

NUEVA REVISTA DE
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Nueva Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0185-0121

nrfh@colmex.mx

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

México

TARELLI, FRANCESCO

El bestiario metafórico en Doña Perfecta, de Galdós

Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. LIX, núm. 1, 2011, pp. 119-133

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60224196005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EL BESTIARIO METAFÓRICO EN *DOÑA PERFECTA*, DE GALDÓS

Se suele calificar a *Doña Perfecta* como “novela de tesis” por el hecho de reflejar el conflicto entre el conservadurismo religioso y social y las nuevas ideas de la burguesía decimonónica, con su fe en la ciencia y el progreso. Aunque Galdós abogue en favor del movimiento reformador de la sociedad y la cultura españolas, esta postura no le impide mirar de manera crítica las fallas de los liberales burgueses. Por consiguiente, si *Doña Perfecta*, en un nivel superficial, parece retratar tipos humanos y presentar situaciones emblemáticas, en un nivel profundo de lectura, la obra revela una red de imágenes simbólicas y elementos lingüísticos que componen un cuadro más complejo y matizado.

Se trata de una estructura subyacente caracterizada por la ironía, la ambigüedad y la *duplicidad*, término dilógico equivalente a calidad de doble y doblez, falsedad. La falacia de los signos, verbales y no verbales, de lo que se ve con los ojos y la imaginación, apunta hacia el tema del engaño y autoengaño, que constituye el eje de la novela. En el ámbito de esta dinámica textual, el simbolismo animal desempeña un papel importante, ya que nos proporciona una clave para penetrar más a fondo en la psicología de los personajes.

La primera imagen de *Doña Perfecta*, el “tren mixto descendente” (p. 69) en que viaja Pepe Rey, contiene ya la indicación de la temática de la novela¹. El lexema “mixto”, cuyo significado denotativo es que transporta viajeros y mercancías –y, por ende, dúplice– se puede dilatar hasta adquirir la connotación de *mixti-*

¹ Todas las citas de *Doña Perfecta* remiten a la edición de Rodolfo Cardona, Cátedra, Madrid, 1982, y las páginas que aparecen entre paréntesis se refieren a dicha edición. Las cursivas son nuestras, a no ser que se indique lo contrario.

ficador. El ingeniero, personificación de la racionalidad científica, el cual no admite ni “falsedades” ni “*mixtificaciones*” (p. 90), es pasajero del tren del engaño que se ha puesto en marcha. Este medio de transporte irrumpe con la energía salvaje de un animal mecánico, perturbando la inmovilidad del paisaje circundante: al entrar en la “negra boca” infernal del túnel, que echa “un hálito blanquecino”, lanza en los aires un “aullido estrepitoso” como si fuera un lobo o perro, y su “enorme voz” despierta “aldeas, villas, ciudades, provincias” (p. 71). Señala acertadamente Arnold M. Peñuel: “The train does bring progress, but this progress brings discord and disruption... The train’s arrival anticipates and parallels the disruption caused by Pepe”². El efecto de claroscuro conseguido mediante el contraste cromático entre la honda negrura del túnel y el aliento-vapor casi blanco que sale de la locomotora, comunica una zona de tonalidad gris y, simbólicamente, la insondable profundidad del ánimo humano, que oculta sus verdaderos sentimientos. Esta interpretación la corroboran las palabras que doña Perfecta le dirige a Pepe (cap. 19), reprochándole la falta de experiencia y conocimiento del mundo a causa de su formación libresca. La viuda utiliza metáforas apropiadas para la mentalidad empírica de su sobrino: la primera de locomoción y, en seguida, una óptica y la otra geodésico-topográfica: “En el corazón humano no se entra por los *túneles* de los *ferrocarriles*... No se lee en la conciencia ajena con los microscopios de los naturalistas, ni se decide la culpabilidad del prójimo nivelando las ideas con teodolito” (p. 205).

En la estación de Villahorrenda, donde se detiene el tren, reina una atmósfera de brutalidad y vulgaridad, como indica el topónimo ficticio: el empleado del farol contesta bruscamente a una pregunta de Pepe y después les echa a los cargadores “tal rociada de votos, juramentos, blasfemias y atroces invocaciones que hasta las gallinas, escandalizadas de tan grosera brutalidad, murmuraron dentro de sus cestas” (p. 70). Galdós invierte los valores, haciendo que el hombre, el verdadero bruto, baje al nivel animal y los animales reaccionen como seres humanos. Nos hallamos ante la primera manifestación de animalidad, y este proceso se evidencia en el episodio siguiente.

Durante el camino (cap. 2), Pepe, Pedro Lucas y un “zagallito” asisten desde lejos a la matanza de unos “cacos” (p. 78) por

² *Psychology, religion, and ethics in Galdos’ novels*, University Press of America, Lanham, MD, 1987, p. 7.

parte de la Guardia Civil. El muchacho, con morbosa curiosidad, quiere obtener el permiso para “ir a contemplar de cerca los palpitantes cadáveres de los ladrones...”, y Lucas justifica esa condena sin juicio ni apelación basándose en su filosofía cínica, o sea, *canina*, de acuerdo con la etimología de la palabra griega κυνικός: “Lo mejor es esto... Se les lleva a la cárcel, y cuando se pasa por un lugar a propósito... ‘¡ah! *perro* que te quieres escapar... ¡Pum, pum!... Ya está hecha la sumaria, requeridos los testigos, celebrada la vista, dada la sentencia... Todo en un minuto” (p. 79). El sobrenombre de Pedro Lucas, “Licurgo” (p. 71), el mismo del sabio “legislador lacedemonio” (p. 79), famoso por su ecuanimidad en la administración de la justicia, se aplica a un personaje totalmente desprovisto de tal virtud, para el cual la muerte de hombres es igual que la muerte de “perros”, evidente metáfora animalizadora. La ejecución de los ladrones prefigura el asesinato de Pepe, el “Rey”, estableciendo desde el principio las asociaciones de carácter cristológico que han sido estudiadas por la crítica³. Pepe mismo exclama en el capítulo 11: “*A crucificarme*” (p. 151), refiriéndose al motivo de la visita del alguacil junto con otras personas.

Stephen Gilman observa que el mundo del clasicismo se configura como un subtexto irónico, ya que Galdós “emplea la llamada perfección clásica como para dejar en descubierto la imperfección vital que echa a perder ese complejo humano llamado Orbajosa”⁴. Así, la deformación etimológico-esperpéntica de la *Urbs Augusta* romana en la *Urbe Ajosa-Orbajosa* de la época moderna señala la decadencia de las glorias de un pasado que don Cayetano Polentinos, ridícula figura de arqueólogo y bibliófilo, trata de exhumar, escarbando la tierra y hurgando en los libros, convencido de que “del polvo” de ambos “sale la historia” (p. 110). Su empresa es fútil e insignificante en los tiempos presentes, el pasado está sepultado para siempre, y el vetusto esplendor se ha convertido en una realidad escuálida, pútrida y maloliente: el lugar donde “se producen los primeros ajos de toda España” (p. 98) aparece a la vista de Pepe Rey como “un gran muladar”; todo es “ruina y muerte”, con su “despedazado castillo”, su “amasijo de paredes deformes”, sus chozas “semejant-

³ Véanse JENNIFER LOWE, “Theme, imagery and dramatic irony in *Doña Perfecta*”, AG, 4 (1969), pp. 49-53 y J. B. HALL, “Galdós’s use of the Christ-Symbol in *Doña Perfecta*”, AG, 8 (1973), pp. 95-98.

⁴ “Las referencias clásicas de *Doña Perfecta*: tema y estructura de la novela”, NRFH, 4 (1949), p. 357.

tes a caras anémicas y hambrientas”, como las de sus habitantes, y sus “repugnantes mendigos” (p. 82). Toda la ciudad está “no sólo enterrada, sino también podrida” en un “sepulcro” al igual que una “momia” (p. 83). La hiperbólica descripción, de plástica fuerza expresiva, que nos recuerda al Quevedo del *Buscón* y de los poemas satírico-burlescos, evoca la idea de un organismo putrescente y, simultáneamente, la de los gusanos que nacen de los cuerpos en descomposición. Galdós utiliza esta metáfora animal tres veces en *Doña Perfecta*. La primera vez (cap. 6) la pone en boca de don Inocencio, quien condena la presunción de la ciencia moderna que mata al espíritu, lo reduce todo “a reglas fijas” y destruye “lo maravilloso en las artes, así como la fe en el alma”. El canónigo concluye afirmando, sarcásticamente, que “el corazón es una esponja, el cerebro una *gusanera*” (p. 104), y tal afirmación provoca la reacción de Pepe Rey, quien, atacando la “fábula” del “idealismo cristiano” (p. 106), cae, sin darse cuenta, en la trampa preparada por el penitenciario para que el joven matemático aparezca a los ojos del pueblo como un ateo subversivo. La segunda vez (cap. 11), Pepe mismo metaforiza de la siguiente manera su “disgusto” ante la pleitomanía de los orbajosenses: “diversas causas, todas desagradables, empezaban a desarrollar en su ánimo honda tristeza, siendo de notar principalmente... la turba de pleitantes que, cual enjambre voraz, se arrojó sobre él... Era un hormiguero, una inmundita *gusanera* de pleitos” (p. 145). Nótese el uso de la misma palabra empleada por don Inocencio, síntoma de la creciente influencia psicológica que ejerce el ambiente sobre Pepe. Al movimiento caótico de una multitud de insectos, con la consecuente amenaza de picaduras en la carne de un ser vivo, se contraponen el estado de putrefacción de la carne muerta, y la “voracidad” es la característica que vincula a las dos imágenes. La tercera vez (cap. 25) es Remedios quien, haciendo eco al rechazo de doña Perfecta de la posible boda entre Rosario y Pepe Rey, afirma: “Antes muerta, antes enterrada y hecha alimentos de *gusanos*...” y, al decir esto, cruza las manos como si estuviera recitando “una plegaria” (p. 247). Orbajosa, ciudad muerta, es el organismo que alimenta una muchedumbre de gusanos y, más aún, cobra en la mente trastornada de Pepe la forma de “una horrible bestia que en él clav[a] sus feroces uñas y le beb[e] la sangre” (cap. 11, p. 146). Este unguilado animal-vampiro es la concreción de la psique colectiva de los orbajosenses y de la progresiva acumulación de odio e intolerancia que causará la muerte de Rey.

La *duplicidad*, que hemos mencionado al principio del presente trabajo, se manifiesta a través de símbolos polisémicos que forman una red de relaciones textuales, según un claro diseño estructural. El primer personaje que presenta rasgos animales es Cristóbal Ramos, llamado *Caballuco*, que, por su manera de cabalgar, a Pepe le trae a la memoria el ser mitológico del Centauro (cap. 2): “Volvióse nuestro viajero y vio a un hombre, mejor dicho, un *centauro*, pues no podía concebirse más perfecta armonía entre caballo y jinete... Montaba un soberbio caballo de pecho carnosos, semejante a los del Partenón” (p. 79). La duplicidad física del Centauro, criatura de cabeza, brazos y torso humanos y con la parte inferior del cuerpo y las piernas de caballo, simboliza la naturaleza binaria del hombre, la unión de la animalidad y del dominio de los instintos por parte de la razón. Hans Biedermann nos informa que, en el simbolismo medieval, el Centauro, que no ha subyugado su propia naturaleza animal, se contrapone a la figura del noble caballero y, a menudo, personifica el pecado de la soberbia⁵. Esta dicotomía jinete-centauro y el sufijo despectivo del apodo de Ramos, *Caballuco*, forman un contraste irónico con la visión idealizada de Pepe, aunque él note “el aspecto en general brusco y provocativo [de Ramos], con indicios de fuerza en toda su persona” (p. 79). Es oportuno destacar que el narrador, en la descripción de Pepe, recurre precisamente a un modelo de hechura clásica (cap. 3): “Era de complexión fuerte y un tanto hercúlea, con rara perfección formado... y si fuera estatua, el escultor habría grabado en el pedestal estas palabras: *Inteligencia, fuerza*” (pp. 89-90)⁶. El propósito desmitificador se revela de manera más clara cuando la voz narrativa, dentro de la conciencia de Rey, observa que “sobre la grupa llevaba [el caballo de Ramos] una gran valija de cuero, en cuya tapa se veía en letras gordas la palabra *Correo*” (cap. 2, p. 79)⁷. El detalle intrascendente marca un descenso de lo mitológico a “la realidad prosaica y miserable” (cap. 2, p. 74) y señala la contraposición entre el nivel del ser y del parecer, duplicidad encarnada en la figura del Centauro. Hay también

⁵ El pasaje en cuestión es el siguiente: “In der mittelalterlichen Bilderwelt ist der Kentaure Gegenbild des edlen Ritters, da er seine Tiernatur nicht überwunden hat, und oft auch Verkörperung des Lasters Superbia (Hochmut)”. Véase el artículo “Kentauren”, en HANS BIEDERMANN, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Droemer Knaur, München, 1989, p. 234.

⁶ En cursiva en el original.

⁷ En cursiva en el original.

otro elemento de ironía trágica: el nombre de Ramos, quien será el ejecutor del asesinato de Rey, es Cristóbal, el cual deriva del griego χριστοφόρος (literalmente “el que lleva a Cristo”) y es el mismo del santo protector de los viajeros, y Pepe es “el único viajero de primera” (p. 69) clase en el tren, al principio de la novela.

El “sustrato de animalidad”⁸ de *Caballuco* aparece repetidamente a lo largo de *Doña Perfecta*. En el capítulo 21, cuando se presenta la posibilidad de matar al matemático, Ramos revela toda la fuerza incontrolable de sus instintos: “Su nariz expelía y recobraba el aire como la de un *caballo*. Dentro de aquel cor-pachón, combatía consigo mismo por echarse fuera, rugiendo y destrozando, una tormenta, una pasión, una barbaridad” (p. 224). La etopeya equina del personaje se manifiesta más a través de sus reacciones físicas que de la articulación verbal; de ahí la violenta pugna interior que estalla afuera alterando sus facciones: “apareció la imponente figura del centauro... confuso al querer saludar con amabilidad, hermosamente salvaje, pero desfigurado por la violencia que hacía para sonreír urbanamente, y pisar quedo y tener en correcta postura los hercúleos brazos” (cap. 15, p. 173); al tratar de expresarse, sus palabras son expulsadas de manera ronca e inarticulada, como un gruñido. Cuando *Caballuco* le pregunta a Pepe si sabe quién es él, Rey le contesta así: “Sí: ya sé que es usted un *animal*” (cap. 15, p. 174). Ramos mismo parece estar consciente de su propia animalidad: “A un hombre de tanto corazón se le dice: Caballuco, so *animal*: haz esto o lo otro” (cap. 21, p. 227), y doña Perfecta, que antes le había llamado “*lobo* carnicero” y “*bestia*” (p. 225), trata de sosegar el ánimo del hombre.

Ramos está asociado no sólo con el centauro, sino también con el dragón, en la pesadilla de Rosario (cap. 24), la cual queda asustada del “fulgor” y de “la imponente figura del animal” (p. 241):

Enfrente estaba *Caballuco*, más semejante a un *dragón* que a un hombre. Rosario veía sus ojos verdes, como grandes linternas de convexos cristales... El *dragón* agitaba sus brazos, que, en vez de accionar, daban vueltas como aspas de molino, y revolvió de un lado para otro los globos verdes, tan semejantes a los fanales de una farmacia. Su mirar cegaba... (p. 242; en cursivas en el original).

⁸ GUSTAVO CORREA, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Gredos, Madrid, 1962, p. 45.

El dragón, ser fabuloso de cabeza y cuerpo de serpiente, patas con garras y alas, capaz de escupir fuego, reúne en sí la doble naturaleza de reptil y ave y constituye, por tanto, otra forma de duplicidad simbólica. Desde el punto de vista cristiano, representa la encarnación del demonio, o Lucifer, derrotado por el arcángel Gabriel y arrojado al infierno, y en la Biblia aparece en el *Apocalipsis* de san Juan, como, por ejemplo, en el siguiente pasaje:

καὶ ἐβλήθη ὁ μέγας, ὁ ὄφις ὁ ἀρχαῖος, ὁ καλούμενος Διάβολος καὶ ὁ Σατανᾶς, ὁ πλανῶν τὴν οἰκουμένην ὅλην, ἐβλήθη εἰς τὴν γῆν, καὶ οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ μετ' αὐτοῦ ἐβλήθησαν (12, 9)⁹.

En el ensueño de Rosario el componente maligno es reforzado por el resplandor deslumbrante de los “ojos verdes” de la monstruosa aparición. Análogamente al aspecto biforme del dragón, el verde es un color bipolar ya que simboliza “the vernal green of life and the livid green of death”¹⁰. La intensidad de la mirada cegadora se entiende mejor teniendo en cuenta el origen de la palabra *dragón*, procedente del griego δράκων, derivado, a la vez, del verbo δέρκομαι, que significa “ver claramente”. Mariño Ferro refiere que “los griegos denominaban *drakon* y los latinos *draco* a toda serpiente de gran tamaño, reservando el término *ophis* [derivado de *ophthalmós*] para los reptiles ordinarios”, y, por ende, “los dos vocablos hacen referencia al ojo sin párpado y de mirada hipnótica de las serpientes”¹¹. Más adelante, el estudioso sintetiza así al dragón: “El monstruo alado, acuático, terrestre e ignífero es, sencillamente, la FACETA MALÉFICA DE LA NATURALEZA” (p. 426). Nótese la actitud mofadora del narrador, que desmetaforiza las imágenes oníricas

⁹ Seguimos el texto del *Novum Testamentum Graece* establecido por Nestle-Alland (Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1979), véase la p. 655. La *Vulgata* traduce así el pasaje sanjuanino: “Et projectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur diabolus et Satanas, qui seducit universum orbem; et projectus est in terram, et angeli ejus cum illo missi sunt”; la cita se encuentra en la p. 279 de la edición publicada por Desclée, Paris, 1938.

¹⁰ J. C. COOPER, *An illustrated encyclopedia of traditional symbols*, Thames & Hudson, London, 1978, p. 40. HANS BIEDERMANN también destaca la doble naturaleza del color verde: “Grün hat symbolkundlich, wie die meisten Farben, zwei Aspekte, die vom positiv gewerteten ‘satten Moosgrün’ bis zum ‘Giftgrün’ reichen”, art. “Grün”, *Knaurs Lexikon der Symbole*, p. 171.

¹¹ XOSÉ RAMÓN MARIÑO FERRO, *El simbolismo animal: creencias y significados en la cultura occidental*, Encuentro, Madrid, 1996, p. 425.

reduciéndolas a objetos triviales de la realidad cotidiana, y la referencia intertextual cervantina a las “aspas de molino” de la célebre aventura contenida en el capítulo 8 de la Primera parte de *Don Quijote*. Otro aspecto significativo es la presencia del elemento proto-esperpéntico de las “linternas de convexos cristales”, cuyo efecto deformador anticipa, *mutatis mutandis*, la “matemática de espejo cóncavo” formulada por Max Estrella en *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán. Todos estos elementos destacan la dicotomía entre el ser y el parecer.

Si Ramos es el brazo que actúa, las mentes que urden la trama del engaño son doña Perfecta y don Inocencio, el penitenciario, con la participación de María Remedios, verdadera catalizadora de la acción. El canónigo, hombre ambicioso, verboso, agresivo y mordaz, revela su etopeya a través del simbolismo ornitológico. En el capítulo 5 sabemos que don Inocencio (nombre claramente irónico, derivado del verbo latino *nocēre*, al cual se antepone el prefijo negativo “in”, que reúne en sí la doble denotación de “inocente” e “inocuo”) es muy amigo de un loro, animal locuaz como él y que presenta “un aspecto extraño entre serio y ridículo” que tira “a la caricatura” (p. 100). El penitenciario comparte con *Caballuco* esta característica grotesca típica del esperpento; además, la cara del canónigo se parece a una “máscara de cartón” (cap. 9, p. 126), apariencia carnavalesca que re-presenta la temática de la duplicidad encarnada en su *persona*, que significa justamente “máscara” en latín. Ramos, embelesado por la elocuencia de don Inocencio, exclama en el capítulo 22: “—¡Bendito sea Dios, que le dio a usted ese pico de oro!” (p. 233). La expresión metafórica recuerda el apelativo “Crisóstomo” (del griego χρῦσός y στόμα, o sea, “boca de oro”), dado a san Juan, patriarca de Constantinopla, y prefigura la visión distorsionada de Rosario, en la cual el pico de oro metafórico se convierte en el pico de un ave verdadera (cap. 24):

El Penitenciario estaba a la derecha, y su perfil se descomponía de un modo extraño: crecía la nariz, asemejábase al *pico* de un *ave* inverosímil... agitaba las alas. Era una presumida *avecilla* que quería volar y no podía. Su *pico* se alargaba y se retorcía. Erizábansele las plumas con síntomas de furor, y después, recogiénose y aplacándose, escondía la pelada cabeza bajo el ala (pp. 241-242).

La nariz-pico que crece de manera desmesurada, como un grotesco Pinocho, es la visualización del engaño, y el peso de tal

engaño le impide al “avecilla” volar con las alas de su ambición, poniendo de manifiesto la desproporción entre los vehementes deseos del canónigo, subrayados por el erizarse de las plumas, y los medios inadecuados para realizarlos. Asimismo, el retorcimiento de aquella prominencia anatómico-oritológica visualiza la idea de ocultamiento y disimulo de intenciones malignas lexicalizada en el adjetivo *retorcido*.

Durante el coloquio con María Remedios, el penitenciario, frente a la apasionada profesión de amor materno de la mujer por Jacinto, se queda como “un pobre *pollo* en las garras del *buitre*” (cap. 27, p. 265). Cooper señala que esta ave de rapiña es “ambivalent as maternal solicitude, protection and shelter, and as death-dealing destruction and voracity” (p. 186). Charbonneau-Lassay nos informa que, según algunos, “le vautour mythologique qui déchirait inlassablement le foie sans cesse renaissant de Prométhée rivé à son roc, c’est Satan saccageant l’âme enchaînée à son vice” (p. 460). La duplicidad simbólica del buitre encaja perfectamente con la otra caracterización de María Remedios, es decir, la de una arpía, animal fabuloso de naturaleza binaria, con rostro de mujer y cuerpo de ave de rapiña: “levantóse del asiento, y no como una mujer, sino como una *arpía*” (cap. 27, p. 264); esta última “is associated with sudden death” y representa “the feminine principle in its destructive aspect”¹². Además, el personaje, en sus reacciones, revela rasgos animales parecidos a los de *Caballuco*: “secáronse por completo sus ojos al calor de la ira que *bramaba* en su pecho” (cap. 27, 264) y “*rugió* la improvisada *leona*” (p. 265).

María Remedios, poseída, como don Inocencio, de ambiciones frustradas, será el satánico móvil de los eventos que llevarán a la muerte de Pepe Rey, mientras que el canónigo se quedará “acongojado” y “melancólico” (cap. 30, p. 293), rompiendo “toda clase de relaciones con el mundo” (p. 294), a consecuencia no de una ascética *fuga mundi*, sino del remordimiento que le roe las entrañas. El penitenciario, antes pegado a Rosario como un “molusco a la roca” (cap. 10, p. 139) para impedir que Pepe se acercara a la joven, al final de la novela se encierra dentro de su concha protectora de la misma manera que doña Perfecta. En efecto, el narrador utiliza la metáfora de un molusco, el caracol, para describir a la madre de Rosario: “Podría decirse de ella que con sus hábitos y su sistema de vida se había labrado

¹² COOPER, *op. cit.*, p. 64.

una corteza, un forro pétreo, insensible, encerrándose dentro, como el *caracol* en su casa portátil. Doña Perfecta salía pocas veces de su concha” (cap. 31, p. 282). Las imágenes comunican la dureza e impenetrabilidad de las capas puestas a defensa del ánimo de la mujer contra cualquier influencia externa que amenace trastornar un orden inmutable de valores sociales y religiosos. Esas capas protectoras, adquiridas a lo largo de los años, forman una relación simbiótica con su mismo “carácter duro y sin bondad nativa por la exaltación religiosa” (p. 283).

El simbolismo ornitológico, que hemos visto anteriormente en don Inocencio, Galdós lo utiliza también para caracterizar a Pepe Rey y Rosario. El matemático, rodeado por la “inmensa negrura de la noche” (cap. 16, p. 180), proyección de su alma acongojada, mira desde lejos la casa de la amada y “en una ventana creyó distinguir un objeto semejante a un *ave* blanca que movía las alas. Por [su] mente excitada... cruzó en un instante la idea del *fénix*, de la *paloma*, de la *garza real*... y, sin embargo, aquella *ave* no era más que un pañuelo” (pp. 180-181). La cadena metafórica fénix-paloma-garza real comunica un movimiento de oscilación de la imaginación, que deriva de una imperfecta percepción sensorial y de una falsa representación mental. Pepe, quien acusa a los habitantes de Orbajosa de vivir “con la imaginación” (cap. 1, p. 74), aquí es víctima de su propia imaginación; su cientificismo, basado en la racionalidad y la observación objetiva de la realidad, no puede descifrar la complejidad del mundo circundante. El engaño, por ende, se convierte en autoengaño, que el narrador subraya irónicamente: la desmetaforización de las aves en un “pañuelo” blanco señala la caída de la ilusión hacia lo intrascendente y cotidiano, al igual que la mítica idealización de *Caballuco* por parte de Pepe Rey al comienzo de la novela.

El fénix, ave fabulosa capaz de resucitar de sus cenizas, evoca la idea de lo ígneo, del fuego del amor y de la regeneración. En el arte cristiano simboliza al Salvador y su triunfo sobre la muerte a través de la resurrección, y, a menudo, escribe Louis Charbonneau-Lassay, “le phénix oiseau est représenté perché sur le palmier-phoenix”¹³ y es también uno de los emblemas “de l’Éternité, de la perpétuité cyclique” (p. 416). La segunda imagen, la paloma, ocupa un lugar importante en la iconografía cristiana como símbolo polivalente en cuanto representa al

¹³ *Le bestiaire du Christ*, Desclée, de Brouwer et Co., Bruges, 1940, p. 414.

Espíritu Santo, a Cristo, a la Virgen, el amor, la fe y la fidelidad del alma. La garza es otro emblema cristológico, ya que caza y destruye pequeños reptiles (lagartos, renacuajos, salamandras, etc.) que nacen “dans l’ombre, dans la pourriture” y, como tales, “sont des emblèmes de mortelle corruption, d’ignominieuse destruction, des emblèmes des agents infernaux que le Christ combat” (p. 580). El color ceniciento es el elemento en común entre el fénix y la garza real, que tiene alas de color gris azulado y cuyo nombre científico es precisamente *Ardea cinerea*. Además, el fénix es un “Vogel von Reihergestalt”, según Hans Biedermann y otros estudiosos¹⁴. Todos los atributos que acabamos de mencionar caracterizan bien la figura de Rosario, a quien Correa define “dechado de *angelismo*, por su pureza, inocencia y beatitud, de la cual emanan efluvios celestiales de perfección”¹⁵.

Durante el encuentro de los dos amantes en la oscuridad de la capilla (cap. 17), Rosario habla de su alma como un “pájaro herido” que, cuando vuela, “va cayendo y muriéndose, todo al mismo tiempo” (p. 187). La idea de la muerte por amor se manifiesta en la comparación de Rosario con una “paloma en las garras del águila”, es decir, los “brazos varoniles” (p. 188) de Pepe. Nótese el parecido de este símil con el empleado para describir a don Inocencio durante su coloquio con María Remedios (“pobre pollo en las garras del buitre”). No se trata de una mera coincidencia, sino de una simetría importante desde el punto de vista temático. Por primera vez el narrador utiliza una metáfora animal al referirse a Pepe, y, significativamente, es una imagen binaria, lo que re-presenta la duplicidad. El águila conlleva connotaciones positivas y negativas, simboliza la ascensión de Cristo, la inmortalidad del alma y la gracia divina, pero también, siendo un ave de rapiña, el anticristo, el demonio cazador de almas. Esta ambivalencia de Rey está claramente expresada en la novela: “Por la mente del ingeniero pasó como un rayo la idea de que existía el *demonio*; pero entonces el *demonio* era él” (p. 188). Si el matemático nos recuerda la figura de Cristo, por ser sacrificado en el altar de la ciega violencia de los orbajosenses, es también una especie de diablo cuya cabeza, en la capilla, choca y tropieza “violentamente con los pies del Cristo” (p. 187). Este incidente, debido

¹⁴ Art. “Phönix”, p. 341. UDO BECKER comparte la misma opinión en su *Lexikon der Symbole*, Herder Freiburg, Breisgau, 1992.

¹⁵ GUSTAVO CORREA, *op. cit.*, p. 47.

a movimientos torpes, al repetirse dos veces adquiere, en el contexto narrativo, el significado simbólico de conflicto con la religión, conflicto que la sensación táctil de frialdad comunica de manera palpable: “Pepe Rey sintió como una fría lanzada que le traspasó el corazón... El matemático besó los helados pies de la santa imagen” (p. 183). Las ideas del ingeniero son tan intransigentes y arrogantes como las de sus adversarios, y, a causa de esta actitud, él se mete, sin quererlo, “en un laberinto” (cap. 7, p. 109) del que no puede salir. A pesar de la simpatía que Galdós manifiesta por Pepe, la caracterización del personaje deja en el lector una impresión de ambigüedad. Como observa Anthony N. Zahareas, “Pepe may love Rosario and respect his father’s admiration of the traditional countryside but he detests the social order by which Orbajosa is being maintained... he slowly becomes sneeringly offensive to all rural ideals, values and pretensions”¹⁶. Luego establece el crítico un paralelo entre Polentinos y Rey: “Pepe’s view is an exaggerated, grotesque version of Cayetano’s Orbajosa. One is attached to Orbajosa and elevates it; the other disdains it and debunks it” (p. 44). Pepe, al escribir una carta a su padre (cap. 28), se da cuenta de la naturaleza de sus errores, pero ya es demasiado tarde para enmendarlos: “de un solo paso he entrado en el terreno común de lo injusto y de lo malo” (p. 273); “Lo que más amarga mi vida es haber empleado la ficción, el engaño y bajos disimulos. ¡Yo que era la verdad misma! He perdido mi hechura”, además, el personaje confiesa su dilema existencial: “Tal como hoy me hallo, estoy dispuesto al mal y al bien” (p. 274). De nuevo la temática de la duplicidad.

Rosario se enfrenta con un dilema acongojante muy parecido al de Pepe: en el capítulo 24, titulado “La confesión”, la mujer, de hinojos y a solas en su cuarto, “a altas horas de la noche” (p. 239), le revela su tormento interior a Dios, el Padre Eterno. Como su primo, Rosario duda de sí misma, y el péndulo de sus pensamientos oscila entre la bondad y la maldad: “¿Esto que siento y que a mí me pasa es la caída de las que no vuelven a levantarse? ¿He dejado de ser buena y honrada?”; y continúa: “Yo soy buena, nadie me convencerá de que no soy buena. Amar, amar muchísimo, ¿es acaso maldad?... Soy más mala que las peores mujeres de la tierra”. Lo importante es que

¹⁶ “Galdós’ *Doña Perfecta*: Fiction, history and ideology”, AG, 11 (1976), p. 43.

el personaje confiesa su aversión hacia la madre, sentimiento que expresa mediante una metáfora animal: “Dentro de mí una gran *culebra* me muerde y me envenena el corazón... ¿Por qué no me matas, Dios mío? ¿Por qué no me hundes para siempre en el Infierno?... Aborrezco a mi madre... Los demonios se han apoderado de mí” (p. 240). Nótese la imagen de la caída, que Rosario había usado anteriormente en su encuentro secreto con Pepe en la capilla (cap. 17), y la de la culebra, lo cual crea un vínculo estrecho con doña Perfecta y María Remedios, como veremos más adelante.

La visión celestial que Pepe tiene de la amada –“Mi prima es un ángel” (cap. 28, p. 274) escribe el ingeniero a su padre– aparece bajo una luz completamente distinta. Correa (p. 47) opina que Rosario sufre “una transformación esencial que la convierte [del dechado de *angelismo*] en el arquetipo *luciferino* del *ángel rebelde*”. Según el estudioso, por el hecho de desobedecer y desafiar a la madre, “que tradicionalmente representa la autoridad de Dios”, la conciencia de la joven “se sumerge en una atmósfera de *satanismo* al penetrar con decisión en el reino del pecado”.

La estructura de vaivén de *Doña Perfecta*, con sus oscilaciones entre el ser y el parecer, la imaginación y la realidad objetiva, el engaño y el autoengaño, encuentra en el culebreo su metáfora visual más lograda. Este último cobra una configuración gráfica en la mente de Pepe Rey cuando se halla en la soledad del campo, envuelto en la oscuridad (cap. 16), como más tarde en la capilla. La razón no sirve para alumbrar, sino que es un imperfecto instrumento cognoscitivo ante la “falta casi absoluta de claridad” mental y física: “De súbito sintió Rey una consonante extraña, una rápida nota, propia tan sólo de la lengua y de los labios humanos”, una “exhalación” que “cruzó por su cerebro como un relámpago. Sintió *culebrear* dentro de sí aquella S fugaz, que se repitió una y otra vez, aumentando de intensidad”. La imagen serpentiforme de la letra del alfabeto, que combina, sinestésicamente, lo cinético, lo acústico y lo visual, es “la proyección” del alma de Pepe “sobre la noche” (p. 180), en la cual los árboles también se enroscan al igual que reptiles, creando un cuadro de tonos sombríos que conlleva claras reminiscencias bíblicas. José F. Montesinos establece una analogía muy apropiada entre lo vipéreo y el retorcimiento: “los pleitos en que se ve metido [Pepe] se retuercen como un nido

de víboras”¹⁷. Si podemos metaforizar a Rey como el “árbol de la ciencia” barojiano, doña Perfecta y María Remedios son las serpientes enroscadas alrededor del árbol, ya que al final de la novela “las dos mujeres se desliza[n] por la escalera como dos *culebras*” (cap. 31, p. 287). Este movimiento serpenteante de descenso, eco de la imagen del “tren mixto descendente” (p. 69) del comienzo, representa el correlativo objetivo del sinuoso vaivén del engaño, que implica una caída moral. A este propósito, nos parece pertinente el comentario de Rodolfo Cardona sobre el personaje de Pepe, en la introducción a su edición de *Doña Perfecta*: la “muerte física” de Rey, subraya el crítico, “es la conclusión lógica de su muerte moral. Orbajosa ha logrado dominar a su víctima haciéndola descender primero a los fondos más bajos de la moral antes de matarle” (p. 39).

Doña Perfecta y María Remedios se distinguen también por el poder maléfico de sus miradas: esta última ya no es una mujer, “sino un basilisco envuelto en un mantón” y “su rostro, encendido por la ansiedad, desp[ide] fuego”; doña Perfecta explora la oscuridad con ojos rencorosos que poseen “la singular videncia de la raza felina” (p. 287). En la tradición cristiana la serpiente es ambivalente “as both Christ as wisdom and raised on the Tree of Life as a sacrifice, and as the Devil in his chthonic aspect. The serpent, or dragon, is Satan, the Tempter, the enemy of God, and the agent of the Fall... [and] represents the powers of evil”¹⁸. Aquí predomina el aspecto demoníaco, puesto que Pepe es víctima de las fuerzas del mal. El basilisco es un animal mítico de naturaleza binaria en cuanto tiene el cuerpo de serpiente y una cresta en forma de corona semejante a la del gallo. De ahí la derivación de su nombre de la palabra griega βασιλίσκος, que significa “reyezuelo” (*regulus*, en latín). Cirlot destaca otras características de esta criatura fabulosa: la “cola trífida en la punta”, los “ojos centelleantes” y la creencia, relacionada con el mito de Medusa Gorgona, según el cual era capaz de matar “sólo con mirar”, y se le podía “dar muerte viéndolo reflejado en un espejo”¹⁹. El gallo simboliza “la voix toute puissante du Christ juge qui, à la fin des temps, donnera le signal de la résurrection des morts”²⁰, mientras que el basi-

¹⁷ JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós*, Castalia, Madrid, 1968-1969, t. 1, p. 189.

¹⁸ J. C. COOPER, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹ JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Miracle, Barcelona, 1958, p. 106.

²⁰ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *op. cit.*, p. 639.

lisco es la “antithèse du coq emblématique”, el símbolo “du Mal et de la Mort” (p. 641), y, por tanto, su significado etimológico entraña una ironía trágica en relación con Pepe, el Rey.

Doña Perfecta se concluye, según un preciso diseño estructural, con una imagen que re-presenta la duplicidad de “las personas que parecen buenas y no lo son” (p. 295), así que la verdad queda encerrada en el sarcófago invisible que contiene la momia-Orbajosa.

FRANCESCO TARELLI

