

RAZÓN FUNDAMENTAL E IRRACIONALISMO EXPRESIVO EN LAS ÚLTIMAS OBRAS DE PÉREZ GALDÓS

Yvan Lissorgues

Es este un título muy frío, muy académico, que en un primer momento no parece corresponderse con la tonalidad general de las obras que son aquí objeto de atención, *Cassandra*, *El caballero encantado*, *La razón de la sinrazón* y a las que debería añadirse algunos *Episodios nacionales* de la quinta serie, *La Segunda República* particularmente. El lector de cualquier época acostumbrado a la transparencia mimética de las novelas del gran realismo del siglo XIX, y sin picar tan alto el mero lector ingenuo, expresarán, su sorpresa, después de una primera lectura, acudiendo a calificativos como truculento, fantástico, extravagante, cuando no delirio de abuelo. Y así fue el caso, incluso, como se sabe, de parte de estudiosos serios e ilustrados. Por cierto, si *Cassandra*, novela dialogada en cinco jornadas, puede ser tildada de truculenta, en el sentido etimológico de que asusta por la crueldad y el dramatismo, ni más ni menos en suma que *Doña Perfecta*, no puede calificarse de estrafalaria, a pesar del insólito episodio final, el que podría titularse: “Doña Juana rediviva” y que es un caso interesante para ilustrar un debate en torno a lo fantástico, lo maravilloso o lo sobrenatural. En cambio, *El caballero encantado* y *La razón de la sinrazón* dejan transparentar a cada paso la bondadosa sonrisa de un Galdós que se deleita en contar cuentos fantasiosos a sus racionales lectores-niños, para que éstos se deleiten y aprendan. Casi podría decirse que estas novelas son obras de un autor parecido al franciscano cronista de la historia de Tarsis, como lo fue Cide Hamete de la de don Quijote, un franciscano descalzo de quien dice el narrador del “Cuento real... inverosímil” titulado *El caballero encantado* que “si el tal dejó fama de *trolista*, inventor de cuentos para la infancia, también la tuvo de gran teólogo y comentador de los sagrados libros”.¹ Estas últimas novelas muestran que también Galdós sabe inventar *troles*, gigantes y monstruos, bien castizos si no escandinavos, y diablos y brujas de todas layas y si no tiene fama de teólogo la tiene de experto en Historia, de gran amigo de los libros, sagrados a su modo algunos como *El Quijote*, el *Persiles*, etc, de la literatura española y europea y de buen conocedor de la sociedad de su tiempo como de las más recientes teorías científicas, que cunden por la Europa de aquellos tiempos.

Por todo lo cual y a pesar del buen humor, algo rabelaisiano, de estas obras, es obligación “científica” atenerse a la frialdad del título elegido. Está claro, en efecto, que a Galdós le impulsa la voluntad racional de dar una visión totalizadora de la sociedad española de principios del siglo xx, en la que obra, según su visión, una desatada sinrazón maléfica que trastorna el mundo social y político y también le empuja el deseo ideológico de proponer soluciones. A tanto llega la sinrazón que una representación humana, social e histórica de la realidad, que sólo fuera fruto de la razón fundamental no podría ser sintética, sino sólo metonímica y aún en el caso más logrado. Para el autor, parece que lo mejor, o por lo menos lo más eficaz, es situar la representación en el terreno mismo de la sinrazón; es decir que hay que romper el “stendhaliano” espejo de la mimesis y acudir a formas literarias irracionales. Prueba de que así fue, es la confesión que don Benito le hizo a Teodora Gandarias antes redactar *El caballero encantado*, diciendo que ha hecho una selección de textos castellanos con el fin de

encontrar para su novela “una forma fantástica, extravagante, algo por el estilo de los libros de caballería, que desterró Cervantes, y que a mí en guasa, se me ha ocurrido rematar”.²

Lo que me propongo estudiar es esa forma que el mismo Galdós califica de “fantástica, extravagante”, rozando previamente para aclarar las cosas el debate en torno a la insuperada y tal vez insuperable cuestión de lo fantástico.

No volveré sobre lo principal, es decir, el resultado de la intencionalidad de representar la “sociedad presente”, ya conocido por bien estudiado; sobre este punto remito a los valiosos trabajos de Gustavo Correa,³ de Julio Rodríguez Puértolas,⁴ de Yolanda Arencibia,⁵ y a otros estudios publicados en las *Actas* de los últimos Congresos Galdosianos de las Palmas de Gran Canaria.⁶ Es que desde el momento en que Lieve Behiels, al clausurar su sugestivo trabajo sobre el proceso iniciático del héroe en las últimas novelas galdosianas, manifestó el deseo de ver estudiadas estas obras “a partir de lo que efectivamente se puede leer en ellas y no a partir de lo que los críticos quisieran que fuesen”, se ha superado el descrédito en que rotundos juicios de eminentes críticos habían envuelto la producción novelesca del último Galdós.⁷

Incluso los sorprendentes aspectos formales de esas novelas, después del pionero estudio de 1977 de Francisco Ynduráin sobre *El caballero encantado*,⁸ empiezan a suscitar interés. Los estudios historicistas citados atrás, tan justificados y tan aclaradores, no se han focalizado realmente en ellos; pero nunca debe olvidarse que “la forma por ser forma es fondo”, según la fórmula aforística de Gonzalo Sobejano. Varios trabajos relativamente recientes han alimentado mi reflexión sobre el irracionalismo como modo de expresión en estas novelas. Citaré: “El mito de la aventura del héroe...”, antes citado de Lieve Behiels, la “metaparodia” estudiada por Assunta Polizzi,⁹ “el componente fantástico” profundizado por Rosa Eugenia Montes Doncel a partir de la presencia intertextual del *Quijote* y sobre todo, y es lo nuevo, del *Persiles* y de la novela bizantina.¹⁰

El primer problema que plantea la forma literaria de estas novelas, particularmente *El caballero encantado* y *La razón de la sinrazón*, atañe al vocabulario ¿Es lícito calificarlas de fantásticas o de maravillosas como hacen algunos estudiosos? Lo fantástico, que no debe confundirse con lo maravilloso, es, en efecto, una “categoría” muy controvertida, a la que no han conseguido poner el punto final las reflexiones de quienes han intentado teorizarla. De fácil aplicación es, en cambio, la rotunda definición de Todorov, según la cual lo fantástico es el momento de vacilación de una conciencia que sólo conoce las leyes naturales al encontrarse frente a un fenómeno sorprendente y no explicable de inmediato. Si hay una explicación racional, es decir, si se impone la conciencia de que se trata de una ilusión, de un producto de la imaginación, de un sueño, se disuelve la angustia ante lo desconocido, se reconoce que las leyes del mundo siguen iguales, y, desde luego, no puede hablarse de fantástico. Pero si el fenómeno insólito se impone como una realidad, debe admitirse que ésta va regida por leyes desconocidas, y entramos en un mundo nuevo, sobrenatural, maravilloso; entonces deberíamos dejarnos llevar, como Alicia, a un país de las mil maravillas, que por ser maravilloso no es fantástico.¹¹ Ante el mundo de *El caballero encantado* y de *La razón de la sinrazón*, no vacilamos ni un momento, porque el tejido de las inverosimilitudes nos aparece como mero juego literario al servicio de la evidente intencionalidad de representar la sociedad presente; es lo que dice, en cierto modo, el subtítulo de *El caballero encantado*, “Cuento real... inverosímil”. Estas obras, pues, no son fantásticas y si se califica tal cual episodio de fantástico sólo será en el sentido de fantasioso. Igual puede decirse de lo maravilloso; aun cuando encontremos en una obra todos los ingredientes de lo maravilloso, en el sentido de

sobrenatural, faltará siempre la fe, la creencia de que es verdad lo que se da por maravilloso. Por su parte Antonio Risco, que no acepta la recortada definición de Todorov anteriormente evocada, hace un minucioso análisis de la literatura fantástica de lengua española, particularmente de las *Leyendas* de Bécquer, y ofrece un precioso aparato metodológico para el estudio de este tipo de relato, pero como las novelas que estudiamos no entran globalmente en ninguno de los marcos delimitados, no encontramos en este valioso trabajo solución al esencial problema terminológico planteado.¹² Tampoco la encontramos en el mejor trabajo, tanto erudito como teórico, sobre la literaturas fantásticas y maravillosas, el de Irène Bessièrre: *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, aunque abre aclaradores perspectivas de reflexión sumamente útiles.¹³

Lo mejor, pues, será atenernos a las denominaciones que el mismo Galdós da como claves en los subtítulos de las dos últimas obras: “cuento” es *El caballero encantado* y “fábula” *La razón de la sinrazón*; fingidos cuentos para la infancia con peso de real enseñanza para lectores racionales o fábulas estrafalarias con intención didáctica y moraleja (o moralejas). Pero era necesario el corto rodeo por el bosque teórico de lo fantástico para no perderse en las ramas de unas ficciones extraordinarias, que remiten más o menos a lo onírico.

Señalaré sin insistir que la enunciación es un indicio para situar al narrador con respecto a lo contado y por tanto medir su grado de implicación en la narración, sin olvidar que puede colocarse en el campo ficcional de la ironía. Por ejemplo, el mero hecho de calificar los acontecimientos en los epígrafes de los capítulos dice que el que cuenta se otorga cierta superioridad y desde luego que está fuera de lo contado. El narrador de *El caballero encantado*, imitando ostensiblemente el del *Quijote*, desgrana en los títulos el vocabulario de lo maravilloso: “sucesos increíbles”, “prodigiosos y disparatados fenómenos”, “inauditos sucesos”, “extraordinarias visiones”, etc., como suele hacerlo un pregonero en calle o plaza o mejor como un Maese Pedro erguido cerca del tablado. Lo contado es un espectáculo montado por quien cuenta. No puede haber fantástico ni maravilloso, sino sólo tal vez como imitación o pastiche, es decir como espectáculo, como juego, como fábula.

Antes de examinar algunos aspectos de las dos últimas novelas galdosianas consideradas como fábulas, o como cuentos, cuentos de hadas, puede ser interesante fijarnos en algunos casos particulares de ambigüedades literarias presentes en estas mismas obras, así como en algunos episodios de *Casandra*, *Misericordia* y en el cuento *Celín*. Pueden tomarse como reducidos ejemplos ilustrativos de lo que Irène Bessièrre llama “la poética de lo incierto” para definir de manera esencial el relato fantástico. Si lo incierto, lo indeterminado, lo misterioso es consubstancial a la literatura fanástica o fabulística, es ínsolito cuando surge en un relato de tonalidad realista como lo son, más o menos, *Casandra* y *Misericordia*.

La poética de lo incierto

Uno de los últimos episodios de *Casandra*, el que he titulado “Doña Juana rediviva”, es la representación de cómo reaccionan varios personajes de distintos niveles culturales y, podríamos decir, racionales, ante un acontecimiento extraordinario y permite reanudar el debate entreabierto atrás sobre lo fantástico y lo maravilloso. De conocer a *Casandra*, Todorov podía acudir al episodio para ilustrar su teoría.

Cassandra mató a doña Juana, una déspota más odiosa aún que doña Perfecta y que enquistada en un catolicismo cerrado y ciego compensa sus frustraciones tiranizando con crueldad a sus familiares.

Un día, aparece en el atrio de la iglesia de Santa Eironeia (Santa Ironía, todo un programa en una palabra disfrazada de griego), una mendiga muda que es imagen viva de la difunta doña Juana. Ante tal aparición, el estupor es general y en todos los que han conocido a doña Juana hay este momento de vacilación de la razón de que habla Todorov. El recelo es general, pero cada personaje reacciona a su manera. Clementina, sobrina de doña Juana, vacila, se cree presa de “su flaca imaginación”, pregunta a los que son más ilustrados que ella si “vuelven los muertos”; va de nuevo a la iglesia para sacarse de la duda pero el parecido es tan perfecto que queda sumida en el terror; aunque buena católica, lo sobrenatural no le es familiar, y debe de sentir la aparición como un presagio, una amenaza, un castigo, el horror absoluto por inexplicable; no puede conciliar Clementina “su devoción farisaica y sus terrores supersticiosos”. En cambio, Pepa, la asistenta, “nacida y criada en el pueblo bajo, angosta de criterio y ancha de superstición, cree, como en Dios, que la vieja mendiga es doña Juana, y que por su grande influencia en el Purgatorio ha obtenido esta señora difunta permiso para venirse de paseo a nuestro mundo y asustar gravemente a su familia y herederos.” Pepa no tiene miedo, hasta, según cuenta su compañero Insúa, trata de echar un parrafito con su ama y le trae golosinas.¹⁴ Para Rogelio, hijo ilegítimo del marido de doña Juana, especialista en demonios y en ciencias ocultas (como veremos en otro apartado), la vuelta de Juana es natural, según, entre otras explicaciones, el dogma budista: “La figura que has visto es 'Sucot-Bérith', la envidia, los celos, la avaricia...”¹⁵

La voz de la razón, el autor la pone, no sin humor, en boca de Insúa, ex-administrador de doña Juana; el mortal, dice, no ve las almas, “como no sea por sutileza especial del aparato óptico, excitado por la imaginación y ésta por la conciencia.”¹⁶

La reacción más rica de enseñanza es la de Ismael, marido de Rosaura, un ingeniero, un científico... Se las hecha de hombre fuerte, afirma que no cree en brujas, pero en presencia de la “aparecida” siente pavor. Como científico observa a la mendiga, y cree ver que ésta actúa en su indigencia como doña Juana en su riqueza, que camina con su palo como su tía con su bastón... No sale de su confusión e intenta dejar el problema tal como está, declarando “la imposibilidad de trazar las fronteras entre el mundo visible y el de ultratumba”. Como los buenos positivistas, decide que “lo mejor será no pensar en ello”. “Deja en paz —se dice a sí mismo— a tu magín, criado y robustecido en los problemas de la cantidad y la exactitud. Los vivos a la vida...”¹⁷

Como se ve, el episodio de “doña Juana rediviva”, tomado en su aspecto metaliterario, es una contribución ilustrativa al debate sobre lo fantástico y lo sobrenatural.

Ni decir tiene que para el narrador no se trata de un fenómeno sobrenatural, sin embargo ante el insólito acontecimiento no deja transparentar su opinión; en las didascalias se limita a subrayar lo extraordinario del caso, hablando de la “misteriosa vieja”, de la “espantable figura” o llamando “visión” a la mendiga. Indecisa queda, pues la conclusión: cada personaje ve y piensa lo que puede y punto final.

De paso, debe señalarse el sentido simbólico del episodio, sugerido en sentido figurado por un personaje, Zenón, antes de que aparezca la mendiga: “Doña Juana vuelve del Purgatorio

—dice— para quitarnos lo que, contra su voluntad, poseemos legalmente”¹⁸ y reforzado por el juicio general expresado por el autor en un artículo a propósito de las ideas y de las formas de la España vieja. “Las disputamos muertas, y vemos que no acaban de morir. Las enterramos y se escapan de sus mal cerradas tumbas. Cuando menos se piensa, salen por ahí cadáveres”.¹⁹

Más insólito y turbador, desde el punto de vista literario, es el episodio de don Romualdo en *Misericordia* por la total indeterminación del caso. El autor deja totalmente abierto el misterio entre la ficción, la mentira, inventada por Benina y la realidad de la historia contada por el narrador. En plena novela realista, estamos aquí delante de un caso deliberado de “poética de lo incierto”. El don Romualdo que aparece realmente en la novela, no es el don Romualdo imaginado, por necesidad, pero con muchos elementos individualizadores que hacen de él un verdadero personaje de ficción, que a Benina se le hace familiar. Si para el lector queda entero un misterio imputable al autor, para Misericordia la situación es una poética incertidumbre, “hechura del demonio”, pues este Romualdo que le da comida “no es el don Romualdo que yo inventé, sino otro que se parece a él como se parecen dos gotas de agua. Invento una cosas que luego salen verdad, o las verdades antes de ser verdades, un suponer, han sido mentiras muy gordas.”

Hasta en *El caballero encantado*, parece que casi de igual manera está jugando Galdós con la poética de lo incierto, pues al final de la novela se desliza la idea de que todas las aventuras vividas por el héroe mientras está encantado podrían ser un sueño. Como han notado Paloma Andrés Ferrer y Miguel Jiménez Molina, Tarsis se duerme en un banco cubierto de terciopelo en casa de Becerro y al salir de la pecera, al final de la aventura, le dice el caballero Alzor: “Vayamos a Madrid penetrándonos de que esto no es más que un despertar, un abrir y cerrar de ojos, que nos pone delante el mundo que desapareció al cerrarlos por cansancio... o del sueño”.²⁰ Es una eventualidad sólo sugerida por el personaje; el narrador no se atreve a corroborarla, pues el peso de las aventuras quitaría credibilidad a tal explicación, pero queda la duda, la indecisión.

Otro caso de indeterminación estructural, de poesía de lo incierto, es el cuento *Celín*. Al terminar el cuento, después de extraordinarias y vertiginosas aventuras, que encuentran su punto final cuando los cuerpos de los dos jóvenes se estrellan rebotando en cincuenta mil pedazos, Diana se despierta en su lecho, en su alcoba del palacio de Pioz. El cuento es, pues, la narración de un sueño, a pesar de haber empezado, como *El caballero encantado*, por un relato situado en un espacio supuestamente real aunque en un tiempo impreciso, que por el ambiente y algunas alusiones parece remontarse a la época de la Nanita; ambiente en el que desafinan una serie de anacronismos chillones puesto ahí como en guasa. Diana y su mágico guía, que de niño crece hasta llegar a ser atractivo mozo, como crece el deseo discreta y poéticamente sugerido, revolotean en su vuelo iniciático por la selva de las mil maravillas de un lenguaje desbocado con ficción pero controlado por el freno de una razón disimulada que sabe adónde va. La meta de la razón fundamental, en este cuento, es la exaltación de la vida en la línea del *carpe diem*: “Vive, ¡oh Diana!, y el amor honesto y fecundo te deparará la felicidad que aún no conoces”. Es de subrayar que Galdós escribe *Celín* en 1887 cuando termina *Fortunata y Jacinta*... Recordarlo excusa comentario.

¿Fantástico este cuento? Sí, pero sólo en la medida en que lo son los de Charles Perrault. Igual pregunta e igual respuesta merece *El Caballero encantado* y también forzando un poco *La razón de la sinrazón*, aunque ni por un momento se nos ocurre reducir estas densas y frondosas novelas a ningún cuento, por más rico que sea. Lo que sí hay que decir es que

estamos, en unos y otros casos, en la forma poética de lo incierto. Pero no hay forma sin fondo, y si aquí la forma vagabundea es para ampliar el campo en que obra la razón fundamental.

El caballero encantado y La razón de la sinrazón como cuentos alegóricos o como fábulas

Sin pretender colocar en el mismo nivel, desde el punto de vista artístico, las dos últimas obras de Pérez Galdós, es lícito situarlas en la categoría de una forma libre, desconectada de la obligación de transparencia que la estética realista asigna a una mimesis limitada por el necesario efecto de realidad. Pero no se debe perder de vista que lo real no se disuelve, al contrario. Al paso de los protagonistas, Gil y Pascuala en *El caballero encantado* o Atenaida y Alejandro en *La razón de la sinrazón*, se dibujan los campos de Castilla con la misma intensidad poética que en los poemas de Antonio Machado, en los cuadros de Ignacio Zuloaga o de José Gutiérrez Solana, o en las descripciones de *Camino de perfección* de Baroja. Con igual fuerza sobresalen tanto los mecanismos de explotación de los humildes por los Gaitines y Gaitones, es decir caciques y cacicones, como las madejas de corrupciones de los Dióscoros y Pánfilos, financieros y políticos chanchulleros y sin escrúpulos. Toda la España de la época accede al escenario como han mostrado los estudios evocados atrás.

¿Cómo? Poniendo en el crisol de la imaginación todos los recursos intertextuales oportunos. Dejaré de lado, por estudiados, los que proceden de cierta tradición literaria hispánica a la que Galdós estuvo siempre muy apegado, la que se ha formado en torno al romancero, a Juan de la Encina, al *Quijote*, al *Persiles*, etc. Me limito a poner de relieve algunas líneas de fuerza, en torno a las cuales se organizan las imágenes-ideas que brotan de una imaginación creadora caleidoscópica.

La primera es tal vez la que traza el viaje iniciático de las dos parejas protagonistas, Gil y Pascuala, Atenaida y Alejandro. Y sobre este aspecto remito al trabajo, iniciático a su modo, de Lieve Behiels. Sólo cabe recordar que el tortuoso viaje de dos amantes que se buscan es el argumento predilecto de la novela bizantina, revivificado en varias obras, entre las cuales la más notable es *El Persiles*, y sobre todo subrayar que en *El caballero encantado* y por cierto en otras novelas, incluso modernas, este argumento es el vector del tema del deseo, del deseo amoroso, y por ende de la vida. En esta novela y con menos vigor en *La razón de la sinrazón* la persecución amorosa es el motor novelesco, por decirlo así, del relato y, aunque tradicional puede dar lugar, como vemos, a una lectura muy moderna del deseo en la época en que se escribe la novela.

Por encima de todo, en las dos obras funciona una instancia superior, de forma sobrenatural, una especie de dios de la máquina literaria, que en un caso no es dios sino diablo y en el otro una entidad en cuerpo de mujer, que obra como hada y hasta de hada tutelar de los dos protagonistas.

En *El caballero encantado*, la Madre es sólo eso, la Madre con mayúscula, no se llama Clío ni Mariclío como en los *Episodios Nacionales*, lo que formalmente atenúa su carácter mítico-alegórico; todo tiende, en efecto, a humanizarla. Es una figura de gran plasticidad que pasa, según las circunstancias, de noble señora, a quien llaman doña María, a mendiga harrapienta, llamada doña Sancha o doña Berenguela, hasta tomar forma de la “real” duquesa de Mio Cid, como creen Tarsis y Azlor, a no ser que esta última encarnación sea otro caso de lo poético indeciso. Pero no es nunca esa Mariclío, de quien se burla un poco el narrador de los

Episodios, viéndola calzada con vulgares pantuflas o con empingorrotados coturnos. La Madre es cariñosa con todos, solícita, bondadosa como las buenas hadas de los cuentos y si castiga es siempre con mano suave y para bien del sujeto y para bien de la colectividad. Su poder es mágico; puede volar por los aires con su hijo Gil-Tarsis para aleccionar al profano, enseñándole la geografía de la patria, espejo de la historia; puede multiplicar para los hambrientos los panes y las perdices, como encantar a los que merecen encantamiento regenerador. Todo lo tiene preparado, incluso la pecera, especie de esclusa de descompresión para encantados restituidos a la vida normal, espacio superrealista de la narración lleno de poéticas intuiciones y sobre el cual habrá que volver.

En *La razón de la sinrazón* la finalidad es la misma: mostrar que la razón no rige el mundo, sino que reina, tanto en Ursaria²¹ como en el campo, la sinrazón, es decir, el afán ciego y sin freno de poder, de riqueza; lo cual engendra corrupción, engaño, injusticia. En principio, el demonio debería ser quien condujera el baile de los malos para precipitar la caída, como en la novela panfletaria de 1921 de Georges Anquetil titulada *Satan conduit le bal*.²² Es todo lo contrario.

Arimán y sus dos traviesos acólitos, son demonios, ellos tienen el poder mágico, sobrenatural, propio de la instancia suprema de este mundo literario, producto de la imaginación creadora. Son demonios modernos, van vestidos de paisano como cualquier ciudadano, cortejan a las mozas, comen y beben en tabernas, se divierten haciendo travesuras. El único rasgo que tienen en común con Satán, según *La historia del diablo* de Daniel Defoe²³ es que no tienen domicilio; surgen de improviso de la nada, precedidos por un viento más o menos fuerte, para actuar en los sitios donde domina la sinrazón. En esta fábula teatral, donde una línea de fuerza del relato es, algo así como en *El Caballero encantado*, el acercamiento amoroso de Atenaida y Alejandro, los demonios, Arimán, Nadir y Zafranio son los magos capaces, ayudados por las brujas, de hacer milagros para engañar a los poderosos del banco y del ministerio, de montar el episodio grotesco en sumo grado de la aparición de Helena, mujer que fue de Alejandro, de producir el terremoto que sacude Ursaria y permite que la pareja Atenaida-Alejandro emprenda su viaje, verdaderamente iniciático a partir de este momento, por el campo. En cierto modo, son demonios tutelares, que favorecen a los únicos buenos que hay en el mundo corrompido de Ursaria. De aquí arranca uno de los sentidos simbólicos de la obra: hay mal peor que el de los demonios y de las brujas de mala catadura, es la sinrazón, que no es obra de Satán, sino de Dióscoro y de sus cómplices. El mal es el hombre preso de la codicia y que para satisfacerla es capaz de los peores engaños, de las peores fechorías. El mal es el hombre que no se guía por la ética, por la razón. Debe añadirse que Atenaida, si no tiene poderes sobrenaturales, es, como la diosa de la razón Atena que reinaba en Atica, dotada de un extraordinario don de videncia, que le permite captar las intenciones, tanto de los hombres como de los diablos. Es la alegoría discreta de la razón humana, cuyo papel en la fábula parece simbólicamente limitado por el peso de la sinrazón. Pero la razón triunfa al final, en una arcadia campestre donde Atenaida, si no planta el olivo símbolo de paz y de prosperidad como hace según el mito la diosa Atena, ayuda a cultivar el trigo, símbolo también de prosperidad y de paz.

En *El caballero encantado*, está claro que la Madre es una alegoría de la Historia de España, una historia presente en el paisaje y presente en el espacio temporal de un momento preñado de futuro. Gracias a ella, a la alegoría, y a la perspicacia del narrador todos los problemas de la época en torno a la regeneración, a la crisis social afloran de cara al futuro.

Todo eso se sabe ya, pero no creo que se haya dicho con suficiente claridad que es gracias a una forma original, maravillosa, fabulística, una forma de cuento de hada, capaz de decir mucho y de sugerir más que cualquier mimesis analítica, una forma que, por su sincretismo, permite alzar cualquier “realidad” al plano simbólico, como los vestigios de Numancia, el león o el perrazo de Becerra, o autoriza la pintura de recortadas estampas simbólicas, como la del labrador, la del musculoso obrero de la cantera o el cuadro final de *La razón de la sinrazón*, que prefiguran carteles de lo que se suele denominar realismo socialista cuando debería llamarse idealismo socialista.

La fábula favorece, más que la novela supuestamente realista, la integración en el tejido literario de la onomástica mitológica y de la demonología. Al respecto, es de interés comparar a *Casandra* con *La razón de la sinrazón*. De paso habrá que notar que si Galdós es experto en historia, menos lo es en demonios. También podemos interrogarnos sobre la elección de Casandra como nombre de la protagonista de la novela epónima, pues ésta no se precia de vidente; apuñala a doña Juana y libera la colectividad de un tirano, como Judit degolló a Holofernes para salvar la ciudad de Betulia. Casandra debía llamarse Judit, pues como se dice en la novela “es la Judit de la edad moderna”. En cambio en *La razón de la sinrazón* el personaje de Atenaida es pertinente refejo de Atena, diosa de la razón. En la novela *Casandra*, el demoniógrafo es Rogelio; él es quien “estudia las diferentes especies de diablos que se alojan en las personas dañinas” y da a éstas el nombre del diablo que les corresponde. Cebrián, el administrador de doña Juana, es Baalbérith, uno de los más poderosos príncipes del infierno; el marqués de Yébenes, encarnizado defensor de los intereses de la Iglesia, es Thamuz, dios sumerio demonizado; Insúa es Moloc, nombre que no figura en el diccionario de los demonios, pero de quien dice Rogelio que es “el mejor y más servicial de los diablos”, “conocedor y guardián de los tesoros ocultos”, pero Moloc era un dios de los fenicios y de los cartagineses. Doña Juana es Decaberia y Sucot-Bérith, según Rogelio, que precisa que Decaberia, “es maestra en la magia y en todas las sutilezas y perfidias que cabe imaginar”, pero no explica qué representa Sucot-Bérith. Bérith es un demonio mentiroso de voz persuasiva, pero Sucot, es sólo una festividad bíblica. En *La razón de la sinrazón*, el jefe de las fuerzas infernales se llama Arimán; pero Arimán no es diablo; en el Libro Sagrado de los Persas era el señor de la mentira y de la sombra, opuesto a Ormuz, señor de la luz. Sorprende también que se haga de Astarté la “diosa de los infiernos”, cuando se sabe que en la mitología griega es la diosa del amor y de la prosperidad.

Todo eso suena en estas novelas a demonología vacilante y sobre todo añadida. Lejos estamos de la artística escenificación del diablo en *Fausto*, en obras de Gérard de Nerval y etc., y sin ir tan lejos en “El diablo en Semana Santa” de Clarín, muy lejos también del satanismo, más o menos relacionado con el ocultismo de ciertos sectores del movimiento de los decadentes franceses de la época, tanto los reaccionarios como Jean Lorrain para quien Satán es el espíritu de las hordas proletarias, como los refinados... Sin embargo, en *El caballero encantado* hay, en torno al erudito Becerro, como un eco del satanismo, pero tan atenuado que no se sabe si es antiguo o moderno.

Es que en esta novela, de modo más significativo que en otras, afloran aspectos de la modernidad cultural y científica, evocados a veces por el narrador; en otros casos, parece que el mismo autor es quien toma la palabra para hacer el oportuno comentario.

Elementos de modernidad en las últimas obras galdosianas

El predominio de la tradición cultural y literaria hispánica en la materia intertextual novelada, no cierra el paso a los modernos vientos del Norte que, si bien no se derraman, vivifican situaciones, reactivan viejos debates o sugieren explicaciones derivadas de las más modernas teorías psicológicas y aun psicoanalíticas. En cuanto a novedad literaria, hay un episodio, el de la pecera, que puede prefigurar el arte superrealista. Y todo dentro de la tonalidad general de la novela, es decir, en guasa y como quien no quiere la cosa. Como ejemplos, pues mi propósito no quiere ni puede ser exhaustivo, agrupo esas tendencias modernas que afloran en las últimas obras de Galdós, particularmente en *El caballero encantado*, en tres capítulos, que pueden titularse escuetamente: razón e irracionalismo, problemas de la identidad individual y del deseo y, para terminar, un caso de irracionalismo artístico absoluto: el episodio de la pecera.

Decir que el final del siglo XIX y las primeras décadas del XX son el momento de una inflexión en el pensamiento europeo entre un positivismo ayer dominante y ahora subvertido por tendencias idealistas e espiritualistas es mucho decir en pocas palabras. La ciencia en su extraordinario auge debido al experimentalismo sigue su camino proporcionando notables descubrimientos en todos los ramos de la actividad humana; lo que se pone en tela de juicio es el cientificismo, una filosofía que estriba en la fe en la ciencia y que puede verse como la excrecencia metafísica del positivismo. Se sigue pensando que la ciencia es buena, pero que no lo es todo; la razón práctica es muy útil, pero no basta, hay otras fuerzas, mil potencialidades humanas que están fuera del dominio racional. Bergson, Nietzsche y una pléyade de filósofos sintetizan el debate entre razón e irracionalismo. La intuición es un modo de conocimiento que permite captar mucho de lo que está fuera del campo racional. El movimiento simbolista, que postula el misterio más allá de lo sensible, relegado un tiempo por la hegemonía realista y naturalista, sale a la luz del escenario artístico, en todas partes. Estas líneas de fuerzas encontradas del ilustrado pensamiento burgués, están reforzadas, no debería nunca olvidarse, por el recelo suscitado por el dinámico idealismo socialista. Todo lo cual crea un ambiente nuevo, como de transición.

Surge una interrogación, vaga pero esencial: ¿si Pérez Galdós no hubiera vivido ese ambiente, hubiera podido escribir sus tan insólitas últimas obras? La pregunta no puede recibir respuesta, pero merece plantearse.

Pero hay más; elementos más precisos. Por la pendiente del irracionalismo, nacen o se reactivan orientaciones esotéricas que cuajan en movimientos a veces estructurados en asociaciones. En Francia, las Sociedades de ocultistas y de espiritistas están regidas por un presidente elegido por un buró, tienen revistas, publican y su influencia cunde por provincias y países extranjeros. Los más destacados representantes de esas orientaciones, después de Eliphaz Lévi, padre del ocultismo moderno y autor de *Dogma y rito de alta magia* (1854), son Estanislao Guaita, amigo de Maurice Barrés, y sobre todo Joséphin Peladan (1859-1918), fundador del movimiento del Templo del Graal y de la Orden de la Rosa-Cruz. Pues bien, Guaita y Peladan son conocidos en España; sin buscar más huellas, Clarín evoca dos o tres veces sus actividades.²⁴

Por cierto que a Galdós, no le eran ajenos esos movimientos en torno a lo suprasensible; en broma, le hace decir a Cintia: “Nos hemos puesto a estudiar eso que llaman ciencias ocultas. [...] Tenemos una profesora que se llama *Madame de Circe*, y un adjunto chiquitín, *Monsieur*

de Tiresias, que adivina cuanto hay que adivinar. Por las noches nos dan sesiones deliciosas en que oímos ruido de platos por el techo, y roce de manos que pasan arrebatando los objetos”.²⁵ Tarsis, antes de caer en el encantamiento, está en la misma situación anímica que un futuro adepto, desbrujulado y de agotada voluntad, de las teorías ocultistas; el narrador dice de él que “anhelaba lo extraordinario y maravilloso [...]; llevó la conversación al terreno de las mágicas artes, que a su parecer, opinando como el vulgo, están relacionadas con la malicia y sutileza de Lucifer”.²⁶ Efectivamente, una de las derivaciones monstruosas del ocultismo a que llega “el sueño de la razón” es el satanismo que en Europa llega a formar secta, por cierto que muy marginal y rechazada en la sombra del mundo civilizado.

En *El caballero encantado*, el agente de las fuerzas ocultas es el sabio, el erudito Becerro, personaje fantasmagórico, dibujado a lo grotesco, que al principio de la novela busca en el polvo de los documentos las leyes del universo suprasensible que casi descubrió el marqués de Villena. Ha leído todos los libros que tratan de magia y de artes hechiceras de todos los autores tanto españoles como extranjeros, desde Andrés Cesalpino a Sebastián de Covarrubias y a Gonzalo Fernández de Oviedo; sin olvidar los relatos de las leyendas de Merlín y de su mujer, el hada Viviana. Se ve que Galdós ha consultado amplia bibliografía sobre el tema.²⁷ Al final de la novela, Becerro aparece sin relación de continuidad como experto arqueólogo en los vestigios de Numancia y se revela extraordinario historiador, pero sin dejar de ser figura de esperpento, que favorece el surgimiento de símbolos de fuerte sentido en figuras estafalarias, como el león viejo y deslucido.

El personaje de José Augusto Becerro merece atención como representación humorística del sabio trastornado, hermano de varios semejantes suyos que andan por las obras de escritores europeos. “El erudito, devorador de archivos —afirma el narrador— se embriaga del zumo espiritual contenido en los códices y acaba por poseer el don de suprema alucinación”.²⁸ Esta afirmación parece eco de la conclusión a la que ha llegado el doctor Esquirol, uno de los mejores psicólogos de la época, después de la observación experimental de unos sabios que han caído en el delirio o la locura: “C'est après des veilles prolongées, des études opiniâtres, des excès de travail d'esprit, que l'aliénation éclate”.²⁹ Becerro es personaje de un cuento de hadas, y para dibujarlo Galdós puede echar al trasto la verosimilitud y recortarlo siguiendo su fantasía. Basta decretar que “entre la magia y la erudición existe un entrañable parentesco”,³⁰ para explicar, por ejemplo, que las nunca visibles hermanas de José Augusto, figuras emblemáticas de las épocas históricas, son “seres engendrados por el espíritu de erudición”.³¹ Becerro no es un personaje, es una alegoría de gran densidad cultural del erudito, movida y moldeada según las caprichos de una imaginación fantasiosa, pero que está al servicio de una intención racional. Lo maravilloso permite decir mucho ahorrando explicaciones y lo festivo ameniza lo serio; muy seria es en efecto la cuestión del papel de la erudición en la Historia que se plantea en las relaciones de Becerro con la Madre, dos alegorías.

El caballero encantado, más que otras obras, repercute aspectos de los modernos adelantos de la psicología y hasta de la nueva ciencia psicoanalítica. No son más que ecos y aun contaminados por el tono algo socarrón de un narrador aficionado a las bromas como confiesa; pero así y todo, esos ecos ensanchan notablemente el alcance de la realidad del “cuento real... inverosímil”.

Una de las aportaciones revolucionarias de la época en el campo de la ciencia del hombre, es el descubrimiento del ser profundo, del subconsciente, del inconsciente. Los grandes psicólogos experimentalistas, Charcot, Pinel, Esquirol, etc. y luego Freud, han observado,

analizado, estudiado los fenómenos psicológicos y les han dado nombres. Sin embargo, es justicia recordar que los novelistas realistas y más especialmente los que, como Galdós y Clarín, Flaubert y Zola, han seguido la orientación naturalista, se han asomado, gracias a la introspección, a los “interiores ahumados” de sus personajes y han sabido dar forma de vida a lo mismo que la ciencia estudia y denomina. Díganlo Emma Bovary, Isidora Rufete, Fortunata, Ana Ozores, Fermín de Pas...

En 1907, Freud publica *Delirio y sueños en la “Gradiva” de Jensen*, que es la primera aplicación del método analítico a los textos literarios para leer en la obra los fantasmas, las pulsiones y los deseos inconscientes del autor. *La Gradiva* de Wilhem Jensen, es la narración de una obsesión, nacida probablemente de una pulsión, de un deseo inconsciente, que ofusca al personaje, Norbert Harrold, hasta hacerle creer que encuentra en las ruinas de Pompeia a la Gradiva que vivió ahí hace dos mil años.

Es casi seguro que Galdós no conocía la novela de Jensen y muy probable que tampoco el tratado de Freud, pero esas cuestiones estaban en el ambiente de la época. Prueba de que el autor de *El caballero encantado* sabe algo al respecto y tal vez mucho más de lo que dice es que cuando Tarsis abandona, por efecto del encantamiento, el concepto de lo real para volverse al de lo maravilloso y cuando “se ha borrado en él la memoria de la condición anterior”, el autor interviene por encima del narrador para hacer el comentario siguiente: “La subconciencia o conciencia elemental estaba en él como escondida y agazapada en lo recóndito del ser, hasta que el curso de la vida la descubriera. Así lo dicen los estudiosos que examinan estas cosas enrevesadas de la física y la psiquis, y así lo reproduce el narrador sin meterse a discernir lo cierto de lo dudoso”.³²

A partir de cierto momento, intuye Gil que en el gañán que es hay otro ser que fue o pudo ser; esa vacilación es vivida por el personaje como intuición vaga y fugaz de un mundo suprasensorial que recuerda la teoría platónica de las correspondencias. Pero pronto, se aclara progresivamente en su alma la conciencia de su anterior naturaleza. Más allá de lo maravilloso del encantamiento, que puede tomarse racionalmente por un procedimiento literario, un truco, estamos en presencia de lo que los expertos llaman un caso de desdoblamiento de la personalidad. El personaje es dos en uno, un aristócrata y un jornalero, lo cual dicho así es un símbolo social, pero que radica en una forma de ilusión psicológica, que hace que el personaje (el paciente para el analista) oscile intuitivamente entre una y otra identidad. En cierto modo, prescindiendo de lo maravilloso, el desdoblamiento, el Tarsis/Gil y el de Cintia/Pascuala, informa todo el relato.

Cuando Tarsis en lugar de verse a sí mismo en el espejo de la casa de Becerro ve a su amada Cintia que le habla desde su casa de París, estamos en lo maravilloso, en lo irracional. Podríamos decir que se trata de una alucinación, o de un sueño, pero sin pretender explicar el fenómeno, es lícito encontrarle una significación: la visión de Tarsis es una proyección del deseo merced al espejo, real o soñado, que funciona como interfaz entre interior y exterior, entre realidad e imaginación y como revelador de una aspiración inconsciente. Y así es como confirma el narrador cuando ante el espejo de la pecera, Gil se halla en presencia del mismo fenómeno: “el espejo no reflejaba lo externo, sino que a su cristal traía luces e imágenes de su propia interioridad mágica [...] y mirando, mirando, toda el alma en los ojos, llegó a ver tan claro como en la misma realidad el rostro de Cintia”.³³ El espejo es una mediación como puede serlo la hipnosis de que se vale el doctor Freud, para que sus enfermos confiesen sus delirios y sus deseos inconscientes.

Bartolo Cívico es un tipo costumbrista de buhonero bien integrado en la trama del relato y también, por su ínsolito y absoluto afecto por una comadreja o una ardilla y por las desesperadas búsquedas a que se ve impulsado cuando la pierde, podría ser un personaje de cuento para niños. Pero lo no dicho, tal vez sugerido, es que es un caso de transferencia freudiana, o sea, el de un enfermo que vierte en otro, en algo (aquí un animalito) los sentimientos experimentados o los deseos inconscientes. En cierto modo le pasa algo parecido al protagonista de la *Gradiva* que se enamora hasta la obsesión y sin saberlo, de un pie de mujer esculpido en un bajorrelieve roto.

Estos aspectos, estos casos, brevemente evocados como ejemplos, no son objeto de mucha atención por parte del autor, pues muy otro es su propósito, incluso artístico, pero aludidos o sugeridos añaden un viso de moderna realidad a la fábula, y desde luego otra dimensión y otro alcance que un minucioso análisis del lenguaje permitiría tal vez profundizar.

El episodio llamado de la redoma de peces o de la pecera es un espacio literario de maravilloso puro, o de maravilloso homogéneo como lo denomina Antonio Risco, quiero decir, que no hay en él ninguna referencia al mundo de la realidad, geográfica o histórica. Sin embargo, o puede en su conjunto calificarse de superrealista, porque sigue regido por una lógica narrativa sin ruptura que en su dinámica descriptiva delimita un extraordinario espacio preciso y dibuja un paisaje irisado tan fantástico que algunas fulguraciones cromáticas pueden verse como prefiguraciones de la estética superrealista.

Recuerdo que la pecera es un compartimiento estanco, una especie de purgatorio, por donde deben pasar los encantados antes recobrar su identidad primera. Parece situado en el fondo del Tajo y los huéspedes vistos a través de las esmeriladas paredes son como peces en acuarios. Es un espacio sin olores y de absoluto silencio, pero que recuerda el que visitó don Quijote al bajar en la Cueva de Montesinos.

De la fantasmagórica representación, producto de la fantástica y burlona imaginación del autor, que se recrea con gusto en la invención, sobresalen algunas intuiciones poéticas, dos de las cuales solicitan atención, una acerca del tiempo y otra sobre el lenguaje.

Cuando empieza el encantamiento, para el reloj de la casa de Becerro. Durante todo el recorrido por Castilla no hay ninguna referencia al tiempo matemático; el tiempo es sólo el del movimiento de los personajes por el amplio espacio que va de Garray a Alcolea del Pinar y de Sigüenza a Calatayud. El tiempo es duración, casi diríamos duración bergsoniana, pues es la época en que el filósofo francés ha profundizado y popularizado la idea de la relatividad del tiempo. Pues bien en la pecera se plantea, de pasada, este mismo problema. El tiempo del sueño y del ensueño puede ser el espacio de duración que separa un cerrar y un abrir de ojos. El tiempo de espera se le hace interminable al deseo de quien quiere salir de esa cárcel de agua; para él, un día o un mes lunario es lo mismo. Así pues, lo maravilloso es propicio a la integración en su propio mundo de la idea de la relatividad del tiempo y tal vez de la novedosa intuición de la duración, aunque la tonalidad festiva privativa del autor en esta narración le quita cualquier dimensión metafísica.

Otra intuición, poética en el fondo y cómica en su representación, es la de una posible comunicación entre los hombres fuera del lenguaje racional. La pecera es el purgatorio de los charlatanes, de los oradores hueros que están sometidos a una cura de silencio para que las entendederas se abran a la razón; no pueden salir hasta haber aprobado la asignatura del buen

callar. Pero los hombres peces de la pecera no pueden escapar a la necesidad natural de comunicar y tienen que inventarse un nuevo lenguaje, que no sea el que estriba en el alfabeto digital de los sordomudos, pues al entrar en la redoma desconocen absolutamente las letras. El lenguaje redomil es “el sin igual prodigio de que con signos o pucheros de la boca, guiños de los ojos y algún meneo de las manos, se expresen hechos y abstracciones que aun con todos los recursos del lenguaje oral no habrían de exteriorizarse fácilmente”³³ ¿Intuición de lo que pudo ser la comunicación en los tiempos prehistóricos o de lo que es el lenguaje de las ballenas o de cualquier especie irracional, objeto de estudio científico? En todo caso intuición poética de que hay otras posibilidades de comunicación que el lenguaje convencional y limitado que es producto de la razón. Pero este poema serio se declina en son de burla, cerrando los ojos sin reparar que pasa por el gajnate alguna ruedecilla de molino.³⁴

Volviendo al terminar sobre las últimas obras de Pérez Galdós hay que decir que desde el ángulo de la intencionalidad forman un todo, producto de una razón fundamental orientada hacia la representación total de una realidad social y cultural en todas sus dimensiones históricas y en proyección de futuro. Sobre este punto hay continuidad entre *Cassandra*, *El caballero encantado* y *La razón de la sinrazón*. En todas estas obras lo real está reorganizado en función de los elementos proporcionados por la tradición cultural universal para construir una realidad literaria de atrevida autonomía, pero bien enraizada en el terruño hispánico. Desde el punto de vista artístico, sobresale la penúltima, el “cuento... real inverosímil”, redoma encantada del arte, que deja escapar la esencia más pura de la Historia y la quintaesencia de las nuevas ciencias, fábula poética perfectamente controlada por la mano bondadosa de un estilo risueño, de amor y pasión.

Finalmente lo que se ha querido mostrar es que, como dijo Gonzalo Sobejano, “la forma por ser forma es fondo”, o en palabras de Víctor Hugo: “La forma es el fondo que sube a la superficie”.

NOTAS

- ¹ Edición de Julio Rodríguez Puértolas, 1999, Madrid, Cátedra, pp. 336-337.
- ² Citado por Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós. Biografía santanderina*, 1979, Santander, Institución Cultural de Cantabria, p. 354
- ³ “El sentido de lo hispánico en *El caballero encantado* de Pérez Galdós y la generación del 98”, en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 18, pp. 14-18.
- ⁴ “Galdós y *El caballero encantado*”, en *Galdós. Burguesía y revolución*, 1975, Madrid, Turner, pp. 93-173 e Introducción a la edición crítica, de *El caballero encantado*, 1999, Madrid, Cátedra.
- ⁵ “Las últimas novelas” en *Historia de la literatura española- Siglo XIX (II)*, 1998, coord. Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa, pp. 582-591.
- ⁶ En el VI Congreso: Paloma Andrés Ferrer y Miguel Jiménez Molina, “Galdós y *El caballero encantado*, o el filtro del 98”, pp. 180-201; en el VII: María Teresa Hernández Sánchez, “Elementos noventayochistas en *El caballero encantado*”, pp. 388-391; Benito Madariaga de la Campa, “Anticlericalismo y compromiso político en los textos galdosianos del siglo XIX”, pp. 420-426; Fermín Ezpeleta Aguilar, “Sobre maestras en la novela del último Galdós”, pp. 241-250; María del Pilar García Pinacho, “Galdós en 1904: 'Contra paciencia, acción; contra miseria, bienestar'”, pp. 278-291.
- ⁷ Lieve Behiels, “El mito de la aventura del héroe en la obra tardía de Galdós”, *Actas del IX Congreso de la Sociedad Internacional de Hispanistas*, vol. II, 1989, Frankfurt, pp. 7-15.
- ⁸ Francisco Ynduráin, “Sobre *El caballero encantado*”, *Actas del Primer Congreso Galdosiano*, 1997, Edición del Cabildo de Las Palmas de Gran Canaria.
- ⁹ “*El caballero encantado* como 'metaparodia': la propuesta galdosiana al 98”, *Actas de Séptimo Congreso*, 2004, pp. 559-569.
- ¹⁰ “Galdós y el componente fantástico: análisis comparado”, *Actas del Sexto Congreso*, 1997, pp. 489-503.
- ¹¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, Paris, Le Seuil.
- ¹² Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, 1984, Madrid, Taurus.
- ¹³ Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, 1974, Paris, Larousse.
- ¹⁴ *Casandra*, 1951, tomo VI, Madrid, Aguilar, p. 216.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 215.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 216.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 214.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 205.
- ¹⁹ “Soñemos, alma, soñemos”, en *Alma Española*, 8 de noviembre de 1903.
- ²⁰ Edición de Julio Rodríguez Puértolas, 1999, Madrid, Cátedra, pp. 337-338.
- ²¹ Así la llamaron los romanos por ser tierra abundante en osos. También se dice que Ursaria proviene de Ur, que en hebreo significa “fuego”, por ser rica en pedernal. A partir de la frase antigua “Madrid la osaria”,

López de Hoyos da la explicación:” de manera que de los osos y fieras que en esta comarca se criaban y de su destrucción se llamó ursaria”.

²² Subtitulada: “Roman pamphlétaire et philosophique des moeurs du temps”.

²³ Daniel Defoe, *L'histoire du diable*: “ Satan, ainsi réduit à l'état de vagabondage et d'errance chaotique, est sans abri sûr: bien qu'il ait, d'après sa nature angélique, une sorte d'empire dans le flux liquide ou l'air, una part de son châtiment est qu'il reste sans domicile ni lieu fixe, où il puisse poser le pied”.

²⁴ Por ejemplo, en *Madrid Cómico*, n° 470, 20 de febrero de 1892; *Obras completas*, Oviedo, Ediciones Nobel, tomo VIII, nota 45, p. 292.

²⁵ *Op. cit.*, p. 108.

²⁶ *Op. cit.*, p. 105.

²⁷ Véase, *op. cit.*, pp. 105-110.

²⁸ *Op. cit.*, p. 144.

²⁹ Citado por Jean Le Guennec, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIXe siècle*, 2003, Paris, L'Harmattan, p. 114.

³⁰ *El Caballero encantado*, *op. cit.*, p. 144.

³¹ *Ibid.*, p. 115.

³² *Ibid.*, p. 117.

³³ *Ibid.*, p. 328.

³⁴ *Ibid.*, p. 332.

**ENSAYOS Y ESTUDIOS CRITICOS SOBRE LA LITERATURA FANTÁSTICA
(SELECCIÓN)**

BAYARD, P., *Maupassant juste avant Freud*, 1994, Paris, Minuit.

BEGUIN, A., *L'Ame romantique et le rêve*, 1991, Paris, José Corti.

BESSIERE, I., *La Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, 1973, Paris, Larousse.

CASTEX, P. G., *Le Conte fantastique en France*, 1951, Paris, José Corti.

FREUD, S., *L'Interpétation des Rêves*, 1967, Paris, P.U.F.

— *Le Délire et les rêves dans la "Gradiva" de W. Jensen* (précédé de Gradiva, fantaisie pompéienne, de Wilhem Jensen, traduit de l'allemand par Arehex, Paule, Zeitlin, Rose-Marie, Bellemin-Noël, Jean, 1991, Paris, Gallimard.

MILNER, M., *La Fantasmagorie, essai sur l'optique fantastique*, 1982, Paris, P.U.F.

RISCO, A., *Literatura fantástica de lengua española*, 1987, Madrid, Taurus.

SEBOLD, R. P., *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, 1984, Madrid.

TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, 1976, Paris, Seuil.