

## **TRISTANA Y SU INTERMINABLE FINAL: UN NO DECIR DICIENDO**

### **SAYING AND UNSAYING: TRISTANA AND ITS NEVER-ENDING END**

*Mercedes López-Baralt, Ph. D.  
Profesora Emérita  
Universidad de Puerto Rico  
Correo electrónico: mercedeslopezbaralt@gmail.com*

#### Resumen

En sus acertadas aproximaciones a lo que es un clásico, entre ellas, un equivalente del universo, Italo Calvino propone que se trata de un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir. Desde esta perspectiva abordaré la novela *Tristana*, de Benito Pérez Galdós. Poniendo el acento en su enigmático final, cuyos silencios callan lo que el lector espera oír. Y examinando el no decir diciendo de Galdós, que convierte el cierre de la novela en una puerta abierta de par en par, “que”, al exigir lecturas múltiples, valida su condición de clásico.

*Palabras clave:* clásico, Italo Calvino, *Tristana*, Galdós, enigmático final, interpretaciones múltiples.

#### Abstract

In his wise definitions of what is a classic, among them, a facsimile of the universe, Italo Calvino declares that a classic is a book that never gets to say what is to be said. From this perspective I will approach Galdós' novel *Tristana*, with a close reading of its enigmatic ending, full of ellipses that silence what the reader expects to hear. And examining Galdós technique of saying without saying, which turns closure into an open door which welcomes the multiple readings that reaffirm that *Tristana* is a classic.

*Keywords:* classic, Italo Calvino, Tristana, Galdós, enigmatic ending, multiple readings.

*Recibido:* 13 de febrero de 2017. *Aprobado:* 13 de marzo de 2017.

A la memoria de James Whiston

*Tú, lector, pues eres prudente,  
juzga lo que te pareciere,  
que yo no debo ni puedo más...*

(Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*)

**Los avatares de un clásico.** En sus acertadas aproximaciones a lo que significa la palabra, entre ellas, un equivalente del universo, Italo Calvino propone que se trata de un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir (1993). Desde esta perspectiva abordaré la novela *Tristana*, de Benito Pérez Galdós (1892). Poniendo el acento en su enigmático final, que para Ricardo Gullón “es silencio, espacio mortecino, tiempo apenas fluyente y el tedio cerrando herméticamente el texto” (1995, xviii). En un sentido tiene razón el Maestro, porque sus personajes no emigraron, como tantos otros de Galdós, a otras de sus novelas. Pero en otro difiero, de la mano de Calvino. Porque se trata de un final preñado de significados. De ahí que le toque al lector descifrarlo. El mismo Gullón lo intuye, al decir que “están por estudiar a fondo los silencios galdosianos, tanto los del autor como los del narrador. Entiendo por silencios aquellos espacios del texto en que se calla algo que el lector espera oír” (1995, xviii). Y lo reconoce Hazel Gold: “La novela concluye elípticamente, a modo de una dialéctica todavía por resolver” (1990:668).<sup>1</sup> Pero no se trata solamente del silencio, sino de algo más complejo, que quisiera llamar *un no decir diciendo*.

**Una novela problemática.** “A Disappointment”, la nombra Roberto G. Sánchez (1977). Ha interesado más por su contenido que por su va-

---

<sup>1</sup> A lo largo del ensayo citaré la novela a partir de la edición de Alianza (1995).

lor artístico y se la ha leído como feminista, sin serlo.<sup>2</sup> Además, Tristana ocupa un título que le queda grande. Algunos lectores elevan a la protagonista, por sus valientes ideas, y sin pensar que no cumple ninguna, a la categoría de heroína. Y por ser un bribón, se les hace imposible pensar que el verdadero protagonista pueda ser don Lope. Quizá sea porque Galdós, novelista y dramaturgo de mujeres (*Doña Perfecta*, *Rosalía*, *Gloria*, *La de Bringas*, *Tormento*, *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta*, *Tristana*, *Marianela*, *Casandra*, *Electra*, *Mariucha*, *Celia en los infiernos...*), nos ha acostumbrado a verlas como protagonistas.<sup>3</sup>

*Tristana* también se ha visto como texto incompleto. Casaldueiro ve el triste destino de la protagonista como resultado de una decisión arbitraria de Galdós (1943), Berkowitz dice que *Tristana* es la novela inacabada del repertorio galdosiano (1948), Pattison (1975) y Roberto G. Sánchez (1977) opinan que queda trunca, y Andrés Zamora concluye que ha sido considerada por un amplio sector de la crítica como “defectuosa, coja o manca” (2001, 193). Pero hay críticos que no piensan así. Vernon Chamberlin descarta esta interpretación, al nombrarla como “the so-called problem of closure” (2007). Farris Anderson (1985) también salva la novela de los citados dicitos, que ve como resultado de su poca atención a la dimensión histórica y social, y de la debilidad de la protagonista, que nunca se encuentra a sí misma. Y propone que la elipsis es el principio estético que la rige y que cifra su modernidad, acercándola a la narrativa europea del siglo veinte. Porque su tema es precisamente el fracaso de una gesta personal: la culminación de la propia identidad.

Concurro con Anderson, añadiendo que esto último no solo le sucede a Tristana, sino al mismo don Lope, que al final confiesa asombrado: “Nunca creí que llegara el caso de no parecerse uno a sí mismo” (159). Pero no solo se trata de una novela que anuncia el futuro del género, sino de un clásico con raíces en el pasado, reciente y remoto. Porque la heroína de Flaubert, Emma Bovary, que sale al ruedo literario en 1856, tampoco sabe lo que quiere y vive siempre aburrida, lo que sugiere una depresión

---

<sup>2</sup> En su ensayo “Is *Tristana* a feminist novel?”, Lisa Condé admite: “While there is clearly more to the text than its ‘feminist theme’, it is the novel’s ambiguity on this theme which, as Joan Hoffman has recently stressed, ‘has fuelled a debate that still rages among critics today’.” (2003: 99).

<sup>3</sup> Galdós, como Fernando de Rojas y Jorge Amado, ha calado hondo en la psique de la mujer. De lo que se infiere que el deslinde más importante en la literatura no es de género, sino de aciertos: literatura o amagos de literatura.

galopante. Y porque el final abierto es inherente a la novela moderna desde el *Quijote*. Y Galdós, que no puede ser más cervantino, remata dos de sus novelas invitando explícitamente al lector a elegir la lectura que prefiera: “Lo mismo da” y “Tal vez”.<sup>4</sup> Por lo que debo advertir que este acápite —“Una novela problemática”— alude, más que a la controversia que suscitó y sigue suscitando *Tristana*, a su modernidad, caracterizada no solo por el final abierto, sino por el narrador ambiguo y una hiperbólica autorreferencialidad. Y todo ello, *ça va sans dire*, viene de Cervantes.

Hablemos del narrador de *Tristana*. Comienza omnisciente, y termina sin saber si los protagonistas son felices o no; asunto que zanja con el famoso “Tal vez”. Y si bien se presenta como amigo de don Lope, también es su *alter ego*. Chiquitea con paternalismo a Tristana, al llamarla “bonitilla” y hablar de su “boquirrita” (10). Y ventea, sin explicitarla, su solera de cristiano viejo, al dar como bueno el desprecio del dinero que esgrime como ética el protagonista: “Para él, en ningún caso dejaba de ser vil el metal acuñado, ni la alegría que el cobrarlo produce le redime del desprecio de toda persona bien nacida” (13).<sup>5</sup>

*Tristana* se inicia inmersa en la metaliterariedad estrenada por Berceo y el Arcipreste de Hita<sup>6</sup>, y piedra angular de las tres primeras novelas modernas de la hispanidad: *La Celestina*, el *Lazarillo de Tormes* y el *Quijote*, cuyos prólogos hablan de su misma génesis (y ya en la de Cervantes el texto mismo insiste en la autorreferencialidad).<sup>7</sup> El narrador de *Tristana*

<sup>4</sup> En *Fortunata y Jacinta* y *Tristana*, respectivamente.

<sup>5</sup> Desde el Siglo de Oro los conversos (hispano árabes e hispano hebreos) estuvieron vinculados al comercio y las finanzas, como lo explica Américo Castro en *De la edad conflictiva* (1961). Y si bien el narrador y don Lope se perfilan como cristianos viejos, Tristana y Horacio simpatizan con la causa conversa. El pintor prepara, con gran ilusión compartida por su amante, el cuadro titulado *Embarque de los moriscos expulsados*. Sobre él, Tristana exclama: “¡Asunto histórico profundamente humano y patético!” (114).

<sup>6</sup> En los *Milagros de Nuestra Señora*, y para explicar la alegoría del libro, prescindiendo de la anécdota, Berceo dice “tolgamos la corteza, vayamos al meollo”. Mientras, con su célebre picardía, Juan Ruiz advierte al lector que su libro, además de constituir una cartilla de comportamiento cristiano, también le puede servir al lector como un manual para pecar mejor.

<sup>7</sup> *La Celestina* introduce en la ficción europea la introspección, personajes cambiantes y el primer personaje femenino pleno: Melibea, que tiene en sus manos su vida, su gozo, su muerte. El *Lazarillo* privilegia la ironía; recordemos que el protagonista llega a “la cumbre de toda buena fortuna” cuando se ha prostituido. El *Quijote* se caracteriza por su ambigüedad, la libertad que le ofrece al lector, su ambición totalizadora y un narrador engañoso y múltiple. *Tristana* ha hecho suyo este legado del Siglo de Oro: reconocemos en ella introspección en la protagonista, personajes cambiantes, ironía por doquier, narrador falible y una ambigüedad que propicia la libertad del lector.

imagina que “algún ocioso” podría escribir la historia de don Lope (15), evocando con humor burlón la frase cervantina del “desocupado lector”. Y describe a Tristana como “figurilla de papel” (13); es decir, personaje ficticio. Por otra parte, el autor implícito<sup>8</sup> bautiza con el mismo humor intertextual a sus dos protagonistas: don Lope Garrido (Lope por supreciado “honor”; Garrido por guapo) y Tristana (tristona y parodia del mito medieval de los amores trágicos de Tristán).

Si el texto es problemático, en su sentido de moderno, no dejan de serlo sus protagonistas. Son ejemplos magníficos de la noción del *héroe problemático* de Lukàcs (1920): un individuo con defectos y virtudes que vive al margen de los mores sociales, que no acepta el mundo en que le tocó vivir, y cuya gesta de otorgarle sentido a la vida siempre fracasa. En el caso de don Lope, sus fallas merecen una parodia plural: es un simulacro de don Quijote, al “ayudar” a la menesterosa Tristana y a sus padres, un “don Juan caduco” (58) y una hipérbole del honor obsesivo de Lope de Vega. Tristana misma reconoce la ambigüedad de su amante y tutor: “es una combinación monstruosa de cualidades buenas y de defectos horribles” (64). Estos los conoce el lector. No trabaja (el narrador lo dice con un eufemismo: “sin ninguna ocupación profesional” (8), es celoso, dominante, y en vez de protegerla, abusa de Tristana. Pero también tiene sus virtudes: es generoso y seguro de sí, conoce la naturaleza humana y quiere y cuida a Tristana (“la quería con entrañable afecto”, 122; “es el amor de mi vida”, 137). Como sabe lo que quiere, lucha y vence, aunque él mismo admite: “Triste es mi victoria” (143). De todos modos es un personaje fuerte; el verdadero protagonista de la novela.

Tristana también es una heroína problemática. Su virtud mayor es la lucidez, plasmada por el autor con humor en el apellido Reluz: “veía con lucidez su situación” (27); “Quiero luz, más luz, siempre más luz” (119). En la novela el nombre de la protagonista se explicita cuando el narrador describe a Tristana: “Su propia inocencia [...] le vendaba los ojos, y sólo el tiempo y la continuidad metódica de su deshonra le dieron **luz** para medir y apreciar su situación **triste**” (25-26, mis énfasis). De ahí que se llame **Tristana** y su apellido sea **Reluz**. Su lucidez provoca estas sabias palabras, imposibles de cumplirse en la España de su momento: “Aspiro

---

<sup>8</sup> Se trata de la imagen textual que nos hacemos de un escritor al leerlo, y que no necesariamente coincide con la voz del narrador (ver Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction*, 1961).

a no depender de nadie, ni del hombre que adoro. [...] Quiero, para expresarlo a mi manera, estar casada conmigo misma, y ser mi propia cabeza de familia. No sabré amar por obligación; sólo en la libertad comprendo mi fe constante y mi adhesión sin límites” (104). La otra virtud es la imaginación, que a la vez la hunde. Defectos, muchos. El primero, que no acaba de saber lo que quiere. Dice el narrador: “Se sentía inquieta, ambiciosa, sin saber de qué, de algo muy distante, muy alto, que no veían sus ojos por parte alguna” (27). Y ella misma afirma sus delirios de grandeza: “Necesito la pradera sin término” (132); de ahí su estribillo: “Más, siempre más!”. Sánchez (1977) ve su feminismo como “prestado”, pues parte de don Lope, que le inculca el odio al matrimonio. Tampoco lucha, no tiene sentido de la realidad, carece de voluntad y de iniciativa, y para decirlo en términos médicos actuales, padece de déficit de atención y regresión infantil, además de ser maniacodepresiva (“Tan voluble y extremosa era en sus impresiones la señorita de Reluz, que fácilmente pasaba del júbilo desenfrenado y epiléptico a una desesperación lúgubre” (102). Y no ama. Reinventa a Horacio en su imaginación y se pregunta si no es “más que un fantasma vano” (102) Comenta el narrador que Tristana “tributaba culto a un Dios de su propia cosecha” (132).<sup>9</sup> Es un personaje débil que solo sueña. Víctima de sí, más que de don Lope. Y sin embargo, nada es unívoco en Galdós. Como lo ha visto Ricardo Gullón (1995, iv), Tristana actúa, aunque sea simbólicamente: quiere ser escritora y lo logra novelando su futuro en sus cartas; quiere ser actriz y lo consigue, al representar los diversos papeles que se asigna a sí misma: mujer sumisa frente a don Lope; artista libre frente a Horacio.

**La crítica, escindida.** Hay que señalar que, más allá de las reacciones que suscitó la novela en cuanto salió, *Tristana* tardó en ocupar la atención de los críticos. Un evento que le ganó adeptos fue el estreno en 1970 del film del mismo título de Buñuel, con la actuación estelar de Fernando Rey, Catherine Deneuve, Lola Gaos y Franco Nero.<sup>10</sup> Hoy podemos decir que

<sup>9</sup> Desde una perspectiva junguiana, Kay Engler ve en Horacio una proyección del *animus* de Tristana; es decir, la dimensión masculina de su psique. En una de sus cartas a Horacio, Tristana le dice: “Déjame a mí que te fabrique [...] Déjame que te piense, conforme a mi real gana” (130).

<sup>10</sup> Candidata al Oscar en Hollywood, la película tiene sus méritos: actuaciones de primer orden, dimensión antropológica de la cocina popular española, y el incitar a los lectores a leer el libro. Una pena que Buñuel no le fuera fiel al espíritu de la novela. Su Tristana es cruel, y termina acelerando la muerte de don Lope, gravemente enfermo, al abrir de par en par la ventana de su habitación para que entre el viento helado del invierno. Nada

la crítica de *Tristana* está escindida entre los que ven como eje de la novela el tema feminista, y les preocupa saber si la heroína se salva o no, y los que entienden que un tema no hace a una novela, y asedian otros ángulos. Dicha escisión comenzó con dos importantes figuras del realismo español: Emilia Pardo Bazán, colega, amiga y amante de Galdós, y el autor de *La Regenta*, Leopoldo Alas (Clarín), también gran amigo de Galdós.

En su reseña de 1892 sobre *Tristana*, Pardo Bazán critica a don Benito por plantear la cuestión de la liberación de la mujer para luego no desarrollarla: “Galdós nos dejó entrever un horizonte nuevo y amplio, y después corrió la cortina”. Telón rápido. De esta insatisfacción de doña Emilia viene su novela de 1896 *Memorias de un solterón*, que resuelve la situación a través de su heroína Feíta, una mujer emancipada por el trabajo, creada a semejanza de su propia imagen. Lo de “solterón” es una saeta que manda doña Emilia a Galdós.

Por su parte, Clarín le contesta: “No creo yo, como la señora Pardo Bazán, que el autor abandonó el asunto principal por andar de prisa [...]. El final, [...] me parece a mí lo mejor del libro: lo más natural *de veras*, lo que más se parece a la tristeza real de la vida”. Clarín rechaza que el tema de la novela deba ser la esclavitud moral de la mujer, como lo pretende doña Emilia. “Yo veo aquí puramente la representación bella de un destino gris atormentando un alma noble, bella, pero débil, de verdadera fuerza sólo para imaginar” (1912, 251-252).

**La literaturización de *Tristana*.** El tema tiene mucha miga, pero vale singularizar a algunos de sus propulsores. Y le cedo la palabra a John Kronik: “En las ficciones de Benito Pérez Galdós, los lectores y los estudiosos, contemporáneos y posteriores, descubrieron un fiel reflejo de su época —la España de la Restauración—, un arte realista por excelencia, y sólo en años recientes, debido en parte al impulso del libro de Ricardo Gullón titulado *Galdós, novelista moderno*, se ha hablado de él en términos de modernidad” (Kronik 2001, 187). A su vez, Ricardo Gullón afirma que Gonzalo Sobejano (1966) y Francisco Ayala (1970) pusieron en marcha la revalorización de *Tristana* (1995, ii). Por su parte, Hazel Gold señala que

---

menos galdosiano que esta visión de la protagonista. Porque estamos hablando del novelista que reviviendo el legado de Cervantes y recogiendo la antorcha de la compasión de Victor Hugo, aportó al realismo decimonónico un humor tierno que lo hizo amar a sus personajes; humor muy distante del didacticismo cruel de la sátira. Su solidaridad lo hermana con Dostoievski, que creó al asesino más compasivo de la literatura occidental: Rashkolnikov.

Germán Gullón “auguró una nueva manera de enfocar y revalorar *Tristana*” (1993, 662), al estudiar la hiperbólica literaturización de la novela. Que curiosamente se superpone a su realismo. Examinemos brevemente en qué consiste.

Primero que nada, llamémosla intertextualidad, ya que no solo se trata de literatura, sino de otros intertextos. Entre ellos, un refrán que constituye el epítome del machismo. Nos lo recuerda Carmen Bravo Villasante: “la mujer casada, la pierna quebrada y en casa” (1970). Pero el mito también dice presente en la novela. Por una parte está el de Pigmalión. Tanto don Lope como Horacio tratan de esculpir la psique de Tristana. Al primero le sale el tiro por la culata. “Habíala hecho su discípula”; de ahí que quiera liberarse y que aprendiera a detestar el matrimonio como “invención del diablo” (28). Ella, a su vez, intenta recrear a Horacio en sus cartas. Por otra parte el de Ícaro: *pobre muñeca con alas* la llama don Lope, ya que su ansia de vuelo no tardará en estrellarla contra la dura realidad (43). Y aún otro: para dilatar el momento del encuentro sexual, Horacio y Tristana padecían “suplicios de Tántalo” (61).<sup>11</sup> La novela también exhibe intertextos musicales, que son muchos, entre ellos Beethoven, Verdi, Wagner y Rossini, estudiados por Vernon Chamberlin (1985, 2007) y Thomas Franz (2003/2004).

Sin olvidar los epistolarios de Emilia Pardo Bazán y Concha-Ruth Morell a Galdós. Ambas fueron sus amantes, y el novelista se nutre de sus cartas, principalmente, de las de Morell.<sup>12</sup> De la amistad con doña Emilia debe haber tomado el tema de la liberación femenina, y de sus cartas, una delicia de ternura gallega, algunos motes amorosos: Horacio llama a Tristana “miquina” y Tristana a Horacio “monigote” (109, 104).<sup>13</sup> De Morell mucho más, como lo ha visto Gilbert Smith (1975). Su firma como “Tristona” abona al nombre de la protagonista. Y su falta de voluntad, a su carácter. Concha dice: “Me he empeñado en un imposible. Quiero tener una profesión y no sirvo para nada, bien claro está” (Smith 100). Tristana lo repite: “¿Será

<sup>11</sup> Sobre este tema, ver Alan Smith: *Galdós y la imaginación mitológica* (2006). Por cierto, que los arquetipos míticos le quedan grandes a los personajes de *Tristana*, como bien lo ha visto Germán Gullón (1977), por lo que la parodia está servida en la novela.

<sup>12</sup> Invito al curioso lector a consultar el indispensable volumen de la correspondencia completa de Galdós, editado por Alan Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask (2016).

<sup>13</sup> Ver María Teresa Narváez: “Los amantes se escriben: las cartas de Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós” (1993).



verdad, Dios mío, que pretendo un imposible? Quiero tener una profesión, y no sirvo para nada, ni sé nada de cosa alguna” (Smith 104).

Abordemos ahora la literatura, que invade la novela desde su mismo título como una *selva de libros*.<sup>14</sup> Cuando el narrador dice que la protagonista debía su nombre a la pasión de su madre (que era medio loca) “por aquel arte caballeresco y noble que creó una sociedad ideal” (20), se refiere a la novela de caballería francesa *Tristán de Leonís*, como lo ha visto Schmidt (1974).<sup>15</sup> Pero hay otras fuentes para el nombre de la protagonista que da título a la novela. La cervantina es evidente: don Quijote se nombra como el Caballero de la triste figura; de ahí tristeza-tristona-Tristana. Alfred Rodríguez dice que el nombre evoca el de la feminista peruana Flora Tristán (1803-1844), que Galdós pudo conocer a través de doña Emilia, y a la que Vargas Llosa le dedica la novela *El paraíso en la otra esquina*. También ve en él un compuesto entre *triste* y *tánatos* o muerte (la negación del amor).

De los intertextos literarios, la huella más evidente es la cervantina,<sup>16</sup> que comienza desde el umbral de la novela: la primera oración ya instala el tono de ironía paródica, como bien lo señala Soldin (1985). El “ingenioso don Lope” (15), de “cara enjuta” (8) y “avellanada hermosura” (71), que “frisa los cincuenta” (8), “come cocido con más de carnero que de vaca” (166) y cuyo nombre incita las dudas que Leo Spitzer nombra como *perspectivismo*<sup>17</sup>, es un Quijote de quinta categoría. Mientras, Tristana es una Quijote con faldas que tiene “pensamientos mil” (12), como el hidalgo de La Mancha, que vivía “lleno de pensamientos varios” (otra manera de llamar a la imaginación desatada). Pero sobre todo es una recreación de la pastora Marcela, que quiere vivir sola, libre y honrada (Ramos Collado 1995). Por otra parte, el ancestral tema del triángulo de “la malmaridada” está en *El celoso extremeño* (Sánchez 1977, 115).

“No quiero hacer el celoso de comedia”, afirma don Lope: el código de honor de las comedias de capa y espada de Lope y Calderón está

<sup>14</sup> La afortunada frase para nombrar la intertextualidad es de Roberto González Echevarría (1985).

<sup>15</sup> Se trata de la leyenda celta medieval de Tristán e Isolda. La versión del poeta alemán Godofredo de Estrasburgo es la más famosa, y la fuente de la ópera de Wagner (1865), que el melómano de Galdós tuvo que conocer.

<sup>16</sup> Estudiada por Shoemaker, Ayala, Germán Gullón, David Soldin, entre tantos.

<sup>17</sup> La confusión de los nombres de don Lope es una señal subliminal que le envía Galdós al lector sobre la relatividad de la verdad, indispensable para entender el final de la novela.

vivito y coleando en él, incluso en la versión paródica del *Lazarillo de Tormes*, cuyo escudero hace y deshace para disfrazar su pobreza. Y ni se diga el arquetipo mítico del don Juan de Tirso de Molina y de Zorri-lla. También asoma en la novela, si bien implícitamente, la Melibea de Rojas, degradada en Tristana, cuyos ideales nunca pasan a la acción.<sup>18</sup> Y en una pincelada Jorge Manrique, cuando el narrador celebra a don Lope como “amigo de sus amigos” (15). También Shakespeare, cuyo *Othello* es una fuente más para don Lope. Por otra parte, Lady Macbeth hace un *cameo appearance* en la novela, cuando en un estallido de lucidez feminista, Tristana exclama *Unsex me here!* Frase que equivale a la de Melibea, que en un monólogo inolvidable de *La Celestina* exclama: “¡Oh género femíneo, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada” (1979, 154). Dante no se queda atrás, en los nombres de *La Divina Comedia* que se autoimpone Tristana de cara a Horacio: Beatrice y Francesca (degradado a Paca de Rímini). Incluso las cartas de los amantes medievales Abelardo y Eloísa dicen presente en la novela, sobre todo en el rechazo del matrimonio por parte de esta. Otras fuentes literarias son Molière: *L'école des femmes* y Moratín: *El sí de las niñas* (Sánchez 1977), *Cándido o el optimismo* de Voltaire (Germán Gullón 2006) y *La casa de muñecas* de Ibsen (Miró 1970-71).

No es difícil concluir que el carácter sorprendentemente hiperbólico de la intertextualidad de *Tristana* evoca al *Quijote*, novela en la que el narrador y el protagonista figuran como lectores voraces, y en la que este pierde la razón con dichas lecturas. Lo que aplica a la novela que nos ocupa. Horacio llega a pensar que su enamorada “más padecía de la cabeza que de las extremidades” (135). Y es que ni don Quijote ni Tristana aprenden a conocerse ni a conocer el mundo, sino a equivocarse. Pero pienso que hay otra razón que late tras el maremágnum de fuentes. El gran realista que es Galdós está poniendo en entredicho su propio realismo, al desdibujar el contexto socio-histórico para privilegiar de manera tan contundente el poder de la imaginación.

---

<sup>18</sup> Ominosamente, Tristana comienza una de sus cartas a Horacio reiterando la queja de Pleberio tras la muerte de Melibea. Este le dice a su mujer: “¡Ay, ay, noble mujer! Nuestro gozo en un pozo. Nuestro bien todo es perdido.” (1979, 232). La protagonista galdosiana reitera: “¡Ay, ay, ay! Mi gozo en un pozo. [...] Me muero de pena... ¡Coja otra vez, con dolores horribles!” (119).

**Las interpretaciones múltiples de la novela.** Propongo a continuación un breve muestrario de la crítica de *Tristana*, cuya diversidad no solo nos da fe de su complejidad, sino que convierte su enigmático final en interminable.

Carmen Bravo Villasante (1970). La novela —parodia del feminismo— cumple el nefasto refrán español, “La mujer casada, la pierna quebrada y en casa”. Sin embargo, en 1895 la obra de Galdós exhibe un cambio radical con el estreno de su drama *Voluntad*, en que emerge “la mujer nueva”, Isidora, que vive de su trabajo, y a la que seguirán personajes rebeldes como Electra y Mariucha. Como hablándole a Tristana, Isidora afirma: “Estoy curada de esa enfermedad que llaman *ensueño*”.

Emilio Miró (1970-1971). “Galdós ha escrito una novela muy cruel” y Tristana es “una mujer indefensa ante un mundo hostil”. Fiel al refrán, queda presa, por su mutilación, en la casa y en la cocina. No pudo liberarse no solo por culpa de los demás, sino también por ella misma. Porque don Lope supo siempre lo que quería. Y Tristana no.

Gilbert Smith (1975). La novela tiene una fuente autobiográfica. El triángulo Tristana/don Lope/Horacio espejea otro real: Concha-Ruth Morrell (amante de don Benito entre 1891 y 1901)/un hombre mayor con el que vive y al que le llama “papá”/Galdós, con quien tiene sus encuentros amorosos. En una de sus cartas Concha le dice a Galdós: “Tengo muchísimo deseo de conocer el libro que ahora estás escribiendo, ese que dices que te he inspirado yo. Ven pronto para que lo leamos juntos. Ven pronto, mira que rabio para que me leas tu libro”. Tanto la actriz como su *alter ego* aspiran a la libertad mientras dependen de los hombres.<sup>19</sup>

Theodore A. Sacket (1976). No importa al final si fueron felices o no los protagonistas, sino su destino de sombras grotescas de personalidades que han dejado de existir.

Germán Gullón (1977). El desenlace de la novela, con el matrimonio de Tristana y Lope, es vulgar y desolador.

Farris Anderson (1985). En Tristana hay una parodia de la comedia. Siguiendo el canon de dicho género, su final incluye una boda, imágenes de fertilidad (gallinas, huevos, pollitos) y la recuperación del orden. Todo

---

<sup>19</sup> De ahí que Chamberlin vea en el final de la novela un mensaje subliminal para Concha: Galdós-Horacio desaparecerá y Tristana-Concha se quedará con su viejo protector (2007:19). Lo que parece refrendar las interpretaciones de Casaldueiro (la novela tiene un final arbitrario; 1943) y Miró (la novela es cruel; 1970).

ello vuelto al revés por la ironía galdosiana, porque el final proyecta fatiga, senectud (prematura en el caso de Tristana), esterilidad y muerte inminente de don Lope, “próximo al acabamiento de su vida” (182).

María Zambrano (1989). El final presenta la derrota de ambos protagonistas, sumidos en la mediocridad. Lo que no quita que Galdós sea “el primer escritor español que introduce a todo riesgo las mujeres en su mundo. Las mujeres, múltiples y diversas; las mujeres reales y distintas, ‘ontológicamente’ iguales al varón. Y ésta es la novedad, esa es la deslumbrante conquista. Existen como el hombre, tienen el mismo género de realidad”.

John Sinnigen (1990). En el intento de Galdós de novelar la realidad social de su tiempo, que seguía siendo sumamente patriarcal, un personaje femenino auténticamente independiente no cabía dentro del proyecto literario realista. Por ello quizá no le resultó a don Benito satisfactorio el final de su primer manuscrito de la novela, en el que le amputan la pierna a don Lope: “Le cortan la pierna. Escena lastimosa. Tristana no se separa de él. Don Lope habla en todo de acuerdo con Tristana. Don Lope se salva, y Tristana muere. Horacio quiere verla. Don Lope prepara un revólver y le dice: ‘Si ése entra aquí le pego un tiro. Eso nunca’. Horacio va y mueren los dos”.<sup>20</sup> La amputación de la pierna de Tristana en la versión definitiva de la novela tiene rasgos de castración: “A la hora y cuarto de haber empezado a cloroformizar a la paciente, Saturnina salía presurosa de la habitación con un objeto largo y estrecho envuelto en una sábana”. La pierna de Tristana se ha convertido en falo. Porque para emanciparse, en ese momento la mujer tenía que convertirse simbólicamente en hombre, al asumir su productividad, su poder y su autosuficiencia. Al perder la pierna-fálica, Tristana pierde también la libertad.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Vale apuntar que los primeros manuscritos de las novelas de Galdós, escuetos y telegráficos, suelen distar mucho o contradecir la versión definitiva de sus novelas. A *Fortunata y Jacinta*, por cierto, la precedieron dos manuscritos, como lo he estudiado en *La gestación de Fortunata y Jacinta: Galdós y la novela como re-escritura* (1992).

<sup>21</sup> A la propuesta de Sinnigen, quisiera añadirle un elemento autobiográfico. Y es que Galdós, que tanto amó la rebeldía en sus personajes femeninos, y aun en una de sus amantes, Emilia Pardo Bazán, como hombre de su tiempo, no podía dejar de ser machista. Lo podemos constatar aun hacia el final de su vida, en sus cartas a su último amor, Teodosia Gandarias. Amor que duró muchos años. Explico por qué en mi ensayo sobre estas cartas, “Galdós, personaje galdosiano”. Y es que con ella tuvo despacho montado con todo un elenco oficinesco concentrado en una persona: secretaria, editora, correctora, primer filtro de su público, contertulia privada toditita para él, asesora, amante y alma gemela. Negocio redondo. De ahí que pese a alabarla —de manera excesiva, para tenerla contenta— como pedagoga y aun como posible novelista, se alarma cuando ella le pide

Joan Grimbert (1992-1993). Galdós subvierte en *Tristana* el mito de Tristán e Isolda, convirtiendo su final trágico, en que ambos amantes mueren, en un destino peor que la muerte.

Hazel Gold (1993). “En la conclusión de *Tristana*, la heroína ha naufragado en las orillas de un futuro desesperanzado, extinguidos sus sueños de amor, de belleza sublime y renombre artístico. En lugar de las alas con las que pretendía volar inspiradamente hacia el reinado de la imaginación, ahora sólo le quedan sus muletas”. El narrador tiene la última palabra, derrotando la voz de Tristana.

Ricardo Gullón (1995) “Tristana casa con don Lope y con él se acomoda a la domesticidad y a la grisura”.

Lilliana Ramos Collado (1995). Nos sorprende proponiendo un final feliz. Y para ello esgrime argumentos muy interesantes. Que parten del hecho de que Tristana es una reformulación de la pastora Marcela del *Quijote*, que quería vivir sola, honrada y libre. Cita el discurso que Marcela dirige a los pastores de su entorno:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, [...] y por el amor que me mostráis, decís y aún queréis que esté obligada yo a amaros. Yo conozco [...] que todo lo hermoso es amable, mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama... [...] Yo nací para ser libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos... [...] Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera.

Para explicar la felicidad singular de la ausencia del deseo, la estudiosa cita un pasaje de *Les reveries d'un promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau (1782), en el que este habla de su visita a la Isla de Saint-Pierre. Allí anhela un estado del alma donde no haya tiempo, ni pasado, donde el presente dure para siempre, sin privación, sin gozo, sin placer ni pena, sin vacíos... Y cita a Rousseau: “El sentimiento de la existencia desnudada de

---

que la coloque como maestra, negándose rotundamente. Es evidente que no quería que se independizara. Por ello Galdós le dice: “Pero mi cielo querido, ¿en qué estás pensando? ¿Cómo ha podido ocurrírsete que yo te iba a colocar de maestra?” (2011, 139).

todo afecto es, de por sí, un sentimiento precioso de contento y de paz”. Para Ramos Collado, esto es lo que salva a Tristana al final. Al clausurarse en un cuerpo deforme, libre ya del deseo de los hombres, va desapareciendo de la mirada del narrador y de don Lope. Vive en un divorcio espiritual.<sup>22</sup> El narrador, falible, no lo entiende, y apuesta a la felicidad de la pareja: “¿Eran felices uno y otro? Tal vez.” El “y” de la frase “uno y otro” tiene el propósito de separarlos.<sup>23</sup>

James Whiston (1997). También ve el final como feliz. Los protagonistas se redimen de actitudes malas ante el trabajo (don Lope desdeñaba el comercio, Tristana quería gloria y fama instantáneas). En carta de 1891 para *La Prensa*, mientras escribía *Tristana*, Galdós dice: “División del trabajo, suprema ley de vida. Por no conocerlo las naciones latinas consumen sus fuerzas en la envidia y en la impotencia”. Al final los protagonistas se dedicarán al pequeño comercio de huevos, pollos y pasteles. Él se dedica a los pollos y ella a la cocina. “La novela se cierra bajo el signo inconfundible de la ayuda, cariño y respeto mutuos de la antigua esclava y su tirano”. En el primer manuscrito don Lope mismo construye el gallinero. El silencio de Tristana es positivo, pues es un prelude a la acción.

Vernon Chamberlin (2007). Propone la estructura musical de la sonata como intertexto en *Tristana*: exposición, desarrollo, recapitulación y coda. Los dos temas predominantes son don Lope y Tristana. Antes de la coda, en el delirio de la anestesia previo a su operación, Tristana cree que está tocando sonatas: “Soy el mismo Beethoven, su corazón, su cuerpo, aunque las manos sean otras” (145). La coda en la sonata es el pasaje que la concluye, que se sale de la estructura básica de la composición para provocar la impresión de cierre. Los dos temas van debilitándose al renunciar los protagonistas a sus ideales, en un final estructuralmente armónico.

**El inesperado final ¿cierre o puerta abierta de par en par?** Digámoslo de una vez: parto de la premisa de que no existen las interpretaciones correctas de un texto literario, sino las posibles. Por ello abrazo con entusiasmo todas las citadas, porque Galdós bien pudo haber hecho suyos los versos del Walt Whitman que afirma en “Song of Myself”: “Do I contradict myself? / Very well, then I contradict myself. / (I am large. I con-

<sup>22</sup> Un año después Gordon Minter le da la razón, cuando dice: “she has achieved emotional, psychological and spiritual Independence” (1996, xxiv).

<sup>23</sup> No concuro con ella en esto último, porque el y es conjuntivo, como en Romeo y Julieta, Paolo y Francesca, Fortunata y Jacinta... Y recordemos que en este último caso las dos antiguas rivales se abrazan en el pensamiento de Jacinta.

tain multitudes)”. Explico ahora mi propuesta; como tantas, un diminuto vidrio del mosaico inacabado de un clásico.

Entiendo el final como cervantino, por ende, galdosiano. Sumamente ambiguo. Más que invitarla, exige la libertad del lector. Por ello no hay que estrenar asombro ante la diversidad de lecturas que incita, y que a veces se contradicen entre sí. Porque Galdós ha hecho suyo el perspectivismo cervantino, cifrado en la palabra *baciyelmo*, que legitima una mirada plural a la realidad. De ahí el “Tal vez” final, que se da la mano con el final de *Fortunata y Jacinta* (“Lo mismo da”, en boca de Maxi). Vale notar la simetría del comienzo y el final de *Tristana*: dudas sobre el nombre del protagonista, dudas sobre la posible felicidad de la pareja. Ya lo dijo el mismo Galdós en un discurso, refiriéndose a su amigo cantábrico, el novelista José María Pereda, muy católico y conservador: “Pereda no duda, yo sí”.<sup>24</sup>

Yo también dudo de las dos interpretaciones que proponen un final feliz para la novela, que a la vez hago mías, la de Ramos Collado y la de Whiston. Las hago mías por la fruición que me provocan sus aciertos. La de Ramos Collado, por celebrar el triunfo del espíritu sobre la contingencia histórica, esta vez corporal. *Tristana* está libre del deseo ajeno y del propio, aunque esté presa en la cárcel de su cuerpo. La de Whiston, porque celebra la redención a través del trabajo. Dos personas que nunca trabajaron se ponen a trabajar gozosamente. Lo que me recuerda el final del *Cándido* de Voltaire. El protagonista —cuyo nombre responde a su ingenuidad— es discípulo de Pangloss, que como fanático del filósofo del optimismo, Leibniz, reitera que el mundo que vivimos es el mejor posible. *Cándido* incorpora a su vida esta lección, hasta que tras muchos infortunios concluye, al final de la obra, que “tenemos que cultivar nuestro jardín”. Aceptando que el mundo no es un paraíso, propone que podemos mejorar nuestro entorno inmediato. Lo que aplica al desenlace de *Tristana*. Por otra parte, el narrador galdosiano ha ido preparando al lector para la aceptación del sorprendente final. Lo que era desprecio por parte de *Tristana* y ansias de posesión por parte de don Lope, se va trocando en ternura entre ambos. “¿Qué tal, mi niña?”, le dice él a la enferma, quien le responde acariciando “suavemente los blancos cabellos del galán caduco” (24). Ya cuando la vejez se le presenta como *bajón*, don Lope agradece

<sup>24</sup> *Discursos leídos ante la Real Academia Española* (Madrid, 1897). Citado por Whiston (1975).

como un niño el cariño de su amada: “Yo la he mimado a ella. Ahora ella me mima” (178).

Dicho todo esto, voy a mis dudas. En lo concerniente al ensayo de Ramos Collado, pienso que el silencio de *Tristana*, más que de gozar callada su libertad espiritual, bien podría provenir de una depresión colosal. Catherine Jagoe lo entiende como “una suerte de muerte interna” (1994, 138). En cuanto al de Whiston, Galdós parecería darle la razón en dos pasajes de su novela *Lo prohibido*, de 1885. Vale citarlos. El protagonista narrador, José María Bueno de Guzmán, quiere incitar a su amigo Severiano a casarse: “Como me dijeron que su novia era una excelente muchacha, cariñosa, sencilla, modesta, inclinada a las virtudes caseras y a los sentimientos apacibles, tomé pie de esto para enjaretarle una plática muy linda sobre las ventajas del vivir ordenado y de la paz doméstica. ¡Qué cosas tan buenas, tan profundas y cristianas le dije!”. Luego José María cuenta lo que piensa su amigo: “Severiano sostenía estoicamente que el ser humano tiene el don de acostumbrarse a todo: es animal de costumbres que sabe atemperarse a los más extremados y contrapuestos climas, a las civilizaciones más refinadas como a las más negativas” (1960, 1887-1888). Si el primer pasaje celebra el gozo de la domesticidad, el segundo celebra como un don la disposición humana a aceptar lo peor que le ofrezca el destino; en este caso, el matrimonio. Pero el tono del narrador, que más irónico no puede ser, y que se manifiesta en palabras como *enjaretarle*, *linda plática* y *estoicamente*, derrota tanto su propio argumento como el de Severiano.

Sucede lo mismo al final de *Tristana*. El narrador parece exaltar la nueva vida armoniosa y útil de la pareja. ¡¡Pero!! Su estilo se ha tornado chocho, parece un discurso indirecto del mismo don Lope, que en la estupidez senil, celebra las alegrías del gallinero.<sup>25</sup> Oigámoslo: “¡Qué deliciosos instantes! ¡Qué grata emoción... ver si ponían huevo, si éste era grande, y por fin, preparar la echadura para sacar pollitos, que al fin salieron, ¡ay!, graciosos, atrevidos y con ánimos de vivir mucho!”. El empalago del pasaje tienta al lector a pensar que el narrador se está burlando de esta presunta dicha. He aquí el “no decir diciendo” de Galdós. Literalmente afirma algo cuyo tono lo desdice.

Y ahora voy a mi propuesta. Aunque el final parece una parodia del *happy ending*, intuyo que esta burla no pone en duda la dicha de la pareja.

---

<sup>25</sup> Ricardo Gullón ha reconocido la “competencia del narrador para el manejo del estilo indirecto libre” (1995, xiii).



Con ella Galdós, que ha invadido como autor implícito la voz del narrador, nos está diciendo algo mucho más grave: es una dicha, sí, pero patética. Entonces, ¿qué queda? La melancolía. Convertida en aforismo por el poeta español Miguel Hernández: “Si analizas tu alegría, te entristeces”. Propongo que el narrador que dice “Tal vez” no se engaña; es el mismo autor, que nos enfrenta con la precariedad humana. Porque el hombre puede acostumbrarse a todo; verdad que el Severiano de *Lo prohibido* invocó, aunque forzosamente. Don Lope le había dicho a Tristana, con respecto de Horacio: “El matrimonio te zambulliría en la vulgaridad” (126); Tristana le había dicho a Horacio: “¡Yo de villana, criando gallinitas...!” (107). Pero ambos —sin duda con el empujón de la sociedad, que impone sus mores y de la biología, que vuelve por sus fueros— se plegaron a un destino gris. Y lo hicieron con una discreta dosis de alegría.

Dos escritores parecen darme la razón: Clarín y Antonio Machado. Comienzo con Clarín, a quien ya cité: “El final, [...] me parece a mí lo mejor del libro: lo más natural *de veras*, lo que más se parece a la tristeza real de la vida”. Y sigo con Machado, citando un pasaje de su poema “Las encinas”, de *Campos de Castilla* (1901-1917), que si bien fue escrito años después de la publicación de *Tristana*, bien podría iluminar su final:

¿Qué tienes tú, negra encina  
campesina,  
en tus ramas sin color  
en el campo sin verdor;  
con tu tronco ceniciento  
sin esbeltez ni altiveza,  
en tu vigor sin tormento,  
y tu humildad que es firmeza?  
En tu copa ancha y redonda nada brilla,  
ni tu verdioscura fronda  
ni tu flor verdiamarilla.  
Nada es lindo ni arrogante  
en tu porte, ni guerrero,  
nada fiero  
que aderece tu talante.  
Brotas derecha o torcida  
con esa humildad que cede

solo a la ley de la vida,  
que es vivir como se puede” (1979, 145).

La sabiduría de Machado, siempre basada en la humildad, nos da una gran lección: la aceptación de la realidad, plasmada en la metáfora de la encina con su tronco torcido. Pienso que don Lope y Tristana también la aceptaron. Aunque su presunta “dicha” nos entristezca. Y digo *presunta* porque el narrador le ha robado la voz a don Lope en el último párrafo, y a Tristana la ha silenciado mucho antes. Es él quien los describe como contentos. Hete aquí la presencia elocuente de los silencios galdosianos, que tantas veces bifurcan los caminos del lector.

Aunque el final de *Tristana* se ha leído como cruel, la compasión de Galdós lo impide. Porque contagia al que lee las páginas finales de su novela. Nos da pena la pérdida de ideales en plena juventud; es el caso de Tristana, que termina “beata, casada y cocinera”.<sup>26</sup> Y la fragilidad y la cercanía de la muerte que entristecen el final de cada vida que ha llegado a la vejez. Esta vez le tocó a don Lope, que ya no encarna ni su propio apellido: Garrido.

Un argumento final sobre la ambigüedad de *Tristana*, o de cualquier novela moderna; ambigüedad que abre de par en par las puertas de la interpretación. Los lectores proliferamos cómodamente en opiniones diversas sobre la psique y el destino de los personajes: juzgamos, proponemos, criticamos y ensalzamos a nuestro gusto y manera. Y podemos tener o no razón, porque un final abierto pide mucho más que una sola lectura. Pero solemos olvidar cómo los personajes juzgan su propia situación. Pongo el ejemplo de *Fortunata y Jacinta*. El final de *Fortunata* puede leerse como trágico: se trata de una mujer del pueblo, que ha sido prostituta, adúltera y madre soltera, y que recién parida, se desangra tras una pelea con una amiga que la había traicionado. Antes de morir le cede su bebé a su rival Jacinta, la esposa de su amante Juanito, que no ha podido concebir un hijo. Niño que será criado en el hogar burgués de la familia del padre, los Santa Cruz, y seguramente mimado y educado para ser otro señorito más, vago, machista y frívolo, como el tal Juanito. Así lo puede ver el lector.

Pero *Fortunata* no lo ve así. Ella siente que *el rasgo*, que así llama su generoso don del niño, ha elevado su espíritu, y ahora se siente igualada a

---

<sup>26</sup> Las palabras son de Sinnigen (1990, 57).

Jacinta, epítome de la honradez. Piensa que ha cumplido su misión en la vida y se siente ángel: juicio avalado por el narrador, tras el cual late el autor implícito. Y juicio compartido por la misma Jacinta, que pensando en Fortunata tras su muerte, siente deseos de abrazarla. No cabe duda de que Fortunata muere feliz. Ha perdonado no solo a Jacinta y a Juanito, sino a Madrid y a su historia. Y ha logrado el mayor de los triunfos: vencerse a sí misma, abandonando el odio y privilegiando el amor.

Pienso que en el caso de la novela que nos ocupa, *Tristana*, como en el de *Fortunata y Jacinta*, debemos emitir nuestro juicio, cuidadosamente razonado, siempre y cuando le abramos paso también al de los personajes. Lo digo de la mano de Mijail Bajtin, quien en *La poética de Dostoievski* (1929) nos da una lección muy útil: “No son [...] los rasgos de la realidad, del personaje mismo y de su entorno cotidiano los que sirven como elementos constitutivos para la elaboración de su retrato, sino la significación de dichos rasgos para el héroe mismo, para la propia conciencia de su ser.” (1970, 83; mi traducción). De ahí que puede que sean felices *al suo modo* don Lope y Tristana en el final de la novela. O no.

Dicho esto, concluyo, evocando de nuevo a Cervantes. Refiriéndose a la aventura de la cueva de Montesinos en la segunda parte del *Quijote*, dice Cide Hamete Benengeli:

Pero pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más... (2004, 734)

Esta celebración de la libertad del lector es la que late en la ambigüedad del narrador cervantino, espejeada en el narrador galdosiano. Que no solo reconocemos en el final del *Quijote*, a la vez pesimista (el héroe renuncia a sus ideales al volverse cuerdo, y muere) y optimista: tanto el lector como los personajes se qui jotizan, porque aman y admiran al perso-

naje. También la reconocemos en el final de *El celoso extremeño* (1613), como lo ha visto Enric Bou.<sup>27</sup> La novela cuenta la historia de un viejo hidalgo que se casa con una muchacha de 14 años. Como es obsesivamente celoso, la encierra en su mansión y no la deja salir. Pero un joven llega a entrar a la casa para seducirla. Ella se resiste y lucha con él, “él se cansó en balde, y ella quedó vencedora y entrambos dormidos”. Cuando se despierta el hidalgo y los ve juntos en la cama casi sale de sí, pero la perdona dándose por culpable del asunto, pues la juventud de ella reclamaba lo que él no podía darle. Antes de morir testa y le deja sus bienes a la muchacha para que se case con su galán. Pero al final de la novela, el narrador pone en entredicho la virtud de la protagonista, revelándole al lector su déficit de omnisciencia:

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso: ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre; y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y luengas. **Sólo no sé** qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse, y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la prisa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa. (folio 158, Biblioteca Virtual Cervantes, Internet; mi énfasis)

*Sólo no sé.* Pudo haber dicho *Lo mismo da o Tal vez.*

---

<sup>27</sup> “Nadie ha indicado todavía que el desenlace de *El celoso extremeño* presenta una sorprendente coincidencia con el de *Tristana*, por la ambigüedad del narrador en el momento de definirse sobre el estado moral —la felicidad— de los protagonistas” (1989, 119). Tiene razón, aunque Roberto G. Sánchez sí mencionó esta novela ejemplar como posible fuente de *Tristana* (1977, 115).

## OBRAS CITADAS

- Anderson, Farris. "Ellipsis and Space in *Tristana*". *Anales Galdosianos* 20 (1985): 61-76.
- Alas, Leopoldo (Clarín). "*Tristana*". Leopoldo Alas: *Obras completas*. Tomo I. *Galdós*. Madrid: Renacimiento, 1912. 251-252.
- Ayala, Francisco. "Galdós entre el lector y los personajes". *Anales Galdosianos* 5 (1970): 5-13.
- Berkowitz, H. Chonon. *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*. Madison: University of Wisconsin Press, 1948.
- Bajtin, Mijail. *La poétique de Dostoievski* [1929]. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Bou, Enric. "Parodia en *Tristana*. Lecturas de Galdós". *Revista Hispánica Moderna* XLII (1989): 115-126.
- Bravo Villasante, Carmen. *Galdós visto por sí mismo*. Madrid: Edit. Magisterio Español, 1970.
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Traducción de Aurora Bernárdez. Barcelona: Tusquets, 1993.
- Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- Castro, Américo. *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, 1961.
- Condé, Lisa P. "Is *Tristana* a Feminist Novel?". *New Galdós Studies. Essays in Memory of John Varey*. Edited by Nicholas G. Round. Suffolk, Boydell and Brewer Ltd, (2003): 99-110.
- Chamberlin, Vernon. "The So-Called Problem of Closure in *Fortunata y Jacinta* and *Tristana* Revisited by Means of Musical Structure". *Decimonónica* 4.1 (2007):12-22.
- . "The Sonata-Form Structure of *Tristana*". *Anales Galdosianos* 20 (1985): 83-96.
- Engler, Kay. "The Ghostly lover: The Portrayal of the animus in *Tristana*". *Anales Galdosianos* 11 (1977): 95-109.
- Gold, Hazel. "Cartas de mujeres y la mediación epistolar de *Tristana*". *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993: 661-671. En Internet.

- Franz, Thomas. "Obedience, Subversion and Autonomy in *Tristana's* Intertexts". *Anales Galdosianos* 38-39 (2003/2004): 69-91.
- González Echevarría Roberto. "Introducción". Edición de Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985. 13-62.
- Grimbert, Joan. "Galdós' *Tristana* as a Subversion of the Tristan Legend". *Anales Galdosianos* 27-28 (1992/1993): 110-123.
- Gullón, Germán: "*Tristana*: literaturización y estructura novelesca". *Hispanic Review* 45 (1977): 13-27. Reproducido en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Internet).
- . "Reseña de Voltaire". *Cuentos completos en prosa y en verso*. Traducción y edición de Mauro Armiño. Madrid: Siruela, 2006. En El Cultural.es (Internet).
- Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Taurus, 1960.
- . "Introducción". Benito Pérez Galdós. *Tristana*. Madrid: Alianza, decimoséptima edición, 1995: i-xviii.
- Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994.
- Kronik, John W. "Tradición e innovación en los cuentos de Clarín". *Leopoldo Alas "Clarín"*. *Actas del Simposio Internacional*. Edición de Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona, 2001. 187-206.
- López-Baralt, Mercedes. "Galdós, personaje galdosiano". *Studies in Honor of Vernon Chamberlin*. Mark A. Harpring, ed. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011. 129-143.
- . *La gestación de Fortunata y Jacinta: Galdós y la novela como re-escritura*. San Juan: Huracán, 1992.
- Lukàcs, Georg. *Teoría de la novela*. [1920] Barcelona: EDHASA, 1971.
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. Prólogo de Manuel Alvar. Madrid: Seleccionales Austral, Espasa-Calpe, S.A., 1979.
- Minter, Gordon. "Introduction". Benito Pérez Galdós. *Tristana*. Bristol: Bristol Classical Press, 1996.
- Miró, Emilio. "*Tristana* o la imposibilidad del ser". *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-252-252 (1970-1971): 505-522. En Internet: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

- Narváez, María Teresa. “Los amantes se escriben: las cartas de Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós”. *Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico) (1993): 75-94.
- Pardo Bazán, Emilia. *Cartas a Galdós (1889-1890)*. Edición y prólogo de Carmen Bravo Villasante. Madrid: Turner, 1975.
- . “*Tristana*”. *Nuevo Teatro crítico*, número 17, mayo de 1892.
- Pattison, Walter T. *Benito Pérez Galdós*. Boston: Twayne Publishers, 1975.
- Pérez Galdós, Benito. *Correspondencia*. Edición de Alan Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask. Madrid: Cátedra, 2016.
- . *El último gran amor de Galdós: Cartas a Teodosia Gandarias (1907-1915)*. Edición de Sebastián de la Nuez. Santander: Librería Estudio, 1993.
- . *Lo prohibido. Obras completas*. Tomo IV. Madrid: Aguilar, 1960.
- . *Tristana*. Introducción de Ricardo Gullón. Madrid: Alianza, 1995.
- Ramos Collado, Lilliana. “Un cuarto propio para Tristánita: la pastoral de la clausura en una novela de Pérez Galdós”. *Nómada* 1 (1995): 128-142.
- Rodríguez, Alfred. “Un título y una protagonista”. *Anales Galdosianos* 15 (1980): 129-131.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Sacket, Theodore A. “Creation and Destruction of Personality in Tristana: Galdós and Buñuel”. *Anales Galdosianos Anejo* (1976): 71-90.
- Sánchez, Roberto. “Galdós’ *Tristana*: Anatomy of a Disappointment”. *Anales Galdosianos* 12 (1977): 11-27.
- Schmidt, Ruth. “Tristana and the Importance of Opportunity”. *Anales Galdosianos* 9 (1974): 135-144.
- Sinnigen, John H. “*Tristana*: la tentación del melodrama”. *Anales Galdosianos* 25 (1990): 53-58.
- Smith, Alan. *Galdós y la imaginación mitológica*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Smith, Gilbert. “Galdós, *Tristana*, and Letters from Concha-Ruth Morell”. *Anales Galdosianos* 10 (1975): 91-120.
- Sobejano, Gonzalo. “Galdós y el vocabulario de los amantes”. *Anales Galdosianos* I (1966): 85-100.

- Soldin, David: "Calderón, Cervantes and Irony in *Tristana*". *Anales Galdosianos* 20 (1985): 96-106.
- Spitzer, Leo. "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*". *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1968.
- Whiston, James. *A Critical Study of Pérez Galdós's "Fortunata y Jacinta"*. Tesis doctoral: University of Dublin, 1975.
- . "Tradición y modernidad en el pensamiento narrativo de Galdós: el caso de *Tristana*". *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo de Gran Canaria, (1997): 685-698.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. The "Death-Bed" Edition. New York: The Modern Library, 1993.
- Zambrano, María. *La España de Galdós*. Madrid: Endymion, 1989.
- Zamora, Andrés. "Crónica siniestra de una insurrección poética: *Tristana*". *Revista de Estudios Hispánicos* 35 (2001): 191-213.