Rico: 2012, 24).

#### LIBRADA

Otro personaje secundario que adquiere más importancia en el drama es Librada. Como Doña Perfecta y María Remedios tiene dos lados; es de señalar la siguiente conversación entre Tafetán y Pepe,

DON JUAN TAFETÁN: ¡Ji, ji!...Venga otro abrazo. Y la más incorruptible, Librada, guardiana o cancerbera de la señorita. Usted ha intentado sobornarla...  
PEPE REY: Inútilmente. Su fidelidad es arisca, punzante, feroz...  
DON JUAN TAFETÁN: Feroz... ¡ji, ji!... esa es la palabra. Pues bien, a esa fiera, ya la tiene usted domada (*DP*: 1896, 38).

Destacan aquí las referencias a la «ferocidad» de Librada (ausentes de la novela), aunque, según Tafetán, ha sido «domada» debido a su promesa de «colocar» a su novio:

DON JUAN TAFETÁN: Como usted lo oye. Esta tarde en la plaza, después de dejarle a usted, y esta noche en la tienda, hemos quedado de acuerdo. ¡Oh, yo soy de una sombra increíble para estas cosas! La he vuelto loca, Pepe, loquita. Con esto, y con ofrecerle colocar en el Fielato a su novio, se ha pasado del partido de la tía al del sobrino. En suma, que Librada, el cancerbero implacable, se compromete a llevar y traer toda la correspondencia que exijan estas aflictivas circunstancias (*DP*: 1896, 38).

Otra vez, entonces, es la novia la que apoya a su novio (la mujer la que protege al hombre, no viceversa), y por eso Librada se presenta como más fuerte y efectivamente podría considerarse como su salvadora. También deberíamos prestar atención a las palabras de Pepe y el significado simbólico del hecho de que sea Librada la que viene con la luz (el farol en este caso)<sup>47</sup>:

LIBRADA: **(Que sale con el farol.)** Señorito...  
PEPE REY: Librada, *tú eres mi salvación* (*DP*: 1896, 48, cursivas mías).

---

<sup>47</sup> Como observa Condé, es posible relacionar la asociación de la luz con las mujeres con las palabras de Tristana («Quiero luz, más luz, siempre más luz») y también la cita de Pardo Bazán (de Legouvé): «¡(...) en nombre de la eternidad, debéis a la mujer la luz!» (Condé: 1990a, 100).

De un modo parecido, la sirvienta apoya a Rosario, no sólo moralmente, al facilitar su contacto con Pepe, sino físicamente en el Segundo Acto, donde leemos, «**A punto de caer desvanecida, LIBRADA acude a sostenerla [a Rosario]**» (DP: 1896, 52)<sup>48</sup>.

Librada, además, es capaz de engañar a sus superiores, como se desprende de la siguiente escena, donde María Remedios y Doña Perfecta se refieren (irónicamente, dado que desconocen su traición) a Librada como «un ángel» y «como yo misma», y expresan admiración por su devoción religiosa, que (como mencionamos anteriormente, referenciando las palabras de Pardo Bazán)<sup>49</sup> conformaba con las expectativas de la época y se consideraba como digna de admiración:

MARÍA REMEDIOS: Otra cosa. Desconfíe la señora de toda la servidumbre de esta casa... menos de Librada. ¡Es un ángel! Por esa pongo yo mi mano en el fuego.

DOÑA PERFECTA: En punto a confianza, Librada es como yo misma.

MARÍA REMEDIOS: Luego, tan calladita, tan... Y en la iglesia da gusto verla. ¡Qué recogimiento, qué devoción! Es una chica que da ejemplo (DP: 1896, 42).

Podría parecer, por lo tanto, que Galdós estaba avisando a su público del poder de las sirvientas y, lo que es más, advirtiéndole que no debería fiarse de las supuestas indefensas. En cuanto a otras «indefensas», ahora conviene considerar brevemente a las Troyas.

## LAS TROYAS

García Lorenzo lamenta la omisión de las Troyas del drama:

No sabemos si Galdós sintió tener que prescindir en su drama de las Troyas, pero quien ha leído la novela advierte en el drama la ausencia de esas niñas traviesas, que habían traído a la redacción primitiva de *Doña Perfecta* la primera brisa de aire fresco para Pepe Rey y para el mismo lector (García Lorenzo: 1970-1971, 458).

Domenéch Rico parece concordar con su punto de vista, puesto que señala el valor del «cuadro»: «Este cuadro [con las Troyas], que supone un pequeño oasis de alegría y vitalidad en el mundo de Orbajosa, ha desaparecido de la adaptación de Galdós» (Domenéch Rico: 2012, 19).

Rugg propone que en la novela las Troyas representan la situación de las mujeres desamparadas:

---

<sup>48</sup> Desempeña un papel similar a las sirvientas en las *Novelas de Torquemada*. Ver Davies: 2017, 303.

<sup>49</sup> «Dios es... para la española, el guardián que defiende la pureza del tálamo» etc. («La mujer española»: mayo de 1890, 110-111).

If Perfecta and María Remedios are examples of widows who make their way in Spanish society under the “protection” of male relatives, the Troya sisters are the pitiable example of what happens to women who do not have that option of male support and protection (Rugg: 2007, 208)<sup>50</sup>.

Prosigue,

Given that they are social outcasts condemned by circumstances beyond their control, they are unequivocal proof of the hypocrisy and injustice of the patriarchal order in which they live but from which they receive no protection or support. They act as foils to Rosario, a reminder of what might have befallen her if it had not been for the astute actions and abilities of her mother (Rugg: 2007, 209-210).

Yo, por mi parte, propongo que la omisión de las Troyas del drama no sólo asegura que la atención del público se enfoque sobre el argumento principal, sobre los papeles primordiales de las mujeres, y notablemente sobre la relación entre Doña Perfecta y Rosario, sino que reduce la posibilidad de que el público considere a las mujeres en la versión teatral como vulnerables y como víctimas de la sociedad patriarcal del siglo diecinueve. Al contrario, los personajes femeninos que hemos considerado son, sobre todo, energéticos y activos, y de ninguna manera pasivos o débiles como sus homólogos masculinos. A su vez, omitir a las Troyas, destaca aún más los cambios que hizo Galdós al personaje de Rosario, que adquiere mucha más fuerza e independencia en el drama.

ROSARIO

Según Penuel, en la novela, «Like a romantic heroine, Rosario is rarely observed in a state of equilibrium» (Penuel: 1976, 85). A menudo se describe como un ángel, se desmaya y, a pesar de los elogios de Pepe, parece ser no sólo vulnerable sino débil<sup>51</sup>. Para Penuel, «[i]t is not difficult to understand why Rosario is not fully formed. Perfecta has been too dominating a mother (...) to permit the independence and self-reliance in her daughter which foster the growth of self-confidence and a firm identity» (Penuel: 1976, 85). En la opinión de Laraway,

In many respects Rosario is an emblem of the central narrative dilemma of *Doña Perfecta* writ large. Lacking any distinctive *vox propria*, she can do little more than hover between divergent ideologies. By failing to endow Rosario with a voice of her own —and relying too heavily on romantic commonplaces in her characterization (Penuel, 85)— the novel condemns itself in this respect to a

---

<sup>50</sup> Ver la novela: «Vivían en la miseria, como los pájaros en la prisión, sin dejar de cantar tras los hierros lo mismo que en la opulencia del bosque» (DP: 1876, 126).

<sup>51</sup> Pepe le dice, «Desde que se te ve, desde que se te mira, los nobles sentimientos y la pureza de tu corazón se manifiestan. Viéndote se ve una vida celeste que por descuido de Dios está en la tierra; eres un ángel y yo te adoro como un tonto» (DP: 1876, 72).

terminal sterility in which the tension between the competing claims of *propiedad* is distinctly felt but not investigated as fully as it might have been (Laraway: 2001, 97-98).

Y para Condé,

The portrayal of Rosario, doña Perfecta's young daughter with whom the «progressive» hero, Pepe Rey, is so much in love, is in many ways highly Romantic and reminiscent of the literary stereotype of the «ángel del hogar» (...), an ideal propagated in women's and family magazines in Spain (and elsewhere) from the mid-nineteenth century onwards (Condé: 1992b, 9).

La imagen del «ángel» también se usa para referirse a Rosario en el drama<sup>52</sup>, pero la aplicación simultánea de esta imagen a Jacinto y a Librada en la versión teatral parece desafiar y subvertir el concepto del «ángel del hogar», es decir, la idea de que «la mujer [está] destinada (...) a ser en la sociedad el ángel del hogar doméstico, la guardadora del sagrado fuego del amor conyugal (...) la base segura y fundamental de la familia» (Tartilán: 1877, 232). Además, es posible que en el drama de *Doña Perfecta*, como en las *Novelas de Torquemada*,

[f]amiliar stock images are often turned on their head and terms such as «ángel» are used indiscriminately, thereby devaluing their initial specificity and significance. Confused identities extend not only to the men who are portrayed as female and vice versa, but to the application of opposing terms to the same character. Thus, the novels elicit multiple readings as Cruz is both «ángel» and «tirana» and, in the case of Tía Roma, virtue and reason are accompanied by ugliness» (Davies: 2017, 312).

Knight, por su parte, examina «the multiple and conflicting versions of the physical appearance of Rosario» y nota (quizás concordando con la sugerencia de Rugg de que Doña Perfecta y María Remedios tienen dos lados) que, vista desde las perspectivas de los otros personajes, desde el punto de vista de Rosario misma y del narrador, es «both exceedingly beautiful and utterly ordinary» (Knight: 2019, 250).

En el drama, como en la novela, Rosario insiste que es «una ignorante» (*DP*: 1896, 11):

ROSARITO: (...) Mira, Pepe, yo soy una lugareña, yo no sé hablar más que cosas vulgares, yo no sé francés, yo no me visto con elegancia... Vaya, no seas pillo: no puedes haber sentido, al verme, ese gozo del alma... Yo, nada soy, nada valgo... (*DP*: 1896, 21).

---

<sup>52</sup> Por ejemplo,

MARÍA REMEDIOS: Tenemos que hablar... Buena nos ha caído con la llegada de ese iscarote... La niña, el ángel de la casa, la palomita sin hiel, ¡ah, mundo mentiroso, mundo falaz! se nos va, se nos escapa... Por de pronto, el primo... le gusta (*DP*: 1896, 17).

Tafetán se refiere a «la angelical Rosarito» (*DP*: 1896, 38).

Doña Perfecta pronuncia, «¡Ah...! ese amor absurdo ha enseñado a mi pobre ángel muchas cosas malas, el disimulo, artes de fingimiento malicioso, que en otras circunstancias no serían graves, ahora sí» (*DP*: 1896, 81).



Sin embargo, conviene notar que los defectos de Rosario, como ella los percibe, conforman con las expectativas decimonónicas de la mujer. Por añadidura, sus palabras se relacionan con el artículo de Galdós sobre la “Educación científica y artística” (1885):

Nuestra época ha comprendido que las mujeres deben saber algo más que un poco de costura, un poco de francés y teclar al piano; y sin erigir en sistema la pedantería femenina, que daría al traste con las gracias del sexo, ha querido abrir a las hembras las puertas de la independencia como un recurso para salvar a muchas de la perdición (*Arte y crítica*: 1923, 245).

Según Condé, «Such “barniz” was considered desirable primarily for the purpose of husband-hunting, for it was widely accepted that “la única carrera de la mujer es el matrimonio”»<sup>53</sup> (Condé, 1990b: 154). En la opinión de Pardo Bazán, la culpa de esta situación recaía sobre el sexo masculino:

Por más que todavía hay hombres partidarios de la absoluta ignorancia en la mujer, la mayoría va prefiriendo, en el terreno práctico, una mujer que sin ambicionar la instrucción fundamental y nutritiva, tenga un baño, barniz ó apariencia que la haga «presentable». Si no quieren a la instruida, la quieren algo educada, sobre todo en lo exterior y ornamental (“La mujer española”: julio de 1890, 124).

Prosigue,

Este sistema educativo, donde predominan las medias tintas, y donde se evita como un sacrilegio el ahondar y el consolidar, da el resultado inevitable; limita a la mujer, la estrecha y reduce, haciéndola más pequeña aún que el tamaño natural, y manteniéndola en perpetua infancia. Tiene un carácter puramente externo: es, cuando más, una educación de cascarilla; y si puede infundir pretensiones y conatos de conocimientos, no alcanza a estimular debidamente la actividad cerebral (“La mujer española”: julio de 1890, 125).

Tomando todo esto en consideración, parece probable que Galdós criticaba la (inferior) educación femenina y no a Rosario en sí; al contrario, es posible que el autor quisiera que la falta de culpabilidad de Rosario, junto con su modestia, suscitara la simpatía del público. Es más, parece probable que Galdós aprobaba la falta de interés de Rosario en la moda puesto que en su artículo sobre “El elegante” (1893) escribe,

Creo que de cuantos problemas agitan la conciencia humana, ninguno es tan grave como el de nuestro vestido, el más incómodo, el más antiestético y dispendioso que la humanidad haya podido inventar; y siempre que corren vientos de reforma, una dulce esperanza alienta mi espíritu (*Fisonomías sociales*: 1923, 231)<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Condesa de Campo Alange, *La mujer en España*, Madrid, 1964, p. 26. Ver también las palabras de Pardo Bazán: «Las señoritas no tienen más carrera que el matrimonio» (“La mujer española”: julio de 1890, 124).

<sup>54</sup> Galdós ya había resaltado los problemas económicos que resultaban de la obsesión femenina con la moda en los casos de Rosalía y Milagros en *La de Bringas*, donde leemos de «esta pasión mujeril que hace en el mundo más estragos que las revoluciones» (Galdós: 1884, 56).

En su análisis de los cambios entre la versión novelística y dramática García Lorenzo frecuentemente usa los términos «sacrificar» y «simplificar» para referirse a las omisiones, y de este modo parece sugerir que el drama es inferior. Escribe, por ejemplo,

[Galdós] ha tenido que *sacrificar* varios capítulos que estimamos de importancia; en primer lugar, el capítulo XXIV, en que Rosarito, sola y triste, reza a Dios y pide perdón por amar tanto a Pepe Rey y aborrecer tanto a su madre (García Lorenzo: 1970-1971, 454, cursivas mías).

Aunque reconoce que «[e]l espectador (...) siente que ahora el centro fundamental es Rosario y que la lucha en torno a ella y a lo que ella representa se centra» (García Lorenzo: 1970-1971, 458), por lo general, García Lorenzo parece desatender el hecho de que estas omisiones no sólo atenúen la dimensión religiosa de la versión teatral, sino que también presenten a Rosario bajo una luz distinta, como menos dependiente y más segura de sí misma. Asimismo, reducen la posibilidad de que el público se oponga a la hija de Doña Perfecta<sup>55</sup>.

Rosario desempeña un papel más activo en el drama; Doña Perfecta tiene que imponerle silencio:

DOÑA PERFECTA: Incluso para decir que somos... poco menos que cafres.

PEPE REY: ¡Por Dios, querida tía!...

ROSARIO: (*Muy apurada.*) ¡Pero sí no ha dicho...!

DOÑA PERFECTA: (**Imponiéndole silencio con el dedo en la boca.**) ¡Niña!... ¡pst!... (*DP*: 1896, 13).

Intenta advertir a Pepe:

ROSARIO: (*Muy apurada, aparte, a PEPE REY.*) ¡Por Dios, mamá se enoja! (*DP*: 1896, 15).

Remeda a María Remedios (*DP*: 1896, 19), y protesta cuando cree que la reacción de su madre es injusta:

PEPE REY: En efecto; la experimentación fundamental es asombrosa. Yo creo...

---

Otros contemporáneos compartían esta perspectiva hacia la moda. Ver las palabras de Sáez de Melgar, por ejemplo: «La moda, esa tirana del hogar de la ventura doméstica, ha entrometido también su varita mágica en las íntimas costumbres de la familia, empezando por dividir el lecho nupcial» (Faustina Sáez del Melgar, “Deberes de la mujer”, *La Mujer* (16 de agosto 1871), pp. 3-4, cita en Aldaraca: 1991, 115).

<sup>55</sup> También es de notar que en la versión dramática Rosario expresa menos hostilidad hacia su madre. Elton remarca que la afirmación de Rosario, «Señor, que aborrezco a mi madre», se omite de la versión dramática y sugiere que «[e]s posible que (...) esto parecería ofensivo al público teatral en la época de Galdós» (Elton: 1974, 149).

Es significativo, además, que las palabras relacionadas con Cristo que Pepe pronuncia en la novela («Padre mío, ¿por qué me has abandonado?») [*DP*: 1876, 119] se transfieren de alguna manera a Rosario, que suplica, «¡Oh, Dios mío, no me abandones!» (*DP*: 1896, 83), y así confirman su religiosidad (que, como hemos mencionado en relación con Doña Perfecta, podría considerarse por el público como digna de admiración).

DOÑA PERFECTA: (Con sequedad, interrumpiéndole.) ¡Pepe...!

PEPE REY: Señora.

DOÑA PERFECTA: ¡Si piensas defender esas ideas absurdas, hazlo donde yo no te oiga!

ROSARITO: ¡Mamá, si no ha dicho nada! (DP: 1896, 27).

De notar, también, en el drama es la omisión del sueño de Rosario, probablemente porque podría indicar que, junto con sus palabras inconexas y repetitivas, padecía de locura. No sólo parece menos atormentada en la versión teatral, donde hay pocas referencias a su locura, sino que es más franca, más inclinada a expresar su punto de vista.

En contraste con la novela, Rosario insiste, «no estoy enferma» (DP:1896, 50), maldice «su forzoso encierro», y así expresa su indignación:

DON JUAN TAFETÁN: Espérese usted. La niña está acongojadísima. No hace más que llorar.

PEPE REY: Y maldecir su forzoso encierro (DP: 1896, 38).

La fuerza de su carácter se confirma en las palabras de Tafetán, que recuerdan las imágenes de *Tristana*: «No hay jaula bastante segura para un pajarito que quiere volar...» (DP: 1896, 39). Así Tafetán sugiere que, para Rosario, cuando hay voluntad, hay camino (tal vez la posibilidad de una rebelión, quizá, de acuerdo con las palabras de Galdós, «una revolución»)<sup>56</sup>.

Menéndez Onrubia comenta sobre «la evolución» de Rosario,

que en este caso recuerda mucho a Victoria y a Salomé. Rosarito tiene la función en el drama de regenerar espiritualmente a Pepe Rey de su despotismo, demostrado su enfrentamiento con doña Perfecta. De ahí que se establezca en el segundo y acto final un triángulo regenerador (...) (Menéndez Onrubia: 1983, 132).

Cabe apuntar también que Pepe informa a Rosario, «Eres mi vida nueva» (DP: 1896, 22), y así destaca su vitalidad, y refuerza la asociación (literal y simbólica) de los personajes femeninos con la luz (como hemos señalado anteriormente en relación con *Librada*).

No queda duda de que al final de la versión teatral, nos presentamos con una Rosario distinta, más independiente, en breve, superior. Como observa Willem,

Gone are Rosario's plea to physically restrain her from leaving, as well as her subservient kissing of Doña Perfecta's feet. More importantly, instead of fainting, Rosario engages in a discussion about the political rebellion that Doña Perfecta has fomented and her «indigno espionaje» against Pepe. Thus, Galdós puts a damper on what the actor in *Galdosiana* called «el lado melodramático» of the novel while highlighting what he called «el aspecto de crítica social y de costumbres». This is an adaptation for the more restrained tastes and authentically Spanish themes of 1896 theatre (Willem: 2015, 58).

---

<sup>56</sup> «(...) creía yo que mis ensayos dramáticos traerían otra revolución más honda en la esfera literaria» (*Memorias*: 1930, 35-36).

Germán Gullón resalta el cambio de enfoque en el drama:

Lo que encontramos en la segunda parte de la obra, los dos actos finales, es el enfrentamiento entre madre e hija: Rosario ha descubierto con horror la perfidia y las malas intenciones maternas. Esto significa que Galdós ha ampliado los registros emocionales de Rosario con respecto a la novela e incluso los de Pepe, los ha hecho más personajes, rebajando la dosis de tipos que pudieran tener en las versiones anteriores, desde luego de ella (Gullón: 2001, 164).

A su vez,

Galdós pretendía con este final llevar al teatro por los caminos de la acción interior, por la senda por donde marchaba la literatura europea, la modernista; por eso cierra así la obra. Suponía supeditar el conflicto ideológico a lo personal, a las circunstancias del entorno privado y no, según ocurría en la novela, al macroentorno ideológico (Gullón: 2001, 164).

Lo que extraña es que parece que los críticos no respondieron favorablemente a tales cambios:

Curiosamente los comentaristas de la pieza piden un poco lo que Galdós descartó en su primer final folletínista: quieren más fuerza de la pasión en el escenario, y eso que llaman fuerza dramática es el enfrentamiento, la confrontación entre la tía y el sobrino (Gullón: 2001, 14).

A pesar de todo esto, es cierto que la Rosario del drama anticipó (quizás inspiró) el personaje que Galindo incorporó como símbolo de la esperanza en su adaptación cinematográfica de *Doña Perfecta* (1950)<sup>57</sup>.

## CONCLUSIÓN

Según Susan Kirkpatrick, «Galdós's female protagonists (...) embody for him the most poignant contradictions of consciousness and the world» (Kirkpatrick: 1989, 294). En lo que respecta al papel de los personajes femeninos en la versión teatral de *Doña Perfecta*, para mí hay tres interpretaciones posibles.

Vistas sobre todo desde la perspectiva masculina, podríamos relacionar las mujeres con las historias bíblicas de Eva y Salomé, y sostener que el drama representa los peligros que constituían las mujeres para los hombres (sobre todo porque es «la palabra de una mujer» la que condena a Pepe a la muerte). También conviene considerar la posibilidad de que Galdós

---

<sup>57</sup> «En la película Galindo sigue la línea galdosiana de representar las fuerzas vitales por medio de un personaje femenino. En este sentido el optimismo manifiesto en la rebeldía de la que fuera obediente hija, parece representar la esperanza del director en un México en que las fuerzas vitales se rebelen contra unas reaccionarias instituciones y unos retrógrados valores sociales y familiares» (Sinnigen: 2011, 804).

estuviera anticipando los temores que surgirían más tarde. En 1903, por ejemplo, Posada comenta sobre el temor de que la mujer «deje de ser mujer y se haga hombruna» (Posada: 1903, 59).

Simultáneamente, y vista desde otra perspectiva, es posible que el objetivo del drama haya sido avisar al público de «la verdad»<sup>58</sup>, es decir que en la España contemporánea las mujeres estaban suplantando a los hombres (que eran débiles), y que merecían más poder, sobre todo si tomamos en cuenta su fuerza mental y física<sup>59</sup>. A su vez, la obra teatral subvierte las expectativas de las mujeres decimonónicas, y desafía la propuesta de que (como ha dicho Rugg), «Good, modest women of a certain social status did not interfere in the affairs of men (...)» (Rugg: 2007, 196). Asimismo, resalta la existencia de lo que Posada denominaría las «dos morales»: «Á nadie sorprende la mujer reina; pero sería cosa que levantaría quizá la más ruidosa de las protestas, aun en las gentes menos preocupadas, una mujer alcalde ó una mujer gobernadora de provincia» (Posada: 1903, 59).

La tercera interpretación se relaciona con las palabras de Pardo Bazán. Podríamos argumentar que el drama de *Doña Perfecta* demuestra que «los defectos de la mujer española, dado su estado social, en gran parte deben achacarse al hombre, que es, por decirlo así, quien modela y esculpe al alma femenina» (“La mujer española”: mayo de 1890, 102), y que «la mujer es tal como la hace y quiere el hombre» (“La mujer española”: julio de 1890, 126). Cabe señalar que el mismo Galdós dio la impresión de que concordaba con esta afirmación a la hora de escribir que «el alma de la mujer (...) cede prontamente a la influencia exterior (...) y concluye por no ser sino lo que el hombre quiera que sea» (en Condé: 1992a, 180). Es posible, por tanto, que también compartiera el punto de vista de Pardo Bazán de que «[p]ara el español, por más liberal y avanzado que sea, no vacilo en decirlo, el ideal femenino no está en el porvenir, ni aun en el presente, sino en el pasado» (“La mujer española”: mayo de 1890, 106). Yendo más allá, ¿deberíamos considerar el drama de *Doña Perfecta* como revolucionario, o antimasculinista? La moraleja de la novela se omite en la versión teatral, pero si se hubiera

<sup>58</sup> Ver, por ejemplo, las susodichas afirmaciones en *Nuestro Teatro* (1923, 153) y en su prólogo a *Alma y vida*: «Demos espacio a la verdad, a la psicología, a la construcción de los caracteres singularmente (...)» (cita en Bermejo: 2000, 736).

<sup>59</sup> Notamos que en el drama las mujeres parecen ser más asertivas en términos físicos; leemos, ROSARITO: (**Empujándole [a Tío Licurgo] hacia fuera.**) Sí, sí... Adiós, hombre (*DP*: 1896, 11, cursivas mías).

y

MARÍA REMEDIOS: (**Que trae a CABALLUCO cogido por un brazo, trincados los dedos como tenazas.**) Aquí traigo este figurón...

CABALLUCO: (**Sintiendo el dolor del brazo y soltándose con brusquedad.**) Suéltame, condenada... ¡ay, me has clavado la garra! (**Rascándose.**) (*DP*: 1896, 73).

incluido, ¿tal vez pudiera haber sido «Vivan las señoras (/mujeres)» o «Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen *malas* y no lo son» (cursivas mías)?

Aunque *Doña Perfecta* era, por lo general, un gran éxito, también deberíamos tomar nota de las palabras de Menéndez Onrubia: «El público no comprendió a su autor y tomó la obra como bandera anticlerical» (Menéndez Onrubia: 1983, 160)<sup>60</sup>. Esta falta de comprensión se comunica, sobre todo, en las cartas que Emilio Mario envió a Galdós comentando sobre la recepción del drama, por ejemplo, su carta del 18 de mayo 1896 (desde Pamplona):

El éxito inmenso de Doña Perfecta ha despertado muchos odios, iras y rencores en este país de carlistas pues hasta las piedras de las calles lo son. La mujer hipócrita abunda en esta tierra y es claro que se han movido para evitar otra demostración de protesta contra esa clase de gentes. (...) Salgo para San Sebastián; veremos si los clérigos nos arrojan también de aquella región de Orbajosa (en Ortega: 1964, 392).

Más tarde, el 31 de mayo 1896, escribe (desde Barcelona),

Nos han molestado cuanto han podido [los curas] pero en Valladolid, Salamanca, Pamplona, San Sebastián y Lérida ha gustado mucho Dña. Perfecta.  
(...)  
Todas estas cuestiones levantadas por el clero le dan crédito a la obra y sirven de publicidad para las poblaciones grandes como Valencia y Barcelona; pero en los pueblos pequeños asustan a las señoras (en Ortega: 1964, 393-394).

Es evidente que Galdós estaba muy frustrado con las reacciones a sus dramas; Condé, por ejemplo, señala que en su carta a María Guerrero (julio de 1895) escribió: «En todo el mundo hay progreso y proceso educativo. En el arte dramático no, y parece que el público es cada día más tonto y más infantil» (Condé: 1990a, 96). Es más, Alvar nota «[I]a oposición de Galdós con sus críticos» (Alvar: 1970, s.p.) y Gies observa que los críticos se negaron a apreciar que *Realidad* era «a pathbreaking model of “modern” theatre» [Gies: 2005, 445]). En vista de todo esto, queda por preguntarnos si la versión teatral de *Doña Perfecta*, y notablemente sus personajes femeninos, se adelantaban a su época, y si el drama comunicaba verdades, quizá constituyera «otra revolución más honda» (Galdós, *Memorias*: 1930, 36) que ni el público ni los críticos estaban preparados a aceptar.

Sea lo que sea, es cierto que el drama de *Doña Perfecta*, escrito en el ocaso del siglo XIX, entablaba un diálogo con los debates contemporáneos, e incitaba a su público a reflexionar sobre lo que podrían deparar los albores del siglo XX. Está claro, también, que ni la obra teatral

---

<sup>60</sup> Asimismo, quizás sorprenda que, según Ortiz Armengol (refiriéndose al estreno de *Doña Perfecta*), «En general se creyó ver que la figura de la protagonista, la madre orbajocense aparecía en escena aún más dura de carácter que en la novela» (Ortiz Armengol: 2000, 521-522).

ni sus personajes se prestan a una interpretación simplificada. A la vez, no hay duda de que los personajes femeninos que encontramos en el drama son mucho más complejos, fascinantes e intrigantes. Concluiremos concordando con Gómez de Baquero,

*Doña Perfecta*, drama, conserva todas las bellezas de *Doña Perfecta*, novela, y las aumenta, concentrando más la acción, dándole mayor intensidad y ofreciendo, con los recursos de la representación escénica, que copia la realidad más a lo vivo que los libros, una manifestación más plástica, más real, de los hechos que en la obra se desarrollan y de los personajes que en ellos intervienen (Gómez de Baquero: 1896, 128).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L., *Galdós*, Madrid, Renacimiento, 1912.
- ALDARACA, B., «*El ángel del hogar*»: *Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1991.
- ALVAR, M., “Novela y teatro en Galdós”, *Prohemio*, 1 (septiembre de 1970), pp. 157-202. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novela-y-teatro-en-galdos-0/html/00f1d8f6-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html#I\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novela-y-teatro-en-galdos-0/html/00f1d8f6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_0_)
- ARENCIBIA, Y., *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets Editores, 2020.
- BERMEJO, B., “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir teatro: la teoría teatral de Galdós en el contexto europeo”, en *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 725-744.
- BROWN, D., “More Light on the Mother of Galdós”, *Hispania*, 39(4) (1956), pp. 403-407.
- CARDWELL, R., “*Doña Perfecta*: Art or Argument”, *Anales Galdosianos*, 7 (1972), pp. 29-44.
- CHAMBERLIN, V., “Profaning the Religious: Two Nicknames in *Doña Perfecta*”, *Anales Galdosianos*, 40-41 (2005-2006), pp. 11-16.
- CONDÉ, L., “The Adaptation of Galdós’s *Realidad* for the Stage. (A Preliminary Manuscript Study)”, *Anales Galdosianos*, 25 (1990 [1990a]), pp. 95-112.
- *Women in the Theatre of Galdós: From Realidad (1889) to Voluntad (1895)*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 1990 (1990b).
- “The Complexity of Women’s Roles in Galdós’s *Realidad*”, *Forum for Modern Language Studies*, 28(2) (abril de 1992 [1992a]), pp. 173-187.
- “*El Maldito Corsé* in the Works of Pérez Galdós”, *Romance Studies*, 10:2 (1992 [1992b]), pp. 7-20.
- (ed.), *Realidad (1892)*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 1992 (1992c).
- “Galdós and his Leading Ladies”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 75 (1998), pp. 79-91.
- *Critical Guide to “Tristana”*, Londres, Grant & Cutler, 2000 (2000a).
- (ed.), *Voluntad (1895)*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2000 (2000b).
- DAVIES, R., “¿«Mujeres al borde de un naufragio» or Potential Female Redeemers: The Representation and Role of Women in Galdós’s *Torquemada* Novels”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 23 (2017), pp. 297-316.
- DOMENÉCH RICO, F., Introducción a *Doña Perfecta*, versión de Ernesto Caballero, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2012.
- ELTON, W., “Autocensura en el drama galdosiano”, *Estudios escénicos*, 18 (septiembre de 1974), pp. 139-154.
- FOX, L., “Power in the Family and Beyond: *Doña Perfecta* and Bernarda Alba as Manipulators of Their Destinies”, *Hispanófila* 29 (1985), pp. 57-65.
- GARCÍA LORENZO, L., “Sobre la técnica dramática de Galdós: *Doña Perfecta*. De la novela a la obra teatral”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-52 (octubre 1970 – enero 1971), pp. 445-471.
- GIES, D., “The Theatre in Spain (1850-1900)”, en *The Cambridge History of Spanish Literature*, ed. D. Gies, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 436-447.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E., “Crónica literaria”, *La España Moderna*, 87 (marzo de 1896), pp. 124-141.
- GULLÓN, G., “La obra como texto vivo: *Doña Perfecta*, de la novela (1876) al drama (1896)”, *Anales Galdosianos*, 36 (2001), pp. 155-166.
- GULLÓN, R., *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1970.



- HALL, J., “Galdós’s Use of the Christ-Symbol in *Doña Perfecta*”, *Anales Galdosianos*, 8 (1973), pp. 95-98.
- JAGOE, C., *Ambiguous Angels*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- JONES, C., “Galdós’s Second Thoughts on *Doña Perfecta*”, *Modern Language Review*, 54 (1959), pp. 570-573.
- KIRKPATRICK, S., *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- KNIGHT, A., “Benito Pérez Galdós’s *Doña Perfecta*: The Problem of Rosario’s Beauty”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 96(3) (2019), pp. 249-268.
- LABANYI, J., *Gender and Modernization in the Modern Spanish Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- LARAWAY, D., “Property and Propriety in Galdós’s *Doña Perfecta*”, *Romance Quarterly*, 48(2) (2001), pp. 89-99.
- MAINER, J. C., “Cien años después: sobre *Electra*”, en *Actas del VII Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2001, pp. 957-972.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.
- MONTESINOS, J., *Galdós*, 2 tomos, Madrid, Castalia, 1968.
- ORTEGA, S., *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- ORTIZ ARMENGOL, P., *Vida de Galdós*, Madrid, Edición Crítica, 2000.
- PARDO BAZÁN, E., “La mujer española”, *La España Moderna*, 17 (mayo de 1890), pp. 101-113.
- “La mujer española”, *La España Moderna*, 18 (junio de 1890), pp. 5-15.
- “La mujer española”, *La España Moderna*, 19 (julio de 1890), pp. 121-131.
- PENUEL, A., “The Problem of Ambiguity in Galdós’s *Doña Perfecta*”, *Anales Galdosianos*, 11 (1976), pp. 71-88.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Doña Perfecta (novela)*, Madrid, Imp. de J. Noguera, a cargo de M. Martínez, 1876.
- *La de Bringas*, Madrid, La Guirnalda, 1884.
- *Torquemada en la hoguera (TH)*, Madrid, La Guirnalda, 1889.
- *Doña Perfecta (drama)*, Madrid, La Guirnalda, 1896.
- “El elegante”, en *Fisonomías sociales (Obras inéditas I)*, ed. Alberto Ghirardo, Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 231-242.
- “Educación científica y artística”, en *Arte y crítica (Obras inéditas II)*, ed. Alberto Ghirardo, Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 225-245.
- “La familia”, en *Nuestro teatro (Obras inéditas V)*, ed. Alberto Ghirardo, Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 111-120.
- “Echegaray”, en *Nuestro teatro (Obras inéditas V)*, ed. Alberto Ghirardo, Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 137-147.
- “Viejos y nuevos moldes”, en *Nuestro teatro (Obras inéditas V)*, ed. Alberto Ghirardo, Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 151-165.
- “Arte interpretativo”, en *Nuestro teatro (Obras inéditas V)*, ed. Alberto Ghirardo, Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 167-245.
- “Espíritu de imitación”, en *Nuestro teatro (Obras inéditas V)*, ed. Alberto Ghirardo, Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 179-190.
- *Memorias (Obras inéditas X)*, ed. Alberto Ghirardo, Madrid, Renacimiento, 1930.
- POSADA, A., “Feminismo”, *La España Moderna*, 174 (junio de 1903), pp. 58-74.
- PROL GALIÑANES, T. M.<sup>a</sup>, “Un encuentro teatral entre Pardo Bazán y Galdós: *Cuesta abajo* y *El abuelo*”, en *Actas del VII Congreso de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2005, pp. 483-495.

RÁFOLS, W., “Lies, Irony, Satire and the Parody of Ideology in *Doña Perfecta*”, *Hispanic Review*, 64 (1996), pp. 467-489.

RIBBANS, G., “*Doña Perfecta*: Yet Another Ending”, *Modern Language Notes*, 105(2) (marzo de 1990), pp. 203-225.

RODGERS, E., “The Novelist as Citizen: *Doña Perfecta*”, en *From Enlightenment to Realism*, Dublin, Jack Hade & Co., 1987, pp. 51-62.

ROUND, N., “Galdós’s *Realidad*: Novel into Drama”, *Forum for Modern Language Studies*, 20(1) (enero de 1984), pp. 30-48.

RUGG, M., “The Women of Orbajosa: Patriarchy as the Definitive Ideology in Galdós’s *Doña Perfecta*”, *Mediterranean Studies*, 16 (2007), pp. 191-223.

SÁNCHEZ, R., “*Doña Perfecta* and the Histrionic Projection of Character”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 3(2) (1969), pp. 175-90.

SCHMIDT, R. (ed.), *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 1969.

SINNIGEN, J., “Galdós en el cine mexicano. El caso de *Doña Perfecta*”, en *Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, pp. 799-813.

SINUÉS DE MARCO, M.<sup>a</sup> del P., *La mujer en nuestros días: Obra dedicada a las madres y a las hijas de familia*, Madrid, Agustín Jubera, 1878.

SMITH, A., María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask (ed.), *Benito Pérez Galdós: Correspondencia*, Madrid, Cátedra, 2016.

TARTILÁN, S., *Páginas para la educación popular*, Madrid, Imprenta de Enrique Vicente, 1877.

VAREY, J., *Critical Guide to Doña Perfecta*, Londres, Grant & Cutler, 1971.

WILLEM, L., “*Realidad, Doña Perfecta* and *Tormento* in Dialogue with the 21st Century: Fernando Méndez-Leite’s *Galdosiana*”, *Anales Galdosianos* (2015), pp. 45-67.