

LA CREATIVIDAD DE GALDOS AL COMENZAR LAS NOVELAS CONTEMPORANEAS: GENESIS PARODICO DE LA DESHEREDAD

Alfred Rodríguez
The University of New Mexico

La presencia de Cervantes es de tal manera una constante de la novelística de Galdós¹, que nada extraña el hecho de que haya resultado difícil percibir el momento creativo en que esa presencia deja de ser mera fuente de caracterizaciones, imágenes o situaciones², para ocupar un lugar céntrico en la estética del novelista moderno:

Por mucho que en su obra cuenten los estímulos de los grandes novelistas europeos, Balzac y Dickens, herederos en el siglo XIX de la gran tradición cervantina, es lo cierto que en España —donde esa tradición había quedado interrumpida o, mejor dicho, no alcanzó a establecerse— Galdós tuvo que regresar a la fuente común para llegar a ser —según lo ha calificado Ricardo Gullón en el título de un libro reciente— «novelista moderno». Novelista moderno quiere decir, en último análisis, eso: novelista cervantino...

En lo que se me alcanza, está todavía por hacer —y creo que daría lugar a un lucido trabajo de crítica académica— el estudio del proceso por virtud del cual el orbe artístico cervantino se transmuta en un orbe artístico galdosiano. Debería mostrar ese estudio, mediante el rastreo de las huellas, cómo, a partir de la más externa, superficial y obvia imitación, que a veces resulta incluso inocentona y tosca, llega a descubrir y utilizar Galdós los más sutiles secretos de la refinadísima técnica desplegada en la elaboración del *Quijote*...»³.

Sin pretender el rastreo de incipencias que sugiere el profesor Ayala, por estar ya resaltado en la bibliografía⁴, la tesis de este estudio es que el momento creativo en que «llega a descubrir y utilizar Galdós los más sutiles secretos de la refinadísima técnica desplegada en la elaboración del *Quijote*» queda reflejado —casi como podía haberse pensado, teniendo en cuenta la división que el propio novelista hace de su obra⁵ —en el comienzo de *Las novelas contemporáneas*. Es decir, que el cambio de tono y manera novelísticas que claramente se

perciben al dar comienzo Galdós a la que será su obra de madurez artística⁶, es reflejo de la asimilada interiorización de lo que el gran novelista barroco podía ofrecerle a un escritor del siglo pasado: la parodia como manera creativa; no tratándose tanto de sistema o de técnica, que puede variar con los gustos y las exigencias de época⁷, sino de la apreciación iluminadora de que la literatura, manera de realidad *sui generis*, puede y debe nutrirse de lo literario⁸.

La presencia de Cervantes en la creación de *La desheredada*, obra con la que Galdós inicia su nueva manera novelística, es cosa que el propio escritor —mediante referencias a El Toboso y el uso de nombres de eco cervantino— y la erudición galdosiana, señalando otros pormenores afines⁹, han dejado asentada de manera inequívoca. Más últimamente, tras señalar nuevos y antes desapercibidos paralelos entre el *Quijote* y *La desheredada*¹⁰, paralelos tan significativos (la finalidad cervantina del título cervantino de la novela; y la poderosa relación que ello establece entre Isidora Rufete y la Dorotea Micomicona del gran libro) que exigen una revalorización de todo lo indicado acerca de esta novela hasta ahora, empecé a percibir que la presencia cervantina no podía ser —como venía pensándose— mero reflejo de datos y retazos del *Quijote* que llevara Galdós en su bagaje intelectual.

Lo calculado del título galdosiano y, sobre todo, la relación que ello fija entre la protagonista galdosiana y una de las figuras femeninas más logradas por la pluma de Cervantes, relación que toca —aunque sea con ironía muy cervantina a veces— en todas las etapas del desarrollo de la novela de Isidora Rufete, sugerían, desde luego, una presencia del maestro barroco que tocaba en lo esencial de la actitud estética y claramente trascendía de mero préstamo, gratuito y gracioso. Con una organización tan abiertamente cervantina (tan abierta, cuando se da con la clave del título, que hemos de sospechar que Galdós hubo de pensar que se percibiría mucho antes de que lo haya sido¹¹), el novelista le comunica al lector inteligente —precisamente al comenzar un segmento declaradamente «nuevo» de su labor narrativa¹²— un mensaje inequívoco: la «desheredada señora» de Galdós va a crear, como lo hiciera la gran mitificadora del *Quijote*, una novela que es, dado el paralelo establecido, necesariamente paródica.

Ahora bien, este nuevo proceder novelístico, de generación paródica (es decir, de aproximación literaria a la realidad novelable), ha de presentarlo Galdós en *La desheredada* de manera especial e inusitadamente compleja, con una estructura que recuerda en algo esa doble hélice que tanto ha dado que hablar a los biólogos en las últimas décadas. La razón de ello ha quedado expresada ya, implícitamente, en todo lo que se acaba de indicar. *La desheredada*, como fruto primero de la nueva estética novelística, manera en lo esencial aprendida en el *Quijote* de Cervantes, lleva adscritas —en todo el proceso de su ideación y fijación literarias— dos finalidades que, aunque artísticamente separables, se complementan, si bien revestidas de barroca complejidad, en su elaboración: a) anunciar, con el patente juego de paralelo paródico entre Dorotea/Micomicona e Isidora Rufete que atraviesa toda la novela, la honda afiliación cervantina, quijotesca, de la nueva modalidad estética; y b) llevar a cabo el dictamen paródico de esa nueva modalidad estética, pero esto naturalmen-

te, no ya cara al *Quijote*, al segmento del mismo que sirve la otra finalidad indicada, sino con respecto a una manera literaria, novelística, de presencia mucho más próxima a Galdós, si bien, como veremos, ya desfasada.

De ahí la imagen evocada de la doble hélice, pues Isidora Rufete —tan adrede identificada con Dorotea Micomicona— va, como ésta, a crear su propia «novela», novela o vivencia novelística que Galdós hace coincidir, aunque en desviación paródica¹³, con elementos de sus dos proyecciones, como Dorotea y como la princesa Micomicona, pero cuyo eje narrativo-paródico es reflejo de otra fórmula novelística. Siguiendo en paralelo a Dorotea/Micomicona, que idea un simulacro paródico de argumento caballeresco, Isidora estructura su novela, que intenta vivir como real¹⁴, sobre otro modelo literario, que el profesor Prendergast, en su estudio de lo melodramático en la novela balzaciana, resume inmejorablemente:

From the *Mysteries of Udolpho* to *Les Mysteres de Paris*... mystery has been at the core of the melodramatic imagination... Within the Classic tradition of melodrama, the mystery is usually one of kinship. In the nineteenth-century theatre, the model of this kind of plot was furnished by Pixérécourt's *Coelina ou l'enfant du mystere* (1800) which is built around the story of a young girl, thought to be an orphan, but who after numerous misfortunes discovers the mysterious stranger of the play to be none other than her long-lost father. After Pixérécourt, the formula developed into a peculiarly successful one: variations on the trammelled formula of the dismembered family, with its array of orphans, bastard, half-brothers and sisters, lost fathers and mothers, and its climactic moments of recognition and reunion, became the stock-in-trade of the Victorian music halls and the Parisian boulevards. The theatrical pattern has its precise parallel in the development of fiction, and much of Pixérécourt's plot was in fact borrowed from the romance of the same title by Ducray-Dumesnil. The mysteries and revelations of kinship constitute one of the mainsprings of the Gothic novel; they find their place in some of Balzac's *oeuvres de jeunesse*, notably in *L'héritage de Birague* and *Jean-Louis ou la fille trouvée*; and they are frequently exploited by most of the popular novelists of the first half of the nineteenth century. Sue's *Martin ou l'enfant trouvé* announces its adherence to the convention in its very title...¹⁵.

Y el novelista español, como ha visto inteligentemente la crítica galdosiana, aunque quedándose corta de la identificación concreta¹⁶, no pretende escondernos su indiscutible modelo paródico:

... ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces!... ¡Y qué cosa hay más linda que cuando nos pintan una joven pobrecita, muy pobrecita, que vive en una guardilla y trabaja para mantenerse; y esa joven, que es bonita como los ángeles y, por supuesto, honrada, más honrada que los ángeles, llora mucho y padece porque unos pícaros la quieren infamar; y luego, en cierto día, se para una gran carretela en la puerta y sube una señora marquesa muy guapa, y va a la joven, y hablan se explican, y lloran mucho las dos, viniendo a resultar que la muchacha es hija de la marquesa, que la tuvo de un cierto conde calavera? Por lo cual, de repente cambia de posición la niña, y habita palacios, y se casa con un joven que ya, en los tiempos de su pobreza, la pretendía y ella le amaba...¹⁷.

El paralelo que Galdós claramente establece entre Isidora y la Dorotea/Micomicona de Cervantes, vinculado a la titulación de la novela, sirve como seña-

lización explícita, desde luego, del juego paródico que se trae entre manos; pero también aporta a la «caracterización de aquella y, sobre todo, a designar como ficticia, de raíz imaginaria, toda la trama melodramática que constituye su vida. Si Dorotea, personaje cervantino cuya agonía novelística estriba precisamente en su bajo nacimiento¹⁸, puede con la imaginación pasar a ser princesa, entonces Isidora, que tanto del encanto de aquella comparte como figura literaria¹⁹, podrá, en la imaginación suya, pasar de sus humildes pañales a los de una alta estirpe de nobleza. Hay, con todo, una salvedad en ese paralelo que es sumamente diferenciador y que ha podido oscurecer ese paralelo que Galdós patentemente quiso subrayar: Cervantes ofrece en su personaje una dualidad nunca fundida²⁰, y Dorotea nunca deja de ser Dorotea al transformarse en la protagonista, Micomicona, de su novela paródica; mientras que esa dualidad, realidad-ficción, se da de una pieza, sin fisuras, en la persona de Isidora Rufete. La patente dualidad del personaje cervantino permite que éste viva *su* novela burlescamente²¹; mas la vital unidad del personaje galdosiano exige que el suyo viva la suya trágicamente.

La fusión en una pieza humana de las dimensiones de realidad y de ficción asemeja al personaje de Galdós al protagonista paródico de Cervantes, don Quijote²². El novelista moderno funde en su Isidora aspectos centrales de dos personajes del *Quijote*: Dorotea/Micomicona (mujer hermosa y de atractiva personalidad femenina que, aunque procedente de un bajo linaje social, aspira a elevar este rango dentro de su realidad y lo hace, de hecho, imaginativamente mediante su transformación ficticia dentro de la parodia narrativa que representa), y don Quijote (personaje que vive como real una personalidad de su propia creación; es decir, ficticia). Aunque el paralelo con Dorotea/Micomicona se refuerza a través de toda la novela²³, es muy posible que, como sugiere la insistente identificación erudita, venga a predominar en la caracterización de Isidora el paralelo quijotesco.

Sea ello como fuere, puesto que lo que más importa —si lo que se pretende es penetrar el proceso creativo de la nueva novelística que Galdós lanza con *La desheredada*— no es tanto el explícito paralelismo con el *Quijote* que se da en la trama y la caracterización, sino lo que ese paralelismo conscientemente le señala al lector: una afinidad cervantina más estéticamente honda, el proceder paródico como método creativo. Si Dorotea/Micomicona y don Quijote, cada uno a su manera (en agónica y angustiada identificación vital, el segundo; en burlesca y teatralizada farsa, la primera), crean y viven —o pretenden vivir²⁴— una versión paródica del género novelístico más desgastado de su día, Isidora crea y vive (ya como Dorotea, actualizando un esquema que es de concepción ajena²⁵; ya como don Quijote, el que le prepara mediante la locura su genial creador) la parodia de una fórmula novelística ya también desgastada, y por eso mismo un blanco ideal para la parodia²⁶, en la época galdosiana.

La fórmula literaria que Galdós selecciona para la explotación paródica, la del melodrama más trabajado del siglo pasado, como claramente indica Prendergast, es una fórmula, además, que él mismo había utilizado descarada, y quizás hasta excesivamente, en sus dos series de *Episodios Nacionales*, de tramas dilatadas adrede por las peripecias que Prendergast identifica con ella.

Tanto es así, que resulta la fórmula novelística más resobada ya por el joven escritor, con lo cual —y precisamente por estar consciente de ello²⁷— nada debe de extrañarnos que al dar comienzo a su «nueva novelística» con *La desheredada*, y consistente esta en una estética aprendida de Cervantes, seleccionara precisamente esa fórmula literaria, ya más que ajada en el mundo de las letras occidentales, para el ejercicio inicial de su nueva aproximación paródica a la realidad novelable.

Está claro que lo que hace Galdós con esa fórmula melodramática —al invertirla paródicamente en su eje, ofreciendo un parentesco ennoblecedor que es conocido y creído, pero falso; en vez de uno que fuese desconocido y misterioso, pero cierto²⁸— desemboca en tragedia moderna. La parodia, si no se escapa hacia la farsa o si encarna en personaje amable, piénsese en el *Quijote*, conduce necesariamente al *pathos* que identificamos con lo trágico²⁹. Como su gran mentor, Galdós acierta a darnos una novela moderna, de signo conmovedor y trágico (aunque nunca desprovista, muy cervantidamente también³⁰, de las vetas cómicas que completan una visión integral de lo humano), mediante la paródica inversión de una fórmula literaria ya en desgastado desuso.

La desheredada es una gran novela moderna, digna de servir de piedra angular al edificio de *Las novelas contemporáneas*; y lo es, sobre todo, por el arte complejo —para el cual hemos empleado en un principio la imagen de esa hélice redoblada sobre sí misma que ejemplifica la complejidad de lo genético— mediante el cual Galdós simultanea el juguetón mensaje de su nueva manera estética (con ese eje que he subrayado en el ostensible si complejo paralelo con Dorotea Micomicona-don Quijote) y su aplicación inmediata (parodiando la fórmula melodramática indicada) en el otro eje —los dos redoblados sobre sí y estéticamente inseparables— que conjura el desarrollo novelístico de apreciación más directa.

Es de especial importancia, sobre todo para la mejor comprensión de las seis novelas que preceden a *Fortunata y Jacinta*, la recepción de la proclamación galdosiana, en *La Desheredada*, de su adhesión estética a la manera cervantina de creación paródica³¹. Pues si no somos receptivos a lo que Galdós tan a las claras nos subraya, mediante sus primeros títulos y mucho más³², nos exponemos a continuar el poco fructífero esfuerzo por embutir a nuestro gran novelista en las estrechas hormas del «realismo europeo» o el «naturalismo». Toda la novela moderna toma algo —quizás mucho, según el escritor— del *Quijote*; pero ninguno, y casi como podía esperarse, se forja toda una estética novelística de la lectura del gran maestro, y nada debiera extrañarnos por ello mismo, que sea él quien más se anticipa a módulos de narración que caracterizarán a la novela del Siglo XX³³.

NOTAS

¹ Para la bibliografía oportuna, véanse R. CARDONA, «Cervantes y Galdós», *Letras de Deusto*, 4 (1974), 189-205; y I. ELIZALDE, *Pérez Galdós y su novelística* (Bilbao, Universidad de Deusto, 1981), pp. 239-44.

² Hay, con todo, sugerencias importantes aunque inconcretas de una presencia cervantina de mayor y más honda envergadura. Véanse, por ejemplo, J. F. MONTESINOS, *Galdós* (Madrid, Castalia, 1968), I, Introducción; y J. B. AVALLE-ARCE, *Don Quijote como forma de vida* (Valencia, Castalia, 1976), p. 76.

³ F. AYALA, *Los narradores en las novelas de Torquemada*, en «Homenaje a Casaldueiro» (Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1972), p. 63.

⁴ Dos tesis doctorales de universidades norteamericanas, ambas sin publicar, recogen gran parte de ese material: A. H. OBAID, «El Quijote» en los *Episodios Nacionales*, «University of Minnesota, 1953; y J. CHALMERS HERMAN, «Don Quijote and the Novels of Pérez Galdós», University of Oklahoma, 1955.

⁵ La clave está, naturalmente, en el título global que el novelista le impone a su novelística anterior: *Novelas de Primera Epoca*.

⁶ La división propiamente galdosiana de su obra aparte, el novelista tiene documentada conciencia de una «segunda manera». Véase J. F. MONTESINOS, *Galdós*, (Madrid: Castalia, 1969), II, IX-X. Todos los estudiosos de *La desheredada*, obra que inicia esa «segunda manera», reconocen la novedad que representa en la novelística de Galdós, aunque casi siempre atribuyendo esa novedad a la asimilación galdosiana del naturalismo. Véanse, por ejemplo, R. H. RUSSELL, «The Structure of *La desheredada*», *Modern Language Notes*, 76 (1961), 794; y F. DURAND «The Reality of Illusion: *La desheredada*», *MLN*, 89 (1974), 191.

⁷ Para la parodia como parte intrínseca del realismo decimonono, y todo relacionado con Galdós, véase M. NIMETZ, *Humor in Galdós* (New Haven: Yale University Press, 1968), pp. 15-25. Ello se refiere, por la mayor parte, a la percepción del realismo en su consciente esfuerzo por burlarse del «romance» al superarlo.

⁸ La «manera paródica» de creación novelística que intentaremos comprobar en las páginas que siguen, procedimiento que Cervantes perfila idealmente en su «parodia divina», se relaciona sólo coyunturalmente con la burla del «romance» (novela de folletín) que caracteriza al realismo del siglo pasado. El empleo de lo literario (preferentemente, como Cervantes, de fórmulas gastadas y fuera de moda; pero sin que ello suponga, como veremos, una limitación absoluta) para conformar lo literario trasciende en el Galdós de las primeras *Novelas contemporáneas* de esa peculiaridad del realismo, e incluirá —además de distintas fórmulas del folletín— el *bildungsroman* y hasta la fórmula novelística que se asocia con Zola. Para esto último, véase A. RODRÍGUEZ Y L. RODRÍGUEZ, «*Lo prohibido*, ¿una parodia galdosiana?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 60 (1983), 51-59; y para lo primero, véase A. RODRÍGUEZ Y MARY JO RAMOS, «Notas para una re-lectura, de *El doctor Centeno* en el centenario de su publicación», de próxima aparición en *Anales Galdosianos*.

⁹ Véanse, por ejemplo, MONTESINOS, II-25-26; y DURAND, p. 195.

¹⁰ A. RODRÍGUEZ Y L. HIDALGO, «Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: *La desheredada*», de próxima aparición en *Anales Galdosianos*.

¹¹ Quizás no haya mejor ejemplo de la casi-nunca-del-todo-franqueable sima que separa la intención del creador de la comprensión del lector. Con tantos indicios explícitos del *Quijote* en la novela, incluyendo hasta el título, Galdós quizás tenía derecho a esperar que se percibiese la relación Dorotea/Micomicona-Isidora que permea toda la obra; pero el escritor propone y el lector dispone.

¹² Para el período de tiempo, inusitadamente largo para él, que requiere Galdós para escribir *La desheredada* (explicado, quizás, por la cristalización de una nueva manera novelística y por su consciente presentación, como se verá), véanse, por ejemplo, M. Z. HAFTER, «Galdós's Presentation of Isidora in *La desheredada*», *Modern Philology*, 60 (1962-63), 22; y Montesinos, II, 2.

¹³ A. Rodríguez y L. Hidalgo, en el artículo citado por aparecer en *Anales Galdosianos*, donde se observa que Galdós identifica el gigante Pandilfando de Micomicona con el catalán Bou, así como la asociación entre el don Fernando de Dorotea y el Marqués de Saldeoro, etc.

¹⁴ Volveremos sobre este aspecto, que supone la contaminación quiijotesca del personaje (lo que gran parte de la crítica ha comentado, véase Montesinos, II, 5, por ejemplo) más adelante.

¹⁵ C. PRENDERGAST, *Balzac, Fiction and Melodrama* (London, Edward Arnold, 1978), pp. 61-62.

¹⁶ La larga cita de Prendergast que precede, así como la del propio Galdós que sigue, me ha parecido necesaria para la identificación concreta de la fórmula folletinesca que Galdós parodia trágicamente puesto que la crítica galdosiana, que casi indefectiblemente ha visto el juego paródico del novelista en este caso, tan sólo suele identificar el modelo paródico con la «novela folletinesca», género que incluye (como revela otra novela galdosiana, *Tormento*) gran variedad de esquemas. Véanse, en este sentido: E. RODGERS, «Galdos's *La desheredada* and Naturalism», *BHS*, 45 (1968), 287, que incluye la cita que sigue de Galdós, pero sin fijarla como esquema melodramático especial; M-C. Petit, «La folie et la morte dans *La desheredada*», *Cahiers du monde hispanique et luso-brasilien* (Caravelle), num. 11 (1968), 202; Nimetz, p. 67; Durand, p. 194; y M. C. KROW-LUCAL, *The Marquesa de Aransis: A Galdosian Reprise*, en «Essays in Honor of Jorge Guillen on the Occasion of his 85th Year» (Cambridge, Abdul Press, 1977), p. 27.

¹⁷ B. PÉREZ GALDÓS, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1964), IV, 1011.

¹⁸ Para la percepción de la Dorotea de Cervantes como ente que vive la conflictividad entre su «nobleza» natural (belleza, carácter) y su bajo nacimiento, véase S. GILMAN, *Los inquisidores literarios de Cervantes*, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (México, Colegio de México, 1970), pp. 16-17.

¹⁹ Según la lectura citada del profesor Gilman, resulta bastante menos coincidental el paralelo Dorotea-Isidora que forja Galdós; y la coincidencia en el carácter de ambas (antes, naturalmente, de que pierda fe en sí misma Isidora) resulta también bastante más lógico.

²⁰ Puede argüirse, y más teniendo en cuenta la inteligente lectura del profesor Gilman, que la Dorotea ya ennoblecida mediante el matrimonio con don Fernando se funde, efectivamente, con la princesa Micomicona (y el texto de Cervantes da algún pie para ello); pero siempre resalta la gran diferencia entre la princesa de horma caballeresca y Dorotea, que vive en el mundo real.

²¹ Aunque la cosa (el problema antes citado de Dorotea) tome otro cariz cuando aparece don Fernando en la venta, y con el sus esperanzas de ennoblecimiento, toda la ficción que representa como Micomicona es de raíz burlesca.

²² Como se ha indicado en gran parte de la bibliografía ya citada, la crítica siempre ha calado la semejanza de personalidad que hay entre la protagonista de Galdós y don Quijote.

²³ Estoy seguro que se podrían hallar aún más paralelos que los señalados en el artículo citado de A. Rodríguez y L. Hidalgo.

²⁴ En el caso de Dorotea, naturalmente, su «creación» afecta también a don Quijote, que se incorpora en ella, conjurando, a su vez, el gigante de origen Micomiconesca. El papel de Relimpio y Sastre sería, en este sentido, más próximo al de Sancho, que en algún momento se incorpora a la ficción, pero que nunca llega en ello, naturalmente, al grado que don Quijote.

²⁵ Así en el caso de Dorotea como de Isidora, la idea inicial de sus «novelas» respectivas parte de otro: del cura y el barbero, en un caso, y del padre y del canónigo tío, en el otro.

²⁶ Aunque la parodia puede a veces tener finalidad crítico-burlesca cara a una obra literaria determinada o una manera literaria vigentes, me parece que las mejores se hacen sobre modelos literarios ya desfasados y anacrónicos. Lo que se hace en este caso no constituye una crítica literaria (que ya no tendría sentido), sino, la de toda una manera de vida, que contrasta —en ideales éticos, estéticos y filosóficos que una literatura recoge y fija para servir de blanco a una generación posterior— con la vigente en los días del parodista.

²⁷ El caso correspondiente en Cervantes sería el de lo pastoril, fórmula renacentista que utiliza en los comienzos de su carrera y que después, barroicamente, parodia.

²⁸ La técnica paródica, aunque sumamente maleable en sus concreciones, funciona, en general, mediante la inversión polarizada de factores claves. Así pueden darse versiones paródicas tan diferentes de la novela caballeresca como lo son *El Lazarillo* y *el Quijote*.

²⁹ No usamos el término en su sentido técnico, con aplicación normativa a la obra dramática, sino en su acepción más corriente, de inadecuación adversa y sufrida entre el protagonista literario y su medio, su mundo.

³⁰ Como figura quijotesca que es, en la insistencia patológica con que impone su «mundo» al mundo, Isidora tiene su propio escudero cómico en Relimpio y Sastre.

³¹ Todo el contenido cervantino de la obra —que se multiplica y ahonda cuando se tiene en cuenta el título de *La desheredada* y el vínculo de la protagonista con la Dorotea cervantina— es, a mi juicio, una manera de proclama explícita.

³² Véase lo indicado en la nota 8, en particular con respecto a la titulación galdosiana y su uso, hasta hace poco desapercibido, de modelos cervantinos.

³³ Aunque un tanto anacrónicos, por anticipados, los experimentos galdosianos en la narrativa (cuyos ejemplos más patentes y más comentados son *El amigo Manso*, *Misericordia* y *Realidad*), que en gran medida preludian profundas alteraciones novelísticas, tienen un fondo barroco y cervantino.