

# La *Tristana* de Galdós como subversión de la leyenda de Tristán<sup>1</sup>

JOAN GRIMBERT

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE AMÉRICA

Desde su aparición en 1892 la *Tristana* de Galdós fue considerada una novela feminista, al presentar la decidida lucha de una mujer joven por superar las barreras que la sociedad española del siglo XIX imponía a las mujeres, cuyas posibilidades de ganarse la vida dignamente fuera del matrimonio eran prácticamente inexistentes. Pero el conflicto que la novela relata resulta inútil puesto que, a pesar de que la heroína llega a ser consciente de su difícil situación y trata de escapar de su suerte, sus esfuerzos, cuando ya lleva dos tercios del camino recorridos, fracasan debido a un cruel y aparentemente arbitrario golpe del destino. Esta circunstancia constituye el inicio de un rápido descenso hacia un desenlace que, en el mejor de los casos, le obligan a comprometer sus ideales.

En una temprana reseña de la novela, Emilia Pardo Bazán critica a Galdós por haber obstaculizado la lucha de Tristana y haberla humillado, afirmando que, si hubiera desarrollado adecuadamente el tema del feminismo, ésta habría sido una de sus mejores novelas («Tristana», 1120). Como es bien sabido, la novela no tuvo una buena acogida y fue prácticamente ignorada hasta la década de los 1970; sin embargo, hoy en día se la reconoce como una valiosa y en verdad moderna producción literaria de gran complejidad narratológica.<sup>2</sup> Desde que se demostró de forma convincente que la subversión es uno de los componentes estructurales y temáticos principales de la novela,<sup>3</sup> los aspectos que Pardo Bazán consideró como defectos pasaron a percibirse desde una perspectiva totalmente distinta. De hecho, aunque ella consideró superfluas tanto la

---

<sup>1</sup> Este estudio se ha desarrollado a partir de una serie de conversaciones con mi colega Chad C. Wright, cuyos recientes estudios sobre *Tristana* han estimulado enormemente mi interés por la novela y me han proporcionado los elementos esenciales para comprender los procesos subversivos de la obra. Los resultados preliminares de mi investigación se presentaron en el XVII Congreso Internacional de la Sociedad Artúrica celebrado en Bonn en julio de 1993.

<sup>2</sup> Dada la relativamente reciente entrada de *Tristana* en el “canon” de Galdós, Boudreau atribuye el repentino aumento de interés en la novela a su adaptación al cine por Buñuel en 1970, al feminismo y al “actual aprecio por lo indeterminado en sí mismo” (120).

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, Sackett, Friedman y, especialmente, los artículos más recientes de Wright.

amputación de la pierna de la heroína (innecesariamente despiadada) como la presencia de Horacio en la vida de Tristana, veremos que estos dos elementos son cruciales para comprender el proceso de subversión que se relaciona con la leyenda de Tristán.<sup>4</sup>

La subversión en *Tristana* depende en parte de una compleja y amplia red de alusiones literarias, tanto explícitas como implícitas, especialmente a la literatura medieval y del Siglo de Oro, pero también a obras más contemporáneas.<sup>5</sup> Galdós alude a personajes concretos de distintas obras, así como a una serie de personajes estereotipados, típicos de géneros de la literatura popular centrados en las relaciones tradicionales entre hombres y mujeres (*farce, fabliau, folletín*). Pero estas alusiones se crean para generar una serie de expectativas en el lector, que posteriormente quedan frustradas. Aunque los protagonistas buscan conscientemente encarnar ciertos tipos ideales (o recuerdan involuntariamente tipos menos ideales), parecen destinados a no estar a su altura. Germán Gullón (15-16) ha

---

<sup>4</sup> La rica tradición medieval de la leyenda, extraordinariamente simplificada por Wagner, es demasiado compleja para resumirla de forma satisfactoria, pero Thompson ha afrontado con valentía ese desafío (463- 64). Además de la ópera de Wagner, *Tristan und Isolde* (1859), Galdós debió de haber conocido una o más versiones medievales de la leyenda (véanse comentarios al respecto en mi conclusión). De aquellas de Béroul y Tomás de Inglaterra, los dos primeros poemas de Tristán en francés antiguo, se conservan sólo algunos fragmentos de finales del siglo XII. Estos poemas representan las dos tradiciones principales de la leyenda, conocidas respectivamente como la versión “común” y la versión “cortés”. El fragmento de Béroul se centra en los esfuerzos realizados por los amantes para evitar que se descubra su relación mientras se encuentran en la corte del Rey Mark. Los fragmentos que se conservan del poema de Tomás de Inglaterra narran el final de la historia: el exilio de Tristán, su matrimonio con Isolda de las Manos Blancas y la muerte de los amantes. Por una curiosa coincidencia, Gottfried, que afirma haber seguido a Tomás de Inglaterra a través de su adaptación al alto alemán medio (c. 1210), relata las partes primera y central de la leyenda (el nacimiento y adolescencia de Tristán y su vida en la corte con Isolda y Mark), justo para cortarse en el momento en el que los fragmentos existentes del poema de Tomás de Inglaterra comienzan. En 1226, Friar Róbert adaptó y tradujo el poema de Tomás de Inglaterra al nórdico antiguo, la primera versión que se conserva completa de la tradición “cortés” (traducida por Schach). El poema de Eilhart, compuesto en alto alemán medio (c. 1170-1190), es la primera versión que se conserva completa de la tradición “común”. Para más información sobre los orígenes y el desarrollo de la leyenda de Tristán desde la Edad Media hasta el presente véase la introducción a mi libro.

<sup>5</sup> El narrador percibe la influencia de ciertas obras de la Edad de Oro, tales como el teatro de Calderón, en la madre de Tristana; Tristana y Horacio a su vez hacen referencia a Dante (Francesca da Rimini, Beatriz), a Leopardi y a otros célebres poetas del amor. Además de estas referencias explícitas, los críticos han explorado en detalle las alusiones implícitas al Don Quijote de Cervantes y al Don Juan de Tirso de Molina, y han percibido influencias de Shakespeare, Molière, Ibsen y Baltasar del Alcázar, entre otros.

mostrado que los tres protagonistas adoptan varias identidades sin ser totalmente fieles a ninguna de ellas. Por ejemplo, don Lope, en cuyo certificado de nacimiento se lee “don Juan López Garrido”, se comporta como el eterno mujeriego (el apodo de “don Lepe” que Saturna le asigna parece aludir al don del demonio para seducir verbalmente a las mujeres) y se opone con vehemencia al matrimonio. Se trataría de atributos que recuerdan por sí mismos al mito del Don Juan, pero la figura de aquél se encuentra subvertida de modo tal que anticipa los decadentes personajes de Don Juan en la literatura española del siglo XX. A pesar de sus manipuladoras maneras de actuar, el envejecido libertino (tiene cincuenta y siete años al comienzo de la novela cuando seduce a su pupila de veintiuno) representa una figura patética y un tanto ridícula que recuerda al “celoso” de los “*fabliaux*”, a los romances de “la mal maridada” y a las obras de Cervantes.<sup>6</sup>

Roberto G. Sánchez (115-116) ha observado que don Lope recuerda también a Arnolphe, de *L'École des femmes* (1662) de Molière, pero aquí de nuevo la situación se encuentra totalmente transformada: mientras Arnolphe, atormentado por el miedo a que le sean infiel, trata de aislar a su pupila y deseada prometida del resto del mundo con el fin de inculcarle una virtud tal que nunca considere engañarle, don Lope realmente seduce a su pupila y, dado que él no tiene intención alguna de casarse con ella, siembra en su cabeza la idea de que el matrimonio significa esclavitud. Aunque celoso de la atracción de su pupila por Horacio, en lugar de no permitirles que se vean, don Lope espera a que la pasión de ambos decaiga. Entonces, cuando está seguro de que Horacio ya no desea casarse con Tristana, disfruta promoviendo su relación.<sup>7</sup> En cuanto a Horacio, Gullón (26) observa que, aunque encarna hasta cierto punto el estereotipo del joven desconocido (“el caballero incógnito”) que rescata a la víctima femenina (“la cautiva”) del monstruo (“el gigante”) que la oprimía, es demasiado cauto y convencional para tales heroicidades y, por consiguiente, se muestra incapaz de desempeñar tal papel. Sánchez (117) especula que Galdós podría haber elegido el nombre de Horacio teniendo en mente el Horace de Molière, una alusión también claramente irónica puesto que, a

---

<sup>6</sup> Sánchez cita la novela de Cervantes, *El celoso extremeño*, y sus entremeses, *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca* y *El juez de los divorcios* (115). Yo añadiría que el propio don Lope parece ser consciente de su tendencia a encarnar al “celoso”, como podemos observar cuando le dice a Tristana y más tarde a Horacio que no quiere representar el papel del marido o padre tirano o celoso (“celoso de comedia”, “padre celoso”, “tirano doméstico”, [1567, 1603]). Pero, a pesar de su promesa, sus calculados esfuerzos por separar a los amantes son los del “celoso”, aunque cuenta con la gran ayuda de circunstancias externas: “Lejos el amante y mutilada la señorita, el amor muere de muerte natural” (Pardo Bazán, «Tristana» 1120).

<sup>7</sup> Sánchez (117). Discuto esta situación más adelante.

diferencia de Horace, Horacio fracasa al tratar de arrancar a la castigada Tristana de las garras de su calculador guardián, en gran parte porque queda muy lejos del idealizado amante que ella imagina que es.<sup>8</sup>

Desde una perspectiva similar propongo analizar las muestras de subversión de la leyenda de Tristán por parte de Galdós de acuerdo, además, con un proceso que actúa de forma específica sobre los instintos feministas de Tristana. Ésta, que aspira a trascender en vida la dicotomía masculino/femenino, subsume los rasgos asociados en la leyenda de Tristán a ambos amantes, recordando finalmente más a Tristán que a Isolda. Pero Galdós mina sus aspiraciones al mismo tiempo que subvierte el mito de Tristán: sustituye el conmovedor fallecimiento de los legendarios amantes por un destino que no sólo es una traición de la leyenda (donde el amor y la muerte están inextricablemente entrelazados) sino que además parece, desde el punto de vista del Romanticismo al menos, casi peor que la muerte. *Tristana* contiene numerosos elementos que recuerdan a la leyenda de Tristán, pero siempre de manera tergiversada: invertida, subvertida e incluso pervertida. Los críticos han mostrado que los otros grandes mitos (en particular los de Don Quijote y Don Juan) a los que Galdós alude en la novela están sujetos a una distorsión similar, pero mientras algunos de ellos han mencionado someramente la leyenda de Tristán, ninguno ha tratado aún de analizar en detalle su peculiar relación con *Tristana*.<sup>9</sup>

Galdós señala la importancia de la leyenda al darle el nombre de Tristana tanto a su heroína como a la novela que narra su fallida búsqueda. Aunque ésta podría parecer la alusión más obvia, la mayoría de los críticos han visto poco más que una referencia indirecta. Éstos han tomado en sentido literal la información proporcionada por el narrador quien, hablando sobre la madre de Tristana, cuenta que dicha mujer se había sumergido en el mundo de la ficción, especialmente en la del “Siglo de Oro” español: “Su niña debía el nombre de Tristana a la pasión por aquel arte caballeresco y noble, que creó una sociedad ideal para servir constantemente de norma y ejemplo a nuestras realidades groseras y vulgares” (1546).<sup>10</sup> Pero algunos expertos han escrito sobre el anómalo uso del nombre por parte de Galdós, señalando, por ejemplo, la inquietante

---

<sup>8</sup> Véase también a Goldin, quien describe la parodia por parte de Galdós del drama calderoniano y su uso de una “perspectiva irónica y cambiante de los convencionalismos sociales y literarios” (99) que recuerda a Cervantes. Para una discusión más amplia sobre el complejo papel del narrador a este respecto véase Wright (“Tan misteriosa autoridad”) y Friedman.

<sup>9</sup> Gullón es el que más lejos llega en esta dirección pero dedica sólo un párrafo al tema (17) y revela un conocimiento en la leyenda sólo parcial en el mejor de los casos, basado al parecer en el resumen proporcionado por el conocido pero altamente erróneo estudio de Rougemont. Para una crítica reciente de Rougemont, véase Rabine.

contradicción inherente al nombre completo de la heroína: “Tristana” alude a la tragedia de los amantes de Cornualles (Tristán e Isolda) y connota tristeza (“Tristana” – “tristeza”), mientras “Reluz” expresa el deseo de iluminación.<sup>11</sup> De hecho, criada en el oscuro mundo de las obsesiones de su madre y languideciendo en la opresiva atmósfera de la casa de su guardián, Tristana anhela la luz en forma de conocimiento, independencia y amor. Aunque su identificación con la Beatriz de Dante es en gran parte cómica, comparte con ésta el rechazo a “la impureza del mundo tangible” (Tsuchiya 59). Pero, con la aparición de su enfermedad, el mundo tangible se reafirma y, cuando Horacio reaparece, se ve forzada a reconocer que su “bello ideal” no era nada más que una ilusión cuidadosamente construida que no había soportado el paso del tiempo o de la separación. Por ello, a pesar de su empeño, Tristana parece condenada desde su nacimiento, al igual que su legendario tocayo, a tener sentimientos y aspiraciones que la hagan sentirse aislada entre la multitud pero, a diferencia de Tristán, en última instancia se ve privada de la alegría y el dolor de un intenso y duradero amor que podría compensar en parte ese sentimiento de alienación.<sup>12</sup>

El impulso de relacionar a Tristana con Tristán en lugar de con Isolda señala otra significativa anomalía puesto que, aunque “Tristán” fue en algún tiempo un nombre bastante común (a finales de la Edad Media), “Tristana” no lo era.<sup>13</sup> Este último nombre, que según Theodore A. Sackett convierte a la heroína de Galdós en “la versión femenina del arquetípico amante masculino”, refleja sus ansias de independencia, el “deseo simbólico de combinar ambos sexos en uno” (75), una aspiración que

---

<sup>10</sup> La mayor parte de los críticos mencionan sólo que el nombre de la heroína “deriva de la tradición caballeresca”, de la que don Lope es el representante más decadente (Friedman 149), o que sugiere en general el mundo de la caballería y el romance evocados por la red de referencias que comparan a Tristana con diversas heroínas. Tsuchiya apunta que el uso de un nombre con significación literaria convierte de forma inmediata a Tristana en un objeto de creación (60).

<sup>11</sup> Schmidt (137); Wright (“Corporal Fragmentation” 142). Wright apunta que Tristana se define no sólo a través de la contradicción sino también a través de la negación: “por lo que ella no es más que por lo que ella es”. Añade: “Lo inquietante en *Tristana* es que la protagonista está condenada desde el principio, que una fuerza superior hace fracasar sus esfuerzos por levantarse y la tortura por su prometeico anhelo de mayor conocimiento y libertad” (143).

<sup>12</sup> Entre los elementos de la leyenda de Tristán que Gullón observa en Tristana se encuentran el concepto de la pasión fatal (por la poción de amor) y la idea de que la pasión se desvanece con el tiempo (por el límite de tres años de los efectos de la poción). Pero sólo en una de las dos principales versiones de la leyenda medieval (aquellas de Béroul y de Eilhart) se menciona ese límite, e incluso en ella su función parece ser la de incitar a los amantes a finalizar su vida fugitiva en el bosque y tratar de reintegrarse en la sociedad, sólo para descubrir que ambos son completamente incapaces de renunciar a su amor.

<sup>13</sup> Sharrer (“*Spanish and Portuguese Arthurian Literature*” 427).

sugiere una importante causa, al menos en el plano del mito, para explicar el fracaso de su sueño: Tristana está destinada a cargar sola con el peso del idealismo. De hecho, aunque inicialmente Horacio es para ella tanto un catalizador como un compañero en el rechazo de ésta a los mezquinos valores de la sociedad burguesa, pronto queda claro que él es un hombre muy convencional al que le gustaría hacer de su amante la esposa más convencional. Si en un principio él parece ser la salvación de Tristana frente al opresivo don Lope, al final no consigue satisfacer nuestras expectativas sobre los dos personajes literarios prototípicos a los que recuerda, no logrando ni liberar a la desventurada víctima de manos de su opresor, ni desempeñar el papel del verdadero amante romántico.<sup>14</sup> La tendencia de Galdós a subvertir estereotipos literarios, así como mitos completos, explica por qué ciertos elementos de la leyenda de Tristán aparecen en la novela de manera distorsionada. Se establecen paralelismos que conectan a Horacio y Tristana con Tristán e Isolda, respectivamente, pero quedan finalmente derribados y, en el preciso momento en el que Horacio deja de parecerse a Tristán, la propia Tristana adopta varios aspectos de la legendaria vida del héroe. Es precisamente este fructífero proceso de alusión y subversión el tema de los comentarios siguientes, en los que haré referencia a elementos tanto de la tradición medieval como de la reescritura de Wagner, examinando los nexos de unión que pueden establecerse entre Horacio y Tristán antes de pasar a mostrar cómo Tristana mantiene semejanzas tanto con Tristán como con Isolda.

Huérfano a temprana edad, Horacio queda al cuidado de su tiránico abuelo, quien está decidido a elegir para él tanto una profesión (farmacéutico) como una mujer; tiempo después irá a vivir con su tía, que también trata de controlar su destino. Ambos familiares declaran amarle como si fuera su propio hijo. Tristán, también huérfano, provoca igualmente fuertes sentimientos paternos tanto en el hombre que lo cría (el administrador de su padre) como en su tío, Mark, a cuya corte llega siendo adolescente, pero, a diferencia de Horacio cuyo crecimiento personal se obstaculiza realmente, él disfruta de una atmósfera enriquecedora. Los dos jóvenes son, sin embargo, similares en el hecho de que su vocación artística los aparta de sus coetáneos: a temprana edad Horacio se refugia en el arte y Tristán destaca por su pericia en los pasatiempos de la corte: ajedrez, caza, poesía y, en especial, música.

El contacto inicial de Horacio con Tristana es extraordinariamente intenso, tal y como el narrador apunta cuando describe lo que sienten en aquel fatídico día en el que la mirada de Tristana se encuentra con la de

---

<sup>14</sup> Schmidt (140-41) discute la adherencia de Horacio a los convencionalismos; Wright (“Going in Circles”) examina su carácter insulso.

Horacio: “y al cruzarse su mirada con la de aquel sujeto, pues en ambos el verse y el mirarse fueron una acción sola, sintió una sacudida interna, como suspensión instantánea del correr de la sangre” (1554). Ambos se miraron fijamente, apartaron la vista y volvieron a mirarse, ese día y el siguiente. Así como Tristán e Isolda enmudecieron en un primer momento por el efecto de la poción de amor, según lo describe Gottfried (195-97), Tristana pasa una noche entera reflexionando sobre sus emociones y opciones y, al día siguiente, se pone en contacto finalmente con él. Tras un corto pero intenso encuentro, ella le cuenta a Saturna que “a todo cuanto me dijo le contesté que sí... pero cómo..., ¡ay!, no sabes... vaciando mi alma por los ojos. Los suyos me quemaban” (1555).<sup>15</sup> Al igual que los amantes de Cornualles, Horacio y Tristana están convencidos de que están destinados el uno para el otro. “Te quise desde que nací...”, escribe Horacio (1555), y Tristana, de modo muy característico, va incluso más allá, respondiendo: “Te estoy queriendo, te estoy buscando desde antes de nacer” (1556). La intensidad de su “herida” de amor recuerda la mezcla de dolor y alegría que caracteriza el amor de Tristán e Isolda: “Ni era posible decir si aquello era en ambos felicidad o una pena lacerante, porque uno y otro se sentían como heridos por un agujón que les llegaba al alma, y atormentados por el deseo de un más allá” (1560). Los dos se sumergen en una constante disección y exaltación de su pasión: “Sutilizaban los porqués de su cariño, querían explicar lo inexplicable, descifrar el profundo misterio, y al fin paraban en lo de siempre: en exigirse y prometerse más amor, en desafiar la eternidad, dándose garantías de fe inalterable en vidas sucesivas, en los cercos nebulosos de la inmortalidad, allá donde habita la perfección y se sacuden las almas el polvo de los mundos en que penaron” (1562). Tal debate es también un rasgo característico de la tradición de Gottfried/Tomás de Inglaterra, lo que indudablemente inspiró el discurso de amor metafísico que domina la ópera de Wagner y que se magnifica de forma extraordinaria gracias al cromatismo de la música.

---

<sup>15</sup> Esta descripción completa recuerda a la “fisiología del amor” medieval, que sigue al *Ars amatoria* de Ovidio: la flecha o el dardo, lanzado por Amor, entra en el corazón a través de los ojos, puesto que las dos personas en cuestión deben ser necesariamente dechados de belleza cuya mirada asesta un golpe “mortal” que prende fuego al corazón (la leyenda de Tristán sustituye el dardo por la poción). Ambos pasan horas meditando por separado sobre su atracción, tratando de decidir cuándo y cómo declarar su amor. La “enfermedad de amor”, que presenta todos los síntomas fisiológicos usuales en la aparición de un repentino y ardiente amor, puede ser curada por un solo “doctor” (el amante), en cuya presencia, sin embargo, paradójicamente empeora. La vanidad, descrita de manera excelente en el *Cligés* de Chrétien de Troyes (c. 1176), no estaba ni mucho menos limitada a la literatura medieval y, de hecho, fue utilizada por Molière en *L'École des femmes* (acto II, escena 5).

De la misma manera que Tristán se termina separando de Isolda, también Horacio lo hace de Tristana, aunque las circunstancias son por fuerza muy diferentes. Tristán es desterrado por cortejar a la esposa del hombre que es su tío y señor, una doble traición en una sociedad en la que los lazos sanguíneos y feudales son primordiales. Horacio simplemente se doblega ante el deseo de su tía de que la acompañe a Villajoyosa. Aunque en un principio tanto él como Tristana se negaban a pensar en la separación, rápidamente vieron el lado positivo de tal cambio: la idea de una “tregua” tras tanta intensidad resultaba atractiva. Además, ambos saben –gracias sin duda a su estudio de la poesía lírica– que el amor implica tanto dolor como alegría, y están ansiosos por poner a prueba y renovar su pasión: “querían probar el desconocido encanto de alejarse” (1578).

Sin embargo, desde el mismo instante en el que Horacio llega a Villajoyosa, deja de guardar cualquier tipo de parecido con Tristán, y no hay duda de que ésta es precisamente la idea. A pesar de sus declaraciones de amor eterno, Horacio logra sobreponerse a la ausencia de Tristana, adaptándose a la separación con una facilidad que habría sido impensable para Tristán: a pesar de casarse finalmente con una mujer (Isolda de las Manos Blancas), cuyo nombre y belleza le recordaban a su verdadero amor, él nunca fue capaz de consumir dicho matrimonio. Horacio, conquistado por los placeres que le rodeaban, se convirtió en pintor de paisajes marinos y campestres. El tratamiento que Galdós hace aquí del mar es otro tipo de subversión de la leyenda de Tristán. Horacio fue “nacido en el mar” (1556) y finalmente se enamoró de él durante su estancia en Villajoyosa: “El Arte se confabuló con la Naturaleza para conquistarle, y habiendo pintado un día [...] una marina soberbia, quedó para siempre prendado del mar azul, de las playas luminosas y del risueño contorno de tierra” (1580). Aunque la referencia inicial al mar refuerza sus sentimientos de orfandad, como ocurre en la leyenda de Tristán (quien según la versión de Eilhart nació realmente en el mar y fue arrancado del útero de su madre muerta), la segunda referencia alude al triunfo del Arte y la Naturaleza sobre el Amor en el corazón de Horacio. Por el contrario, en la leyenda de Tristán el mar, que aparece en un lugar destacado en todos los viajes de Tristán e Isolda entre Cornualles, Irlanda y Bretaña, representa un papel principal en su unión (es en el mar donde ellos toman la mortal poción de amor) y en subrayar el dolor de su separación. A diferencia de Tristán, Horacio se deja llevar fácilmente por los placeres domésticos de la vida rural e invita a Tristana a vivir con él en el campo y “ser una feliz y robusta villana” (1581). Ella ríe ante esta idea, tan incompatible con su elevada visión de la vida.



El parecido inicial de Horacio con Tristán es análogo al parecido de Tristana con Isolda. Se ha señalado que la belleza de alabastro de Tristana evoca el “bello ideal” del Renacimiento con el que Horacio y ella se identifican en sus cartas de amor (Tsuchiya 58). Es un tipo de belleza similar al paradigma medieval de belleza femenina; y la descripción (un catálogo de atributos ideales con reminiscencias del retrato medieval<sup>16</sup>) recuerda tanto a la amante de Tristán, Isolda de Irlanda, como, en las referencias específicas a la palidez y perfectas manos de Tristana, a la mujer con la que finalmente contrae matrimonio, Isolda de las Manos Blancas (Gullón 17). Las circunstancias de Tristana recuerdan también de algún modo a aquellas de Isolda, quien, aunque no es huérfana, se siente alienada una vez que cambia Irlanda por Cornualles. Cuando es acusada de traición por el Rey Mark, Isolda se queja amargamente de no haberse sentido nunca en su país de adopción como en casa y lamenta no tener familia a la que dirigirse en busca de apoyo. Por consiguiente, ella depende del consejo y afecto de su sirvienta y confidente, Brangien (Gottfried/Tomás 325-27), quien, tras provocar de forma involuntaria la relación amorosa de su señora, estará permanentemente involucrada en la intriga de los amantes y facilitará su contacto.<sup>17</sup> La huérfana Tristana mantiene asimismo un fuerte vínculo con Saturna (“Sin la compañera y los agasajos de Saturna, la vida de Tristana habría sido intolerable” [1549]). Saturna es testigo de la repentina atracción que une a Horacio y Tristana y a partir de ese momento les prestará constante apoyo. El hecho de que Tristana sea entregada a un hombre de la misma generación que su padre, quien cumplirá la doble función de protector y “esposo”, recuerda claramente la relación de Isolda con Mark, que Gullón denomina “quasi-incestuosa” (17). Pero ésta es una etiqueta que en la leyenda se ajusta realmente más a la relación de Isolda con su amante, puesto que Mark, tío materno de Tristán, ocupa legamente el lugar del padre fallecido de éste. Por tanto, los ambivalentes sentimientos de Tristana hacia don Lope (a quien ella llama “una combinación monstruosa de cualidades buenas y de defectos horribles” [1564]) son un reflejo de la compleja relación que tanto Tristán como Isolda mantienen con Mark. Como ellos, Tristana es experta en llevar una doble vida: su talento para mentir recuerda al ubicuo recurso de la treta y el engaño que aquellos utilizan para no ser descubiertos y evitar el castigo.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Colby describe el retrato en la literatura medieval y sus antecedentes clásicos.

<sup>17</sup> Es a Brangien a quien la madre de Isolda le confía la poción de amor que tiene destinada para Isolda y Mark. En algunas versiones Brangien la sirve por error a Tristán e Isolda, mientras que en otras simplemente no consigue custodiarla lo suficientemente bien.

<sup>18</sup> El engaño y deleite por parte de los amantes a este respecto es particularmente evidente en la versión de Béroul de la leyenda. El fragmento comienza con la escena más representada en el arte medieval: el Rey Mark, escondido en un árbol, espía a los

Es la apropiación por parte de Tristana de los atributos de Tristán y su posterior subversión lo que muestra de manera más clara cómo la novela mina la leyenda. Apropiándose del nombre de Tristán y de su condición de huérfano, Tristana aspira a ganarse la vida por sí misma y a ser la cabeza de su hogar; incluso se niega a pensar en contraer matrimonio con Horacio. Advirtiendo que sus gustos y habilidades la hacen más parecida a un hombre que a una mujer (véase especialmente 1571-73, 1580), Tristana menciona dos ejemplos de mujeres que desafían la dicotomía masculino/femenino. Describe a su profesora de inglés como “profesora, aunque más bien la creerías del género masculino o del neutro” (1582), un retrato al que Horacio alude cuando expresa a Tristana su temor por que dicha profesora “te contagie de su fealdad seca y hombruna” (1583). En su siguiente carta, Tristana menciona su interés por Lady Macbeth, deleitándose con su exclamación “*Unsex me here*” (1584). Viendo en las artes una posible fuente de ingresos, se interesa de forma especial por ellas y demuestra tener verdadero talento, amenazando incluso con superar a Horacio. Tristán es un hábil músico: gracias a su talento para interpretar el arpa<sup>19</sup> consigue al inicio un lugar en la corte de Mark y es su único consuelo cuando, sufriendo por la herida envenenada causada por el campeón irlandés, Morholt, y convencido de que está condenado, se abandona a su suerte. Cuando desembarca en Irlanda, su disfraz de juglar le concede el privilegio de impartir clases de música a Isolda. Es significativo por tanto que, de todas las artes que Tristana aprende, la música mantiene su interés de forma más duradera y Horacio acabará comprándole un órgano para compensar, literal y figuradamente, su extremidad perdida (y, claramente, la pérdida de su amor). Con sus sueños de verdadera independencia hechos añicos, Tristana se refugia en la música, que la eleva a otra esfera, mucho más allá de la sórdida realidad de sus circunstancias, y cuando Horacio la oye tocar, él también se evade (1609). Se trata de una escena que recuerda al *Tristan und Isolde* de Wagner, pero en la novela de Galdós Tristana y Horacio acceden a un mundo espiritual en el que no se encuentran en modo alguno unidos, sino más bien al contrario: cada uno disfruta por separado de un estado de completo y absoluto aislamiento, a menudo hasta el punto de no ser conscientes de la presencia del otro. Así es como la música, muy importante a lo largo de toda la leyenda de Tristán,

---

amantes que se encuentran debajo, quienes, tras ver su sombra reflejada en el estanque, logran hacerle creer que son sólo amigos.

<sup>19</sup> Tratando de identificar al amante de Tristana sacando información al cochero, don Lope inventa detalles que bien sabe que su confiado informante corregirá. En la que podría ser una de las alusiones más humorísticas a la leyenda de Tristán, don Lope dice: “Parece de estos italianos que tocan el arpa” (1571).

realmente preside en la novela la fase final de una fallida relación amorosa.<sup>20</sup>

Uno de los ejemplos más reveladores de la apropiación por parte de Tristana de aspectos de la leyenda asociados al héroe es la parte creativa que ella asume al reelaborar la fantasía amorosa y, especialmente, su progresiva asunción de todo el peso de esta fantasía cuando el interés de Horacio parece decaer tras su partida. Un personaje principal con el que Tristana se identifica es Paquita de Rimini, equivalente a la Francesca que Dante coloca junto a Paolo entre los grandes amantes del segundo círculo de su *Inferno*. Como es bien conocido, la literatura es el “Galeoto” en la historia de amor de Francesca y Paolo tal y como Dante la relata: los dos se enamoran mientras leen el romance francés del siglo XIII de Lanzarote y Ginebra, pareja que forma una relación triangular con el Rey Arturo, de forma paralela al triángulo formado por Tristán, Isolda y Mark en la prosa francesa sobre Tristán de la misma época.<sup>21</sup> La literatura también desempeña un significativo papel en la creación del romance entre Horacio y Tristana y, una vez que ambos se separan, Tristana, decidida a prolongar su idilio hasta el extremo de recrear ella misma una historia incluso más bonita que la que habían creado juntos, “reinventa” a Horacio para reemplazar la imagen que tenía de él y que admite que se había desvanecido de su mente. “Lo más raro de cuanto me pasa es que se me ha borrado tu imagen” (1584), escribe ella, añadiendo después: “Mientras más te adoro, más olvido tu fisonomía; pero te invento otra a mi gusto, según mis ideas, según las perfecciones de que quiero ver adornada tu sublime persona” (1591; véase también la siguiente carta, 1592).

Este proceso, que de nuevo debe mucho a las imágenes extraídas de la voracidad lectora de Tristana, está favorecido en parte por la intuición de que su amante ha cesado de pensar en ella como una figura idílica y de que no está tan preocupado por ella como ella lo está por él. En una de sus cartas Tristana lamenta el dolor, la ansiedad y el miedo que siente y, en un irónico reconocimiento de que la poderosa llamada de la naturaleza puede

---

<sup>20</sup> Chamberlin afirma que la música justifica la estructura de la novela, añadiendo que en la obra “existe un considerable interés en la música y en su integración textual” (83). Para más información sobre la importancia de la música en la leyenda de Tristán véase Jackson.

<sup>21</sup> Para más información sobre el triángulo formado por Francesca, Paolo Malatesta y el hermano mayor de éste, Gianciotto Malatesta, véase Wright (“Corporal Fragmentation” 150, nota 22). Wright observa además que la indicación que el narrador realiza sobre que Tristana y Horacio consuman su amor cuando cambian la escena de su lugar de encuentro al estudio de Horacio (“Y desde aquel día ya no pasaron más” [1569]) repite la misma transformación de Francesca cuando ésta señala que ambos abandonan su narración: “*quel giorno più non vi leggemmo avante*” (canto V, verso 138).

triunfar sobre su amor (mantenido ahora sólo gracias al papel) despertando en él el deseo de otras mujeres, dice ella: “Tengo celos del mar azul, los barquitos, las naranjas, las palomas, y pienso que todas esas cosas tan bonitas serán Galeotos de la infidelidad de mi *señó Juan*” (1583). Entonces, justo en el siguiente párrafo, exclama que acaba de recibir una carta de Horacio, por lo que su tristeza se ha convertido de repente en alegría. Tristán vive atormentado por sentimientos similares de ansiedad y frecuentes cambios de humor durante su exilio en Bretaña. Imaginando que Isolda pudiera haber encontrado consuelo en brazos de ardientes pretendientes como Kariado, Tristán recrea en una gruta del bosque una imagen a tamaño natural de ella en una actitud y con una inscripción que reiteran para la eternidad el amor mutuo que ambos juraron cuando bebieron la poción y reafirmaron cuando se separaron. La recreación de Horacio por parte de Tristana guarda poco parecido con la realidad, tal y como ella finalmente descubre, y, mientras la estatua que Tristán moldea de Isolda es notablemente próxima a la realidad, el ideal expresado por la imagen y la inscripción se encuentran en marcado contraste con los sentimientos de frustración y celos que él “confiesa” a la estatua cada vez que reitera su amor.<sup>22</sup>

La intrusión de realidad en el idilio de los amantes que cuenta la leyenda es recogida de forma más clara en el poema de Tomás de Inglaterra, pero incluso en éste el dolor y la ira provocados por la separación de los amantes quedan totalmente eclipsados cada vez que vuelven a unirse. Esto contrasta bruscamente con la desilusión experimentada tanto por Tristana como por Horacio en su primer encuentro tras la amputación, cuando cada uno encuentra al otro desconcertantemente “menguado”. Porque, aunque la desfiguración de la heroína claramente contribuye al desencanto de su amante, la decepción de ella es también palpable. Al verlo Tristana sufre “una desilusión brusca. Aquel hombre no era el mismo que, borrado de su memoria por la distancia, había ella reconstruido laboriosamente con su facultad creadora y plasmante” (1605). Puede verse que don Lope previó esta reacción en su respuesta a la afirmación de Saturna de que a Tristana debía permitírsele ver a Horacio ya que ella lo amaba: “No lo sabes. Enamorada de un hombre que no existe, porque no puede existir, porque si existiera, Saturna, sería Dios, y Dios no se entretiene en venir al mundo para diversión de las muchachas” (1602).

---

<sup>22</sup> La famosa escena “*Salle aux Images*” de Tomás de Inglaterra describe el estado de ánimo de Tristán durante la separación de los amantes (véase Gottfried/Tomás 315-18). Para la descripción de la gruta y las imágenes realizada por Friar Róbert (un pasaje que falta entre los fragmentos conservados del poema de Tomás de Inglaterra) véase Schach, capítulos 79-80.

No hay duda de que el ejemplo más fascinante de transferencia a la heroína de Galdós de un elemento asociado con el héroe legendario es la enfermedad que conduce a su muerte. Tristán es herido con una lanza envenenada mientras luchaba para ayudar a un enano, también llamado Tristán, a rescatar a su amor, que había sido raptada. Debido a que la herida de Tristán se encontraba en el costado, que, como la pierna, es un eufemismo metonímico de los genitales<sup>23</sup>, y puesto que fue provocada en servicio a un caballero enamorado a quien los críticos generalmente consideran el doble de Tristán, la lesión claramente alude a la herida de amor ovidiana (véase nota 15). De este modo, aunque en la leyenda la poción reemplaza al dardo como catalizador de amor, la conocida metáfora de la herida de amor se incorpora en el momento en el que dicha poción está a punto de cumplir su promesa de muerte. Cuando diversos remedios herbarios e intervenciones médicas no logran curar a Tristán, éste envía a buscar a Isolda, quien le había atendido hasta su recuperación en dos ocasiones anteriores. Dado que esta vez él no sólo buscaba sus conocimientos médicos sino también la confirmación de su amor, pide al mensajero que a su llegada en el barco ice una vela blanca si Isolda está abordo o una vela negra si no lo está. La esposa de Tristán, oyendo por casualidad la conversación y presa, debido a los celos, de un deseo de venganza, le informa de que la vela del barco que regresa, que en realidad es blanca, es negra. El héroe, creyendo que su amante había dejado de preocuparse por él, expira, y lo mismo hace Isolda tras su llegada sólo unos minutos después. Así, los amantes realmente mueren de amor.

En *Tristana* es la heroína la que padece una enfermedad (un melanoma, al parecer), que comienza en una zona (la pierna) que el pudor le impide nombrar<sup>24</sup> y, como si se tratara de una herida emponzoñada, amenaza con

---

<sup>23</sup> En la leyenda del Grial, la herida recibida por el Rey Pescador en el muslo no sólo lo lisa a él sino que también hace de su reino una tierra baldía hasta el momento en el que un salvador desconocido (Perceval/Parzival) llegue para acabar con la maldición. Wagner planeaba ya su ópera *Parsifal* mientras aún se encontraba componiendo *Tristan und Isolde*. Para más información sobre la fascinante conexión que observó entre las dos leyendas véase Zuckerman (25).

<sup>24</sup> En su carta a Horacio, Tristana declara que una mujer “no puede nombrar decorosamente, delante de un hombre, otras partes del cuerpo que la cara y las manos”, pero continúa diciendo que el dolor se encuentra en su pierna e identifica el punto exacto: “Junto a la rodilla, *do* existe aquel lunar...” (1585). Sobre la sexualización de las extremidades en la literatura victoriana, véase la discusión de Wright (“*Corporal Fragmentation*” 152-53). La aparición de la enfermedad que Wright de modo verosímil identifica como un melanoma se señala mediante la aparición de una mancha en la piel, que recuerda de forma curiosa al menos dos obras medievales en las que una marca de este tipo está relacionada con una aventura amorosa. En *Diarmaid and Gráinne*, un análogo irlandés de la leyenda de Tristán, Diarmaid tiene un lunar que provoca que las mujeres se enamoren de él. Gráinne, la joven mujer del tío de Diarmaid, se enamora de

infectar todo su cuerpo. “La reabsorción..., el envenenamiento de la sangre...” (1594), precisa el doctor Miquis mientras le explica a don Lope que la enfermedad se ha extendido. Se prueban distintos remedios, incluyendo hierbas (“hierbas calleras” [1594]), descritas aquí de manera más bien cómica como un último recurso poco fiable; sin embargo Tristán logra curarse en dos ocasiones gracias a hierbas administradas por Isolda (y/o su madre), y la destreza de Isolda como curandera es el pretexto para pedir que ella vuelva a él en su lecho de muerte. Por supuesto, lo que Tristán desea ante todo es la certeza de que su amante se preocupa por él, lo cual también alentaría a Tristana si recibiera de Horacio signos similares. Pero si bien es cierto que finalmente Horacio se reúne con Tristana será sólo en presencia física, un mero caparazón, vacío de su pasión anterior. Para Tristana la amputación es, al final, su única “salvación”. Pero se trata de un sino especialmente cruel, tanto más cuando se compara con el del héroe medieval, y es precisamente este elemento del argumento de Galdós el que subvierte de manera más efectiva la leyenda. De hecho, para comprender el enorme abismo que existe entre el destino que Tristana osa imaginar para sí misma al comienzo de la novela y el que en última instancia recibe, debemos sólo considerar en qué alto grado se habría alterado nuestra percepción de la leyenda de Tristán si su héroe, en lugar de languidecer y expirar, hubiera sufrido una amputación. Tal es la lamentable situación de Tristana. A ella se le niega no sólo la pasión duradera que caracteriza la vida de su homónimo, sino también la fuerza conmovedora de la muerte de éste así como la trascendencia póstuma imaginada por Wagner y, de manera muy diferente, por la mayoría de los escritores medievales que afirmaban que del interior de la tumba de los amantes surgieron dos árboles entrelazados como símbolo de la unión eterna más allá de la sepultura. Sin embargo, el destino de Tristana, como si fuera algo deliberado, es justo el contrario al que se presenta en la leyenda de Tristán.

De los muchos modos en los que Galdós distorsiona el mito de Tristán existe un elemento en particular que indica de forma más clara el significado de su subversión, aun cuando dicho elemento pudiera no parecer inusual en una novela de realismo burgués. Se trata del hecho de que Tristana y don Lope contraigan matrimonio al final de la novela, lo que realmente corona el fracaso de las ilusiones de ella (y de él), mientras que en los romances medievales que narran un matrimonio adúltero entre la heroína y un hombre –por lo general mucho mayor– que sus padres han elegido para ella dicho matrimonio se celebra cercano al principio del

---

él y lo hechiza obligándolo a raptarla. En una obra posterior, el *Roman de la Rose ou Guillaume de Dole* de Jean Renart (c. 1228), la heroína Lienor tiene un lunar en el muslo con forma de rosa que desempeña un papel crucial, aunque muy diferente, en la intriga amorosa.

relato: esta unión constituye el principal obstáculo para la unión permanente con su amante y normalmente sirve para profundizar en el amor prohibido. El grado en el que Galdós juega con este aspecto de la leyenda de Tristán y con la tradición de los romances puede observarse en el hecho de que Horacio cree ciertamente que Tristana está casada con don Lope, un error inducido por Saturna y corregido sólo cuando Tristana se siente obligada a contarle la verdad. Esta revelación, que elimina el obstáculo que Horacio veía como impedimento de su unión permanente, cambia la dinámica de su relación. La presión de Horacio y los celos cada vez más opresivos de don Lope empujan a Tristana a un duro enfrentamiento con su guardián. Poco después ella accede al deseo de Horacio de consumir su amor, un acto que intencionadamente ella había pospuesto por miedo a que pudiera cambiar la calidad de dicho amor. Pero no lo hace.

Lo que sí la cambia es la intrusión de la realidad: no tanto la repentina aparición de la enfermedad de Tristana como el progresivo y mucho menos dramático enfriamiento de la voluntad de Horacio por continuar un amor que se había tornado inconveniente y dedicarse de forma incondicional a una pasión absorbente, especialmente con una mujer que no considera ya apropiada para estar a su lado. El interés de Horacio en Tristana ha languidecido incluso antes de que la vea por primera vez tras la operación, un hecho que don Lope percibe cuando lo visita como prolegómeno al reencuentro. Don Lope esperaba encontrar “un romántico, con cara de haber bebido el vinagre de las pasiones contrariadas” (1603), pero, para su alivio, Horacio no es Tristán: no se menciona ni la unión permanente ni el amor hasta la muerte. “No le veo muy aferrado a la infantil manía del matrimonio”, reflexiona don Lope, “ni me ha dicho nada de bello ideal, ni aquello de *amarla hasta la muerte*, con patita o sin patita” (1603-04). Una vez que llega a la conclusión de que Horacio siente sólo amistad y pena hacia Tristana, finge fomentar activamente su relación para determinar su funesto destino, pues sólo cuando está seguro de que Horacio no pretende casarse con Tristana se atreve a abordar el asunto, y su insinuación de que Horacio podría estar contemplando una propuesta de matrimonio provoca que su rival realmente retroceda como esperaba. Bajo estas circunstancias la decisión de don Lope de permitir que Horacio se reencuentre con la debilitada heroína, que se encuentra bajo su cuidado, no es menos páfida que el comportamiento contrario de la mujer de Tristán. Don Lope se da cuenta de que el tiempo y la distancia han enfriado el ardor de Horacio y de que el contacto renovado entre los amantes sólo confirmará el momento de decadencia de su amor, mientras que Isolda de las Manos Blancas sabe que la pasión de Tristán por su amante no ha disminuido y que el reencuentro entre ambos lo confirmará.

Al mismo tiempo que don Lope preside y acelera la desintegración del “bello ideal” de Tristana él es forzado a renunciar a su propia visión de sí mismo como una figura legendaria y somos testigos de su gradual metamorfosis hacia un ferviente devoto (y cariñoso marido, finalmente). Puede observarse cómo él asume de hecho el papel de Horacio yuxtaponiendo dos escenas que actúan como un eco entre sí. En el punto más álgido de la pasión de Horacio el narrador apunta: “Creía sinceramente el bueno de Horacio que aquél era el amor de toda su vida, que ninguna otra mujer podría agradaarle ya, ni sustituir en su corazón a la exaltada y donosa Tristana” (1571). Pero al añadir que Horacio esperaba que el tiempo atenuara la fiebre de las ideas de Tristana, que encontraba inadecuadas para una esposa o amante, el narrador anticipa el subsiguiente cambio de parecer de Horacio, sentimientos que cristalizarán con la enfermedad de Tristana, en el mismo momento en el que don Lope se da cuenta de que él mismo ha experimentado una transformación inversa. Tal y como éste revela al médico de Tristana: “Creo que hasta el momento presente no he conocido cuánto la quiero, ¡pobrecilla! Es el amor de mi vida, y no consiento perderla por nada de este mundo” (1593-94).<sup>25</sup>

Al final de la novela la subversión del triángulo amoroso de Tristán es completa: los tres protagonistas se ven forzados a aceptar la realidad y admitir el fracaso de sus antiguos sueños. Horacio se casa con otra mujer, noticia que Tristana parece aceptar con ecuanimidad, y tanto ella como don Lope aceptan finalmente legitimar su unión y parecen apreciar en verdad las humildes alegrías de una vida hogareña confortable. Más radical si cabe que el cambio de la situación de ambos es la transformación de la imagen que tienen de sí mismos. Nada podría ser más diferente del destino de los tres protagonistas de la leyenda de Tristán que la habilidad demostrada por Horacio y Tristana para renunciar al amor que una vez ambos consideraron exclusivo y absorbente. Se trata, como hemos visto, de un cambio anticipado e incluso orquestado hasta cierto punto por don Lope. El viejo “caballero” es considerablemente más experimentado y astuto que el Rey Mark, aunque al final cae víctima de sus propias maquinaciones, forzado a renunciar al papel de Don Juan. La conclusión es particularmente sorprendente en lo que concierne a Tristana, quien ha soportado la mayor carga de la leyenda de Tristán. Como corresponde a una heroína que ha tratado de asumir tanto el rol femenino como el masculino, el cambio de rumbo parece provenir, no simplemente de la confrontación entre la realidad y los ideales románticos en los que buscó su identidad, sino también de su deseo inicial de ir más allá de los confines del romance y

---

<sup>25</sup> Don Lope incluso usurpa el lugar de Tristana al hacerse cargo de la correspondencia entre ella y Horacio tras el matrimonio de éste: don Lope lee las cartas dirigidas a Tristana y las responde (1609).



rechazar el papel relativamente dependiente destinado incluso a la heroína más activa.<sup>26</sup>

Michel Tournier ha señalado que los mitos de Don Juan y Tristán pueden verse como distintos intentos de repudiar la sociedad. Llega a afirmar –con comprensible temor<sup>27</sup>– que, en la leyenda de Tristán, el énfasis de los amantes en la fidelidad sexual convierte a dicha leyenda en un mito “femenino” (el sueño de una mujer, pero la pesadilla de un hombre), mientras que la obsesión de Don Juan por la libertad sexual lo hace un mito “masculino”. Tristana profesa de hecho una fidelidad inmaculada pero, aunque no aprueba la libertad sexual, defiende la idea de libertad económica como necesaria para preservar la pureza de su amor. Su continuo rechazo a casarse con Horacio y su determinación inicial de desarrollar una profesión muestra que su ideal trasciende la dicotomía masculino/femenino. Pero su final aquiescencia en lo que respecta al matrimonio –con don Lope, nada menos– demuestra el abismal fracaso de ese ideal.

\* \* \*

Dados los numerosos y variados modos en los que la leyenda de Tristán está presente en *Tristana*, sería interesante determinar qué versión particular o versiones de la leyenda conocía Galdós. Se trata de una cuestión complicada ya que Tristán, a diferencia de Don Quijote y Don Juan, no fue una creación original de la literatura española. Aunque la leyenda llegó a la península ibérica ya en el siglo XII, su influencia más palpable se produjo en la poesía lírica y la prosa de ficción caballerescas de los siglos XIV y XV gracias a la popularidad del Tristán de la prosa francesa. Todas las versiones españolas en prosa de la leyenda parecen haberse originado a partir de la misma (y desaparecida) versión del *Tristán* en prosa que sirvió de base para las versiones italianas, aunque el intermediario perdido podría haber sido una versión catalana. La primera versión completa española es el *Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos en armas*, publicada en Valladolid en 1501, con posteriores reimpresiones en 1511, 1525 y 1528. La *Corónica nueuament emendata y añadida del buen cauallero don Tristán de Leonis y*

---

<sup>26</sup> Pienso particularmente en la reticencia por parte de Horacio en lo que respecta a las aspiraciones de Tristana; sin embargo Livingstone, que considera positivo el final de la novela, sostiene que Galdós pretendía mostrar que la liberación de la mujer no debería violar la “ley de la Naturaleza”: “La libertad femenina no implica una inversión de las relaciones entre los sexos con la creación de mujeres masculinas, ni tampoco justifica el incumplimiento de las convenciones sociales que sirven para unir” (99).

<sup>27</sup> Con un extraño tipo de machismo Tournier defiende una teoría que sabe que será adversa a las feministas.

*del rey don Tristán de Leonis, el joven su hijo*, una refundición del *Libro*, apareció en Sevilla en 1534, seguida por una continuación sobre un hijo y una hija supuestamente nacidos de Tristán e Iseo y que vivieron distintos acontecimientos de la historia de la Baja Edad Media española.<sup>28</sup>

El interés en la leyenda decayó en toda Europa en los siglos XVII y XVIII, pero disfrutó de un entusiasta resurgimiento posterior, en las Inglaterra, Francia y Alemania decimonónicas, debido en parte al interés en la Edad Media mostrado principalmente por eruditos y poetas románticos, pero en especial a causa del éxito de la ópera de Wagner, escrita en 1859 y representada por primera vez en 1865. Por extraño que parezca, el resurgimiento de la leyenda en Italia y España no fue ni de lejos tan decisivo como lo fue en el norte de Europa, a pesar de la popularidad de Wagner en Barcelona durante la década de 1880 y en Madrid a finales del mismo siglo. Aunque no he conseguido encontrar evidencias de que Galdós viera la ópera o leyera el libreto, sería realmente sorprendente que un autor (y crítico de ópera) tan versado como él lo era en la música y la literatura europea de la época no se hubiera sentido atraído –o al menos influenciado– por la célebre leyenda.<sup>29</sup> La ópera de Wagner bien podría haber estimulado el interés de Galdós y contribuido al tono entusiasta del discurso de los amantes, pero su amplio uso de la leyenda sugiere que el autor conocía una o más versiones medievales (probablemente aquellas de Gottfried von Strassburg y Tomás de Inglaterra), las más importantes de las cuales fueron traducidas a numerosos idiomas en la primera mitad del siglo XIX y sintetizadas en varias publicaciones académicas europeas.

---

<sup>28</sup> Véase las ediciones de María Luzdivina Cuesta Torre: *Tristán de Leonís, 1501* (Alcáala de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999) y *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el joven, su hijo, 1534* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997). Para más información sobre la leyenda de Tristán en la literatura española medieval véase el estudio clásico de Entwistle y la concisa sinopsis de Sharrer (*Critical Bibliography* 25-32).

<sup>29</sup> Es ciertamente lo más probable, dada la entusiasta valoración de la genialidad de Wagner realizada por Pardo Bazán, amiga de Galdós, en su artículo de 1899 (55-56). Pero es difícil encontrar evidencias reales de que Galdós conociera la ópera sobre Tristán. No aparece en el inventario que Berkowitz realizó con los libros contenidos en la biblioteca de Galdós, aunque hay obras sobre otras óperas de Wagner y sobre drama wagneriano en general. *Tristan und Isolde* no se encuentra entre las óperas que Galdós reseñó para *La Nación* y, en cualquier caso, aunque se representaron varias óperas de Wagner en España durante las últimas dos décadas del siglo XIX (de acuerdo con los *Annals of Opera*), *Tristán* no se representó en Barcelona hasta 1899 y su estreno en Madrid no se produjo hasta 1911. Por otro lado, la edición más completa de los poemas de Wagner (incluido el *Tristán*) se publicó en Barcelona ya en 1885. Prueba del interés a finales de siglo en el uso por parte de Wagner de las leyendas medievales la encontramos en el libro de Bonilla y San Martín que describe las fuentes de las leyendas de Wagner en la literatura medieval y renacentista (*Las leyendas de Wagner*).

## Obras citadas

- Berkowitz, H. Chonon. *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*. Las Palmas: El Museo Canario, 1951.
- Bérroul. *The Romance of Tristan*. Ed. y tr. Norris J. Lacy. Nueva York: Garland, 1989.
- Bonilla y San Martín, Adolfo. *Las leyendas de Wagner en la literatura española*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1913.
- Boudreau, H. L. «Galdós and the Boom-Books». *Anales Galdosianos* 25 (1990): 119-24.
- Chamberlin, Vernon A. «The Sonata Form Structure of *Tristana*». *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 83-96.
- Colby, Alice M. *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*. Ginebra: Droz, 1965.
- Cuesta Torre, María Luzdivina, ed. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el joven, su hijo, 1534*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997.
- ————. *Tristán de Leonís, 1501*. Alcáala de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- *Eilhart von Oberge's Tristrant*. Tr. J. W. Thomas. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1978.
- Entwistle, William J. *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*. Nueva York: Phaeton Press, 1975.
- Friedman, Edward H. «The Obliging Narrator: *Tristana* and the Rhetoric of Irony». *The Antiheroine's Voice: Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1987. 148-69.
- Goldin, David. «Calderón, Cervantes, and Irony in *Tristana*». *Anales Galdosianos* 20. 1 (1985): 97-106.
- Gottfried von Strassburg. «*Tristan*» with the «*Tristran*» of Thomas. Tr. A.T. Hatto. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1960.
- Grimbert, Joan Tasker, ed. *Tristan and Isolde: A Casebook*. Nueva York y Londres: Garland, 1994.
- Gullón, Germán. «*Tristana*: literaturización y estructura novelesca». *Hispanic Review* 45 (1977): 13-27.
- Jackson, W. T. H. «Tristan the Artist in Gottfried's Poem». *PMLA* 77 (1962): 364-72.
- Livingstone, Leon. «The Law of Nature and Women's Liberation in *Tristana*». *Anales Galdosianos* 7 (1972): 93-100.
- Pardo Bazán, Emilia. «*Tristana*». *Nuevo Teatro Crítico* 17 (mayo de 1892): 76-90. Rpt. in *Obras completas*. 3 vols. Madrid: Aguilar, 1973. 3: 1119-23.
- ————. [No title]. *Ilustración Artística* 897 (6 de marzo de 1899). Rpt. in *La vida contemporánea* (1896-1915). Ed. Carmen Bravo-Villasante. Madrid: E.M.E.S.A., 1972. 54-60.
- Pérez Galdós, Benito. *Tristana. Obras completas*. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1965. 5: 1541-612.
- Rabine, Leslie W. «Love and the New Patriarchy». *Reading the Romantic Heroine: Text, History, Ideology*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1985. 20-49.
- Rougemont, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. París: Plon, 1972.

- Sackett, Theodore A. «Creation and Destruction of Personality in *Tristana*: Galdós and Buñuel». *Anales Galdosianos. Anejo* (1978): 71-90.
- Sánchez, Roberto G. «Galdós' *Tristana*, Anatomy of a Disappointment». *Anales Galdosianos* 12 (1977): 115-17.
- Schach, Paul, tr. *The Saga of Tristram and Isönd*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1973.
- Schmidt, Ruth A. «*Tristana* and the Importance of Opportunity». *Anales Galdosianos* 9 (1974): 135-44.
- Sharrer, Harvey L. *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material. 1. Texts: The Prose Romance Cycles*. Londres: Grant & Cutler, 1977.
- ——. «Spanish and Portuguese Arthurian Literature». *The New Arthurian Encyclopedia*. Ed. Norris J. Lacy et al. Nueva York y Londres: Garland, 1991. 425-29.
- Thompson, Raymond H. «Tristan and Isolde». *The New Arthurian Encyclopedia*. Ed. Norris J. Lacy et al. Nueva York y Londres: Garland, 1991. 463-65.
- Tsuchiya, Akiko. *Images of the Sign: Semiotic Consciousness in the Novels of Benito Pérez Galdós*. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1990.
- Tournier, Michel. «Tristan et Iseut». *Nouvelle Revue Française* 319 (1979): 173-82.
- Wagner, Richard. *Los dramas musicales de Wagner*. Barcelona: Biblioteca de Arte y Letras, 1885.
- Wright, Chad C. «Going in Circles: Repetition and the Reader in Galdós's *Tristana*». Documento inédito.
- ——. «'Tan misteriosa autoridad': Narrative Authority in Galdós's *Tristana*». Documento inédito.
- ——. «The Vision of Corporal Fragmentation in Galdós's *Tristana*». *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*. Ed. Linda M. Willem. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993. 138-54.
- Zuckerman, Elliott. *The First Hundred Years of Wagner's Tristan*. Nueva York: Columbia Univ. Press, 1964.

TRADUCIDO POR SHEILA DAROCA