

EL SENTIDO DE LA RECUPERACIÓN CERVANTINA EN *EL CABALLERO ENCANTADO*

Assunta Polizzi

[...] 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.¹

La lectura de los textos cervantinos está muy presente en toda la obra de Galdós, el cual conocía profundamente el *Quijote*. Desde los años en el Colegio de San Agustín, solía recitar de memoria varias partes de la obra y, con mucha probabilidad, seguía recordándolas aún cuando, ya ciego, en julio de 1915, preparó un artículo titulado *Ciudades viejas: “El Toboso”*. En esta ocasión, dictó a su secretario pasajes enteros sacados del cap. IX de la segunda parte de la novela cervantina, rellenando los huecos con comentarios que parafraseaban el resto del capítulo, y sumergiendo las citas del *Quijote* en un juego imaginativo que partía de la experiencia concreta del escritor de visitar la ciudad de Dulcinea.²

Todos los textos de Galdós indudablemente evocan, de alguna forma, la escritura cervantina en diferentes ámbitos. Más superficialmente, a partir del plano lingüístico, en la utilización de palabras del vocabulario cervantino y quijotesco, o hasta formas neológicas como “quijotear”, o en las partes paratextuales como en los títulos o en los epígrafes de capítulos, en los temas, como el de la locura o, más en general, del desequilibrio psíquico, incluso del narrador, que puede alterar la percepción de la realidad contada, y, luego, en los motivos, en los nombres y en la construcción misma de los personajes, y, pasando a niveles más profundos de su escritura, se puede encontrar toda una evocación en el uso del discurso irónico, y, más aún, en la estructuración flexible del estatuto de la voz narrante, hasta en la dimensión metafictiva a la que el escritor vincula algunos textos.

A partir de la temprana lectura de F. Pérez de Ayala de 1920,³ ha sido rastreada la obra de Galdós en su conjunto con el resultado de encontrar no sólo un eco, sino una continua referencia cervantina, que más o menos explícitamente el escritor canario siembra en su escritura. La que puede considerarse probablemente su última novela, *El caballero encantado* (1909), teniendo en cuenta que *La razón de la sinrazón* (1915) se acerca más al género teatral, indudablemente cierra la actividad novelesca de Galdós con un declarado homenaje a Cervantes y a su *Quijote*.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que la producción de *El caballero encantado* se sitúa en el ambiente modernista que anticipa la tendencia a la disolución del género novela que caracteriza el siglo XX, estructurándose entre la parodia y el pastiche, o, en todo caso, un género que tiene que ver con la hipertextualidad, es decir, una literatura en segundo grado, en las palabras de Genette,⁴ que puede explotar todas las posibilidades fictivas que le pone a su alcance la historia cultural de un país y su sistema literario, emblemáticamente, a través de un referente, el *Quijote*, que los resume en la conciencia colectiva.

En una anterior reflexión sobre *El caballero encantando* señalé, como ya habían hecho otras lecturas, el vistoso quijotismo de este texto. Ahora tengo la oportunidad para profundizar en este concepto dedicándome a delinear, con la herramienta metodológica adecuada, en qué manera Galdós produce un texto de segundo grado, respecto a qué hipotexto y, por lo tanto, precisar el sentido mismo de la recuperación cervantina.

Como es sabido, Gérard Genette, entre los otros, se ha dedicado, hace algunos años, a investigar en el ámbito de la “evocación”, como aspecto propio de la obra literaria, delimitando el campo de la hipertextualidad a partir de dos tipos más o menos oficiales de “manipulación” del material literario, dos categorías de relación básicas: la transformación de un texto, como la parodia o el travestimiento burlesco, y la imitación, según ocurre en el pastiche. Se trata de reflexionar sobre la “transtextualidad”, que el estudioso define, en sentido general, como “transcendencia textual del texto”, es decir “todo lo que pone al texto en relación. Manifiesta o secreta, con otros textos”.⁵ Entre los cinco tipos de relación transtextual que Genette es capaz de individualizar,⁶ el que aquí me parece de mayor utilidad para este estudio es precisamente el cuarto, el de la “hipertextualidad”, más vinculado bien a los elementos formales de *El caballero encantado*, bien a la complejidad de su género, la relación hipertextual, el hipotexto de referencia.

Genette describe este tipo de relación transtextual como la de la “hipertextualidad”, es decir, en las palabras del estudioso, como “toda relación que une un texto B (que llamaré “hipertexto”) a un texto anterior A (al que llamaré “hipotexto”) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”.⁷ Esta derivación puede ser no sólo de tipo metatextual, cuando el texto B cita directamente el texto A, sino que puede verificarse el caso de que el texto B no incorpore directamente el texto A, pero que cree cierta filiación respecto a él tal que no podría existir sin su hipotexto. Se trataría para Genette de una operación de “transformación”. También la “imitación” es una forma de “transformación”, que, sin embargo, resulta de un proceso más complejo, ya que presupone que se constituya preliminarmente un modelo deducido de un determinado texto y capaz de generar un número infinito de realizaciones miméticas. Por lo tanto, la derivación hipertextual puede producirse esencialmente a través de dos tipos de transformaciones del hipotexto: directa, o transformación simple, e indirecta, que Genette llama “imitación”. Los dos procedimientos van a diferenciarse en cuatro géneros, respectivamente: de la transformación textual proceden la “parodia” y el “travestimiento”, que tienen que ver principalmente con un texto y secundariamente con un estilo, mientras que de la “imitación” estilística, la “caricatura” y el pastiche, que se dedican a mimar estilos más que textos. Toda esta conceptualización va a ser muy útil a la hora de analizar la relación transtextual que produce *El caballero encantado*.

La hipertextualidad en la mayoría de los casos se declara a través de indicios paratextuales (títulos, subtítulos, epígrafes,...) que desarrollan un papel contratual. En este ámbito es posible colocar los rasgos más exteriores de *El caballero encantado*, su aspecto compositivo, que ya desde lo formal lo acerca, en un primer término, a la evocación quijotesca. Me refiero al elemento transtextual más vistoso, es decir a los epígrafes que titulan cada capítulo. Voy a recordar unos ejemplos:

Cap. I —De la educación y ociosa juventud del caballero.

Cap. XIX —Donde se cuenta el terrible encuentro del caballero con un desaforado gigante y cómo luchó y le dio muerte, con otros sucesos interesantes.

De hecho, resulta muy fácil para el lector reconocer la modalidad paratextual propia de los textos medievales, entre los cuales ocupan un lugar privilegiado los libros de caballerías. Mientras que en algunos epígrafes se llega a distinguir el discurso irónico a base del cual están contruidos, que, además de relacionarse hipertextualmente con el *Quijote*, traspone esos tipos de textos a unas determinadas coordenadas de lectura, como si fuese ya procesados por toda una tradición literaria. Vemos los ejemplos:

Cap. VI —Donde verdaderamente empiezan las verdaderas e inverosímiles andanzas del caballero encantado.

Cap. XX —De cómo pasaron el caballero y sus amigos de la esclavitud de los Gaitines a la no menos insolente y dura de los Gaitones.

Esto permite que se establezca con mayor facilidad el celeberrimo y tan debatido “pacto de lectura” entre autor y lector, que se dispone a aceptar la propuesta del texto a pesar de su vistosa contradicción respecto al género, es decir respecto a lo que canónicamente el lector de 1909 se esperaba de un autor como Galdós.⁸ De esa forma, el real hipotexto de *El caballero encantado* queda todavía ocultado detrás de un espejo de relaciones hipertextuales. Manteniéndome en el umbral del paratexto, se encuentra el subtítulo que Galdós elige para su novela, “cuento real... inverosímil”, con el cual le llega al lector una importante prolepsis, o anticipación, acerca de las coordenadas de lecturas que le será oportuno activar. De hecho, el aparente oxímoron anticipa la dimensión fantástica que a partir de los capítulos IV y V dominará el texto, repitiéndose en el incipit en que se introduce, por voz de un narrador omnisciente, al “héroe (por fuerza) de esta fábula verdadera y mentirosa”, “don Carlos de Tarsis y Suárez de Almondar, marqués de Mudarra, conde de Zorita de los Canes” (75).⁹

Los primeros capítulos, por su parte, aunque sigan un acercamiento realísticamente canónico y pasen a describir los rasgos fundamentales del protagonista y el ambiente en que se mueve, presentan ya una importante cuestión que se refiere al género. De hecho, a lo largo de la novela, van entrelazándose unidades textuales de diferente naturaleza: a capítulos con un tradicional estatuto narrativo (voz omnisciente que deja espacio suficiente a limitadas intervenciones en estilo directo por parte de los personajes, como en los capítulos I y II), se mezclan capítulos de narración dramatizada, en que las voces llegan sin otra mediación que verdaderas acotaciones teatrales (por ejemplo en el cap. III) de diferente orden, del puramente descriptivo al más impresionístico, en la mayoría de los casos, (“*Becerro. Más desmayado y mortecino que otros días. Su rostro flácido, sus ojos plorantes, reviven al son claro de su palabra corectísima*”, 90). Además, pueden encontrarse unidades mixtas, como el cap. VIII, que presenta a la vez estas dos variantes de género y, finalmente, un capítulo que admite, dentro de su estructura teatral, la intromisión de versos. Se trata de una relación transtextual más, la de la intertextualidad, que establece *El caballero encantado*, esta vez con la *Representación séptima* de Juan del Encina, reproducida, con algunas variantes, al final del cap. IX. Esta antología de géneros, sin duda desarticula la novela, aunque formalmente la acerca, una vez más y a un nivel hipertextual, a los textos de muchos siglos atrás, cuando todavía no era vigente la división taxonómica de los géneros literarios modernos. El producto es una forma fluyente que consigue huirse de un determinado molde y acercarse a la yuxtaposición estructural, al puzzle narrativo. El proceso receptivo por parte del lector supera las posibles reticencias, porque el texto puede resultar aceptable si se percibe como coherente con su formal relación hipertextual respecto al *Quijote*, donde los cuentos interpolados, como una antología de géneros, producían el mismo tipo de desarticulación.

Sin embargo, queda la cuestión más general entorno a qué género puede adscribirse el texto galdosiano. Esto depende del tipo de relación hipertextual que se establezca entre la novela, como hipertexto, y su hipotexto. Lo cual abre un segundo paréntesis reflexivo sobre la pregunta, tal vez definitiva: ¿cuál es el hipotexto de *El caballero encantado*?

Si, como muchas interpretaciones críticas han hecho, nos quedamos en el umbral del contrato de lectura que consiguen establecer los elementos paratextuales, la respuesta sería el *Quijote*. Sin embargo, profundizando en los lazos entre los dos textos, quedan sin atar varios cabos. Como parodia o travestimiento de la novela cervantina, *El caballero encantado* debería efectuar una “transformación” de tal hipotexto manteniendo necesariamente reconocibles por lo menos la acción y los personajes, sus nombres y sus calidades originales, según también ocurría en el concepto clásico de parodia. Como el lector del texto galdosiano sabe, son muchas las disidencias entre las dos novelas, y las más importantes se refieren al mismo móvil de la actividad de trasposición de los dos héroes hacia “otra” realidad. De hecho, si don Quijote no acepta su estilo de vida, en cuanto lo percibe como banal, e intenta transponerlo hiperbólicamente a un registro más alto, idealizándolo según los modelos literarios que se le ofrecían, Tarsis, en cambio, sufre un involuntario encantamiento que le obliga a sumergirse en la crudeza de la realidad, rebajando su estilo de vida a un registro cada vez inferior. Don Quijote efectúa un peregrinaje nostálgico hacia atrás en el tiempo, el caballero Tarsis, encantado, se encuentra actuando en un tiempo mítico, atemporal, que está en relación con la dimensión mágica, y se proyecta hacia el futuro. Más bien *El caballero encantado* podría considerarse como un pastiche del *Quijote*, es decir como su imitación estilística, una versión “a la manera” de la novela de Cervantes. Esto reduciría el sentido de la recuperación por parte de Galdós, además de quedar insolutos unos contrastes entre los dos textos, incluso de carácter estilístico. Me refiero sobre todo al efecto de dejar al lector del *Quijote* al margen de la narración, y, por lo tanto, de la locura del héroe, gracias a la presencia de su contrapunto, Sancho, y de la realidad verosímilmente percibida que le rodea en el texto. Mientras que Tarsis comparte totalmente su encantamiento (visión/sueño/alucinación) con el lector, precisamente porque falta en *El caballero encantado*, ese recurso del contrapunto que limita, juzga, condena y margina la locura quijotesca. Me refiero a ese espacio narrativo dominado por la voz narrante que en el *Quijote* no deja sitio para la duda, para otras interpretaciones y que, por ejemplo, Unamuno condena en su re-escritura de la novela cervantina, *Vida de don Quijote y Sancho*, abriendo grietas para diferentes soluciones a las aventuras imaginariamente reales que vive don Quijote. En cambio, todo el entorno del caballero galdosiano le sigue en su encantamiento/peregrinaje, que sume en lo inverosímil la realidad en su totalidad.

Ahora, si cambiamos la identificación del hipotexto de *El caballero encantado*, llevándola más allá de aquel prototipo de un género o “antinovela” que tal vez puede considerarse el *Quijote*, y poniéndolo en relación con los mismos libros de caballerías, emblemáticamente sintetizados en el *Amadís de Gaula*, la novela de Galdós puede revelarse como la parodia de éstos, es decir como su transposición semántica con intento satírico, y también su imitación estilística o pastiche, considerando que el mismo Genette nota que la hipertextualidad puede definirse también como “transgenérica” en cuanto capaz de englobar varios géneros a la vez.

El héroe de *El caballero encantado*, que pertenece a una noble estirpe, como su amigo Becerro intenta continuamente probar,¹⁰ socialmente se le describe como “señorito muy galán y de hacienda copiosa, criado con mimo y regalo”(75) y deja también vislumbrar de su alma “las virtudes caballerescas y, además, la gracia, el ingenio, el don de simpatía”, en las palabras del narrador del primer capítulo. Él es, por lo tanto y contrariamente a lo que se refiere a Don

Quijote, un caballero, por lo menos en el sentido que la palabra podía tener en el momento de la escritura de la novela. E incluso consigue recibir su investidura oficial con los atributos formales de la caballería, no sólo en una mente enferma, como ocurre en el caso de don Quijote, mientras rebautiza un conjunto de objetos banales en vestimenta del caballero, sino, al revés, desde la perspectiva de los demás, mientras que el narrador traspone el modelo en su rebajamiento paródico y el mismo héroe se distancia de todo ello. Leamos del texto:

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 en 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. Dejose llevar Carlos a donde su padrino quería, y aunque interiormente se reía de tales pamemas y figuraciones, tomó el hábito, le fue ceñido el acero y calzada la espuela en función pomposa, con asistencia de gente alcorniada. [...] Los caballeros le vieron con envidia, las damas con admiración, y la prensa lo trombeteó de lo lindo. Pero él, que no podía ver en tal comedia más que un degenerado simbolismo de cosas que fueron grandes, se miraba y a los demás miraba con lástima, complaciéndose en exagerar la ridiculez de la vestimenta, que en los de mezquina talla era digna del lápiz de Goya. El manto blanco, los desaforados borlones y el birrete ochavado daban impresión de caricatura, no de la que regocija, sino de la que entristece. Era profanación de tumbas, traslado burlesco del antaño glorioso.(78)

Las relaciones hipertextuales entre *El caballero encantado* y el mismo *Amadís de Gaula* son varias y abarcan diferentes ámbitos. Un análisis de las funciones de los atantes en el texto galdosiano revelaría fácilmente un esquema narrativo superimponible al cuento de hadas con el héroe, su ayudante, su antagonista, así como la idea del amor como motor de la acción del protagonista, y la referencia emblemática a las tres pruebas con las que se enfrenta el caballero, los tres diferentes estados en que se encuentra transformado (pastor, minero, pez). La misma simbología del agua en que se regenera Tarsis y, sobre todo, la transposición conceptual del encantamiento como proceso de formación, que rigurosamente pasa por una catarsis que, a través de la regeneración, desemboca en un *happy ending*, mientras que la locura de don Quijote se agota gradualmente al contacto de la realidad y a la vez agota la existencia del héroe. Sin embargo, me parece vislumbrar la relación hipertextual más vinculante en la presencia estructuradora de los elementos sobrenaturales, es decir en la transgresión de las leyes de la naturaleza introducida por la magia que permite la representación de lo fantástico. En el *Amadís*; “historia fingida” que narra “las cosas admirables fuera de la orden de natura”, según la definición que de ella da Rodríguez de Montalvo en el prólogo, así como en *El caballero encantado*, la dimensión mágica participa en el mismo estatuto narrativo, vertebrando el desarrollo de la trama y hasta deslizando la materia sobrenatural hacia una racionalización, ya que todo el mundo se queda sometido a ella. En el mundo en el que se mueve Tarsis la magia está presente incluso antes del encantamiento y prueba de esto es el episodio del espejo mágico durante la visita en casa de Becerro:

Por un rato no dio el caballero crédito a sus ojos: se acercaba, retrocedía. Mas el cristal, que era de una limpidez asombrosa, no copiaba la imagen frente a él colocada. En vez de verse a sí mismo, Tarsis vio en el cristal, como asomándose a él, la propia y exacta imagen de la damita sudamericana, de quien estaba ciegamente enamorado. [...] —Cintia —exclamó casi pegando su rostro al cristal, sin que por esta proximidad

se acercara también el de la linda bogotana—, Cintia, ¿eres tú de verdad, o eres pintura, artificio de la luz en el vidrio, por obra del discípulo de Lucifer que vive en esta casa? —Soy yo, Carlos de Tarsis. ¿Verdad que es gracioso vernos aquí? Yo no ceso de reirme...—Sácame de esta horrible duda, Cintia. ¿Es esto una casa encantada? —Encantada no. Yo estoy en mi casa. Acabo de levantarme. (107)

“El hipertexto es una mezcla indefinible e imprevisible en el detalle, de seriedad y de juego (de lúcido y de lúdico), de producción intelectual y de divertimento”.¹¹ El caballero medieval y el galdosiano protagonizan una narración que proyecta un espejo idealizado de la época de la cual proceden y que se convierte en arena de debate satírico y de propuesta para un mundo posible.

Entre la obra de Cervantes y la de Galdós se establece, en términos generales, la indudable conexión que los ve como dos escritores que esencialmente exploran el espacio intermedio entre la realidad social y la capacidad del individuo de oponerse a ella a través de la imaginación. El sentido de la recuperación cervantina en *El caballero encantado*, recuperación de una modalidad de escritura, de un proceso, no de un producto, está probablemente en el aprendizaje de la importante lección sobre la hipertextualidad que Cervantes brinda en el Quijote y que Galdós hace suya en la creación de un caballero del siglo XIX y de un texto capaz de introducir el patrimonio cultural en nuevos sistemas de significaciones, llenar de un nuevo sentido un simulacro literario.

NOTAS

- ¹ Carta escrita por Galdós a Teodora Gandarias durante la redacción de *El caballero encantado*, en B. Madariaga de la Campa, *Pérez Galdós. Biografía santanderina*, 1979, Institución cultural de Cantabria, Santander, p. 354.
- ² «Ansioso de reproducir la incomparable escena, aguardé la noche, y solito, sin compañía de amigos ni curiosos, me planté frente a la iglesia, para que fuera completa la ilusión. [...] Aquí están —pensé— y al punto me sentí estremecido por la voz del grave Caballero de la Triste Figura, que así decía: —Sancho, hijo, guía al palacio de Dulcinea; quizás podrá ser que la hallemos despierta. [...]. Dejo a don Quijote y a su escudero camino de la floresta y me pierdo en las oscuras calles del Toboso». B. Pérez Galdós, *Ciudades viejas: «El Toboso»*, publicado en «La Esfera», Madrid, II, 86-87, 21 y 28 de agosto de 1915, pp. 4-5 y 22, reproducido por R. Cardona, *Un olvidado texto de Galdós*, «Anales Galdosianos», III (1968), pp. 151-161, p. 156.
- ³ Cfr., en orden alfabético, P. Berrio Martín-Retortillo, Cervantes en Galdós: La «Primera Serie» de los «Episodios Nacionales», en Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 139-148; R. Cardona, Cervantes y Galdós, «Letras de Deusto», 4 (1974), pp. 189-205; Tradición mística y cervantismo en las novelas de Galdós, 1990-97, En Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica, D. Rogers (ed.), Taurus, Madrid 1979, pp. 143-159; S. L. Dolgin, «Nazarín»: A Tribute to Galdós' Indebtedness to Cervantes, en «Hispanofilia», 33 (1989), pp. 17-22; H. L. Dowdle, Galdós' use of «Quijote» motifs in «Ángel Guerra», «Anales Galdosianos», XX (1985), pp. 113-122; J. F. Egea, Maneras de soñar: Cervantes y «Misericordia», «Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos», Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas 1995, pp. 367-373; D. Goldin, Calderón, Cervantes and Irony in «Tristana», «Anales Galdosianos», XX (1985), pp. 97-106; O. H. Green, Two Deaths: Don Quijote and Marianela, «Anales Galdosianos», II (1967), pp. 131-133; P.B. Goldman, Galdós and Cervantes: Two articles and a fragment, «Anales Galdosianos», VI (1971), pp. 100-106; C. Herman, Galdós's expressed appreciation for «Don Quijote», «The Modern Languages Journal», XXXVI (1952), pp. 31-34; Quotations and Locutions from «Don Quijote» in Galdós's Novels, «Hispania», XXXVI (1953), 177-181; Don Quijote and the Novels of Pérez Galdós, East Central Oklahoma College, Ada, 1955; M. Latorre, Cervantes y Galdós (anotaciones para un ensayo), «Atenea», 88 (oct. 1966), pp. 11-30; D. J. Montero-Paulson, La mujer «quijote» y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós, «Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos», I, Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas 1989, pp. 273-302; A. H. Obaid, El «Quijote» en los Episodios nacionales, (1953); Galdós y Cervantes, «Hispania», XLI (1958), pp. 269-273; Sancho Panza en los «Episodios Nacionales» de Galdós, «Hispania», XLII (1959), pp. 199-204; F. Pérez de Ayala, Cervantes y Galdós, «La Lectura», XX (1920), pp. 67-68; A. Rodríguez, L. Hidalgo, Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: «La Desheredada», «Anales Galdosianos», XX (1985), pp. 19-23; A. Rodríguez, D. Donahue, Camila: la denominación de un personaje de Galdós, «Anales Galdosianos», XVIII (1983), pp. 75-77; C. Rodríguez Chicharro, La huella del «Quijote» en las novelas de Galdós, «La palabra y el hombre», 38 (1966), pp. 223-263; J. Warshaw, J., Galdós' Indebtedness to Cervantes, Hispania, 16 (1933), pp. 127- 138.
- ⁴ G. Genette, Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Taurus, Madrid, 1989 [1962].
- ⁵ *Ibid.*, pp. 9-10.
- ⁶ El primer tipo es el de la "intertextualidad", que abarca la "cita", el "plagio" y la "alusión"; el tercer tipo es llamado de la "metatextualidad", más comúnmente definido "comentario" que pone en relación un texto con otro sin necesariamente citarlo; el quinto tipo es constituido por la "architextualidad" que se refiere a una relación abstracta, de pura pertenencia a una categoría de textos, hecha explícita por una automención en el título: la indicación "novela" o "poema" que acompaña el título en la portada.
- ⁷ G. Genette, *op. cit.*, p. 14.
- ⁸ Ya en mis anteriores estudios sobre *El caballero encantado* he recordado «el desconcierto de la crítica...» contemporánea a la publicación de la novela que probaría, de todas formas, en que riesgo pudo incurrir este texto sobre todo en lectores especializados.

⁹ Cito de la siguiente edición: B. Pérez Galdós, *El caballero encantado*, 1982, Cátedra, Madrid. Las páginas irán en el texto ente paréntesis.

¹⁰ «[...] José Augusto rompió en estas explicaciones eruditas del apellido materno del caballero Tarsis. Descomponiendo y analizando el *Suárez de Almondar*, el maestro de linajes encontraba nombre y cognomen. El Suárez viene de Suero, y el Suero de Asur, nombre semítico sin duda. De Almondar es corruptela del árabe Abo l'Mondar, que quiere decir Hijo del Victorioso. Reunidos y entramados estos nombrachos con Tarsis, resultaban en una pieza las claras estirpes de Sem y Japhet, hijos del excelentísimo patriarca Noé» (p. 83).

¹¹ G. Genette, *op. cit.*, p. 496.