

PÉREZ GALDÓS (1843-1920) Y EL RETORNO DE LA MATERIA DE BRETAÑA A LAS LETRAS ESPAÑOLAS: *TRISTANA* (1892) Y *EL CABALLERO ENCANTADO* (*CUENTO REAL... INVEROSÍMIL*) (1909)

PÉREZ GALDÓS (1843-1920) AND THE RETURN OF THE MATTER OF BRITAIN TO SPANISH LETTERS: *TRISTANA* (1892) AND *EL CABALLERO ENCANTADO* (*CUENTO REAL... INVEROSÍMIL*) (1909)

Juan Miguel Zarandona Fernández
Universidad de Valladolid (Soria)

RESUMEN

El reciente volumen *The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds* (2015), ha reconocido que la materia de Bretaña también retornó con gran fuerza a la imaginación literaria hispánica desde inicios del siglo XIX. España y Portugal no fueron entonces ajenas ni lo son en nuestros días a este torrente de inspiración tanto culta como popular que sigue muy activa en nuestro siglo XXI. Entre aquellos pioneros decimonónicos y del periodo de entre siglos (XIX y XX), se encuentran dos novelas de Benito Pérez Galdós, *Tristana* y *El caballero encantado*, que resultan imprescindibles para valorar la suerte y evolución de este retorno, resultan de una vitalidad indudable y nos permiten vislumbrar la figura de este maestro de las letras desde una perspectiva no siempre valorada, aunque sí plenamente integrada en una de las tendencias europeas más poderosas del momento, la literatura artúrica internacional contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Galdós, materia de Bretaña, arturismo, *Tristana*, *El caballero encantado*.

ABSTRACT

The newly-published volume *The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds* (2015) has finally proved that the matter of Britain did clearly return to the Hispanic literary imagination from the beginning of the 19th century. Spain and Portugal took part then, and still do, in this torrent of both learned and popular inspiration, one which is still very active today. Among those nineteenth century and early twentieth century pioneer texts, two novels by Pérez Galdós played a fundamental role, *Tristana* and *El caballero encantado*. They are unavoidable when studying the success and evolution of this return, still present an astounding vitality, and let contemporary readers contemplate this master of European letters from a frequently neglected point of view, in spite of the fact that it is totally integrated in one of the most powerful literary trends of Galdós's times, contemporary international Arthurian literature.

KEYWORDS: Galdós, matter of Britain, Arthuriana, *Tristana*, *El caballero encantado*.

1. INTRODUCCIÓN

La materia de Bretaña o materia artúrica como se la conoce igualmente en la actualidad, como aquel fenómeno legendario-literario originado en el antiguo mundo celta británico (galés) y definido por palabras clave como el rey Arturo, la Tabla Redonda, la espada Excalibur o el Santo Grial, entre otras, después de un gran pasado glorioso medieval y

renacentista, y de un siglo XVIII poco amigo de asuntos no racionales, y por ello de relativa oscuridad para esta temática, volvió a resurgir con gran fuerza dentro del ámbito de la letras y cultura universales, en particular europeas y norteamericanas, desde el siglo XIX, con mayor fuerza todavía desde la segunda mitad del mismo (para mayor información, véase Lupack: 2007). Se le ha de encuadrar, además, como parte representativa de unos fenómenos muchos más amplios, como lo son los llamados *renacer celta* o el *neomedievalismo*, que, surgidos en dicho siglo decimonónico, no han dejado de tener vigencia y dejar también su impronta hasta nuestro propio presente del siglo XXI, y de ser cada vez más visibles en el cine y en el resto de los géneros de la cultura popular, desde el cómic a los juegos de ordenadores.

España y sus literaturas, aunque con mayores dificultades y de manera algo más tardía, tal vez por la maldición casi insuperable de la condena del *Don Quijote* de toda la literatura caballeresca y amiga de encantamientos, y por la fuerza del realismo literario, también participaron del nuevo florecimiento de esta corriente de creación. Lo que sí es cierto es que este siempre ha pasado muy desapercibido. Un ejemplo, la *New Arthurian Encyclopedia* (1995), magno volumen coordinado por Norris J. Lacy y fuente de consulta fundamental de los llamados Estudios Artúricos, aunque sí recoge e incluye entradas para la literatura artúrica ibérica medieval y renacentista, no lo hace de ningún texto contemporáneo de España o Portugal. Además, aunque además incorpora una completa entrada global sobre dichos periodos medieval y renacentista, ‘Spanish and Portuguese Arthurian Literature’ (Sharrer: 1995, 425-428), no existe equivalente para los tiempos contemporáneos, como, por el contrario, sí ocurre con otras tradiciones nacionales, como las británica, francesa o alemana, entre otras.

2. EL RETORNO A ESPAÑA Y DON BENITO

El año 2015, veinte años después de la publicación de la anteriormente mencionada enciclopedia, conoció la publicación de un volumen clave, el titulado *The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, coordinado por David Hook y aparecido dentro de una serie de volúmenes de la University of Wales Press, dedicada esta a recoger de manera exhaustiva cada una de las tradiciones artúricas nacionales europeas¹. El último capítulo, dedicado a la materia de Bretaña ibérica contemporánea, viene

¹ En concreto, la colección, denominada *Arthurian Literature in the Middle Ages*, comprende los siguientes títulos, además de *Arthur of the Iberians: The Arthur of the Welsh*, *The Arthur of the French*, *The Arthur of the Germans*, *The Arthur of Medieval Latin Literature*, *The Arthur of the English*, *The Arthur of the North* y *The Arthur of the Italians*.

encabezado por el siguiente revelador título: ‘The Contemporary Return of the Matter of Britain to Iberian Letters (XIXth-XXst Centuries)’ (Zarandona: 2015, 408-445), lo que puede considerarse una respuesta completa y un amplio conjunto de hallazgos herederos de una prolongada cruzada de investigación reivindicadora de una tradición y cultivo temáticos, como se ha afirmado con anterioridad, muy *desapercibidos* en tierras de la península ibérica. Este volumen y capítulo ha reconocido finalmente que la materia de Bretaña retornó con gran fuerza a la imaginación literaria hispánica desde inicios del siglo XIX.

Si se analiza el completo corpus de obras artúricas dado a conocer en este capítulo en todas las lenguas contemporáneas peninsulares con cultivo artúrico (español, portugués, catalán, vasco, gallego y asturiano), se puede observar que el caudal de títulos y autores se agrupa en ocho apartados y por ello adivinar la riqueza de posibilidades de esta tipología de los mismos: ‘Pioneers’ (Los pioneros), ‘In the wake of Tennyson’ (Tras la senda de Tennyson)², ‘In the wake of Wagner’ (Tras la senda de Wagner)³, ‘In support of a Celtic Galicia’ (En apoyo de una Galicia celta), ‘Neo-medieval revivals’ (Renaceres neomedievalistas), ‘New Tristans, with or without their Isoldes’ (Nuevos Tristanes, con o sin sus Isoldas), ‘Children’s literature’ (Literatura infantil y juvenil) y ‘The Latin American collection’ (La colección latinoamericana) (Zarandona: 2015, 409-433).

Por otra parte, si nos ceñimos a un criterio cronológico que abarque desde 1830, fecha de la primera muestra recogida, hasta 1916, fecha de publicación de *La última fada* de Emilia Pardo Bazán, texto que representa la plena nueva consolidación de la materia en las letras españolas, nos encontramos con este sugestivo listado de los protagonistas del primer retorno de la materia de Bretaña a imaginación literaria de España:

- 1830. Ramón López Soler. *Los bandos de Castilla*.
- 1839. Miguel Pons y Guimerá. *Tristán el ermitaño, ó un amor desgraciado*.
- 1841. Juan Arolas Bonet. *El manto encantado*.
- 1868. José Zorrilla. *Los encantos de Merlín*.
- 1875. Lope Gisbert. *Idilios. Elena. Enid*.
- 1887. Vicente Blasco Ibáñez. *Tristán sepulturero*.
- 1881. José Echegaray. *El gran Galeoto*.
- 1883. Vicente de Arana. *Poemas de Alfredo Tennyson*.
- 1883. José Ojea. *Célticos. Cuentos y leyendas de Galicia*.
- 1892. Benito Pérez Galdós. *Tristana*.

² Se hace referencia a Alfred Lord Tennyson (1809-1892), el gran poeta victoriano que protagonizó el retorno británico del mundo literario y legendario de la materia de Bretaña con su popular *Idylls of the King* (1859-1885), un conjunto de doce magnos poemas narrativos que cuenta de nuevo todo el ciclo artúrico para los lectores contemporáneos y cuya composición le ocupó la mayor parte de su vida.

³ Se hace referencia a Richard Wagner (1813-1883), el gran innovador de la ópera y la música clásica contemporánea, de inabarcable popularidad en su tiempo y con posterioridad. Entre sus dramas musicales, como él denominada a sus obras, figuran tres títulos artúricos que colaboraron de manera poderosa al retorno de la materia, España incluida: *Lohengrin* (1850), *Tristán e Isolda* (1865) y *Parsifal* (1882).

1895. Amadeu Vives. *Artus*.
1899. Emilia Pardo Bazán. *El Santo Grial*.
1900. Magí Morera. *Lohengrin. Impressió*.
1904. Xavier Viura. *Percival Infant*.
1905. Miguel Echegaray. *El cisne de Lohengrin*.
1906. Jeroni Zanné. *Tristany i Iselda*.
1906. Armando Palacio Valdés. *Tristán o el pesimismo*.
1909. Jeroni Zanné. *Deliris de Tristany*.
1909. Benito Pérez Galdós. *El caballero encantado (Cuento real... inverosímil)*.
1910. Alexandre de Riquer. *El poema del Bosch*.
1911. Emilia Pardo Bazán. *Dulce dueño*.
1916. Emilia Pardo Bazán. *La última fada*.

En esta sucesión de títulos, encontramos a un pionero cierto como Ramón López Soler (1806-1836) que no solo inauguró la novela romántica española a la manera de Walter Scott (1771-1832) y su *Ivanhoe* (1820), con su *Los bandos de Castilla* (1830), sino que tuvo la bendita osadía de introducir un personaje plenamente merlinesco y llamado, por lo tanto, *Merlín*. Igualmente a un maestro popular como José Zorrilla (1817-1893) con su españolización de un poema de Alfred Tennyson sobre los amores desgraciados del mago Merlín y del hada Bibiana, adaptado como una leyenda propia: ‘Los encantos de Merlín’ (1868), para finalizar con la novela breve de Pardo Bazán (1851-1921), *La última fada* (1916), combinación explosiva de motivos artúricos internacionales y tradición caballeresca autóctona: los libros de caballerías o Cervantes. Entre medias, podemos disfrutar desde composiciones de poetas modernistas en lengua catalana, inspiradas en los libretos artúricos de Richard Wagner, hasta también libretos de zarzuela y ópera nacional, pasando por traducciones y versiones literarias, obras dramáticas y narraciones breves y largas de toda índole.

Por supuesto, contamos con los textos de Benito Pérez Galdós, *Tristana* (1892) y *El caballero encantado (Cuento real... inverosímil)* (1909), los cuales le implican también en este retorno de la materia de Bretaña y demuestran que no fue ajeno al mismo y que se le puede contar entre los pioneros⁴. Dentro de la tipología anteriormente expuesta, *Tristana* puede considerarse un nuevo tratamiento muy audaz de la leyenda de Tristán. Y por lo que respecta al *El caballero encantado*, tendríamos que encuadrarlo dentro de aquella tipología textual que nos muestra ejemplos de renacer neomedievalista combinados con asuntos y personajes contemporáneos.

⁴ Para un estudio clásico sobre la vida y obra de Pérez Galdós, consúltese el volumen de Joaquín Casalduero (1974).

3. *TRISTANA*

Esta novela galdosiana puede ser interpretada o leída de dos maneras o niveles diferentes. La edición de Alianza Editorial, por ejemplo, de 1997, incluye una completa introducción (Gullón: 1997, 7-34) al texto y a muchas de sus cualidades y logros; sin embargo, a pesar del nombre de su protagonista y de su título epónimo, *Tristana*, no se incluye ninguna referencia directa o explícita que aclare que esta deba ser comprendida con la ayuda de uno de los más destacados personajes y argumentos de la materia artúrica: ‘Tristán’ y sus trágicos amores con Isolda, esposa de su tío el rey Mark o Marco de Cornualles. Las citas siguientes, relacionadas con el mundo caballeresco y los mitos literarios, tal vez sean las únicas leves excepciones, que don Benito no podría evitar del todo o, justo lo contrario, él mismo quiso ir incluyendo a manera de pistas interpretativas, y que muy bien pueden pasar desapercibidas:

Transigía (don Lope) con la Guardia Civil, aunque, ¡qué demonio!, la hubiera organizado de otra manera, con facultades procesales y ejecutivas, como verdadera religión de caballería justiciera, en caminos y despoblados. Sobre el Ejército, las ideas de don Lope picaban en extravagancia. Tal como lo conocía, no era más que un instrumento político, costoso y tonto por añadidura, y él opinaba que se le diera una organización religiosa y militar, como las antiguas órdenes de caballería (Galdós: 1997, 44-45).

Tuvo un hijo (Josefina Solís, viuda de Reluz, madre de la protagonista), muerto a los doce años, a quien puso el nombre de Lisardo, como si fuera de la casta de Tirso o Moreto. Su niña debía el nombre de Tristana a la pasión por aquel arte caballeresco y noble, que creó una sociedad ideal para servir constantemente de norma y ejemplo a nuestras realidades groseras y vulgares (Galdós: 1997, 51)⁵.

Tú (Horacio) me vuelves espíritu puro (Tristana), un ser intangible, un... no sé cómo decirlo. Cuando considero la pobreza de palabras, me dan ganas de inventar muchas, a fin de que todo pueda decirse. ¿Serás tú *mi-mito*? (Galdós: 1997, 159).

La tendencia totalmente contraria está representada, por ejemplo, por un capítulo de título tan revelador como el siguiente: “La *Tristana* de Galdós como subversión del leyenda de Tristán (1892)” (Grimbert: 2014, 261-282). Al principio de dicho capítulo, nos recuerda la autora del mismo las duras críticas que recibió la novela por parte de Emilia Pardo Bazán debido a lo que esta interpretaba como una humillación de la heroína —la amputación de la pierna— como supuesto castigo a su feminismo. Lo cierto fue que nunca tuvo la novela una muy buena acogida hasta la década de 1970⁶, con toda seguridad tras la adaptación para el

⁵ Parecería evidente, entonces, que para Galdós este nombre no hacía referencia solo a las tristezas de la protagonista.

⁶ Según datos de la Biblioteca Nacional de España, *Tristana* no volvió a editarse hasta el año 1922 en Madrid, y solo de nuevo en 1969, el año mismo de la película de Buñuel, en edición de bolsillo de la editorial Alfaguara. Después de esa fecha, durante el resto del siglo XX y los trascurrido del XXI la novela ha sido muy

cine de la misma por Luis Buñuel (1900-1983) a la que se le dio el mismo título, *Tristana* (1969) (Grimbert: 2014, 261-262). Hoy sin embargo, sí se habría descifrado definitivamente tu complejidad y valía, y, sobretodo, su relación estrecha con la leyenda artúrica de Tristán e Isolda. En palabras de Joan Grimbert:

Desde que se demostró de forma convincente que la subversión es uno de los componentes estructurales y temáticos principales de la novela, los aspectos que Pardo Bazán consideró como defectos pasaron a percibirse desde una perspectiva totalmente distinta. De hecho, aunque ella consideró superfluas tanto la amputación de la pierna de la heroína (innecesariamente despiadada), como la presencia de Horacio en la vida de Tristana, veremos que estos elementos son cruciales para comprender el proceso de subversión que se relaciona con la leyenda de Tristán (2014, 261-262).

Lo cierto sería, desde esta perspectiva, que la novela no se entendería bien, ni se la apreciaría en todos sus logros, si no se establece un contraste exhaustivo entre el argumento, motivos y personajes de *Tristana* y los de la leyenda tradicional de Tristán e Isolda, en especial, los dos triángulos de personajes protagonistas, el rey Mark, Tristán e Isolda, por una parte, y don Lope, Horacio y Tristana, por la otra. Sería bien cierto, desde esta perspectiva, que en la práctica todos los elementos de la trama tristaniana original están presentes, más o menos trasmutados, en la novela de Galdós, mediante una complejísima red de alusiones literarias. Todos ellos, dichos elementos, aparecen entonces de nuevo en la sociedad contemporánea del Madrid decimonónico, aunque, eso sí, desacreditados, distorsionados, traicionados, etc., en una sola palabra, *subvertidos*: el amor romántico entre los personajes, los roles de los mismos, la enfermedad de Tristán, la muerte de los amantes, etc.

De manera más completa, habría que citar, al menos, los siguientes episodios y motivos, etc., subvertidos⁷:

- La subversión comenzaría en el mismo título, al darle el nombre del caballero Tristán a ella, Tristana. Con ello, adquiere la protagonista roles del anterior personaje masculino que se aprecian claramente en su personalidad cercana a la ‘nueva mujer feminista’ de su tiempo.
- Como consecuencia, la dicotomía masculino/femenino queda desdibujada, ya que Tristana adquiere roles masculinos y recuerda más a Tristán (de ahí su nombre) que

popular según se deduce del gran número de ediciones y reediciones que se conocen y se custodian en dicha biblioteca.

⁷ Sería de gran interés y necesidad confeccionar un listado completo de referencias e intertextualidades entre la leyenda tradicional de Tristán e Isolda, y esta novela, Tristana. Ante la complejidad de esta tarea, en estas páginas no se puede hacer otra cosa que recordar y alegar que no se trata de un objetivo del presente trabajo, hacerlo de manera exhaustiva, sino que tendría que serlo de otro futuro y específico.

- a Isolda, aunque a esta también la recordaría en algunos momentos. Sería una clara versión femenina del arquetípico amante masculino (Grimbert: 2014, 264, 266).
- Tanto Tristán como Horacio son huérfanos de padre. Otros personajes les aportan, mejor o peor, los sentimientos paternos perdidos: el rey Mark o el abuelo de Horacio (Grimbert: 2014, 267).
 - Igualmente, una fuerte vocación artística separa a ambos personajes de sus coetáneos, la poesía y la música de Tristán, y la pintura de Horacio, que no comprenden ni su vocación ni su talento. Recuérdese además que de todas las actividades que Tristana emprende (pintura, idiomas extranjeros, etc.), al final, solo la música permanece, arte que le sirve de auténtico refugio (Grimbert: 2014, 267, 271).
 - El filtro de amor que empuja sin remedio a Tristán e Isolda, en el caso de Horacio y Tristana, es un amor a primera vista que los deja aturridos, motivo de gran tradición literaria (Grimbert: 2014, 267): «Fue Tristana en su busca; antes de aproximarse a los incendiarios vio a un hombre que hablaba con los sordomudos, y al cruzarse su mirada con la de aquel sujeto, pues en ambos el verse y el mirarse fueron una acción sola, sintió una sacudida interna, como suspensión instantánea del correr de la sangre» (Galdós: 1997, 74).
 - Las dos parejas se separan en un momento dado. Tristán es desterrado a la Bretaña francesa por cortejar a la esposa del hombre que es su tío y señor, una doble traición en una sociedad en la que los lazos sanguíneos y feudales son primordiales. Horacio, por una razón mucho más prosaica, aunque la competencia con don Lope también esté en juego, acompaña a su tía a Villajoyosa, en busca de un clima invernal más agradable para la delicada salud de la señora (Grimbert: 2014, 268).
 - Tristán mantiene una fidelidad completa a pesar de casarse con otra mujer, Isolda de las Manos Blancas. Horacio se casa inesperadamente y desaparece de la vida de Tristana (Grimbert: 2014, 267).
 - El mar juega un papel esencial en los sentimientos de Tristán, nacido junto al mar, según se va desplazando entre Cornualles, Irlanda y la Bretaña francesa por rutas marítimas. Horacio renace junto al mar alicantino, del que se enamora (Grimbert: 2014, 269).
 - Los dos amantes masculinos sufren un exilio: Bretaña para Tristán, Villajoyosa para Horacio, aunque para este segundo su nuevo entorno se convertirá en un lugar gozoso (Grimbert: 2014, 273).

- Las dos criadas-confidentes de los personajes femeninos, Brangien de Isolda y Saturna de Tristana, que ejercen roles muy semejantes (Grimbert: 2014, 270).
- La doble función de protector y esposo del rey Mark y de don Lope, aunque lo cierto es que este segundo no estará casado con Tristana durante la mayor parte de las páginas de la novela. El matrimonio de Mark e Isolda es el mayor obstáculo moral y legal para el amor de Tristán y la heroína de la tradición. El matrimonio de don Lope y Tristana, por el contrario, no se produce hasta el final, lo que supone una subversión completa de este motivo (Grimbert: 2014, 276). La amante de Galdós no está casada y además los personajes se muestran a menudo contrarios al matrimonio. Para Tristana es una esclavitud. Para don Lope, un donjuán convencido es un sinsentido. Y para Horacio, casarse con Tristana nunca fue una opción, aparte de casarse con otra mujer (lo haría tal vez como Tristán tuvo que hacerlo con la otra Isolda, la de Bretaña). En este parecer Horacio estaría muy acuerdo con los otros dos personajes: «Aspiro [Tristana] a no depender de nadie, ni del hombre que adoro (...) ni tampoco que el hombre de mis ilusiones se me convierta en marido. No veo la felicidad en el matrimonio» (Galdós: 1997, 146); «No le veo [don Lope] muy aferrado a la infantil manía del matrimonio, ni me ha dicho nada de bello ideal, ni aquello de *amarla hasta la muerte*, con patita o sin patita» (Galdós: 1997, 210).
- El amor de Tristán e Isolda conduce a la muerte, se da una unión perfecta entre amor y muerte. Es algo trágico e inevitable, lo uno lleva a lo otro, algo que fue completamente enfatizado por Wagner en su ópera. En Galdós, por el contrario, la pasión entre Tristana y Horacio, que no son ni Tristán ni Isolda, decae, ella lo acepta, así como su suerte, y se casa con don Lope, quien consigue sus objetivos donde Mark no supo hacerlo. La subversión del triángulo amoroso original es completa, ya que los tres personajes aceptan la realidad, la vida convencional y hogareña, y no existe tragedia (Grimbert: 2014, 277).

Al principio de estas páginas recordábamos la opinión de Pardo Bazán (1892, 76-90) sobre la supuesta crueldad de Galdós con su personaje al permitir que se le amputara una pierna, hecho tildado de castigo de crueldad innecesaria. Si se acude a la historia tradicional de Tristán, el pasaje adquiere otro significado, sin embargo. El héroe, exiliado en Bretaña, es herido gravemente por una lanza envenenada mientras luchaba, en una pierna o costado, y ningún remedio consigue curarlo. Por ello, envía a buscar a Isolda, conocida por sus artes para

sanar, como último recurso y por haberle atendido ya con éxito en dos ocasiones anteriores. La venida de Isolda provocará la confusión de las velas blanca y negra y la tragedia final de la muerte fatídica de ambos amantes. La enfermedad de Tristana y la herida de su amputación de su pierna no conducen a la tragedia, pero sí al fin de su amor por Horacio, que también acude a visitarla, y la muerte de su libertad, pero sí es, tal vez, el mejor ejemplo del proceso de transformación y subversión de original realizado por Pérez Galdós (Grimbert: 2014, 273). En esto doña Emilia no tuvo razón.

El mensaje de toda esta transformación sería uno muy claro: un drama tan elevado como el de Tristán e Isolda, una temática como la muerte trágica por amor, el idealismo tan absoluto o el mito, no es un conjunto de posibilidades propias de la edad realista contemporánea. El mito tiene que dejar de ser mito para poder sobrevivir. En otras palabras, los tres personajes principales se ven forzados a aceptar la realidad que les rodea y limita y a admitir el fracaso de sus antiguos sueños. En realidad, este juego combinado de intertextualidades y procesos de desmitificación representa una visión muy moderna y muy repetida dentro del ámbito de la literatura contemporánea, a la que se han visto sometidas todas las mitologías de la cultura occidental, desde la griega⁸ a la artúrica que nos ocupa. Este ejemplo tan temprano, en consecuencia, de Benito Pérez Galdós no puede considerarse más que otra prueba de su gran talento y capacidad para prever el futuro por el que se encaminarían las nuevas tendencias de creación literaria. Y por lo que respecta al texto, *Tristana*, se le ha de considerar, sin lugar a dudas, como un eslabón fundamental de la historia de la materia de Bretaña o artúrica, en concreto tristaniana, hispánica contemporánea y de todos los tiempos. Este elemento, por lo tanto, sí que sería fundamental para la interpretación correcta de la historia.

Para finalizar este apartado, y como medio para asegurar la interpretación mítica de *Tristana*, conviene preguntarse dónde leyó don Benito la historia de los amantes Tristán e Isolda o, más bien, si su fuente principal fue la ópera wagneriana, la recreación más dramática, lírica y difundida del siglo XIX. El *Tristan und Isolde*, aunque compuesto años antes, fue estrenado en 1865. Sin embargo, en España no se llevó a la escena hasta 1899, en el Gran Teatro del Liceo, siete años después de la publicación de la novela galdosiana en 1892, y en el Teatro Real hasta 1911. Ello no impide que Galdós conociera la partitura o el libreto, o ambos, aunque no la hubiera visto representar, ya que está probado que fue un seguidor

⁸ Lo que realizara Galdós en 1892, con *Tristana*, lo haría más tarde el irlandés James Joyce (1882-1941) con su obra magna *Ulysses* (1922), modelo de todas las innovaciones y experimentos literarios del siglo XX. En la obra de Joyce tampoco el homérico griego, Ulises mismo, es un personaje de la trama, sino un conjunto de seres corrientes del Dublín de la época. Sin embargo, sin esta indicación que aporta el título, tampoco se entendería la red de referencias intertextuales del complejo texto, ni su significado auténtico.

fervoroso de la música del alemán⁹. Por ejemplo, se conoce que la primera representación de una ópera wagneriana en España fue el *Rienzi, der Letzte der Tribunen*, (*Rienzi, el último de los tribunos*), de 1842, que tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid el 5 de febrero de 1876, con libreto traducido por el más representativo estudioso español de la figura Wagner del siglo XIX, Antonio Peña y Goñi (1846-1896), el año antes, 1875.¹⁰ Galdós, unos diez años después del estreno, recuerda en su *Fortunata y Jacinta* (1887), aquella representación, a la que acudiría Jacinta, aunque no lo pudiera disfrutar mucho:

Fue al teatro Real de muy mala gana. (...) Mal humorada y soñolienta, deseaba que la ópera se acabase pronto; pero desgraciadamente la obra, como de Wagner, era muy larga, música excelente según Juan y todas las personas de gusto, pero que a ella no le hacía maldita gracia. No lo entendía, vamos. Para ella no había más música que la italiana, mientras más clarita y más de organillo mejor. (...) Al llegar al cuarto acto, Jacinta sintió aburrimiento. Miraba mucho al palco de su marido y no le veía. ¿En dónde estaba? Pensando en esto, hizo una cortesía de respeto al gran Wagner, inclinando suavemente la graciosa cabeza sobre el pecho. Lo último que oyó fue un trozo descriptivo en que la orquesta hacía un rumor semejante al de las trompetillas con que los mosquitos divierten al hombre en las noches de verano. Al arrullo de esta música, cayó la dama en sueño profundísimo, uno de esos sueños intensos y breves en que el cerebro finge la realidad como un relieve y un histrionismo admirables. (...) Tardó un rato en darse cuenta de dónde estaba y de los disparates que había soñado, y se echó mano al pecho con un movimiento de pudor y miedo. Oyó la orquesta, que seguía imitando a los mosquitos, y al mirar al palco de su marido, vio a Federico Ruiz, el gran melómano, con la cabeza echada hacia atrás, la boca entreabierta, oyendo y gustando con fruición inmensa la deliciosa música de los violines con sordina. Parecía que le caía dentro de la boca un hilo del clarificado más fino y dulce que se pudiera imaginar. Estaba el hombre en un puro éxtasis. Otros melómanos furiosos vio la dama en el palco; pero ya había concluido el cuarto acto y Juan no parecía» (Pérez Galdós: 1942, 87-88).

De cualquier manera, de acuerdo con lo investigado por J. Grimbert (2104, 262, nota 4, 278-279), solo puede afirmarse con seguridad que no se trata de un asunto resuelto del todo este de la posible fuente de *Tristana*, al no ser una leyenda o personaje autóctono español o al no haberse encontrado un relato de la leyenda en su biblioteca. Sin embargo, sí pudo conocerla a través de los textos franceses o alemanes medievales¹¹, o de las refundiciones castellanas en prosa del siglo XVI¹². Lo que no parece posible en ningún caso es que un autor tan versado en música y crítico de ópera y tan conocedor de las literaturas europeas, no conociera la célebre leyenda (Grimbert: 2014, 279), fueran cuales fueran sus fuentes.

⁹ Es esto Galdós rivalizaría con su colega y contemporánea Emilia Pardo Bazán, autora de números textos de inspiración wagneriana, como el cuento *El Santo Grial* (1899), inspirado en el *Parsifal*, o la novela *Dulce Dueño* (1911), inspirada en el *Lohengrin*, aparte de numerosos ensayos y artículos de periódico (Zarandona: 2009, 801-812).

¹⁰ Para mayor información, consúltese el volumen del contemporáneo F. Borrell (1912).

¹¹ Los textos sobre los hechos del caballero Tristán, en francés, del poeta anglonormando Thomas de Inglaterra, y del poeta francés Béroul, ambos del siglo XII y conservados de manera fragmentaria. O el amplio poema *Tristan de Gottfried von Strassburg* (1180-ca. 1210, que adaptó la tradición francesa a la lengua alemana del siglo XIII, y texto que fuera la fuente fundamental de Richard Wagner.

¹² Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonís y de sus grandes hechos de armas (1501); *Corónica* nuevamente emendada y añadida del buen cauallero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís, el joven su hijo (1534).

4. EL CABALLERO ENCANTADO

Algunos años más tarde, Pérez Galdós publicó su novela *El caballero encantado*, en 1909, segundo objeto principal de interés de estas páginas. Esta obra no solo tuvo título, el mencionado de *El caballero encantado*, sino subtítulo: (*Cuento real... inverosímil*). Mientras el título nos retrotrae a siglos pasados, con cierta sorpresa, al recordarnos el exitoso género no realista de los libros de caballerías hispánicos, con el remodelado *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo (ca. 1450-ca. 1505) a la cabeza y *Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615) de Miguel de Cervantes (1547-1616)¹³, como magistral colofón, el subtítulo nos enfrenta definitivamente con lo que podría ser nuestra concepción previa del escritor y autor del mismo, Pérez Galdós. Nos estamos refiriendo sobre todo al antiaristotélico adjetivo *inverosímil*, posible reverso del anverso de *real*, en principio disonante con los grandes maestros de la novela del siglo XIX, denominada realista, naturalista, costumbrista o folletinesca, representada por, entre otros, los nombres de Charles Dickens (1812-1870), Honoré de Balzac (1799-1850), Émile Zola (1840-1902), o León Tolstói (1828-1910), este último con ciertos elementos espiritualistas, etc. Junto al suyo, se encontraría el talento creador de Benito Pérez Galdós (Rodríguez-Puértolas: 1977, 21).

En otras palabras, los admiradores de entonces, como los de ahora, se verían y ven sorprendidos por su querido autor, en este caso, experimentando con un género medieval-renacentista peninsular heredero directo y tardío de la materia de Bretaña, aparte de ser testigos de un uso amplio de lo maravilloso y lo mágico, y de un idealismo, sincero o paródico, no propios de la realidad literaria decimonónica o de principios del siglo XX¹⁴.

Lo cierto es que, después de su primera edición de 1909, en formato libro y por entregas, hasta un total de 55, en el periódico *El Liberal* entre el 23 de noviembre de 1909 y el 6 de marzo de 1910, *El caballero encantado* no se reeditó en España hasta 1942, con ocasión de la publicación de unas obras completas de Galdós por la editorial Aguilar de Barcelona, y 1946 por la editorial Losada en Buenos Aires. De nuevo se publicó en 1972 en Madrid, por M. Castellote, y en 1977, con edición erudita de J. Rodríguez-Puértolas, para la editorial Castalia, igualmente en Madrid, y hasta con seis ediciones, algunas del siglo XXI. Tras otro periodo de

¹³ Cervantes y su obra es una fuente fundamental de inspiración y de intertextualidades, y para comprender *El caballero encantado* correctamente (Hernández-Puértolas: 1977, 29) como se comprobará, en cierta medida, en estas páginas.

¹⁴ Se trataría de una evolución artística y creadora muy semejante a la experimentada con su coetánea, Emilia Pardo Bazán, quien también se alejó del realismo en sus últimas aportaciones, siendo el ejemplo más destacado, sin duda, sus artúricos cuento 'El Santo Grial' (1899) y novela corta *La última fada* (1916). Para mayor información, véase: Zarandona (2009: 801-812).

ausencia, con el nuevo siglo *El caballero encantado* volvió a estar disponible en otras dos ediciones madrileñas, una de la editorial Koty en 2000, y otra en el 2006 de la editorial Akal, de nuevo introducida y preparada por Rodríguez-Puértolas. Después de estas fechas, ha regresado en diversas colecciones de obras completas de la obras del autor, como la del Cabildo de Gran Canaria de 2011, la nueva versión de las obras de don Benito de editorial Aguilar, en 2014, o la recopilación de la Biblioteca Castro de 2016, como se recoge en la bibliografía de este capítulo. Como conclusión de estos datos, se puede afirmar claramente que, aunque hayan existido ediciones, se ha tratado de una novela con poca repercusión y que aún hoy en día sigue siendo un texto galdosiano muy desconocido¹⁵. Con el agravante, además, de que, antes y después del olvido, la crítica lo haya tratado de manera muy inmisericorde, al igual que al autor del mismo en esta ocasión: «ejemplo del declive del autor», «fracaso literario», «curioso capricho» o «muestra de senilidad prematura», entre otros comentarios poco amables (Rodríguez-Puértolas: 1977, 28).

Desde estas páginas, sin embargo, creemos que no es posible que esto fuera así, al tratarse de una de sus últimas novelas y el texto de un autor muy experimentado que había llegado a la plenitud de su madurez humana y creadora, y que además sabe evolucionar y romper con los moldes establecidos del ya viejo realismo y adentrarse por caminos de la modernidad. Creemos, por lo tanto, que *El caballero encantado* (*Cuento real... inverosímil*) tiene mucho que ofrecer, aunque tal vez deba cambiarse la mirada desde la cual se acostumbra a observar esta obra galdosiana¹⁶. Si a este salirse de los moldes establecidos y dificultad de interpretación (Rodríguez-Puértolas: 1977, 40), añadimos que se trata además de una novela muy incómoda por su crítica desbordada y la radicalidad de su análisis político y social, es decir, que no *deje títere con cabeza*, tal vez, resulte mucho más fácil de comprender que no fuera una novela muy popular entre buena parte de sus lectores contemporáneos, muchos quizás no interesados en su difusión, lo que provocaría el olvido posterior.

La consiguiente cuestión sería si es posible rehabilitarla plenamente y cambiar su apreciación, al igual que la película de Luis Buñuel de 1969, según se ha comentado, rehabilitó y provocó el interés por la abandonada novela de *Tristana* (1892). Creemos que por lo que se refiere a este texto, el otro ángulo de visión, o perspectiva diferente, lo obtenemos recurriendo a lo que podríamos denominar ‘cervantismo-quijotismo’ y sobre todo al

¹⁵ La crítica tampoco se ha ocupado en gran medida de esta novela, sobre todo si lo comparamos con la atención que han suscitado otros textos galdosianos. Por ello, consideramos digno de mención un volumen de 2000 de la investigadora P. Ontañón de Lope dedicado en exclusiva a esta novela: *El caballero encantado de Galdós*.

¹⁶ Esta novela ya ha sido estudiada desde la perspectiva de los estudios míticos con anterioridad. Véase: Villegas (1976, 11-24) y Behiels (1989, 7-15).

‘arturismo’ o renacer de la materia de Bretaña en las letras españolas del siglo XIX y su continuación más inmediata de primeros del siglo XX, dos ámbitos que a menudo se solapan y que acudirían al rescate de *El caballero encantado*.

4.1. Elementos cervantinos-quijotescos

Buena parte de las páginas de *El caballero encantado* muestran reminiscencias cervantinas, en especial de *Don Quijote*, pero también de la tragedia histórica de *El cerco de Numancia* o, también titulada brevemente, *La Numancia* (1585) (Rodríguez-Puértolas: 1977, 31), símbolo imperecedero de la nación española sito en la provincia de Soria, como se estudiará más adelante. Lo que respecta al título, ya se ha comentado en párrafos anteriores, pero esta novela galdosiana contiene además otros muchos títulos menores, los que adornan los veintisiete capítulos, y que rezan tan cervantinos y quijotescos como los de los ejemplos que se recogen a continuación: ‘XVII. De las extraordinarias visiones, y de feliz encuentro que tuvo el caballero en su retirada de Calatañazor’, ‘XIX. Donde se cuenta el terrible encuentro del caballero con un desaforado gigante, y cómo luchó con él y le dio muerte, con otros sucesos interesantes’ o ‘XXI. Donde se verá cómo principió el espantoso *vía-crucis* y horrendo calvario del caballero sin ventura’, los tres muy representativos de todos los demás.

Igualmente cervantino es el artificio de que se afirme que no se trata de un texto de su autoría, es decir, galdosiano, sino de una traducción de unas crónicas halladas en la biblioteca de la catedral de Osma (Rodríguez-Puértolas: 1977, 29), o que disfrutemos de un personaje llamado Sancho, también popular y refranero (Rodríguez-Puértolas: 1977, 30), o la añoranza tan quijotesca de la vida pastoril (Rodríguez-Puértolas: 1977, 30), o, por supuesto, las referencias constantes a los encantamientos de los libros de caballerías y de *Don Quijote* (recuérdese de nuevo el título, *El caballero encantado*)¹⁷.

¿Cómo se hizo posible integrar todos estos elementos? Con una trama, desde luego, muy compleja y elaborada. El protagonista, el caballero, no es un héroe de otra época, sino que se trata de un personaje contemporáneo del Madrid decimonónico, de nombre de tanto abolengo como el que se recoge a continuación: don Carlos de Tarsis y Suárez de Almondar, marqués de Mudarra y conde de Zorita de los Canes. Se trataría, casi por obligación, de un típico noble terrateniente, ausente de su propiedad y explotador de los campesinos a los que parasita. Sería, por sus características, un ejemplo perfecto de la odiada oligarquía de tiempos de la

¹⁷ No es que no abunden referencias a otros clásicos castellanos medievales o del Siglo de Oro, como *La Celestina* (1499), el *Romancero* o *El Lazarillo de Tormes* (1554) y la novela picaresca, pero los cervantinos dominan de manera clara y son fundamentales para la estructura y contenidos de la novela.

Restauración: señorito, galán, donjuán, deportista (cazador), etc. Aparte, miembro de una orden militar y supuesto católico, en búsqueda permanente de un matrimonio de conveniencias y siempre necesitado de préstamos monetarios destructivos para financiar sus vicios. Y, tal vez, lo peor de todo, diputado en Cortes, donde actúa en defensa de la oligarquía y la monarquía que representa esta y consigue que perviva y prospere. Es decir, todo lo que los regeneracionistas (Rodríguez-Puértolas: 1977, 32-34), noventayochistas (Rodríguez-Puértolas: 1977, 34-35) (Polizzi: 2000, 353-362) y otros colectivos descontentos de entonces, así como el mismo Galdós, por supuesto, odiaban de la España de su tiempo.

En un momento dado, esta novela de Galdós deja de ser una novela característica de la pluma de su autor, y se produce lo más inesperado para sus lectores: un encantamiento que afecta de lleno al caballero, y que provoca que cambia su nombre a *Gil*. Ya encantado, el nuevo andante, comienza un peregrinaje por tierras peninsulares, como los caballeros de antes y como los autores e intelectuales de la generación del 98 (Rodríguez-Puértolas: 1977, 35). Se trataría de conocer la situación real de España, aunque, en especial, el caballero Gil se adentra por tierras de ambas Castillas (Rodríguez-Puértolas: 1977, 36), en consonancia con el mito elaborado para estas regiones peninsulares del interior por el mismo grupo del 1898, y específicamente, y de manera más exacta, sobre todo por la provincia de Soria (Rodríguez-Puértolas: 1977, 37): San Esteban de Gormaz, El Burgo de Osma, San Leonardo, Garray, Matalebreras, Medinaceli, Moncayo, Urbión, Ágreda, la misma Soria, Garray, Golmayo, Villaciervos, Villaciervitos, Numancia (símbolo de las esencias españolas) y sus excavaciones, Calatañazor, entre otras cuantas.

Con todo ello, nos topamos, sin esperarlo, con una curiosa y atractiva mezcla de realidad y fantasía (Rodríguez-Puértolas: 1977, 38-39) para llevar a cabo un análisis profundo y certero, además de dolido y muy crítico, de la sociedad española de aquellos años. Se trata de una España oprimida (¡qué diferente de la España numantina!), caciquil, represiva, con la tiránica Guardia Civil como símbolo, que es necesario regenerar. El héroe, el caballero, experimenta este proceso regenerador, como mejor ejemplo de su puesta en práctica, y lo lleva a cabo mediante el trabajo. El futuro será del proletariado, compuesto de campesinos y obreros. Por ello, Gil se gana el pan con el sudor de su frente, primero en el campo, y luego como cantero en la villa de Ágreda. Además, su enamorada, Pascuala, encantada como Cintia, con claras reminiscencias de la dicotomía Aldonza/Dulcinea (Rodríguez-Puértolas: 1977, 30-31), es maestra de escuela en la villa medieval de Calatañazor y representa, en consecuencia, el segundo pilar regenerador, junto al trabajo, de dicho proletariado, es decir, la educación.

Todo este conjunto de ideas, creemos que se aproxima mucho a lo que Galdós creía en 1909 o, al menos, con lo que le gustaba experimentar, en aquella España desolada de la guerra de Melilla, una de las fases de la llamada guerra de Marruecos (julio-diciembre de 1909) o la Semana Trágica de Barcelona (26 de julio-2 de agosto de 1909)¹⁸. Es decir, la revolución popular socialista y el republicanismo de Pablo Iglesias Possé (1850-1925) (Rodríguez-Puértolas: 1977, 17 y 35); las creencias de Miguel de Unamuno (1864-1936), la intrahistoria o el casticismo (Rodríguez-Puértolas: 1977, 38 y 65); o la educación como el mejor medio para la mejora del pueblo de Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) y su Institución Libre de Enseñanza (ILE) (1876-1936) (Rodríguez-Puértolas: 1977, 34). Pero, a pesar de las dificultades, el mensaje de Galdós es optimista: tiene esperanza en la regeneración de España y el pueblo español, como el trabajo y la educación regeneran al caballero encantado: «...el héroe Tarsis ha sido convertido en Gil entre otras razones para someterle a una cura de optimismo y voluntad creadora y regeneradora» (Rodríguez-Puértolas: 1977, 63). Y el núcleo de este mensaje se encarna en Héspero, el hijo de Tarsis-Gil, el caballero proletario, y Cintia-Pascuala, la maestra de escuela:

Terminada la peregrinación, unida ya la pareja y con un niño, Héspero, símbolo de un futuro mejor, los héroes se incorporan a la lucha por desencantar y regenerar España entera (Rodríguez-Puértolas: 1977, 42).

El niño Héspero, símbolo de la futura y renovada España, es hijo de la maestra Cintia-Pascuala y de Tarsis-Gil, pero, precisamente, fue engendrado durante la época de cantero del padre. No es un producto, pues, ni de la aristocracia, ni de la burguesía, sino del *proletariado* y del *intelecto* (Rodríguez-Puértolas: 1977, 59).

4.2. Elementos artúricos

El libro de caballerías, como es bien conocido, es un género narrativo típico del mundo hispánico que surgió con fuerza desde el siglo XIV, con el primer *Amadís* perdido, y que renace con gran fuerza en el siglo XVI ya renacentista, con el *Amadís* remodelado de Garci Rodríguez de Montalvo de 1508, ya mencionado en estas páginas, y que dio lugar a tantos imitadores, continuadores, traductores y críticos (*Don Quijote*). En realidad se trata de una continuación nacionalizadora de la materia de Bretaña medieval, sobre todo francesa, de la que también se conservan varios textos medievales peninsulares, traducciones o versiones más o menos libres estos de originales franceses de la materia del siglo XIII y escritos en prosa, como es el caso del anónimo *El baladro de sabio Merlín* (Burgos, 1498; Sevilla, 1535).

¹⁸ La edición de la novela de 1942, indica que fue compuesta entre Santander y Madrid entre julio y diciembre de 1909 (Galdós: 349).

Los textos hispánicos derivados guardarían todos los elementos de sus originales o modelos, pero llevarlos a extremos de acción y fantasía. Dentro de sus páginas albergarían lo que puede denominarse ‘motivos y personajes artúricos primarios’ y ‘motivos y personajes artúricos secundarios’. Los primeros serían aquellos que pertenecerían estrictamente a la tradición canónica de la materia de Bretaña, como ‘Arturo’, ‘Ginebra’ o ‘Camelot’; y los segundos, aquellos aportados por los fantasiosos autores hispánicos, por ejemplo: ‘la Dama del Lago’, frente a ‘Urganda la Desconocida’, o ‘Lanzarote’, frente a ‘Amadís’. Buena parte de los libros de caballerías hispánicos de los siglos XVI y XVII albergan motivos y personajes artúricos primarios, que delatan su origen y modelo, y, por supuesto, infinitud de otros secundarios, aportados por la fantasía propia, pero siguiendo muy de cerca las características de los modelos primarios. Lo mismo puede observarse en *Don Quijote*, con el personaje de Merlín, por ejemplo, elemento primario, frente al mismo don Quijote, nuevo caballero andante destinado a *superar* a todos los de la tradición.

Los tiempos contemporáneos, desde el siglo veinte en adelante, también han conocido la reescritura, desbordante de medievalismo, de libros de caballerías, con todo tiempo de intenciones y experimentos¹⁹. Galdós habría sido un pionero de esta tendencia contemporánea tan en boga. *El caballero encantado*, al igual que los antiguos libros de caballerías, también recoge en su seno un buen número de elementos artúricos primarios que resultan esenciales para interpretar la novela con otra mirada, según se ha reclamado con anterioridad.

4.2.1. Merlín

El caballero, Carlos de Tarsis, tiene un tutor, consejero o mentor en la novela. Se trata del curioso personaje José Augusto del Becerro, marqués de Torralba de Sisonés, en realidad, un remedo de mago y adivino muy merlinesco. Su tema obsesivo de estudio es el controvertido personaje histórico medieval Enrique de Aragón (1384-1334), marqués de Villena, con fama de astrólogo, alquimista, hechicero, nigromante y brujo, en su época y en tiempos posteriores²⁰. Lo que él mismo, el marqués de Torralba, se considera. Su casa-mansión

¹⁹ Véase: Zarandona: 2015, 408-445. Y un ejemplo reciente, el título: *Amadís y el rayo de hierro* (2014), de Luis Guillermo del Corral, publicado por una editorial especializada en ciencia ficción, terror y fantasía, Neonauta Ediciones.

²⁰ Noble castellano de gran alcurnia que llegó a ser maestro de la orden de Calatrava, y uno de los hombres más sabios de su tiempo con conocimientos y obra de innumerables saberes: medicina, teología, astronomía o literatura. Sin embargo, ha pasado a la historia por las leyendas que lo asocian con las ciencias ocultas. Se llegó a decir que adquirió sus artes como alumno del mismo diablo en la Cueva de Salamanca. Durante el reinado de Juan II de Castilla (1405-1454) se mandó quemar sus libros. El poeta Juan de Mena (1411-1456) lo cita en su *Laberinto de Fortuna* (1481 ó 1482). Los dramaturgos del Siglo de Oro lo convirtieron en personajes de sus comedias: Juan Ruiz de Alarcón (ca. 1581-1639), con su *Cueva de Salamanca* (1628), o

encantada se encuentra repleta de libros, cubiertos de mugre y polvo, mamotretos y otros rancios papeles, como si de caverna papirácea se tratase (Galdós: 1977, 103-104). Aparte, es sabio experto en ciencias ocultas. Recuérdese que todas estas son características tradiciones de mago-sabio Merlín. De hecho, tampoco está ausente la definición de la figura de Augusto Becerro como un demonio, al igual que Merlín, hijo de un incubo infernal (Rodríguez-Puértolas: 1977, 105 y 110).

También puede y debe tenerse en cuenta que Becerro llama a Carlos, su protegido, por el nombre y el epíteto de *Asur, Hijo del Victorioso* en una primera ocasión y que luego, en el resto de la obra, se le denomina así muy frecuentemente (Galdós: 1977, 104, 111, 149, 234, 255, 257, 267, 319, 323, 334, 340 ó 341). La relación entre *Asur* y *Arturus, Artur, Artus* o *Arturo*, entre otras versiones del nombre del rey de la materia, es más que evidente. De tal forma, tendríamos una relación entre estos dos personajes, el mago protector y el caballero, muy semejante a la de Merlín y Arturo de la tradición legendaria de la materia de Bretaña.

Además de esto, como si fuera un libro de caballerías o el mismo *Don Quijote*, el nombre Merlín aparece citado repetidamente en las páginas del libro, o con expresiones que se refieren directamente al mismo sin que quepa lugar a dudas. En concreto, pueden reproducirse los siguientes ejemplos:

Este es el famosísimo y fundamental libro de *Encantamientos*, escrito por el propio Merlín en lengua bretona (Galdós: 1977, 110).

Autores de más crédito, como el desconocido español que compuso *El baladro del Merlín* (1498), sienten que este no nació del ayuntamiento del diablo con doncella bretona, sino que un ángel le dio la existencia (Galdós: 1977, 110).

Te digo que baladro es como alarido o voz espantosa, porque el gran Merlín, padre la de la verdadera ciencia, fue encantado por su mujer, digamos manceba, llamada Bibiana²¹, la cual volvió contra él la virtud o maleficio de un amuleto poderoso (Galdós: 1977, 111).

Quedó Merlín preso para siempre en la espesura de un bosque de Inglaterra, donde aún está, y cuanto se ha hecho para encontrarle ha sido inútil (Galdós: 1977, 111).

Una ligera visión de Bibiana, la querindanga de Merlín (Galdós: 1977, 112).

En el profundo estudio que hizo Becerro de los libros de caballería, llegó a sorprender el intrínquis magnético de las Urgandas y Merlines (Galdós: 1977, 143).

Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648). Francisco de Quevedo (1580-1645) también centró su atención en él, como más tarde lo harían los románticos Mariano José de Larra (1809-1837) o Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880).

²¹ Galdós utiliza esta ortografía o versión, Bibiana, del nombre del hada que encanta y encierra al mago Merlín, que es exactamente la que utiliza Zorrilla en su leyenda 'Los encantos de Merlin' (1868), para españolizar el Vivien del idilio de Tennyson 'Merlin and Vivien'. No es de extrañar pues no cabe duda de que Galdós conocería y leería la obra de su afamado contemporáneo.

Era reproducción (aquel mágico recinto) del que visitó don Quijote al descender a la cueva de Montesinos (Galdós: 1977, 327)²².

—¿Pero hasta cuándo, ¡por vida de Merlín!, me tendrá la Madre en este presidio bobo? (Galdós: 1977, 334).

4.2.2. La Madre

La Madre, que representa a España, la víctima de la oligarquía, es una de las aportaciones más originales de esta novela, *El caballero encantado*, tal vez, por su completa inverosimilitud. En realidad, tiene su antecedente en los personajes alegóricos de *La Numancia*, como, por ejemplo, el río Duero o La Guerra, la Enfermedad, el Hambre o la Fama, y, sobre todo, el personaje de España, responsable de proclamar el dolor de la nación (equivalente del dolor nacional de los tiempos galdosianos), en la jornada primera de esta tragedia, así como el objeto dramático de profecías de futura victoria de los españoles por parte del general romano Escipión y de la Fama, en los versos finales de la jornada cuarta y última, aunque ahora sus antepasados numantinos hayan sido derrotados por Roma:

Vanse, y sale ESPAÑA, coronada con unas torres, y trae un castillo en la mano, que significa España.

ESPAÑA:

¡Alto, sereno y espacioso cielo,
que con tus influencias enriqueces
la parte que es mayor de este mi suelo
y sobre muchos otros le engrandeces;
muévate a compasión mi amargo duelo
y, pues al afligido favoreces,
favoréceme a mí en ansia tamaña,
que soy la sola y desdichada España.

(...)

Sale el río DUERO con otros tres ríos, que serán tres muchachos, vestidos como que son tres riachuelos que entran en Duero junto a Soria, que en aquel tiempo fue Numancia.

DUERO:

Madre querida, España: rato había
que oí en mis oídos tus querellas,
y si en salir acá me detenía
fue por no poder dar remedio a ellas.
El fatal, miserable y triste día,
según el disponer de las estrellas,
se llega de Numancia, y cierto temo
que no hay remedio a su dolor extremo.

(...)

Arrójase el muchacho de la torre, y suena una trompeta, y sale la FAMA, y dice ESCIPIÓN

²² Se refiere este pasaje al encuentro de Don Quijote con el mago Merlín en la cueva de Montesinos, que se narra en los capítulos XXII y XXIII de la segunda parte de la novela cervantina (Cervantes: 1884, 129-140).

ESCIPIÓN:

¡Oh! ¡Nunca vi tan memorable hazaña!
¡Niño de anciano y valeroso pecho
que, no sólo a Numancia, mas a España
has adquirido gloria en este hecho;
con tu viva virtud, heroica, extraña,
queda muerto y perdido mi derecho!
Tú con esta caída levantaste
tu fama y mis victorias derribaste.
Que fuera viva y en su ser Numancia,
solo porque vivieras me holgara.
Que tú solo has llevado la ganancia
de esta larga contienda, ilustre y rara;
lleva, pues, niño, lleva la jactancia
y la gloria, que el cielo te prepara,
por haber, derribándote, vencido
al que, subiendo, queda más caído.

Entra la FAMA, vestida de blanco, y dice

FAMA:

Vaya mi clara voz de gente y gente,
y en dulce y suave son, con tal sonido
llene las lamas de un deseo ardiente
de eternizar un hecho tan subido.
Alzad, romanos, la inclinada frente;
llevad de aquí este cuerpo, que ha podido
en tan pequeña edad arrebatarnos
el triunfo que pudiera tanto honraros;
que yo, que soy la Fama pregonera,
tendré cuidado, en cuanto al alto cielo
moviere el paso en la subida esfera,
dando fuerza y vigor al bajo suelo,
a publicar con lengua verdadera,
con justo intento y presuroso vuelo,
el valor de Numancia único, solo,
de Batria a Tile, de uno al otro polo.
Indicio ha dado esta no vista hazaña
del valor que los siglos venideros
tendrán los hijos de la fuerte España,
hijos de tales padres herederos.
No de la muerte la feroz guadaña,
ni lo curso de tiempos tan ligeros
harán que de Numancia yo no cante
el fuerte brazo y ánimo constante.
Hallo solo en Numancia todo cuanto
debe con justo título cantarse,
y lo que puede dar materia al llanto
para poder mil siglos ocuparse.
La fuerza no vencida, el valor tanto,
digno de prosa y verso celebrarse;
mas, pues de esto se encarga la memoria,
demos feliz remate a nuestra historia.

En este caso, la novela *El caballero encantado*, nos encontramos con un personaje simbólico-alegórico que va más allá, al ser responsable de mover los hilos de la trama de la

novela. Aunque lo llame *hijo* y se muestre maternal con él, ella es la responsable de encantar al caballero para castigarle, con lo que provoca el cambio completo del tono de la narración y lo encamina hacia lo fantástico-maravilloso, y así aprenda y se regenere y le valgan sus buenas obras para salvarse. Durante el resto de sus andanzas como nuevo caballero, ella lo acompaña, lo protege y dialoga con él, como el título de este otro capítulo atestigua: ‘IX. Continúa el coloquio entre Gil y la Encantadora’, o el siguiente pasaje:

(...) y estando en ello vio que salía también por la vetusta puerta la señora de los albos cabellos, la del aire augusto, la de extremada belleza madura, la Madre, en fin, que se le apareció en el bárbaro santuario céltico. Vestía la dama la misma túnica severa, sin más novedad que un velo negro echado desde el cabello a la espalda; traía en una de sus manos un rosario menudo liado en los dedos. Dirigióse a él con semblante afable, diciéndole: —Ya sabía que estabas aquí... Vámonos a esta otra parte y podremos hablar. Maravillado quedó Tarsis de la sencillez y del tono familiar con que la señora le acogía (Galdós: 1977, 139-140).

En realidad, además de la influencia cervantina, nos hemos encontrado con una nueva encarnación literaria de Urganda la Desconocida, equivalente femenino de Merlín, como él sabía, encantadora y maga, y protectora entregada del caballero Amadís, popularizada años después por el mismo Cervantes en su *Don Quijote*. Sin embargo, un personaje de este tipo, procedente del libro de caballerías hispánico principal, es absolutamente deudor de la Dama del Lago artúrica²³, hada procedente de la mitología celta y protectora de Lanzarote, de la que es como su madrina o madre adoptiva, de Arturo, de Excalibur y de la Tabla Redonda, y, en el fondo, de uno de los arquetipos fundamentales de la humanidad, el de la ‘madre protectora’.

Se nos muestra, la Madre de Gil, en el trascurso de la acción, como una principal señora de lozana madurez y cabellos blancos. La noche del encantamiento del caballero aparece rodeada de ninfas, amazonas galanas y zagalas que sustentan su poder soberano y enfatizan su empaque (Galdós: 1977, 114-116).

La naturaleza acuática y transparente de la Dama del Lago²⁴, sin embargo, como hada surgida de las aguas cristalinas que le permiten navegar sin hundirse sobre su superficie, se delata en varios pasajes de la novela, como acontece en los siguientes dos ejemplos: «La señora le dijo que a su manto se agarrara, y obediente al soberano designio, se sintió navegando en el piélago de los maravilloso» (Galdós: 1977, 254); «La Madre ondeaba

²³ Conocida por varios nombres: Niniana, Viviana o Nimue entre otros. En las leyendas artúricas, generalmente es una figura benevolente; salvo cuando adquiere el rol negativo de encantar al mago Merlín y encerrarlo para siempre.

²⁴ Urganda la Desconocida, igualmente, vive en una isla rodeada de agua y es dueña de una embarcación mágica.

gallardamente sobre las aguas, metiéndose y sacándose con airosos meneos de pez y de sirena» (Galdós: 1977, 323).

4.2.3. Mundo céltico

Soria, la ciudad y varias localidades de su provincia, son el escenario favorito de esta novela. No resulta una elección casual, según nuestro parecer, al encontrarse esta región del interior peninsular en el corazón de la llamada Celtiberia, dentro de la cual la heroica Numancia ocuparía el valor simbólico más destacado. En otras palabras, nos encontraríamos en las tierras de mayor tradición celta de España. Por ello, el número de frases que contienen la raíz *celta* asociada a Soria es muy abundante: «pan celtíbero» (Galdós: 1977, 138), «bárbaro santuario celta» (Galdós: 1977, 139), «mozarrones celtíberos» (Galdós: 1977, 145), «¿eran celtas o íberos?» (Galdós: 1977, 175), «altares druídicos» (Galdós: 1977, 181), «moneda celtíbera» (Galdós: 1977, 192), «celtiberia» (Galdós: 1977, 205), «ciudad celtíbera» (Galdós: 1977, 205), etc.

Dentro del territorio nacional español no podía haber otro escenario mejor que el de la provincia de Soria, para una historia tan teñida de celtismo bretón, por origen y rasgos definitorios, como la de este caballero encantado, heredero de la materia de Bretaña, es decir, aquella protagonizada por el héroe celta por excelencia, Arturo. Pérez Galdós supo verlo con gran acierto y elegir bien el marco de su historia.

5. CONCLUSIONES

Esta interpretación de estas novelas de Galdós, *Tristana* y *El caballero encantado*, demuestra que Benito Pérez Galdós estuvo atento a una de las corrientes internacionales de creación literaria y artística más fecunda y rentable de sus siglos diecinueve y parte del veinte, y de las décadas y siglos que sucederían a aquellos que transitó por este mundo. Nos estamos refiriendo, por supuesto, al arturismo celta.

Dentro de este renacer contemporáneo de la materia de Bretaña, hubo dos grandes promotores, ya citados en las primeras secciones de este trabajo, el británico Alfred Tennyson y el germano Richard Wagner, ambos con gran poder de influjo y seducción España. Pues bien, no hay duda de que Galdós estuvo atento a las propuestas de ambos. Wagner y su opera *Tristan und Isolde*, se encuentran sin duda detrás del interés en el mito tristaniano que derivaría en la gestación de *Tristana*; y Tennyson y sus *Idylls of the Kings*, en especial el

dedicado a Merlín y Bibiana, versionado por José Zorrilla en su leyenda en verso ‘Los encantos de Merlín’ (1894, 389-444), no puede descartarse en el origen de *El caballero encantado*.

La historia del regreso contemporáneo de la materia de Bretaña a las literaturas hispánicas, y el respectivo corpus de obras literarias y artísticas artúricas, no pueden prescindir tanto ni de *Tristana* como ni de *El caballero encantado*, observados, desde luego, desde esta otra *mirada* mítica, por su originalidad y oportunidad histórica y por suponer un eslabón imprescindible de una rica cadena de aportaciones, fechadas estas desde comienzos del siglo XIX hasta hoy en día (véase Zarandona: 2014, 17-20). Se trata de un tesoro de textos cuya nueva perspectiva de análisis supone una gran aportación a un universo creativo floreciente y apreciado en otros lugares foráneos y que también merece serlo en la península ibérica, donde no parece haber indicios de que se haya perdido nunca el interés por Arturo el Britano (Harty: 2014, 9).

BIBLIOGRAFÍA

BEHIELS, L., “El mito de la aventura del héroe en la obra tardía de Galdós”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*, ed. Sebastien Neumeister, Frankfurt del Mena, Vervuert, 1989, pp. 7-15.

BORRELL, F., *El Wagnerismo en Madrid*, Asociación Wagneriana de Madrid, 1912.

CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1974.

CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha. Segunda parte*, Barcelona, Lit.-Tip. de Juan Aleu, 1884.

— *El cerco de Numancia*, Madrid, Cátedra, 1984.

CORRAL. L. G. del, *Amadís y el rayo de hierro*, Bilbao, Neonauta Ediciones.

GRIMBERT, J., “La *Tristana* del Galdós como subversión de la leyenda de Tristán”, *De Britania a Britonia. La leyenda artúrica en tierras de Iberia: cultura, literatura y traducción*, ed. J. M. Zarandona, Berna, Peter Lang, 2014, pp. 261-282.

GULLÓN, R., “Introducción”, *Tristana*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 7-34.

HARTY, K., “Prologue / Prólogo”, *De Britania a Britonia. Las leyendas artúricas en tierras de Iberia: cultura, literatura y traducción*, ed. J. M. Zarandona, Berna, Peter Lang, 2014, pp. 9-16.

HOOK, D. (ed.), *The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff, University of Wales Press, 2015.

LACY, N. J. (ed.), *The New Arthurian Encyclopedia*, Nueva York y Londres, Garland, 1995.

LUPACK, A., *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

ONTAÑÓN DE LOPE, P., *El caballero encantado de Galdós*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

PARDO BAZÁN, E., “*Tristana*”, *Nuevo Teatro Crítico*, 17 (mayo de 1892), pp. 76-90.

PÉREZ GALDÓS, B., *Tristana*, Madrid, Imprenta de la Guirnalda, 1892.

— *El caballero encantado (Cuento real... inverosímil)*, Madrid, Perlado, Páez y Cía. (Sucesores de Hernando), 1909.

— *Tristana*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1922.

— ‘El caballero encantado (Cuento real... inverosímil)’, *Obras completas. Novelas. Teatro, miscelánea*, tomo VI, ed. F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1942, pp. 227-349.

PÉREZ GALDÓS, B., *El Caballero encantado (Cuento real... inverosímil)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946.

— “Fortunata y Jacinta”, *Obras Completas. Novelas*, tomo v, ed. F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1942, pp. 11-568.

— *Tristana*, Madrid, Alfaguara, 1969.

— *El caballero encantado (Cuento real... inverosímil)*, ed. M. Castellote, Madrid, por el editor, 1972.

— *El caballero encantado (Cuento real... inverosímil)*, ed. J. Rodríguez-Puértolas, Madrid, Cátedra, 1977.

— *Tristana*, ed. R. Gullón, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

— *El caballero encantado (Cuento real... inverosímil)*, Madrid, Koty, 2000.

— *El caballero encantado (Cuento real... inverosímil)*, ed. J. Rodríguez-Puértolas, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2006.

— *Cassandra, El caballero encantado (Cuento real... inverosímil), La razón de la sinrazón*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2011.

— *Obras completas*, vol. v, ed. F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 2014.

— *El abuelo. Cassandra. El caballero encantado. La razón de la sinrazón*, Colección Novelas Contemporáneas de Benito Pérez Galdós, tomo XI, Biblioteca Castro, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2016.

POLIZZI, A., “Elementos noventayochistas en *El caballero encantado* de Galdós”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*, ed. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia – AIH – Fundación Duques de Soria, 2000, pp. 353-362.

RODRÍGUEZ-PUERTOLAS, J., “Introducción”, *El caballero encantado (Cuento real... inverosímil)*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 13-72.

SHARRER, H. L., “Spanish and Portuguese Arthurian Literature”, *The New Arthurian Encyclopedia*, ed. N. J. Lacy, Nueva York y Londres, Garland, 1995, pp. 425-428.

VILLEGAS, J., ‘Interpretación mítica del caballero encantado’, *Papeles de Son Armadans*, 82 (1976), pp. 11-24.

ZARANDONA, J. M., “Los textos artúricos de Emilia Pardo Bazán. La última fada (1916)”, *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, ed. J. M. González Herrán *et al.*, La Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán- Fundación Caixa Galicia, 2009, pp. 801-812.

ZARANDONA, J. M. (ed.), *De Britania a Britonia. Las leyendas artúricas en tierras de Iberia: cultura, literatura y traducción*, Berna, Peter Lang, 2014.

ZARANDONA, J. M., “Nuestro recorrido por la materia artúrica ibérica: un viaje irreplicable”, *De Britania a Britonia. Las leyendas artúricas en tierras de Iberia: cultura, literatura y traducción*, ed. J. M. Zarandona, Berna, Peter Lang, 2014, pp. 17-20.

— “The Contemporary Return of the Matter of Britain to Iberian Letters (XIXth-XXst Centuries)”, *The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, ed. D. Hook, Cardiff, University of Wales Press, 2015, pp. 408-445.

ZORRILLA, J., *Ecos de las montañas*, 2 vols., il. G. Doré, Barcelona, Montaner y Simón, 1868.

— “Los encantos de Merlín”, *Ecos de las montañas*, il. G. Doré, Barcelona, Montaner y Simón, 1894, pp. 389-444.