

4.1-29

GALDÓS Y EL COMPONENTE FANTÁSTICO: ANÁLISIS COMPARADO

Rosa Eugenia Montes Doncel

Entre la abundantísima bibliografía dedicada a la obra de Pérez Galdós, resulta proporcionalmente muy escasa la atención suscitada en la crítica por la última etapa del autor canario. Es opinión generalizada que el período de “naturalismo simbólico”¹ desmerece frente a la anterior producción galdosiana, tesis rebatida por Ricardo Gullón y José Schraibman,² que reivindican el interés que esta fase presenta para el analista literario, sobre todo desde la perspectiva de las innovaciones técnicas. El elemento fantástico y la plasmación del ideario regeneracionista son rasgos que unen y singularizan, frente a la restante narrativa de Galdós, a su última novela, *El caballero encantado*, a la pieza teatral *La razón de la sinrazón*, y a los episodios de la quinta serie a partir de *Amadeo I.*³

El Galdós de la vejez, el Galdós del siglo XX, no encaja en los parámetros de “realismo a ultranza” tantas veces preconizado por los estudiosos. Parece coherente, por otra parte, e incluso deseable, que se produzca una evolución perceptible en un autor de tan larguísima vida creativa.⁴ Probablemente Tarsis, Atenaida o el historiador Tito carecen del verismo y la entidad psicológica de Alejandro Miquis, Fortunata o Torquemada; si *El caballero encantado* se constituye en testamento literario de Galdós es gracias a la asunción de novedosos procedimientos narrativos y al cultivo de un modo de “realismo mágico”, por un lado original precedente del que han practicado los novelistas hispanos en nuestro siglo, por otro directamente enraizado en la tradición cervantina.

El componente fantástico preside *El caballero encantado*, y se manifiesta concretamente en los últimos episodios en la presencia de la musa de la Historia, Clío, y su corte de ayudantes, las *Efémeras*, que colaborarán con Tito Liviano en su labor historiadora (y también en cuestiones más pragmáticas, como la pecuniaria). Ocioso es resaltar la palmaria analogía funcional y morfológica que existe entre este mágico personaje y la Madre de *El caballero encantado*, diacrónica prosopopeya de la raza española. También hallamos un correlato de la Madre en *La razón de la sinrazón*: el Niño Jesús de la urna que sufre por sus hijos y al que los vicios nacionales, la corrupción y el nepotismo, ponen “flaquito y con una cara muy triste”. (p.1180)⁵

Ricardo Gullón y Miguel Enguídanos⁶ han ofrecido ya una convincente interpretación del personaje Clío-Mariclío y de su inclusión en los episodios: sublimar y ridiculizar la materia histórica, *los tiempos bobos*⁷ que en

esta última serie le ha correspondido a Tito glosar. Galdós realiza a menudo un juego lingüístico con dos posibles acepciones de la palabra “coturno”, calzado griego perfectamente adecuado para la musa y, en sentido figurado, “usar de estilo alto y sublime, especialmente en poesía” (el DRAE registra este significado como *calzar el coturno*). Clío aparecerá simbólicamente calzada, ora con pantunflas, ora con el coturno, en justa adecuación al contenido histórico o intrahistórico de los acontecimientos: “Lejos de aquí la hemos visto vestida de señora con borceguíes de tacón dorado, y aquí se nos presenta hecha un pingajo, con chinelas que dice fueron de una tal doña Urraca” (p.250), cuenta un personaje de *Amadeo I*.

Si buscamos en el Galdós previo a *El caballero encantado* un antecedente de personaje mágico cabe citar ejemplos muy representativos. El “Dios” cotidiano que tan campechanamente dialoga con Luisito Cadalso en *Miau* se asemeja a la Madre, y su relación con el niño es paralela a la que ésta mantiene con Tarsis. En *Miau* existe aun, sin embargo, una explicación racional de estas intervenciones sobrenaturales, fácilmente atribuibles a alucinaciones provocadas por la imaginación infantil o por el hambre.

Galdós da un paso más en su etapa espiritualista, esto es, la inmediatamente previa a la que nos ocupa, y en el costumbrismo de *Misericordia* materializa a un personaje inventado por la protagonista, Benina.⁸ La introducción del cura don Romualdo, fantasía de Benina, en la ficción “realista” de la novela, no ofrece en este caso solución plausible (salvo que Benina haya obrado un milagro. Galdós deja en el aire si la curación de la niña enferma en *Nazarín* se debe a motivos naturales o a la intercesión del santo manchego).

A estos datos convendría añadir la importancia de los sueños⁹ en novelas contemporáneas (*Fortunata y Jacinta*, *La de Bringas*), o el profuso tratamiento de la simbología religiosa y mítica rastreable en toda la obra del canario desde sus comienzos.¹⁰

Por tanto no sorprende que en 1909 Galdós escriba un “cuento real... inverosímil”, donde aúna componentes propios del cuento de hadas, según indica el subtítulo citado y el propio título nos hace sospechar, y características temáticas y formales de distintos géneros narrativos áureos: la novela de caballerías, la bizantina, la picaresca y la pastoril. Por ello constituye *El caballero encantado* un terreno privilegiado para abordar el problema de la intertextualidad, uno de los más fecundos dentro de la Literatura Comparada.¹¹ Puesto que lo fantástico responde casi siempre a su débito con la tradición del Siglo de Oro, estudiaré primero las más llamativas influencias, y después el carácter utópico del relato, que lo pone en contacto con *La razón de la sinrazón*.

Cervantes, quien realizó incursiones en todas las modalidades novelescas reseñadas, bien puede considerarse el primer cultivador del “realismo

mágico”, sobre todo en su crepuscular *Persiles y Sigismunda*. La combinación del costumbrismo de raigambre picaresca con encantamientos, póci- mas y transformaciones se lleva a cabo, en Cervantes y Galdós, en un plano deliberado de separación cuasi absoluta entre lo maravilloso y lo real, que sirve para generar ironía y realzar la comicidad de las situacio- nes, o bien comporta un marcado carácter simbólico. Lo que diferencia este realismo del que desarrollará la novela del *boom* hispanoamericano reside en que en ésta se realiza la fusión completa entre ambas perspecti- vas, haciendo verosímil lo inverosímil, provocando incluso la confusión del lector, que no sabe dirimir los constituyentes imaginarios de los realis- tas.¹²

Si muchos elementos temáticos, discursivos y elocutivos de *El caballe- ro encantado* están tomados directamente de *El Quijote*, la estructura de la obra se asemeja a la de una novela bizantina, por lo que entronca con el *Persiles*, herencia en la que apenas ha incidido la crítica:¹³ dos jóvenes enamorados realizan un viaje¹⁴ iniciático-purificador¹⁵ que culminará en unión feliz tras producirse distintos encuentros y separaciones, y superar una serie de obstáculos. Este viaje, sin embargo, no acaece en el mar, como en el *Persiles* y en la novela bizantina clásica (Heliodoro, Aquiles Tacio), sino en España, como *El peregrino en su patria*, de Lope, y en concreto por la más emblemática región española, Castilla, en torno a las ruinas de Numancia. El espacio constituye por tanto un supersignificante de los orígenes de la raza celtibérica,¹⁶ al tiempo que una vinculación con el teatro cervantino y el casticismo noventayochista.

Como Periandro y Auristela, Gil y Pascuala son personajes de noble con- dición que responden a una identidad falsa. El cambio de nombres, tan grato a la novela del Siglo de Oro, propicia en *El caballero encantado* el galdosiano recurso del nominalismo. “Gil” y “Pascuala”, de inconfundible filiación rústica en nuestra historia literaria,¹⁷ encajan además perfecta- mente en la realidad rural de la España del siglo XIX. Sus nombres “verda- deros en la ficción” paradójicamente son los que poseen una entidad más libresca (aunque siempre verosímil). Tassis, o Tarsis, fue el apellido de don Juan, conde de Villamediana y supuesto amante de la reina Isabel de Borbón. Varias circunstancias, entre ellas el misterio que envolvió su muerte prematura, coadyuvaron en su tiempo a forjar una leyenda¹⁸ (similar a la que Miquis en *El Doctor Centeno* crea en torno a Pedro Téllez Girón, prota- gonista de su drama *El Grande Osuna*, y con el que se identifica). “Cintia” se incluye a su vez en el mundo pastoril y caballeresco, como ya han señalado distintos estudios.¹⁹ Galdós no oculta la elección predestinante del nombre, que en la coordenada realista se justifica por la procedencia extranjera de la joven. “Su nombre era Cintia, de dulce sabor pastoril y pagano, y le caía tan bien, que habría desmerecido su gentileza si la llama- ran Manuela o Francisca. En las americanas se advierte cierta inclinación a paganizar los nombres (...)”. (p.1024)

Entre Gil y su dama se desarrolla el siguiente diálogo, reivindicativo de la asunción de un universo fantástico, "falso": "(...) Cintia eres y Cintia te llamaré. -No es feo nombre. Yo he notado que suelen ser bonitas las cosas falsas".

Es un juego muy barroco el que pone en relación las cosas con sus nombres, cultivado por Lope entre otros.

Cierto es que los héroes de la novela bizantina se ven forzados a ocultar su auténtica personalidad para ahuyentar peligrosos enemigos, a lo que también habrá de recurrir Gil cuando se hace llamar Florencio Cipión, pero la metamorfosis primera Tarsis-Gil y Cintia-Pascuala obedece a mágico sortilegio y no a la libre voluntad de los personajes. Éstos, no obstante, en un momento concreto toman conciencia de su alta estirpe y primitiva identidad, que asimismo perciben quienes tienen contacto con ellos.²⁰

Las intuiciones vagas de una vida anterior y auténtica confieren una naturaleza platónica *sensu stricto* al primer encuentro de los amantes en su existencia encantada. Gil ya conoce que es víctima de una transformación, pero no Pascuala, cuando se desarrolla la siguiente escena:

(...) Cuando llegaron uno frente a otro, Gil lanzó una gran exclamación y extendió el brazo con ademán de detener a la joven aguadora.(...)

-Cintia, Cintia -dijo Tarsis -, no te me escapas ahora.

-Quite allá... Déjeme. No le conozco.

-¿Me negarás que eres Cintia? ¿Crees que puedo yo confundir tus ojos divinos; tu boca, tan linda, risueña como enojada (...)

La hermosa joven, cuyas incomparables facciones correspondían a la forma encomiástica con que el mozo las había descrito, le miró con fijeza y seriedad.

-Qué -dijo Tarsis prontamente-, *¿haces memoria?...¿Buscas mi fisonomía en tus recuerdos?... ¡Ah Cintia!, tú estás encantada como yo, y aún te encuentras en ese estado crepuscular de la memoria que vuelve, que quiere volver...* (...) Un instante, Cintia. Tengo una sed horrible... ¿Serás tan cruel que no me des un poco de agua?

Sin decir nada, la lindísima mujer alzó el cántaro y lo inclinó sobre su brazo izquierdo para que el sediento bebiese. (...)

-*Acabarás por recordarme; acabarás por reconocer al que desdeñaste, al que te amó con locura..., al que te lleva en su alma vagando por estas soledades tristísimas.* (...)

(...) La que Gil llamaba Cintia no se mostró tan esquiva como en la primera embestida galante del barrenador de rocas. Le miraba muy seria, balbucía cortos y turbados conceptos, *tuteándole...* La arrogante y viril hermosura del mozo la cautivaron sin duda; pero en su confusión *ni aun se daba cuenta todavía de que aquel*

hombre le gustaba. (...)

-Dirían que te sirvo como *buen caballero*. (...) Sigamos sin miedo. *Nadie nos mira*. Pasamos junto a las mozas y mozos sin que ninguno nos mire. *Es que no nos ven, Cintia*.

-De veras parece que no nos ven... -obsevó ella con pasmada ingenuidad-. *Nadie se fija... Pues te diré que antes de ahora no me conocías, como yo no te conozco a ti*. (...)

-Gil, Gil -replicó la bella con sorpresa y susto -. Hace dos tardes pasé por la cantera y vi a los hombres trabajando... Me parecieron demonios. *Por la noche soñé cosas horribles...* Soñé que era yo de piedra, y que me estaban barrenando el corazón. Desperté al dolor de mis carnes taladradas por el hierro. ¡Ay, qué susto al despertar, y qué sudores de muerte! Oía los graznidos de una bandada de cuervos, y los cuervos decían *Gil, Gil...*, y eso mismo, *Gil*, estuvo sonando en mis oídos aquella noche y todo el siguiente día.

-Oías mi nombre... *era el anuncio de que hoy nos encontraríamos en la fuente y seríamos novios*.

-No sé... -dijo la moza; y mirándole de hito en hito, agregó un comentario mudo, guardado dentro de sí como impúdico secreto: "¡Y qué guapo es!... ¿Será verdad que yo he visto a este hombre en alguna parte?... ¿Dónde, Señor, dónde?" (pp.1050, 1051, 1052. La cursiva es mía excepto en el caso del nombre de Gil).

Claudio Guillén, glosando a Rousset, se sirve precisamente de un fragmento del *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, el modelo que Cervantes quiso emular en su *Persiles*, para extraer las recurrencias del enamoramiento tópico.

(...) Las almas de los dos enamorados se verán atadas por afinidades innatas, de origen divino:

En efecto, en cuanto se vieron los jóvenes, se enamoraron mutuamente, como si el alma, ya desde el primer encuentro, reconociera lo que se le asemejaba y se lanzara presurosa hacia aquello que le era familiar y sólo a ella merecía pertenecer. Pues primero se quedaron parados de repente, llenos de azoramiento ... Durante un buen rato mantuvieron los ojos fijos uno en el otro, como indagando en sus recuerdos para ver si se conocían previamente y si se habían visto antes... En resumen, en breves momentos mudaron los dos muchas veces de aspecto y experimentaron repetidos y variados cambios en su color y en su mirada, denunciando con todo ello la turbación de sus almas.

Basándose en este y otros textos similares, recoge Rousset los rasgos característicos del encuentro arquetípico: la instantaneidad, la reciprocidad, el destino manifiesto, el elogio de la hermosura, la anulación del espacio, el lugar festivo o insólito en que sucede... Las variaciones, por supuesto, son incontables.²¹

Todos estos motivos, matizados por la ironía de Galdós (vb. gr., en el sintagma *la embestida galante del barrenador de rocas*) están nítidamente expuestos en la secuencia citada de *El caballero encantado*: el amor de visu, manifiesto en Gil a la primera mirada, la insistencia en el “estupor” y “conmoción” de la dama -“Le miraba muy seria; balbucía cortos y turbados conceptos; recelosa; replicó la bella con sorpresa y susto”-, las alusiones hiperbólicas a su belleza -“La hermosa joven, cuyas incomparables facciones...”- “la anulación del espacio”, explícita en el hecho de que “nadie los mire”, y como último constituyente enunciado por Guillén, “el lugar festivo o insólito en que sucede”. En este caso Galdós recrea la escena del encuentro en la fuente, en que el “viajero” pide a la “aguadora” que le dé de beber. Puede registrarse en la Biblia (Eleazar y Rebeca) y con enorme reiteración en el romancero, en la lírica oral y en la cuentística. Su conexión con lo popular determina sin duda que Galdós opte por el *locus* de la fuente como marco para el principio de las “relaciones campesinas” entre Tarsis y Cintia.

He omitido hasta este momento, por su mayor relevancia, el factor del “destino manifiesto”. Si las formulaciones ejemplificadas del tópico, por su gran difusión en muchas literaturas (¿habrá lugar común más extendido que éste?), no permiten hablar sino de una poligénesis, los elementos platónicos del recuerdo y el sueño guardan un parentesco ya directo con la novela bizantina, como demuestra el pasaje de Heliodoro. La novedad (y la parodia) del texto de Galdós reside en que la conciencia imprecisa de un conocimiento primigenio se explica argumentalmente en el sortilegio, y no sólo en la teoría platónica de la vida suprasensorial del alma.

Los ecos platónicos (aunque nunca exentos de ironía), son perceptibles en otros ámbitos en el Galdós de la vejez; por ejemplo, afirma Calixta en *La razón de la sinrazón*: “Afinados o no, los murmullos de la naturaleza corresponden (...) a la suprema inteligencia que gobierna los mundos”. (p. 1148)

El sueño premonitorio constituye también un recurso muy bizantino. Recordemos por poner un ejemplo que en *Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, la madre de la protagonista prelude en un sueño los peligros que acechan a su hija. En su *Persiles* Cervantes utiliza los sueños de Mauricio, Sousa Coutiño o el propio Periandro como forma de prolepsis de acontecimientos futuros.

La aparición de un tercero (o terceros) que conformará un triángulo amoroso con los dos personajes principales es otra constante de la novela bizantina. Si Sigismunda huyó de su casa y se vio obligada a emprender un viaje a causa del matrimonio indeseado que su familia quería imponerle, otro tanto le ocurre a Pascuala, cuyos tíos se oponen a sus amores con Gil, y pretenden casarla con el opulento Galo Zurdo y Gaitín. Metamorfoseado éste en gigante, libra una batalla con Gil de la que resulta muerto, y este

evento funciona como *deus ex machina* de ulteriores aventuras, y del encarcelamiento del caballero.

Frente al antagonista negativo, encarnado por Maximino en *Persiles*, y por Galo Zurdo en *El caballero encantado*, surge la figura del rival que es a un tiempo amigo del protagonista (Arnaldo y Regino, respectivamente). Puesto que una serie de circunstancias conmina a la pareja a ocultar su condición de amantes (a menudo haciéndose pasar por hermanos), pueden generarse situaciones como la de que el adversario convierta al héroe en confidente de sus propios amores. Así acaece entre Arnaldo y Periandro (capítulo II del libro primero). Llega a darse la paradoja de que Arnaldo pide a Periandro la mano de Auristela, creyéndola su hermana (capítulo XVI del libro primero). También Sinforosa confesará a Auristela su amor por Periandro (capítulo III del libro segundo).

El guardia Regino comunica ingenuamente a Gil su intenciones matrimoniales respecto a Pascuala (pp. 1073 y 1074), pero el héroe, enloquecido de celos, no le permite terminar. Regino como Arnaldo demuestra ser un buen perdedor y ayuda generosamente a sus amigos.

En el tratamiento del tema del amor, sin embargo, Galdós no mantiene el rasgo de la castidad inherente al género. Gil y Cintia engendran un hijo, Hespérido, símbolo del regeneracionismo de la raza. Bien es verdad que el novelista resuelve el episodio mediante una elipsis, con el pudor que le caracteriza.²²

Existe en el *Persiles* y en *El caballero encantado* el mismo juego entre lo científico y lo astrológico, lo religioso y lo agorero. El trasfondo humanístico y contrarreformista de la primera se corresponde con el marco regeneracionista de la segunda. Coincidencias no gratuitas: ambos novelistas han llegado al final de su vida y al cenit de su actividad creadora y están un poco de vuelta de la crítica corrosiva y el extremismo de la juventud; la ironía de ambos se ha tornado mucho menos ácida; la visión del mundo, menos pesimista.²³ En la utopía de Galdós, de raigambre krausista y rousseauniana,²⁴ “el pueblo vigorizará el destino de la raza en orden a una potencia espiritual, la voluntad, cuya dilucidación sería caballo de batalla del regeneracionismo”, dice José-Carlos Mainer.²⁵ Este enfoque tiene su trasunto en las sociedades utópicas descritas por Cervantes en el *Persiles*; por ejemplo, una de las islas que aparecen en el libro primero (capítulo XXII), regida por un sistema democrático.²⁶

Cervantes cuenta la gran impresión que produce la belleza de Auristela a su llegada a Roma, e ironiza sobre la ponderación literaria del asunto.

(...) dijo un romano, que a lo que se cree, *debía de ser poeta*:
-Yo apostaré que la diosa Venus, como en los tiempos pasados, vuelve a esta ciudad a ver las reliquias de su querido Eneas. Por Dios, que hace mal el señor gobernador de no mandar que se

cubra el rostro desta movable imagen. ¿Quiere, por ventura, que los discretos se animen, que los tiernos se deshagan y los necios idolatren?

Con estas palabras, *tan hipérboles como no necesarias*, pasa adelante el gallardo escuadrón (...) (p.428. La cursiva es mía)

Galdós pinta con tintes grotescos una situación análoga: la entrada de los héroes en Sigüenza, preso Gil por los guardias: "(...) la caravana fue rodeada de gente curiosa, (...) que con preferencia se agolpaban a los lados del carro para contemplar a la *dama dolorida*, en quien algunos vieron una *princesa cautiva*". (p.1099. La cursiva es mía.)

El intertexto cervantino opera, como hemos visto, en el contenido, pero sobre todo en la selección léxica, que potencia el distanciamiento del narrador. La multitud (¡una multitud del siglo XX!) ve en Cintia una *princesa cautiva*, como Don Quijote se pensaba encantado dentro de su jaula.

Contribuyen a crear el marco bizantino las separaciones y reencuentros de los amantes, y el hecho de que trabe Gil conocimientos y amistades a lo largo del camino. Es barroco el recurso del cambio de ropas, usado también en *La razón de la sinrazón* cuando Atenaida y Alejandro se disfrazan de campesinos. (p.1174)

Por su parte, la parodia de la novela picaresca²⁷ aflora así mismo en la estructura narrativa, que se abre con la genealogía del protagonista. La alcurnia de Tarsis es tan alta como vil la del Buscón y el Lazarillo, pero igualmente irónico el tratamiento que le confiere Galdós. Becerro, en su afán de adular al conde, está dispuesto a hacerle descendiente del mismo Noé.

Gil escoge el nombre de Cipión para ocultarse de la Justicia. El heraldista Becerro lo asocia con la rendición de Numancia ("¡Qué coincidencia! ¡Llamarse usted como nuestro expugnador, *Escipión!* Le falta el cognomen, *el Africano...*" (p.1066)), pero supone también una reminiscencia de *El coloquio de los perros*, curiosamente una novela cervantina, *simbólica y dialogada*.

En un mágico entorno que Galdós no duda en parangonar con la quijotesca cueva de Montesinos, el caballero se transforma en pez, igual que le sucede al protagonista del anónimo *Lazarillo de los atunes*.

Este estadio precede en la novela a la curación definitiva. Azlor se refiere a uno de los encantados como muestra gloriosa "en el ciclo *picaresco* de nuestra raza (...)" (p.1127. La cursiva es mía.)

El autor dice que ha escrito un "cuento", y la metamorfosis del poderoso en desgraciado en aras de su "regeneración" se halla con frecuencia en

relatos infantiles. (*Príncipe y mendigo*, de Mark Twain, no es sino un largo cuento). Se trata del tópico del mundo al revés,²⁸ festejado en las Saturnales romanas, que resurge con vigor en épocas conflictivas, como el Barroco. Fue formulado por Quevedo en *La fortuna con seso y la hora de todos*, y por Cervantes en el episodio de Sancho en la ínsula Barataria. Galdós lo aplica a la crisis de fin de siglo.²⁹

Hay ciertas equivalencias entre el comportamiento de la Madre y el propio del hada madrina en un cuento: aparece y desaparece arbitrariamente, puede dotar de fuerza y vigor a sus protegidos, les impone pruebas y, sobre todo, utiliza sus poderes para “corregirlos” (v. p. 1130). Exhorta a Gil con las siguientes palabras:

Te encargo mucho, hijo mío, que hagas por esquivar las enemistades que podrían salirte en esta villa rústica. No provoques a nadie; disimula, si es menester, tus intenciones; adopta nombre distinto del que llevas, y trazas y apariencia de persona que anda en cualquier negocio. (p.1091)

Éste es el tipo de admoniciones que el héroe suele transgredir, según señala Propp en su *Morfología del cuento*.

El “realismo” y la sensatez del ente mágico (la Madre, Clío) se convierten en el arma más punzante de la ironía galdosiana. Dice la Madre, personificación de la historia, refiriéndose a los anales del cronista Becerro: “En verdad, no sé si Becerro está en lo firme: con los años y el tráfigo del vivir presente, se me van olvidando estas cosas”. (p.1119)

Los influjos de la literatura pastoril³⁰ se integran en dos coordenadas: el ideario costista de reorganización agraria, y el añejo tópico de la Edad de Oro. Si bien, como había señalado Bly, escasean las referencias al siglo XIX (un coche pasa velozmente, p.1114), el ensalzamiento de lo natural y la recreación de una Arcadia arquetípica aparecen como símbolos de la solución a un problema contemporáneo del escritor. Los ejemplos son múltiples: “(...) le agradaba (la ocupación) pastoril, por gozar en ella de absoluta independencia de espíritu”. (p.1037, v. también pp.1046 y 1064)

Paradójicamente, Gil y los protagonistas de *La razón de la sinrazón* obtienen la felicidad de forma paralela a su descenso social, y al establecimiento de un *aureas mediocritas*. Por supuesto, este significativo marco resulta idóneo para cultivar el motivo de la *vanitas vanitatum* y del *superbi colli*, y encomiar los vestigios de glorias pretéritas, pero Galdós vierte el mecanismo en el molde de su ironía. Exclama la Madre: “¡Pobre Clunia! Ya no eres más que un montón de polvo que revuelven con sus narices, a manera de ganchos, los traperos de la erudición... (...)”. (p.1044)

Y escribe Mariclio, en *Cánovas*: "Días ha encontrábame yo en las ruinas del teatro romano de Murviedro, rememorando la espantosa ocasión de la caída de la heroica Sagunto en poder del furioso Aníbal (...)". (p.550)

Ligado al proyecto agrario se concibe el tema de la enseñanza,⁵¹ plasmado en la profesión de maestras de Pascuala, Atenaida y Casiana, la última amante de Tito.⁵² El humorismo simbolista de Galdós recrea el episodio mitológico de Ulises y las sirenas cuando, de forma misteriosa, los niños de la escuela retienen a Pascuala con sus voces lastimeras, y la fuerzan a permanecer en el pueblo en contra de su voluntad.

Explicame este fenómeno que me confunde y anonada. ¿De noche das lección a tus chiquillos? He oído las voces tiernas delectando.

-(...) Es absurdo -repitió Cintia, cuya voz y actitudes eran como las de una sonámbula-. (...) yo también oigo el sonsonete de mis amadas criaturas... ¿Qué es esto? Parece que salen en tropel de la escuela... Vienen tras de mí.

-Ven..., huyamos, salvémonos de esta fascinación horrible..., hechicería que no entiendo." (p.1079)

Casiana, la maestra iletrada, recibe el onomástico del maestro mártir que fue torturado por sus alumnos en tiempos de Diocleciano.

Entre las múltiples conexiones con el *Quijote* puede consignarse el sobrenombre de Bartolomé Cíbico, *Bartolo* (p.1059), quizá recuerdo de otro Bartolo, protagonista del anónimo *Entremés de los romances*, que tantas similitudes guarda con los primeros capítulos de la novela cervantina. Cabe también asociar el apellido Bálamo al pasaje del Bálamo de Fierabrás, porque ambos carecen de efecto balsámico alguno. Del primero se nos dice que "(...) hombre sesudo y de claro juicio, (Carlos) le odiaba con toda su alma" (p.1017), y su nombre de pila, Arsenio, más bien lo emparenta con el arsénico.

Galdós, arcaizante en toda su producción, lo será con más motivo en la aventura caballeresca de Gil. Figuran, entre otros muchos casos registrables, el verbo *ser* con valor de *estar* -"su vivienda lejana, que *era* en lo más alto del barrio de Salamanca."- (p.1028), la preposición *de* introduciendo el complemento agente, -"de muchos eran conocidos Bartolo y su ardilla"- (p.1076), *desde luego* con el valor de *inmediatamente*: "Él se cuidaba de buscarle novia rica y de buenas partes, y para no cansarse en investigaciones, *desde luego* le propuso la hija única de los marqueses de Mestanza (...)". (p.1014)

Tienen, no obstante, mayor relieve las imitaciones del estilo paródico de Cervantes,⁵³ que lleva a cabo tanto en el terreno semántico como en el morfosintáctico: "Hallábase, pues, el asendereado caballero en una esfera

de la vida de encantamiento, que de las anteriores se distinguía por la mudanza (...)." (p.1122) "Tras este importante suceso cuentan que Gil se lanzó (...)." (p.1091)

El escritor canario, tantas veces tachado de pedestre por sus coetáneos, declara en su última novela, al tiempo que una actitud esperanzada ante el futuro de España, su amor por la lengua que él contribuyó a dignificar:

Diego Porcellos, Gonzalo Gustioz, Nuño Rasura, mi bravo y generoso Fernán González, ya no sois más que polvo. Polvo sois ya, pero aún dura y perdura por los siglos, en uno y otro mundo, la lengua que en vuestros días y en vuestros labios empezó a remusgar, y al fin quedó hecha, *sicut tuba*, trompeta de nuestra energía. Ya ves, pobre Gil; por esa bocina de oro que aquellos gigantes nos dieron, somos fuertes tú, yo y cuantos la poseemos (...). (p.1045)

Galdós se ríe de la realidad a la manera cervantina, ironizando sobre el expediente literario del narrador, igual que su predecesor hiciera con los cronicones falsos. (El cronicón falso para el siglo XX sería Becerro). "Dicen historias fidedignas que se incorporó sin desperezarse, y algún cronista consigna el desperezo como dato preciso." (p.1118)⁵⁴

Si resulta innegable el valor intertextual, lingüístico e histórico de *El caballero encantado*, la presencia de la tradición áurea se hace también demasiado evidente para provocar el extrañamiento del lector. La agilidad narrativa de Galdós se supedita al ritmo de las estructuras imitadas, menos fluidas.⁵⁵ El milagro ya aludido de don Romualdo en *Misericordia*, auténtica "trampa" dentro de un esquema realista, surte un efecto mucho mayor, y más novedoso, que este "realismo imaginario" ya algo consabido.

NOTAS

- ¹ Con este nombre es enunciado por José-Carlos Mainer. V, su artículo «El teatro de Galdós: símbolo y utopía», en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura*. Estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa, Ariel, Barcelona, Colección Letras e Ideas, 1975, pp.177-212.
- ² v. GULLÓN, R., «La historia como materia novelable», en *Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1973, pp.403-426. v. p.404. Apareció en *Anales Galdosianos*, V, 1970. José Schraibman, «Galdós y “el estilo de la vejez”», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, II, Madrid, 1966, pp.165-175. v. p.165. Considero sin embargo desmesuradas las palabras elogiosas de Miguel Enguídanos, quien habla del “mejor Galdós” para definir los episodios de la última serie. «Mariclío, musa galdosiana», en *Benito Pérez Galdós. El escritor...*, pp.427-436. v. p.427. También recogido en *Papeles de Son Armadans*, LXIII, 1961.
- ³ Excluyo *España sin rey* y *España trágica*, pues, como señala Ricardo Gullón en el citado artículo, «*Amadeo I* (...) es en realidad el primero de la nueva serie», p.407. En esta novela se presenta al narrador que cerrará los episodios, Tito Liviano, y a la musa Mariclío.
- ⁴ Aun prescindiendo de sus obras inéditas, cuarenta y cinco años separan la publicación de *La Fontana de Oro* (1870) y la de *La razón de la sinrazón* (1915).
- ⁵ Cito siempre las obras de Galdós por su edición en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1990, especificando entre paréntesis la página.
- ⁶ v. los artículos citados.
- ⁷ Así se refiere Galdós a los años de la Restauración en la página final de *Cánovas*, último episodio que dejó escrito.
- ⁸ v. GULLÓN, G., *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976, especialmente el capítulo VI: “Milagrerías del narrador”, pp.117-131.
- ⁹ Han realizado estudios sobre lo onírico en Galdós, entre otros, Ricardo Gullón, L. B. Walton, Agustín Yáñez, Carlos Clavería.
- ¹⁰ v. CORREA, G., *Realidad y ficción en las novelas de Pérez Galdós*, Gredos, Madrid, 1977.
- ¹¹ El término “intertextualidad” fue acuñado por Julia Kristeva. V. *Sméiotikè*, Seuil, París, 1974. v. también LAURENT J., “La stratégie de la forme”, en *Poétique*, XVII, 1976, pp.257-281, y GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989. Genette establece una detallada clasificación de las variantes posibles de intertextualidad. pp.9-14.
- ¹² Vid. CHANADY, A. B., *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, Gerland Publishing Inc., Nueva York-Londres, 1985, p.24. Señala que, al contrario de lo que ocurre en la literatura fantástica, el realismo mágico presenta lo sobrenatural como aceptable, por lo que los personajes y el lector no necesitan darle una explicación racional.
- ¹³ Ángel del Río alude muy sucintamente a este influjo en el artículo «Notas sobre el tema de América en Galdós», en NRFH, Año XV, Enero-Junio 1961, Núms. 1-2, pp.279-296. “Podría decirse que es (*El caballero encantado*) en relación con la obra de Galdós lo que el *Persiles* en relación con la de Cervantes. (...) la trama novelesca narra “los trabajos” de la pareja simbólica. En Cervantes, Periandro-Persiles: Auristela-Sigismunda. En Galdós, Tarsis-Gil: Cintia-Pascuala. Tarsis, el caballero español arruinado, y Cintia, la heredera colombiana, se pierden y reencuentran en diversos lugares de una geografía real y fantástica a la vez”, p.294.

- ¹⁴ No pocas veces Galdós alude a Gil como “peregrino”, y tintes de “peregrinaje” adquieren los trabajos del héroe en el bizantinismo español, que vierte a lo contrarreformista el género cultivado en el siglo IV.
- ¹⁵ Este rito de purificación incluye la estancia en la cárcel, como en el caso de Nazarín. En muchos folletines la prisión puede representar el paso de las tinieblas a la luz (*El Conde de Montecristo*), así como la salida de la misma (*Los miserables*). José F. Montesinos ha puesto de relieve las marcas folletinescas en la obra de Galdós. V. «Galdós en busca de la novela», en *Benito Pérez Galdós. El escritor...*, pp.113-119. También en *Ínsula*, 1963, XVIII, 202.
- ¹⁶ Así, en la redoma de peces mantiene Tarsis la siguiente conversación con Azlor, otro aristócrata encantado: “-Al cumplir mi condena -dijo el que ya no se llamaba Gil -, no me sentiré dichoso si no logro complementar mi vida. Y te aseguro que me estorban estos cuellos y esta corbata, y el traje todo que envuelve mi humanidad... Cree que me siento *celtíbero*... (...) / -En igual situación me encuentro -replicó el otro-. Puedes creer que me cargan los guantes. Me siento *visigodo*...” (pp.1127-1128. La cursiva es mía). El rancio linaje de Tarsis no sólo potenciará la parodia y la hipérbole a través del personaje de Becerro y sus aficiones genealógicas; también opera en la novela como símbolo: Tarsis es exponente de la raza española por su herencia genética (olvidada en su vida de señorito ocioso), y por su comportamiento. La Madre sólo tiene poder para castigar a sus propios hijos, *celtíberos* y *visigodos*.
- ¹⁷ Gil y Pascual han sido nombres generalmente aplicados al personaje rústico en la égloga renacentista o al “gracioso” del teatro barroco. En su edición de *Don Gil de las calzas verdes*, y ante las protestas de Doña Inés (“¿Don Gil?/¿Marido de villancico?”), apostilla Alonso Zamora Vicente que este “es, efectivamente, nombre de pastor muy frecuente en el teatro primitivo y en los villancicos tradicionales. Lope de Vega adjudica este nombre a pastores, villanos, etc. (...) Quevedo recomendaba a los poetas de villancicos que “no jueguen del vocablo ni metan más en ellos a *Gil* ni a *Pascual*, porque se quejan”. (*Problemática del desengaño contra los poetas güeros*, p.54). Covarrubias (...) ya notaba esta cualidad. Este nombre “ordinariamente le usurpan en las poesías pastoriles, y es muy apropiado a los zagales y pastores en la poesía”. MOLINA, T. de, *Don Gil de las calzas verdes*, Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, 1990, p.38 (nota). Se amplían datos sobre esta cuestión en la p.293. En *El caballero encantado* el narrador reproduce en estilo indirecto libre los consejos de Eusebia (p.1034), quien dice en alusión a la obra de Tirso “que si comúnmente hubo tres GILES para una moza, estando él habría diez para un Gil”.
- ¹⁸ Para Marañón la personalidad de Villamediana pudo ser incluso una fuente que inspire la creación del mito de Don Juan, que tomó su nombre del famoso conde del Madrid de los Austrias. V. Gregorio Marañón, *Don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967.
- ¹⁹ Rubén Benítez se percata de que “es el mismo (nombre) de una pastora de la *Diana* de Jorge de Montemayor”. *La literatura española en las obras de Galdós, (función y sentido de la intertextualidad)*, Universidad de Murcia, 1992, p.222.
- ²⁰ “(...) mi amiga Felipa (...) me dijo que tú tienes aire de persona principal, y que se te puede tomar por un conde con ropa y manos de peón.” (p.1054), afirma Cintia.
- ²¹ GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985, pp.287-288.
- ²² “El narrador es pudoroso -como lo fue el autor-. No sorprenderá, pues, que la elusión se convierta en técnica. Ciertas cosas no las describirá con su pluma. El lector se siente conducido a la escena “culminante”, o al momento culminante de la escena, pero cuando llegue allá, el narrador, con brusca transición, saltará y escamoteará la previsible descripción. ¿Por qué? Precisamente por su previsibilidad y para dejar libre juego a la imaginación de quien lee”. GULLÓN, R., *Técnicas de Galdós*, Taurus, Madrid, 1970, p.209. Jugando con el inveterado recurso del manuscrito hallado que él se limita a

transcribir, dice en determinado momento del capítulo XIX: “En este suceso se ve precisado el autor a cortar su relato verídico, por habérsele secado de improviso el histórico manantial. Desdicha grande fue que faltaran, arrancadas de cuajo, tres hojas del precioso código de Osuna, en que ignorado cronista escribió esta parte de las andanzas del encantado caballero. (...) no queriendo el narrador incluir en esta historia hechos problemáticos o imaginativos, se abstiene de llenar el vacío con el fárrago de la invención y recoge la hebra narrativa que aparece en la hoja subsiguiente a las tres arrancadas por mano bárbara o *gazmoña*. (p.1093. La cursiva es mía).

²³ Es precisamente la actitud negativa, en opinión de Julio Rodríguez-Puértolas, el punto que separa el decálogo noventayochista del pensamiento del último Galdós. V. la *Introducción* a su edición de *El caballero encantado*, Cátedra, Madrid, 1987, p.33.

²⁴ Para la filiación krausista del texto de Galdós, v., por ejemplo, MORA GARCÍA, J. L., “Galdós novelista. A propósito de *El caballero encantado*”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, pp.731-755.

²⁵ Artículo citado, p.203.

²⁶ “Una de las islas que están junto a la de Ibernía me dio el cielo por patria; es tan grande que toma nombre de reino, el cual no se hereda ni viene por sucesión de padre a hijo; sus moradores lo eligen a su beneplácito, procurando siempre que sea el más virtuoso y mejor hombre que en él se hallara; y sin intervenir de por medio ruegos o negociaciones, y sin que los soliciten promesas ni dádivas, de común consentimiento de todos sale el rey (...)”. Cito *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* por la edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1969, p.149.

²⁷ Cfr. Julio Rodríguez-Puértolas, quien parangona a la Celestina con el buhonero Cíbico, “que se presta a llevar mensajes de amor aprovechando sus actividades profesionales (...) *Lazarillo*: la novia de uno de los personajes, sobrina de un sacerdote, regala a su amante con los *bodigos* de la iglesia, “hasta que el cura olfateó la sustracción de los panes. (...)” Las peregrinaciones y cambios de amo y de trabajo de Juan de Tarsis, el héroe de *El caballero encantado*, tienen mucho que ver, claro está, con los habituales esquemas de las tradicionales novelas picarescas.” *Op.cit.*, p.32.

²⁸ Sobre este lugar común, v. CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, FCE, México, 1955, pp.143-149.

²⁹ “However, La Madre’s historical lessons are confined to the distant past, and there is very little mention in the novel of nineteenth-century events. These crop up in the account of the past life of Celedonia Recajo, who married when Fernando VII was still King and call recall Espartero’s victory parade in Madrid in 1854. There is no mention whatsoever of the events which rocked Spain during the composition of *El caballero encantado*: the semana trágica in Barcelona, when protests against the renewed war in Morocco led to bloody street clashes and the internationally condemned execution of Francisco Ferrer.” BLY, P.A., *Galdós’ Novel of the Historical Imagination. A Study of the Contemporary Novels*, Francis Cairns, Liverpool, 1983, p.177.

³⁰ v. BENÍTEZ, R., *Op.cit.*, especialmente el capítulo “Literatura pastoril y égloga realista: Galdós y Pereda.” pp.189-223.

³¹ No insisto en sus vinculaciones, ya tratadas, con la Institución Libre de Enseñanza y el krausismo. v. también RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J., «Galdós y *El caballero encantado*», en *Galdós: burguesía y revolución*, Turner, Madrid, 1975, pp.93-176.

³² v. MONTERO-PAULSON, D., «El grupo de la mujer “natural” en la obra de Galdós», en *Cuadernos hispanoamericanos*, 521, pp.7-22.

³³ J. Schraibman, en su magnífico artículo, ha estudiado la parodia de las estructuras cervantinas. Sobre la simbiosis entre estilo y mensaje, v. MAINER, J. C., *Art. cit.*, pp.411-412.

³⁴ Cfr. ejemplos en pp.1053, 1081, 1091, 1093, 1094, 1122, 1122-1125, 1127.

³⁵ No comparte este juicio Schraibman, para quien “la estructura de las obras posteriores a 1897 es mucho más fluida y menos precisa respecto a las anteriores”. *Art. cit.*, p.165. Al hablar de agilidad no me refiero obviamente a la “cantidad de acontecimientos”, al tiempo transcurrido en la historia de la novela, que puede ser mucho más largo en *El caballero encantado* que en las contemporáneas, sino a la intensidad, al dominio del *tempo* narrativo, a la selección de hechos relevantes y uso de la elipsis, juego de momentos climáticos y anticlimáticos, creación de expectativas y suspense, etc.