

DE LA IMPORTANCIA DEL DINERO: TRISTANA Y OTRAS 'MANTENIDAS' DE GALDÓS

THE IMPORTANCE OF MONEY: TRISTANA AND OTHER GALDÓS' 'CONCUBINES'

Isabel Giménez Caro*

RESUMEN

La importancia obvia del concepto de moralidad en las novelas de Galdós hace que nos detengamos en una de las herramientas más utilizadas por el novelista a la hora de mover a sus personajes en el ámbito de dicho concepto: la falta de medios económicos. Muchos personajes galdosianos (los generosos, los miserables, los pudientes y los pobres) que habitan todas sus novelas están, de alguna manera, representados por el don Lope de *Tristana*. El viejo don Juan compra la vida de la joven Tristana porque esta no tiene dinero.

Pretendemos en este artículo estudiar la importancia del dinero en una novela como *Tristana* para contrastarlo con algunos datos biográficos del autor, así como con la relación de Fortunata con don Evaristo Feijoo en *Fortunata y Jacinta*, con el fin de aproximarnos a sus ideas respecto a la mujer y el dinero.

PALABRAS CLAVE: dinero, Galdós, 'mantenida', moralidad, *Tristana*.

ABSTRACT

The obvious importance of the concept about morality in Galdós' novels demands an analysis of one of the tools he used the most in this sphere of morality: the absence of economic resources. Many galdosian characters (the generous, the miserable, the rich and the poor) that live in all his novels are, in a certain sense, symbolized by the character of don Lope in *Tristana*. The old 'don Juan' buys young Tristana's life because she has no money.

In this work we try to analyze the importance of money in *Tristana* in order to contrast it with some Galdós' biographical information and with the relationship between Fortunata and don Evaristo Feijoo in *Fortunata y Jacinta*. And, in this way, we try to approximate us to his ideas about women and money.

KEYWORDS: money, Galdós, 'concubine', morality, *Tristana*.

«Para comprender hay que comparar».
Milan Kundera

La dualidad novela-moralidad es un debate que se mantiene a lo largo de todo el siglo XIX. La importancia obvia del concepto de moralidad en las novelas de Galdós hace que nos detengamos en una de las herramientas más utilizadas por el novelista a la hora de mover a sus personajes en el ámbito de dicho concepto: la falta de medios económicos.

Un aspecto relacionado con estos conceptos es la figura de la 'mantenida', aquellas mujeres a quienes da sustento un hombre que no es su marido. Las dos a las que nos vamos a referir, Tristana y —tangencialmente— Fortunata andan muy lejos, no obstante, de las *cocottes* francesas, muy lejos de la imagen de *femme fatale* que tan en boga se pone a finales del siglo XIX.¹

En *Tristana* se ve la obsesión de la joven protagonista por conseguir trabajo para tener autonomía y no depender de don Lope económicamente. Ahora bien, ella quiere conseguir esa independencia sin seguir las normas sociales pero, igual que le insistiera don Evaristo Feijoo a su mantenida Fortunata, y como nos recuerda Ignacio Javier López «la salvación personal al margen de la sociedad es imposible» (López: 1998, 545).

* Universidad de Almería.

TRISTANA

Ya casi desde el inicio de la novela, en una conversación con la criada Saturna, cuando esta le dice a la joven que el destino de la mujer solo puede ser el matrimonio, ser cómica o... «no quiero nombrar lo otro» (Pérez Galdós: 1995, 29), Tristana responderá lo que luego va a ser una especie de oración a lo largo de la novela, lo que deviene más tarde ‘su idea’ o ‘monomanía’:²

Ya sé, ya sé que es difícil eso de ser libre... Y honrada. ¿Y de qué vive una mujer no poseyendo rentas? Si nos hicieran médicas, abogadas, siquiera boticarias o escribanas, ya que no ministras y senadoras, vamos, podríamos... Pero cosiendo, cosiendo... Calcula las puntadas que hay que dar para mantener una casa... Cuando pienso lo que será de mí, me dan ganas de llorar. ¡Ay, pues si yo sirviera para monja, ya estaba pidiendo plaza en cualquier convento! Pero no valgo, no, para encerronas de toda la vida. Yo quiero vivir, ver mundo y enterarme de por qué y para qué nos han traído a esta tierra en que estamos. Yo quiero vivir y ser libre... (Pérez Galdós: 1995, 30).

Esas iniciales palabras las va a repetir una y otra vez. Más adelante, ya hablando con su enamorado Horacio insiste en la importancia de la educación, si hubiera sido educada asegura: «podría ganarme la vida y ser independiente con mi honrado trabajo»; para afirmar poco después: «Toda mujer aspira a casarse con el hombre que ama; yo, no. Según las reglas de la sociedad, estoy ya imposibilitada de casarme» (Pérez Galdós: 1995, 76-77). Ahí aparece la primera mutilación en Tristana, en ese impedimento para acceder a un estatus social aceptable.

Cuando Horacio se marcha a Valencia, Tristana le escribirá una serie de cartas: es a través de ellas como conocemos a Tristana, no habla el narrador sino que la pobre Triste Ana dará la verdadera dimensión de su personaje. Estas cartas tienen, en principio un destinatario: Horacio. Pero, conforme avanzamos en el tiempo, la figura de Horacio se desdibuja y pasa a ser un mero referente imaginario, siendo la principal destinataria la propia Tristana. Podemos decir que las cartas acaban siendo un diario en el que Tristana habla de ella, de lo que anhela, de lo que desea.

Es curioso que el alejamiento de la joven de Horacio sea, justamente, a través de las cartas, en ese espacio de la escritura parece que solo cabe lo ideal. Dicho alejamiento es, así mismo, proporcional al cambio que se da en él y que tiene que ver con su apego al bienestar económico, ya que Horacio «empezó a sentir las querencias del propietario, esas atracciones vagas que sujetan al suelo la planta, y el espíritu a las pequeñeces domésticas» (Pérez Galdós: 1995, 105).

Así, cuanto más avanza Tristana hacia el mundo ideal más ‘doméstico y propietario’ se vuelve Horacio. En medio de su ansia de ese ideal, de ese algo superior, le escribe:

¿Por qué tengo yo esta ambición loca que no me deja vivir; por qué aspiro a lo imposible, y aspiraré siempre, hasta que el imposible mismo se me plante enfrente y me diga: Pero ¿no me ve usted, so...? (...) Pregúntales por qué sueño despierta con mi propio ser transportado a otro mundo, en el cual me veo libre y honrada... (...). Déjame suelta, no me amarres, no me borres... (Pérez Galdós: 1995, 107-111).

La transformación de Tristana no llegará a partir de la amputación de la pierna, sino antes, a partir de la escritura de las cartas. Es ahí, en el íntimo espacio de la escritura, donde Tristana no necesita el dinero y es ahí donde crece: cuando es capaz de inventar su propio lenguaje, cuando —igual que le sucedía a Fortunata y a otros personajes de Galdós— da rienda suelta a su ‘idea’. Se produce, entendemos, en estas cartas que escribe la protagonista lo que explica Claudio Guillén al señalar que es «fácil que escribir una carta lleve al autor hacia la ficción, antes que hacia la literatura» (Guillén: 1998, 184).

Ya ha indicado la crítica cómo tanto Fortunata como Tristana son personajes creados *también* dentro de la novela por otros personajes.³ Las ideas que el viejo don Lope le ha ido inculcando aparecen pronto en las cartas junto a las que la propia Tristana irá teniendo: «Quiero, para expresarlo a mi manera, estar casada conmigo misma, y ser mi propia cabeza de familia. No sabré amar por obligación» (Pérez Galdós: 1995, 104). Es el mismo rechazo al matrimonio que tiene don Lope, que tenía don Evaristo y que, al parecer, compartía el propio Galdós. Pero, naturalmente, en el caso de una mujer ese rechazo es

más difícil de llevar a cabo en la sociedad decimonónica si, como insistirá Tristana en multitud de ocasiones, quiere, además, ser ‘honrada’.

De esta manera, llegará un momento en que las últimas cartas nos dice el narrador que «sólo por costumbre eran dirigidas a Villajoyosa, pues en realidad debían expedirse por la estafeta del ensueño hacia la estación de los espacios imaginarios» (Pérez Galdós: 1995, 132).

Las cartas pues, son el consciente y el inconsciente de Tristana. Recordemos que Claudio Guillén señala cómo, ya en el Lazarillo confluyen, en potencia, la epístola y la autobiografía fingida:

Si bien la carta no ofrece de entrada entornos envolventes y espacios alternativos, sí puede desencadenar una fuerza de invención progresiva, parcial sin duda, pero decisiva y quizás irreversible; y de tal suerte puede ir modelando poco a poco ámbitos propios, espacios nuevos, formas de vida imaginada, “otros mundos” (Guillén: 1998: 183).

Es decir, un verdadero proceso de ficcionalización (Guillén: 1998: 185).

A esa ficcionalización apunta Ricardo Gullón refiriéndose a las cartas de Tristana: la «realidad que cuenta es la del texto» (Pérez Galdós: 1995, IX). Tristana encuentra en la escritura novelada su salvación: «Escribe su novela para hacerse y hacer a los demás conforme les desea o les entiende» (Pérez Galdós: 1995, IX).

Porque, qué es Tristana fuera de esa escritura, fuera de esas cartas-diario: Tristana es una muñeca que ha sido comprada como tal. Es una triste muñeca: no tiene pasado, es huérfana y, curiosamente, no tiene recuerdos de su loca madre⁴ ni de su padre; así pues, se nos presenta como un objeto, un precioso dibujo japonés que alcanza su máxima cosificación cuando es mutilada, cuando hasta su pierna será una pierna muerta. Ricardo Gullón cuando habla de la cosificación de Tristana remite a las palabras del narrador que nos la presenta como «fiel imagen de dama japonesa, matizando, “toda ella parecía de papel”, del papel “plástico y vivo” utilizado por los nipones. Muñeca, objeto precioso, “de puro alabastro” y, para don Lope, “cosa de su propiedad”» (Pérez Galdós: 1995, VII). Recordemos cómo es, prácticamente, comprada por él, sobre todo al principio de la novelita, cuando es descrita en numerosas ocasiones como una muñeca, como un objeto de japonería, así la tratará don Lope: «(...) parecía una muerta hermosísima, y se destacaba sobre el sofá con el violento escorzo de una figura japonesa, de esas cuya estabilidad no se comprende, y que parecen cadáveres risueños pegados a un árbol, a una nube, a incomprensibles fajas decorativas» (Pérez Galdós: 1995, 66).

De hecho, la propia Tristana siente que puede llegar a querer a don Lope como esas sirvientas «que ven un padre en el amo que las da de comer» (Pérez Galdós: 1995, 59).

Tristana firmará, entre otros, el nombre de «Paquita de Rímini» cuando escribe a su «señó Juan» diciéndole que quiere ser libre, que necesita su independencia económica. «Paquita de Rímini» es la firma que, en alguna ocasión, utilizará Emilia Pardo Bazán para dirigirse a Galdós, «el señó Juan» (Pardo Bazán: 2013). *Tristana* se publicó en 1892, en pleno auge del feminismo, apenas cuatro años antes, doña Emilia y Benito Pérez Galdós eran amantes.

Tanto Emilia Pardo Bazán como Tristana ansían libertad económica. La una, como escritora y periodista, lo conseguirá —de hecho rechaza en un momento de apuro la ayuda que le ofrece Galdós (Pardo Bazán: 2013, 114)—; sin embargo, Tristana mantendrá la dependencia de don Lope, será en las cartas, como hemos señalado, donde nos muestre sus ambiciones y deseos, con su lenguaje propio, cada vez más aislada. Pero el problema sigue siendo el dinero y la educación.⁵

DON LOPE

Ambos aspectos —educación y dinero— tan ligados entre sí, dependen de la figura de don Lope, es él quien puede proporcionar ambos a la joven y vemos cómo la cosificación de Tristana evoluciona gracias también a este personaje, el que aparece en un principio como un decimonónico Alonso Quijano: «En el populoso barrio de Chamberí, más cerca del depósito de aguas que de Cuatro Caminos, vivía no ha muchos años un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino, no aposentado en casa solariega, pues por allí no las hubo nunca...» (Pérez Galdós: 1995, 7).

Don Quijote, nos recordaba Milan Kundera en *El telón*,⁶ rasga el telón del mundo. Galdós describe irónicamente a don Lope como un Quijote, también en su relación con el dinero.

Ya en el capítulo II nos cuenta Galdós que don Lope poseyó una ‘regular’ fortuna, pero ahora ha de vivir en «lugar tan excéntrico por la sola baratura de las casas» (Pérez Galdós: 1995, 9), como excéntrica es su situación socialmente. Y a lo largo de la novela, paradójicamente, se reiterará lo que piensa don Lope del ‘vil metal’: «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» (Pérez Galdós: 1995, 13). Es, efectivamente, ese desprecio el que le ‘cubre’ de un halo caballeresco, es decir, romántico o —si queremos— quijotesco. Para él, no es caballeroso mostrar interés por el dinero. De hecho, a lo largo de la novela se insiste en la generosidad del caballero. El bueno de don Lope ayudará a la madre de Tristana, viuda de su amigo, y en esa ayuda se le irán los últimos restos de su fortuna: Galdós, cuando nos cuenta cómo se queda don Lope prácticamente en la ruina por ayudar a la familia de Tristana usará en el mismo párrafo dos veces el adjetivo ‘vil’, hablando de la venta de su querida colección de armas antiguas del caballero, nos dice que «pasaron a precio vil a manos de mercachifles» y, poco más adelante, señala que solo le queda su colección de «retratos de hembras hermosas (...) como especie representativa del vil metal» (Pérez Galdós: 1995, 21).

Casi treinta años antes, en 1865, Galdós publicó el artículo “Dinero, dinero, dinero” en el que antes de hablar de la ruina de una nación, habla de la de un individuo, un individuo que, sin duda, puede prefigurar el personaje de don Lope:

Un hombre pobre es digno de lástima; pero un hombre *tronado* es pero mil veces, porque reúne a la pobreza el recuerdo de opulencias pasadas; es un ángel caído, una especie de Prometeo; tiene la poesía de Job y toda la prosa de aquella inmunda teja. Un hombre *tronado* indica un rayo de luz convertido en tinieblas, una flor marchita, un arroyo que se seca; es la vacilación de la fe, la muerte de la esperanza y la práctica de la caridad en sí mismo. El hombre *tronado* es un ser muerto a la felicidad, un ser vivo a medias, porque no disfruta esa segunda y poderosa vida que se llama *blanca*. Le falta el con qué de la existencia; ilusiones y recuerdos no le faltan; pero sabido es hasta por los más enajenados que las ilusiones y los recuerdos gratos no son manjares capaces de matar el hambre de un mosquito (Pérez Galdós: 2013, 43-44).

Al terminar este capítulo minucioso respecto a la fortuna de don Lope es cuando sabemos que tiene relaciones con la joven Tristana a los dos meses de llevársela a casa.⁷ Es decir, Galdós hace este detallado relato de la ruina justo para anunciar la noticia de las relaciones del viejo y la joven, es decir, para —de algún modo— justificar la ‘compra’ de Tristana.

Y, a pesar de los reparos al vil metal, lo cierto es que don Lope, una vez situado en la pobreza, terminará por volverse «algo más roñoso» (Pérez Galdós: 1995, 33). No solo eso, sino que la gallardía del galán irá decayendo proporcionalmente a su fortuna: «El desaliento, la tristeza de su ruina, debían de influir no poco en el *bajón* del menesteroso caballero (...)» (Pérez Galdós: 1995, 35). Mejora su aspecto cuando dispone de dinero y, paradójicamente, a pesar del desprecio por el mismo, es de lo que echa mano cuando quiere convencer a Tristana de su buena voluntad y disposición respecto a ella y le dice que «mientras este triste viejo tenga un pedazo de pan, será para ti» (Pérez Galdós: 1995, 69). O de manera más clara: «yo sé que no puedo dorar tu cárcel porque soy pobre» (Pérez Galdós: 1995, 71).

Claudio Guillén señala que el «héroe [romántico] era quien con toda el alma se consideraba en potencia libre» (Guillén: 2007, 23). Así pues, podemos asegurar que tanto don Lope como don Evaristo Feijoo, el mentor y protector de Fortunata, ‘son’ héroes románticos, de ahí su rechazo al matrimonio, de ahí el desprecio de don Lope por el dinero, de ahí su generosidad.

Por eso don Lope sólo claudicará cuando sea extremadamente pobre: «De escalón en escalón he ido bajando, hasta llegar a esta miseria vergonzosa» (Pérez Galdós: 1995, 72). Es sólo a través del juego entre los binomios miseria-riqueza y caballerosidad-decadencia como se articula el discurso del viejo galán.

Pero, sin duda, uno de los papeles que mejor define a don Lope es el de un don Juan decadente, presumido y egoísta. Así se lo describe Tristana a Horacio, hablando de don Lope como un exitoso don Juan:

La conciencia negra y sucia la empela para todo cuanto al amor se refiere. ¡Ah, no creas! Ha sido muy afortunado en amores. Sus conquistas son tantas que no se pueden contar... ¡Si tú

supieras...! Aristócratas, clase media, pueblo... en todas partes dejó memoria triste, como Don Juan Tenorio (Pérez Galdós: 1995, 64).

Don Evaristo Feijoo comparte el donjuanismo con don Lope pero, entiendo, no el quijotismo, dado que no claudica y, además, es mucho más práctico y acorde en los tiempos del positivismo. Sin embargo, ambas mantenidas, *Fortunata* y *Tristana* sí son quijotescas.

En cierto modo, en don Lope se funden las figuras de don Evaristo y de Juanito Santa Cruz; no obstante, Juanito Santa Cruz se aleja de ambos don Juanes (Evaristo y Lope) ya que no tiene un ápice de personaje romántico, de personaje quijotesco, en definitiva; y no puede serlo ya que como señala Germán Gullón hablando de la educación de Juanito Santa Cruz y de la diferencia de la de este con la de su padre: «El narrador galdosiano viene a subrayar la sustitución de los valores morales, religiosos, éticos, provenientes de la austeridad nacional por los imperantes en el mundo de los negocios, de inspiración extranjera, empírica» (Gullón: 2009, 26-27). Sí podemos ver más semejanzas —como se ha señalado tan a menudo entre Galdós y los dos viejos; ya habló Montesinos de Evaristo Feijoo como un desdoblamiento profético de Galdós (citado en Dash 2005, 49).

Y cuando Emilia Pardo Bazán lea *Fortunata* y *Jacinta*, le escribirá a su amigo:

¿Con que *Feijoo* es personaje representativo, en algún modo, del autor? No lo había sospechado. Me pareció muy verdadero —nota común de todos los de esta obra—, pero más bien se me figuraba el tipo del hombre *corrido* y V., aunque tiene la omnisciencia y el título de doctor en la vida que dan la observación y el genio combinados, no imaginaba yo que se hallase a esas alturas de desengaño y reposo. (...) sospecho en V. condiciones de calma y equilibrio que me serán de muy provechoso ejemplo a mí, romántica y viva como nadie. He propendido siempre a ver el mundo como estética, y se me figura que V. es más razonable (Pardo Bazán: 2013, 70).

El mito de don Juan se mezcla y fusiona, en este caso, con el tópico del viejo y la niña pero, ni acaba resolviéndose como en la comedia neoclásica de Moratín ni es un don Juan todavía joven y aventurero, ni siquiera es feo católico y sentimental como el Marqués de Bradomín. No, es un don Juan que quema su último cartucho aprovechándose de la joven, comprándola como se compra una colección de hermosos retratos de hembras: «¿Qué hablas ahí de honor? Yo no lo tengo: me lo has quitado tú, me has perdido» (Pérez Galdós: 1995, 68). Ricardo Gullón explicó que don Lope conquistará a *Tristana* a través de las ideas. Y esto lo vemos especialmente cuando le da alas a la 'idea' de *Tristana*, pero solo por puro egoísmo, para que no se case con Horacio:

Porque te pondrás buena de la pierna y serás una actriz tan extraordinaria, que no hay otra en el mundo. Y si no te cuadra ser comediente, serás otra cosa, lo que quieras, lo que se te antoje... Yo no lo sé, tú misma lo ignoras aún; no sabemos más que tienes alas. ¿Hacia dónde volarás? ¡Ah!... Si lo supiéramos, penetraríamos en los misterios del destino, y eso no puede ser (Pérez Galdós: 1995, 126-127).

Muchos de los personajes galdosianos (los generosos, los miserables, los pudientes y los pobres) que habitan todas sus novelas están —de alguna manera— representados por don Lope. El viejo don Juan compra la vida de la joven *Tristana* porque esta no tiene dinero.⁸

Finalmente, será el miedo a «la espantosa miseria que le amenazaba» (Pérez Galdós: 1995, 180) y las ganas de que a *Tristana* le queden medios de subsistencia cuando él muera lo que lleva a don Lope a aceptar el dinero de sus parientes y, curiosamente, a aceptar casarse con *Tristana*. Es el tremendo fracaso de 'la idea' a cambio de poder encasillar a *Tristana* «en un hueco honroso de la sociedad» (Pérez Galdós: 1995, 182). Ambos claudican. Las reglas sociales se imponen. Vemos, en última instancia, que será el dinero el que imponga sus leyes que vienen a coincidir con las leyes sociales. *Fortunata* muere, *Tristana* claudica. A *Fortunata* no es posible «moldearla», como recuerda Germán Gullón (Gullón: 2009, 17), ni doña Lupe, ni don Evaristo, no, nadie modifica su 'alma', su 'esencia'. La moralidad, pues, es válida sólo en función de las leyes económicas.

DON QUIJOTE, FORTUNATA Y TRISTANA

Para concluir, hay un aspecto que quiero señalar: esas ansias, esas ganas de ser alguien, de tener una profesión y tener libertad⁹ vienen matizadas por cierto rasgo de locura, de grandeza, de obsesión, que me recuerda a la obsesiva Fortunata con su ‘idea fija’; ahí aparece la ironía de Galdós. De Fortunata parecen las siguientes palabras: «¡Viva la independencia!, sin perjuicio de amarte y ser siempre tuya. Yo me entiendo: tengo acá mis ideítas. Nada de matrimonio (...). Libertad honrada es mi tema..., o si quieres, mi dogma. Ya sé que es difícil, muy difícil, porque la *sociedad*, como dice Sartur- na...» (Pérez Galdós: 1995, 83).

Al final de la novelita, la potencial rebeldía de Tristana queda encuadrada en una piedad, en un afán religioso que le hace preguntarse a don Lope si «quizá tal mudanza era sólo exterior, y por dentro subsistía la unidad pasmosa de su pasión por lo ideal» (Pérez Galdós: 1995, 178).

María Zambrano, para quien como Azorín, *Tristana* era una de las mejores novelas de Galdós, habla del final de la novela como ese descenso a la mediocridad:

Y desde la mirada del autor, Don Benito Pérez Galdós, la mediocridad: una casita de las afueras con su jardincillo moteado con las notas de la vulgaridad, las gallinas... al lado de su extraño esposo, ya con él hermanada por la derrota de todo lo que por separado y, en algo juntos, habían querido o creído ser, por el derrumbe de sus respectivos proyectos (Zambrano: 2004, 162).

Así que ni la ‘monomanía’ de ser libre y honrada de Tristana ni la caballerosidad romántica de don Lope sostenida en los principios del rechazo al matrimonio y el desprecio al dinero pueden derribar las leyes sociales: al margen de la sociedad, parece recordarnos Galdós, no puede haber salvación. Sólo hay un espacio posible para dicha salvación: el de la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO-VILLASANTE, C., *Galdós*, Madrid, Mondadori, 1988.
- DASH, R. W., “El desdoblamiento de Galdós en Evaristo Feijoo y Don Lope”, *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 2005, pp. 49-55.
- FERNÁNDEZ SOTO, C., “La mirada hacia la mujer en la dramaturgia de Eugenio Sellés (1842-1926): Madres, esposas, hijas, hijastras y ángeles de alas rotas”, *Stichomythia*, 8, 2009, pp. 108-126.
- GUILLÉN, C., *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*, Barcelona, Crítica, 2007.
- GUILLÉN, C., *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- KUNDERA, M., *El telón*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- PARDO BAZÁN, E., *Miquiño mío*, Madrid, Turner, 2013.
- PÉREZ GALDÓS, B., “Dinero, dinero, dinero”, *La fe nacional*, Madrid, ed. Rey Lear, 2013, pp. 43-55.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Tristana*, prólogo de Ricardo Gullón, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta*, edición de Germán Gullón, Madrid, Espasa-Calpe, 2009.
- LÓPEZ, I. J., “Las ‘novelas españolas contemporáneas’”, *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 533-582.
- ZAMBRANO, M., *La España de Galdós*, Barcelona, Biblioteca de Autores Andaluces, 2004.

NOTAS

- ¹ «Son las “mantenidas”, las “queridas”, las “descarriadas” versión española de las “demimondaines” y “coccotes” del teatro francés, oscilantes entre el sentimentalismo romántico y la tendencia irresoluble al “fango”» (Fernández Soto: 2009, 108).
- ² «(...) buen número de los personajes galdosianos padecían lo que se denominaba entonces “monomanía”» (Guillén: 2007, 30).
- ³ «También *Tristana* puede ser entendida de modo análogo: en la creación de la mujer, el proceso artístico no es tan sólo una metáfora para la realización de la personalidad humana, sino que el personaje se convierte en signo del proceso de creación que es la novela misma» (López: 1998, 543).
- ⁴ La madre de Tristana, por cierto, debido a su interés literario tuvo un hijo «a quien puso el nombre de Lisardo, como si fuera de la casta de Tirso o de Moreto. Su niña debía el nombre de Tristana a la pasión por aquel arte caballeresco y noble» (Pérez Galdós: 1995, 20).
- ⁵ Bravo-Villasante establece cierto paralelismo entre esta historia y la que vivió Galdós con la joven Concha Morell.
- ⁶ «Un telón mágico, tejido de leyendas, colgaba ante el mundo. Cervantes envió de viaje a Don Quijote y rasgó el telón. El mundo se abrió ante el caballero andante en toda la desnudez cómica de su prosa» (Kundera: 2005, 114).
- ⁷ Cuando habla de la fortuna del abuelo de Horacio, hombre sumamente tacaño, volvemos a encontrar los adjetivos despectivos: «mi abuelo dejó un bonito caudal, amasado cuarto a cuarto en aquella tienda asquerosa y maloliente» (Pérez Galdós: 1995, 51). Resulta curioso que en *Fortunata y Jacinta* sea tan distinta la descripción del comercio de los Santa Cruz y los Arnáiz, donde la prosperidad es la que marca la historia.
- ⁸ Este argumento parece responder —según Carmen Bravo-Villasante— a un episodio verídico en la vida del escritor: su relación con Concha-Ruth Morell, como ya señalamos en nota anterior. Apunta también Bravo-Villasante el interés de Galdós por otro tipo de mujer: la que no necesita ser mantenida, como era el caso de Emilia Pardo Bazán.
- ⁹ «veo muy claro eso de la honradez libre» (Pérez Galdós: 1995, 78).