

4.1-35

EL CABALLERO ENCANTADO COMO 'METAPARODIA': LA PROPUESTA GALDOSIANA AL 98

Assunta Polizzi

En diciembre de 1909, y después de cinco meses de trabajo entre Santander y Madrid, Galdós publica la novela *El caballero encantado*, acompañada por el asombroso subtítulo «Cuento real... inverosímil».¹

Bien conocido es el desconcierto que ha manifestado siempre la crítica acerca de este texto de tan difícil conjugación con el resto de la producción galdosiana, o mejor con la producción de más clara aspiración realista. Las palabras de J. Entrambasaguas, que sin embargo en 1958 incluye la novela entre *Las mejores novelas contemporáneas*, sintetizan la actitud más difundida: "*El caballero encantado. Asunto real... inverosímil* resultó y resulta algo desconcertante para la crítica, por la transformación definitiva que representa...".² Por consiguiente, en el pasado, la novela, fruto del llamado "estilo de la vejez",³ a menudo ha sido simplísticamente considerada como un experimento poco logrado de un Galdós al que ya se le suponía perdida su propia facultad fabuladora junto con la célebre capacidad de observación y adhesión a lo real.⁴ Por culpa del supuesto senil decaimiento artístico, además, parecía que el texto galdosiano se abriera a una dimensión más gratuitamente fantástica.

Por otro lado, cierto sector de la crítica, especialmente interesado en trazar la trayectoria de la componente histórico-política de la obra de Galdós, ha mostrado una especial atención precisamente hacia *El caballero encantado*, empenándose en descifrar la estructura mítico-alegórica de un texto que, sin duda, representa, en las palabras de Mora García, "un proceso de culminación de una larga meditación sobre la crisis finisecular".⁵ La conciencia de tal crisis, había dicho el mismo crítico en una ocasión anterior,

fue percibida por Galdós como global, principalmente porque sintió que el sujeto histórico en quien había confiado, las clases medias, no había cumplido su función y ahora estaba a punto de verse desbordado por unos movimientos obreros que podían subvertir el orden liberal en que siempre había confiado.⁶

De ahí que, en esta clave de lectura, el viaje fantástico del Conde de Tarsis, el "caballero encantado", víctima de un asombroso sortilegio metamórfico que lo obliga a cruzar el corazón geográfico e histórico de España, Castilla la Vieja, y a la vez los humildes universos agrícola y minero, se convierte en una alegoría político-social de la situación española en los últimos decenios del siglo decimonónico. A la exposición de una subjetiva visión de la historia por parte del escritor, en la novela se acompaña la exposición de una propuesta para la resolución de la crisis.

Entretanto, según cuanto sostiene también Mainer, la búsqueda de ciertas "esencias" nacionales en el ámbito de la "intrahistoria", según el término unamuniano, y la necesidad de crear un canal comunicativo con el pueblo que seguía viviendo al margen de la historia oficial de un país puesto a prueba, entre los dos siglos, por fracasos esencialmente ideológicos, constituían un impulso determinante en algunos intelectuales que acababan, así, por dar una respuesta de tipo "populista" a la crisis.⁷

En un artículo de 1901, titulado «Rura», el mismo Galdós exhortaba a una solución en estos términos:

Volvamos a los campos, de donde salimos, para venir a embutirnos en las células de estas ciudades oprimidas, pestilentes, hospicios de la vanidad, talleres de una multitud de labores, que acaban la vida antes de tiempo y dan a la Humanidad este sello de tristeza, señal de turbación, de esclerosis y desequilibrio. Sin renunciar a las luchas de la inteligencia, a las investigaciones científicas y a los afanes gloriosos de la industria y del arte, pongámonos en mejor terreno, en el terreno inicial, fecundo y primitivo, que es la sacra tierra, de donde todo sale y adonde todo ha de volver.⁸

Por consiguiente, *El caballero encantado* responde, desde un punto de vista ideológico, a un programa de renovación política y moral muy claro en la mente del escritor. Los puntos fundamentales de tal programa corresponden esencialmente a una superación del pesimismo intelectual y de la abulia que dejaba vislumbrar la literatura "noventayochista". En el artículo de noviembre de 1903, «Soñemos, alma, soñemos», Galdós toma cierta distancia precisamente de esta actitud que, acerca de los inmediatos acontecimientos históricos del país, la "catástrofe del 98", había transmitido la idea de un "inmenso bajón de la raza y de su energía".

El pesimismo, -sostiene precisamente el escritor- que la España caduca nos predica para prepararnos a un deshonesto morir, ha generalizado una idea falsa. La catástrofe del 98 sugiere a muchos la idea de un inmenso bajón de la raza y de su energía. No hay tal bajón ni cosa que lo valga. Mirando un poco hacia lo pasado, veremos que, con catástrofe o sin ella, los últimos cin-

cuenta años del siglo anterior marcan un progreso de incalculable significación; progreso puramente espiritual, escondido en la vaguedad de las costumbres.⁹

Para Galdós, en cambio, se hace necesaria la fe en las condiciones para una renovación a partir de los valores morales antes que de las cuestiones técnicas. Sin embargo, fundamental se revela la influencia "institucionalista" que se concretiza en la necesidad de tratar el problema de la educación en los términos de un instrumento esencial para la reforma del país.

Como el agua a los campos, -escribe Galdós en ese mismo artículo- es necesaria la educación a nuestros secos y endurecidos entendimientos (...). Procuremos instruirnos y civilizarnos, persiguiendo las tinieblas que el que menos el que más lleva dentro de su caletre.¹⁰

Y la transformación del personaje de Cintia en nuestra novela, de des preocupada y acomodada colombiana en viaje por Europa a empeñada maestra en la muy pobre aldea de Calatañazor, es un ejemplo muy elocuente de cómo, una vez más, el interés pedagógico de Galdós se hace tema narrativo.

* * *

El ambiente en que se mueve el protagonista de *El caballero encantado* posee los contornos borrosos de un mundo fantástico en el que se mezclan, de manera indefinida, los paisajes cervantinos visitados por don Quijote y las tertulias del Madrid de finales del siglo pasado. Carlos de Tarsis y Suárez de Almondar, "marqués de Mudarra, conde de Zorita de los Canes, el héroe (por fuerza) de esta fábula verdadera y mentirosa" (p.75)¹¹, es un joven aristocrático que lleva una vida ociosa entre viajes y encargos políticos desempeñados como una distracción más. "Mirando a lo del alma, aparecían en don Carlos las virtudes caballerescas y, además, la gracia, el ingenio, el don de simpatía" (p.76), virtudes éstas que lo harán, en cierto sentido, idóneo para ser elegido como "caballero encantado", ya que, según Cintia precisa al final de la novela, "la Madre impone su corrección a los hijos bien dotados de inteligencia, y que sufren de pereza mental o de relajación de la voluntad". (p.343)

Galdós escribe aquí una fábula en la que, gracias a la asunción de un modelo narrativo que privilegia lo fantástico, un personaje puede entrar en contacto con la entera dimensión histórica de su propio país. El "caballero" puede penetrar, por lo tanto, el sentido de "lo hispánico" volviendo a recorrer como en un peregrinaje diacrónico y sincrónico a la vez, las vicisitudes históricas a través de los siglos y de las diferentes realidades sociales de la España finisecular.

El viaje de Tarsis, -sostiene Correa- tiene, por consiguiente, un sentido de encuentro con lo hispánico, a través de la tierra y el paisaje, del alma colectiva de la raza, del hombre presente y del antepasado prístino.¹²

El presente encuentra su respuesta en el pasado, por lo cual el encantamiento refrena mágicamente el tiempo de la historia y lo obliga a un ritmo que le permite al hombre comprender y redimirse.

La estructura entera de *El caballero encantado* se basa temáticamente en un consistente itinerario que el protagonista cumple en su totalidad. En este sentido el texto repite las estrategias estructurales del *Bildungsroman*, de la novela de aprendizaje.

Temáticamente el personaje adquiere relieve y movimiento precisamente desde el momento en que, sometido a encantamiento, recupera, junto a la memoria de su anterior estado, esencialmente la plenitud de su propio ser:

Sucedió, pues, que por grados llegó Gil a la conciencia de su anterior vida de caballero, y la plenitud del desdoblamiento fue determinada de súbito por un incidente, por una palabra (...). Esta palabra, este *Bálsamo*, fue el golpe o manotazo que acabó de descorder el velo. Gil vio su interior inundado de luz, y se dijo: "ya estoy en mí, en el mí de ayer. Soy don Carlos de Tarsis". (p.126)¹³

La metamorfosis, de hecho, que altera su posición social, se efectúa como un camino terapéutico de psicoanálisis, a través del cual se le hace posible volver a componer armónicamente sus propios elementos interiores más disonantes y, sobre todo, activar, según explica el narrador, "la subconsciencia o conciencia elemental (que) estaba en él como escondida y agazapada en lo recóndito del ser, hasta que el curso de la vida la descubriera y alentara de nuevo". (p.117)

La memoria, de hecho, en las teorías bergsonianas, coincide con la esencia de la vida espiritual y es la única dimensión en la que los diferentes "yos", que el concepto tradicional del tiempo como estructura "espacializada" crea, pueden unificarse. La aventura real y visionaria del "caballero" Tarsis se desarrolla, por lo tanto, en un estado de total conciencia y conocimiento de sí y prepara al personaje a una resurrección final que coincidirá con la completa asimilación por parte de Tarsis, el hombre abstracto, de los conocimientos adquiridos a través de la experiencia de su *alter ego*, Gil, es decir el hombre concreto.

La dualidad, el doble, el espejo que refleja una imagen mental ("Era un espejo maravilloso, donde uno se miraba y no se veía, al contrario de lo que sucede en todos los espejos. Yo me miré y te vi a ti Cintia", p.165), y,

finalmente, la necesidad de recorrer un camino de auto-conciencia son todos conceptos fundamentales en la novela y revisten este texto de una especial modernidad, trazando algunas visibles relaciones con las inquietudes intelectuales de los comienzos del siglo y, concretamente, con toda la gama de los símbolos utilizados por los escritores del 98.¹⁴

A partir del subtítulo, «cuento real... inverosímil», *El caballero encantado* le exige al lector un notable empeño exegético. Este último cada vez tendrá que anclar la dimensión fantástica en que están narradas las “locas aventuras hispánicas” del Conde de Tarsis a una sólida interpretación que no contradiga esencialmente el sentido de lo real. Es decir, cada vez el lector tendrá que volver a formular el común sentido de lo real basándose en un lenguaje irónico y, en cierta manera, visionario, así como basándose en una forma narrativa que se presenta de modo lúdico porque vistosamente repite el modelo tradicional de los “libros de caballería” y, explícitamente, el *Quijote*.

El mismo Galdós escribía en una carta a Teodora Gandarias que había hecho una selección de textos castellanos de entre los volúmenes de su biblioteca con el fin de encontrar para su novela “una forma fantástica, extravagante, algo por el estilo de los libros de caballerías, que desterró Cervantes, y que a mí en guasa, se me ha ocurrido rematar”.¹⁵

Adoptando la terminología genettiana, se trata, en efecto, de un declarado caso de relación hipertextual entre *El caballero encantado* y un hipotexto, el *Quijote*.¹⁶ Sin embargo, en la novela galdosiana la recuperación está conscientemente programada, hasta llegar al juego irónico, y se efectúa en varios niveles. Del uso de ciertos procedimientos narrativos, cuyo ejemplo más vistoso está constituido por la división en capítulos cada uno presentando un título descriptivo (comenzando con el primero “De la educación, principios y ociosa juventud del caballero”, hasta el último “Con el desencanto de Asur terminan, por hoy, estas locas aventuras hispánicas”), a la presencia de un narrador que, lúdicamente, se esconde detrás de la figura de un cronista, y a la utilización del tema de la locura que permite la creación de una gama de personajes visionarios entre los cuales podemos incluir sin duda a nuestro protagonista.

En su caso, en efecto, también en Carlos de Tarsis hallamos una relación exasperada con la literatura que se concretiza en la costumbre de “llenar con ávidas lecturas los vacíos del cerebro” (p.75), además de serle atribuida cierta tendencia alucinatoria sea durante su experiencia de “encantado”, sea cuando vuelve a encontrar su estado original. Leamos ejemplos de ambas:

Al principio las personas cercanas se le ofrecían en su natural talla; pero las distantes se agigantaban hasta alcanzar estaturas de veinte o más metros. Después todos, él mismo, eran gigan-

tes, y las ruinas de una extensión desmesurada que en los horizontes se perdía. (p.208)

Su imaginación exaltada reprodujo en algunas figuras otras de muy distinta esfera que había visto y tratado en su azarosa vida penitencial. Una de las damas era propiamente la *Usebia* de Aldehuela de Pedrales, adobada la belleza campesina con blanquetes cortesanos, enmendado el talle bárbaro con cincha de ballena. El prurito de las semejanzas llevó a Tarsis al delirio... (p.341)

Pero, en efecto, Carlos de Tarsis sigue en sentido contrario la trayectoria quijotesca. Precisamente, el "encantamiento" del cual es víctima, en realidad, se pone más en relación con cuanto le ocurre a Dulcinea, que, en la mente de don Quijote, sufre la mágica metamorfosis de dama a campesina. Si consideramos su aventura en conjunto como fruto de una constante actividad visionaria, debemos tener en cuenta también el hecho de que los límites entre el mundo real y el imaginario en *El caballero encantado* a menudo se borran dejándose cruzar por elementos que turban la verosimilitud. Sin embargo, en el texto cervantino el lector se quedaba en efecto fuera de las visiones metamórficas producidas por don Quijote gracias a la continua actividad desmitificadora de su *alter ego*, Sancho, o de la misma realidad que sin piedad imponía continuas correcciones. Por lo contrario, la novela de Galdós le permite al lector participar constantemente en la extravagante experiencia del héroe, acompañarle en su viaje fantástico a través de ambientes crudamente reales hasta hacerle dudar, una vez más, de la idónea colocación de la realidad respecto a la imaginación.

Si la trayectoria marcada por la locura de don Quijote parte de la falta de aceptación de una realidad percibida como banal y se dirige hiperbólicamente hacia su transposición en imágenes re-dibujadas que la exaltan, Tarsis en su peregrinaje es impulsado por un proceso de signo contrario, por el cual se sumerge completamente en la realidad, desvistiéndola cada vez de los falsos valores que la hacen ilógica e inconsistente. Y aún más, don Quijote en su sueño visionario se viste de los trajes de un caballero y efectúa un movimiento hacia atrás en el tiempo para dar vida a sus fantasías acerca de una existencia heroica. Carlos de Tarsis, en cambio, recibe el título de "una orden de caballería, Calatrava o Santiago" (p.78)¹⁷ durante su vida "real", es decir como "desencantado", pero, ya que "anhelaba, sí, reformar su vida, pero no con ideas y elementos tan distantes de la realidad" (pp.78-79), se hallará vistiendo los trajes de las clases más humildes de España y, después de un personal y profundo conocimiento de la historia, será proyectado hacia el futuro. La locura de don Quijote, finalmente, se agota gradualmente al contacto con la realidad y a la vez agota la existencia del héroe; la que mágicamente sufre Tarsis es un castigo regenerador.

Sin embargo, la inequívoca imitación del *Quijote* en el texto galdosiano, hecho subrayado por muchas lecturas críticas pero, a nuestro parecer, no suficientemente profundizado, y el uso del “citar” impulsan un proceso de recuperación de segundo grado del artificio, cuyo resultado es la producción de una parodia ella también de segundo grado, una “metaparodia”, podríamos decir, y de un discurso irónico. Encontramos, en el trozo que reproducimos íntegramente para no fragmentar su ritmo, un ejemplo del uso de una voz narrante asimilable a la de un cronista que adquiere el tono irónico gracias a la imitación paródica:

En este punto, se ve precisado el narrador a cortar bruscamente su relato verídico, por habersele secado de improviso el histórico manantial. Desdicha grande fue que faltaran, arrancadas de cuajo, tres hojas del precioso códice de Osma, en que el ignorado cronista escribió esta parte de las andanzas del encantado caballero. En dichas tres hojas se consignaban, sin duda, los pormenores de la fuga; si el penco sostuvo en todo el viaje sus hípicas arrestos; si los amantes hicieron alto en algún hostel o caserío, para dar reposo a sus molidos cuerpos y a sus inquietas almas. Falta también noticia de lo que hicieron al siguiente día, y del vehículo que tomaron, pues el alquiler de la cabalgadura terminaba en Tardelcuende. Queda, pues, desvanecida en la sombra de las probabilidades y conjeturas una parte muy interesante del rapto y escapatoria de Cintia. Mas no queriendo el narrador incluir en esta historia hechos problemáticos o imaginativos, se abstiene de llenar el vacío con el fárrago de la invención, y recoge la hebra narrativa que aparece en la primera hoja, subsiguiente a las tres arrancadas por mano bárbara o gazmoña. (p.261)

V. Propp, en su libro publicado póstumo sobre lo cómico, explica que

la parodia consiste nell'imitazione delle caratteristiche esteriori di un qualsiasi fenomeno di vita (le maniere di una persona, i procedimenti artistici, ecc.), con il che viene completamente oscurato o negato il senso interiore di ciò che viene sottoposto alla parodia stessa. (...) La parodia tende a dimostrare che dietro le forme esteriori di un principio spirituale non c'è nulla, che dietro di loro c'è il vuoto.¹⁸

Entonces, la recuperación que efectúa Galdós del texto cervantino encuentra probablemente un sentido precisamente cuando el escritor canario decide diferir del modelo imitado, cuando elige parodiarlo y repite, por lo tanto, el mismo experimento literario del *Quijote* respecto a los “libros de caballería”, es decir llenar con un nuevo posible sentido un simulacro literario. Por lo tanto, Galdós llega a producir un metatexto, una “metaparodia”, en que los efectos de la reflexión literaria, multiplicándose

especularmente, abarcan la historia cultural entera de un país y el sistema literario en su conjunto.

Terminado el encantamiento, sin embargo, no terminan sus efectos y el nuevo hombre, Tarsis-Gil, que resulta de la fusión de dos diferentes identidades, resuelve armónicamente el conflicto quijotesco entre la imaginación y la realidad que su viaje visionario había hecho tangible por ser narrable a través de imágenes “reales e inverosímiles”, según el subtítulo sostenía. El héroe galdosiano que mora en esta novela acepta y sintetiza la esencial dualidad del ser que, en cambio, caracteriza dramáticamente a los protagonistas de los textos de los escritores del 98. Pensamos emblemáticamente en el “hombre-voluntad” y el “hombre-reflexión” que componen al personaje de Antonio Azorín creado por el escritor que, luego, eligirá para sí este mismo pseudónimo.

En mí hay dos hombres -dice el personaje azoriniano-. Hay el “hombre-voluntad”, casi muerto, casi deshecho... Hay, aparte de éste, el segundo hombre, el “hombre-reflexión”, nacido, alentado en copiosas lecturas, en largas soledades, en minuciosas autoanálisis. El que domina en mí, por desgracia, es el “hombre-reflexión...”¹⁹

La propuesta de Galdós, en efecto, impone, como solución a la crisis que le ha tocado vivir como hombre y como escritor, la asimilación armónica porque consciente de lo múltiple a través de lo cual la realidad fundamentalmente se revela, a partir del plano de la historia y de lo social hasta llegar al plano del intelectual, que se ocupa de su transcripción en el texto literario.

De ahí el sentido del viaje iniciático de Tarsis a través de la historia de su propio país y a través de la memoria. Y de ahí que las trayectorias cronológicas y espaciales de la narración necesariamente se entrelacen y, casi mágicamente, produzcan al final un “prodigio” al nivel de mensaje semántico del texto: un individuo regenerado en tanto en cuanto ha adquirido conciencia de sí y ha vuelto a componer la fractura de su propia personalidad; un prototipo de español que pueda resolver el perenne conflicto entre las dos componentes históricamente antagónicas de la “España bicéfala”, y que sea capaz de traducirlas en un vigorosa facultad edificadora.

Desde el punto de vista de la escritura, a través de la peculiaridad de *El caballero encantado* Galdós ha mostrado, en cierto sentido, la superación de las modalidades del Decadentismo europeo y del Modernismo español, aislando, de todos modos, su propuesta de renovación en el ámbito de la palabra literaria. En efecto, a través de la “metaparodia”, según la hemos llamado, y a través del uso sistemático de las estrategias narrativas que el discurso irónico impulsa en la narración, *El caballero encantado* ofrece su

propia propuesta para la superación de las normas culturales vigentes con el fin de establecer nuevos códigos literarios.

Nos lo sugiere L. Hutcheon cuando sostiene que

...the key to the novel's origins and development might well lie in parody, in the unmasking of deed *literary* conventions and the establishing of the new *literary* codes (...). Even *Madame Bovary* can be, and has been, read as an attack on this very concept of "realism", as an allegory of the power of language and literature.

Y finalmente, en el ámbito de la reflexión acerca del principio mimético del texto realista, el "prodigio" efectuado por Galdós es el de haber escrito un "cuento real... inverosímil", es decir, un texto en que el conflicto endémico del discurso realista puede resolverse si el lector se dispone a aceptar la ambigüedad radical de reconocer en la novela la ficción pero sin dejar de asumir la primera como realidad.

NOTAS

- ¹ La primera edición de la novela fue publicada en Madrid por el editorial Perlado, Páez y Cía. (Sucesores de Hernando), pero, en realidad, *El caballero encantado*, ya desde el 9 de noviembre de 1909, se publicaba por entregas en la revista madrileña *El Liberal* hasta el 6 de marzo de 1910 en que apareció la última entrega nº 55.
- ² ENTRAMBASAGUAS, J., *Las mejores novelas contemporáneas*, Planeta, Barcelona, 1958, I, p.820.
- ³ La fórmula, "estilo de la vejez", fue utilizada por Schraibman en el célebre artículo de 1966 en que el crítico analiza *El caballero encantado* teniendo presente el estudio de Broch, H., sobre el estilo de la edad mítica del escritor, «the style of old age» precisamente. "Broch caracteriza este cambio estilístico de abstractismo, -recuerda Schraibman- no ya de palabras, sino de símbolos, que expresan el significado de la obra, no por el poder expresivo de la palabra sino por las relaciones sintácticas entre ellas", p.168 (SCHRAIBMAN, J., *Galdós y el "estilo de la vejez"*, en Homenaje a Rodríguez-Moñino, Madrid, 1966, II, pp.165-175).
- ⁴ RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS reproduce en su introducción a *El caballero encantado* una significativa antología de comentarios críticos que se mueven en esta trayectoria: «Gamero y de La iglesia (1934): "curioso capricho"; VALBUENA PRAT (1953): "caos desigual e inelegante"; "bordea el pleno fracaso literario"; EOFF (1954): "claras señales de declive en la capacidad creadora"; "blandura propia de la vejez"; HINTERHÄUSER (1963): "una dosis de senilidad prematura"; SCHRAIBMAN (1966): "Estilo de la vejez"; "Último sueño romántico de Galdós", p.28 (RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J., *Introducción a El caballero encantado*, Cátedra, Madrid, 1982, pp.13-72).
- ⁵ MORA GARCÍA, J. L., «Galdós novelista. A propósito de *El caballero encantado*», en *Actas del IV Congreso de Estudios Galdosianos*, Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, p.739. Para un análisis de las implicaciones históricas de la novela, *cfr.*, además, CORREA, G., «El sentido de lo hispánico en *El caballero encantado de Pérez Galdós y la generación del 98*», en *Thesaurus*, XVIII, 1963, pp.231-241, incluido también en *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Gredos, Madrid, 1977, pp.231-241; GILMAN, S., «*El caballero encantado: Revolution and Dream*», en *Anales Galdosianos*, XXI, 1986, pp.45-52; RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J., «Galdós y *El caballero encantado*», en *Anales Galdosianos*, VII, 1972, pp.117-132, reproducido también como introducción a la edición por él mismo de *El caballero encantado, cit.*, pp.13-72.
- ⁶ MORA GARCÍA, J. L., «El fin de siglo visto por Galdós», en *Ulula*, 5-6, Athens, 1989, p.27.
- ⁷ MAINER, J. C., observa que "precisamente nace esta actitud populista (¿qué otros nombres cabe dar a obras como *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno, *El caballero encantado* de Galdós y *las tragedias rural-populares* de García Lorca?) que parece consustancial a la literatura española del siglo XX: la búsqueda de un *pueblo* que se inventa como tema, se manipula como esperanza y se desea como imaginario auditorio, siempre al margen de la sociedad industrial, siempre identificado con la España rural y muda" (MAINER, J. C., *La edad de plata (1902-1939)*, Cátedra, Madrid, 1983, pp.70-71).
- ⁸ PÉREZ GALDÓS, B., «Rura», artículo escrito en enero de 1901 y publicado en *El Progreso Agrícola y Pecuario*, ahora en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1990, III, pp.1260-1261.
- ⁹ PÉREZ GALDÓS, B., «Soñemos, alma, soñemos», artículo de noviembre de 1903, publicado en el primer número de la revista *Alma Española*, reproducido en *Obras completas, cit.*, III, p.1258.
- ¹⁰ *Ibíd.*, p.1260.

¹¹ Reproducimos entre paréntesis el número de página de la cita según la edición de *El caballero encantado* por RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J., *cit.*

¹² CORREA, G., *El sentido*, *cit.*, p.25.

¹³ Es conocido el interés de Galdós por los personajes visionarios y por el psicoanálisis, revelándose ya desde sus primeros textos como *La sombra*. En la recuperación de la memoria por parte de Gil se hace evidente la aplicación de las teorías bergsonianas acerca de la necesidad, por parte del individuo, de efectuar un itinerario sensitivo con el fin de volver a apoderarse de su propio pasado. Un gesto, un sonido, un sabor, en efecto, pueden devolvernos el recuerdo de las piezas que faltan a nuestra experiencia, así como también Proust ha creído, estableciendo, en cierto sentido, un especial género narrativo todo empeñado en el relato de la recuperación de la memoria.

¹⁴ "Of the *episodios*, -sostiene BLY, P.,- plays and "novelas de la serie contemporánea" that Galdós wrote in those years in which the *noventayochistas* were starting their literary careers, one work in particular, *El caballero encantado*, published in 1909, presents points of fruitful comparison with the "temática noventayochista", precisely because it seems to contain so many recognizable pet themes of the Generation", p.86 (CLARKE, A. H., «*El caballero encantado: Galdós's Ironic Review of "Regeneracionistas"*», en *Galdós's House of Fiction*, E. J. RODGERS (eds.), The Dolphin Book Co., Birmingham, 1991, pp.85-97).

¹⁵ En MADARIAGA DE LA CAMPA, B., *Pérez Galdós. Biografía santanderina*, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1979 p.354.

¹⁶ Nos referimos al texto de GENETTE, G., *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

¹⁷ El narrador precisamente relata: "Buscando Torralba nuevos modos de distraer al chico de su vida licenciosa, discurrió afiliarle en una orden de caballería, Calatrava o Santiago, pues sólo con pensar en los trámites de la ceremonia para recibir el hábito, y el traje, armas, reglas de la comunidad y demás pormenores de la vistosa mascarada, tendría entretenimiento para muchos días y una desviación de su espíritu hacia las cosas nobles y solemnes" (p.78).

¹⁸ "La parodia consiste en la imitación de las características exteriores de un fenómeno cualquiera de la vida (el gesto de una persona, los procedimientos artísticos, etc.) con lo cual se obscurece o niega por completo el sentido interior de lo que se somete a la misma parodia. (...) La parodia tiende a demostrar que detrás de las formas exteriores de un principio espiritual no hay nada, que detrás de ellas hay el vacío" (PROPP, V., *Comicità e riso*, Einaudi, Torino, 1988 [1976], pp.72-73). La traducción es nuestra.

¹⁹ MARTÍNEZ RUIZ, J., *Azorín, La voluntad*, Castalia, Madrid, 1968, p.267.

²⁰ HUCTHEON, L., «Process and Product. The Implications of Metafiction for the Theory of the Novel as a Mimetic Genre», en *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Routledge, London & New York, 1984, p.38.