UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Dipòsit digital de documents de la UAB

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Boulagrous El Haddouti, Dina. *«Más, siempre más». Ideal y realidad en conflicto : una lectura de "Tristana" y "Dulce dueño"*. Treball de Final de Grau (Universitat Autònoma de Barcelona), 2026 (Llengua i Literatura Espanyoles). 26 pàg.

This version is available at https://ddd.uab.cat/record/334278

under the terms of the CC BY-SA license.

«Más, siempre más»

Ideal y realidad en conflicto: una lectura de *Tristana* y *Dulce dueño*

Autora: Dina Boulagrous el Haddouti
Tutora: Montserrat Amores García
Grado en Lengua y Literatura Españolas
Curso 2025-2026

Índice

Introducción	2
Tristana de Reluz	5
Lina Mascareñas	15
Balance comparativo y conclusiones	21
Bibliografía	23

Introducción

> »Aspiro a no depender de nadie, ni del hombre que adoro. No quiero ser su manceba, tipo innoble, la hembra que mantienen algunos individuos para que les divierta, como un perro de caza; ni tampoco que el hombre de mis ilusiones se me convierta en marido. No veo la felicidad en el matrimonio. Quiero, para expresarlo a mi manera, estar casada conmigo misma, y ser mi propia cabeza de familia. No sabré amar por obligación; solo en la libertad comprendo mi fe constante y mi adhesión sin límites. (Pérez Galdós 2003: 120)

En este pasaje de una de las cartas que Tristana de Reluz dirige a Horacio, su amante, durante la estancia de este en Villajoyosa, la protagonista de la obra homónima de Benito Pérez Galdós expresa lo que la haría feliz. Su ideal es la libertad, que pasa por su independencia económica. Frente a este ideal está su realidad: es una mujer en un mundo regido por hombres. En la novela, un narrador omnisciente presenta la historia de una huérfana que no posee rentas y no ha recibido una educación que la habilite para ejercer uno de los pocos oficios permitidos a la mujer. La vía que le impone la sociedad es el matrimonio, e incluso para ello está imposibilitada porque es una mujer marcada, ha sido deshonrada por su seductor don Lope, un viejo burgués venido a menos que asume el encargo de cuidar de ella tras la muerte de su madre.

Por su parte, Lina Mascareñas, protagonista de *Dulce dueño*, de Emilia Pardo Bazán, nos narra su propia historia:

> Mi carácter se ha templado en las aguas amargas de mi soledad y abandono. El sentimiento de la injusticia cometida conmigo, tan largo tiempo, me ha infundido un ansia de desquite y goce y exaltación de mí misma, que tiene vistas a lo infinito. Yo necesito apurar los sabores de la vida, su miel, su mirra, su néctar. ¡Yo necesito ir a su centro, a su núcleo, a su esencia, que son la hermosura y el amor! (Pardo Bazán 2022: 160)

De manera semejante a Tristana, Lina manifiesta su anhelo de consecución del ideal, la belleza y el amor, que al final de la novela terminan identificándose. Su realidad, sin embargo, es que es una mujer marcada psicológicamente por la soledad, el abandono y la sensación de injusticia, que la han hecho caer en una especie de locura narcisista y antisocial.

A pesar de que ambas novelas se publicaron durante la Restauración, sus fechas de aparición están separadas por casi veinte años. Con todo, las dos se inscriben en la etapa espiritualista de la trayectoria de los dos autores. Sin embargo, es preciso distinguir

la significación que ese espiritualismo adquiere en cada caso. En Galdós, el espiritualismo de Tristana debe entenderse como «una valoración de lo humano frente al positivismo materialista» (López-Sanz 1985: 206). Galdós se centra en la interioridad del individuo, de la conciencia, de la imaginación, en las contradicciones morales de la protagonista. En *Dulce dueño*, en cambio, el espiritualismo adquiere una dimensión más explícitamente religiosa. La búsqueda de Lina Mascareñas no se limita a la afirmación de una subjetividad individual, sino que se orienta hacia una solución vinculada al catolicismo, a la búsqueda del amor divino. La autora acude a la religión en busca de «soluciones para los dilemas de sus personajes» (López-Sanz 1985: 208).

Si, como advierte Marina Mayoral a propósito de *Dulce dueño*, la novela es una búsqueda de la felicidad, «es decir, de aquel objeto que sacie por completo los anhelos de bien del corazón humano» (Mayoral 2022: 43), esa misma pulsión permite relacionar a Lina con Tristana.

Durante la Restauración se consolidó el concepto de «ángel del hogar», que, bajo el subterfugio de que la mujer es pura y no debe ser contaminada, la encasillaba en un papel doméstico, con la maternidad como única justificación de su existencia (Aldaraca 1992: 43-52). Tanto Lina como Tristana persiguen una forma de felicidad que no se ajusta al ideal femenino socialmente previsto. Tristana busca la «libertad honrada», es decir, la independencia económica sin recurrir a ninguna forma de prostitución. Lina, por su parte, aunque en un inicio se muestra muy satisfecha por haber heredado una fortuna, busca la belleza más allá de lo material, busca un «dulce dueño» a su imagen y semejanza y lo hace sin ningún límite moral. Este dueño terminará siendo Dios, por cuyo amor se someterá a un martirio moral que no comprenderán ni la sociedad ni, posiblemente, el lector.

En las siguientes páginas se propone un análisis de la realización femenina en *Tristana* y en *Dulce dueño* atendiendo a la configuración y evolución del ideal al que aspiran sus protagonistas y a la posición ideológica que adoptan Galdós y Pardo Bazán ante esa aspiración.

Tristana se publica en 1892, cuando Galdós tiene 49 años. Pertenece a las últimas de las «novelas españolas contemporáneas», dedicadas a «pintar la vida madrileña, en la que nuestro autor ve concentrada la España del siglo XIX» (Golzálvez y Sevilla 2008: 16). En la novela que nos ocupa «se evidencia la sintonía del autor con los tiempos nuevos y se refleja de mil formas distintas lo que se ha dado en llamar la crisis de fin de siglo» (Golzálvez y Sevilla 2008: 19).

Dulce dueño, por su parte, se publica en 1911, cuando Emilia Pardo Bazán tiene 60 años. Es la novela «con la que Pardo entró plenamente en esos "dominios ideales" de la generación modernista del cambio de siglo» (Godón y Pereira-Muro 2024: IX). Como señala Gutiérrez Álvarez, en sus últimas novelas se acentúa la siempre presente «lucha entre la carne y el espíritu, la tensión entre el deber moral y el impulso sexual» (Gutiérrez Álvarez 2017: 28).

Como se ha indicado, entre una y otra novela median diferencias notables de cronología, planteamiento narrativo y orientación ideológica. Las protagonistas parecen no tener nada que ver: Tristana es pobre, inocente, una sentimental; Lina es rica, egocéntrica, calculadora. Sin embargo, ambos personajes presentan un ideal de realización vital provocador para la sociedad de la época, coinciden en un anhelo de distinción que contrasta con las expectativas de su entorno y encuentran una salida más allá de la vida terrenal.

Es quizá esta distancia temporal entre las publicaciones de las dos obras y las diferencias entre las protagonistas lo que explica que la crítica no se haya aproximado a una comparación entre estos dos personajes, aunque sí existen análisis de la configuración femenina de ambas protagonistas. Mientras que *Tristana* ha sido ampliamente estudiada, *Dulce dueño* ha recibido menos atención que otras novelas de la autora gallega.

Elisa Río Conde es quien más se detiene en la caracterización de Tristana. Desde su punto de vista, es «una joven normal, acorde con la realidad» (Río Conde 1988: 220). Schmidt (1974), sin embargo, ofrece una valoración más favorable de la protagonista; como Stout (cit. en Schmidt 1974), cree que son su falta de educación y la sociedad lo que le impide prosperar. De manera similar, Livingstone (1972) considera que Galdós defiende, a través de la protagonista, «a broader education for women that will equip them for a more adequate role in life and for an improved economic status that will free them from a virtual social slavery». Finalmente, Akiko Tsuchiya cree, como Lisa Condé (2003), que existe una ambigüedad en cuanto al feminismo o antifeminismo de la novela por la «inconsistent vision» del narrador (Tsuchiya 1989: 346). Además, hace una observación especialmente interesante: «[t]he narrator stands equally distant from Tristana's ideals and from society's norms» (Tsuchiya 1989: 346). También en relación con el propósito de la novela por parte de Galdós, Golzálvez y Sevilla, apoyándose en las ideas de Ricardo Gullón, defienden la posición de Galdós de no denunciar a ultranza la opresión de la mujer a través de la novela (Gonzálvez y Sevilla 2008: 36).

En cuanto a *Dulce dueño*, es considerada por Marina Mayoral una búsqueda de la felicidad, el «Amor Ideal» (Mayoral 2022: 43). La misma crítica califica a la protagonista de personaje «muy duro, carente de ternura», que nunca ha querido a nadie (Mayoral 2022: 58). Para Raquel Medina, el de Lina es un «viaje hacia la agorafobia y la histeria; pero es un viaje cuyo resultado se anhela y se busca» (Medina 1998: 292). Como se verá, Jo Labanyi aborda la novela desde la difícil conciliación entre catolicismo, decadentismo, masoquismo y feminismo (Labanyi 2021), mientras que Nuria Godón y Carmen Pereira-Muro, por su parte, leen *Dulce dueño* como un *bildungsroman* femenino (Godón y Pereira-Muro 2024).

Tristana de Reluz

La siguiente descripción se nos da en el primer capítulo, cuando apenas se nos ha presentado a la protagonista. En ella se encuentran las claves de su caracterización, sobre todo la previa al despertar que experimenta. Es una descripción física que trasciende a lo psicológico, esto es, su apariencia es un reflejo de su carácter:

> bonitilla, esbelta, de una blancura casi inverosímil de puro alabastrina[1]; las mejillas sin color, los negros ojos más notables por lo vivarachos y luminosos que por lo grandes; las cejas increíbles, como indicadas en arco con la punta de finísimo pincel; pequeñuela y roja la boquirrita, de labios un tanto gruesos, orondos, reventando de sangre, cual si contuvieran toda la que en el rostro faltaba; los dientes, menudos, pedacitos de cuajado cristal; castaño el cabello y no muy copioso, brillante como torzales de seda y recogido con gracioso revoltijo en la coronilla. Pero lo más característico en tan singular criatura era que parecía toda ella un puro armiño y el espíritu de la pulcritud, pues ni aun rebajándose a las más groseras faenas domésticas se manchaba. Sus manos, de una forma perfecta, ¡qué manos!, tenían misteriosa virtud, como su cuerpo y ropa, para poder decir a las capas inferiores del mundo físico: *la vostra miseria non mi tange*. Llevaba en toda su persona la impresión de un aseo intrínseco, elemental, superior y anterior a cualquier contacto de cosa desaseada o impura. De trapillo, zorro en mano, el polvo y la basura la respetaban; y cuando se acicalaba y se ponía su bata morada con rosetones blancos, el moño arribita, traspasado con horquillas de dorada cabeza, resultaba una fiel imagen de

[1] Esta descripción de la piel de Tristana recuerda a la descripción de Rosarito, personaje de *Doña Perfecta*. En ella se destaca su «transparencia, prescindiendo del nácar, del alabastro, del marfil y demás materias usadas en la composición descriptiva de los rostros humanos, una especie de transparencia, digo, por la cual todas las honduras de su alma se veían claramente» (Pérez Galdós 2017: 179).

> dama japonesa de alto copete. ¿Pero qué más, si toda ella parecía de papel, de ese papel plástico, caliente y vivo en que aquellos inspirados orientales representan lo divino y lo humano, lo cómico tirando a grave, y lo grave que hace reír? De papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido, de papel sus finísimas, torneadas, incomparables manos. (Pérez Galdós 2003: 6-7)

Como puede leerse, es una mujer bella, pálida, pulcra y delicada. Aun así, no es un ideal de belleza, ya que tan solo es «bonitilla», moderadamente bella. La extrema limpieza la hereda de su madre, una maniática en la materia, como refiere el narrador en el capítulo III de la novela. Pero esta pulcritud, junto a su blancura, remite a su pureza, a su inocencia, a pesar de que en cierto modo le haya sido arrebatada por parte de su seductor, como muy pronto averiguará el lector.

Esta caracterización se completa con la comparación de la protagonista con una «dama japonesa de alto copete». Como explica Joaquín Gimeno Casalduero (1978: 42), esta imagen remite al defecto de la imaginación, a la irrealidad. Tristana aparece como una figura, artificiosa, más cercana a una mujer imaginada que a una real. La referencia al papel en las últimas líneas de la descripción refuerza la impresión de fragilidad y maleabilidad de la protagonista, «perfecciona la conceptualización de la joven como una bella materia moldeada por la mano del hombre» (Díaz, García y Piñero 2024: 297), es decir, manipulada por don Lope.

Esa delicadeza no procede solo de su aspecto físico, sino también de su falta de familiaridad con las tareas domésticas y de un idealismo que se tratará más adelante. Aunque en este fragmento se la vea «zorro en mano», es Saturna, la criada, quien se ocupa de las tareas domésticas. Ella misma se lo explica a su amante:

> «Es muy particular lo que me pasa: aprendo fácilmente las cosas difíciles; […] pero no puedo enterarme de las menudencias prácticas de la vida. […] Me parezco a los hombres en que ignoro lo que cuesta una arroba de patatas y un quintal de carbón. […] En casa trabajo mucho, pero sin iniciativa. Soy pincha de Saturna, la ayudo, barro, limpio y fregoteo, eso sí; pero ¡desdichada casa si yo mandara en ella! Necesito aprenderlo, ¿verdad? El maldito don Lope ni aun eso se ha cuidado de enseñarme. Nunca he sido para él más que una circasiana comprada para su recreo, y se ha contentado con verme bonita, limpia y amable». (Pérez Galdós 2003: 96)

Tristana se encuentra en una compleja situación social. Sus padres han muerto y es un amigo de su padre, el viejo don Lope, quien se ocupa de ella. La controla ejerciendo sobre ella una «firmeza endulzada» (Pérez Galdós 2003: 10) y la ha imposibilitado para el matrimonio, institución por la que, de todos modos, ella no siente ninguna simpatía. Por su falta de educación, sus oportunidades laborales son muy escasas. Esto hace de ella una «esclava» (Pérez Galdós 2003: 36), una «cautiva» (Pérez Galdós 2003: 147), un objeto de su tirano:

> [N]o era nada [de don Lope] y lo era todo, pues le pertenecía como una petaca, un mueble o una prenda de ropa, sin que nadie se la pudiera disputar; ¡y ella parecía tan resignada a ser petaca, y siempre petaca...! (Pérez Galdós 2003: 8)

Tristana sufre una evolución durante la novela, con varios puntos de inflexión, pero, a mi modo de ver, su esencia permanece. Esta esencia es el idealismo, tanto en su significado neutral como en su connotación negativa. Desde el inicio hasta el final de la novela, la protagonista se entrega a una serie de «grandes ideas» que constituyen un mecanismo de supervivencia para la difícil situación en la que se encuentra. Este idealismo le cierra las pocas puertas que la sociedad le deja abiertas.

El primer efecto de su idealismo, susceptible de una lectura tanto positiva como negativa, es su adaptación a la esclavitud a la que se ve sometida. Don Lope se aprovecha de la propensión imaginativa de su protegida para tenerla controlada, la impulsa hacia el ideal:

> D. Lope le cultivaba con esmero la imaginación, sembrando en ella ideas que fomentaran la conformidad con semejante vida; estimulaba la fácil disposición de la joven para idealizar las cosas, para verlo todo como no es, o como nos conviene o nos gusta que sea. (Pérez Galdós 2003: 26)

Esta tendencia a idealizar se refuerza por su falta de experiencia en la vida: tan solo conoce las manías de su madre y la gris vida al lado de su tirano. Al no tener apenas material en su memoria para idealizar, toma la información que recibe de Saturna y la deforma a su antojo:

> Refería la criada sucesos de su vida, pintándole el mundo y los hombres con sincero realismo, sin ennegrecer ni poetizar los cuadros; y la señorita, que apenas tenía pasado que contar, lanzábase a los espacios del suponer y del presumir, armando castilletes de vida futura, como los juegos constructivos de la infancia con cuatro tejuelos y algunos

> montoncitos de tierra. Eran la historia y la poesía asociadas en feliz maridaje. Saturna enseñaba, la niña de D. Lope creaba, fundando sus atrevidos ideales en los hechos de la otra. (Pérez Galdós 2003: 29-30).

En otras palabras, las expectativas de Tristana no tenían base alguna. Tristana creaba una realidad embellecida basada en las prosaicas experiencias de la criada.

Otro rasgo de Tristana que destaca es su vehemencia: «fácilmente pasaba del júbilo desenfrenado y epiléptico a una desesperación lúgubre» (Pérez Galdós 2003: 117). La situación en la que se ve más clara esta intensidad en el sentir es el repentino enamoramiento de Horacio:

> Tristana sentía tal sofocación en su pecho, que a ratos érale forzoso ponerse en pie para respirar. Un peso enorme gravitaba sobre sus pulmones, y la idea de que, al bajar del coche, el desconocido se decidiría a romper el silencio la llenaba de turbación y ansiedad. (Pérez Galdós 2003: 48)

En este proceso de madurez que narra la novela, Tristana sufre un despertar, que, aunque es repentino, empieza a dar señales meses antes en forma de pequeñas rebeliones contra su tirano:

> Resignada en absoluto no, porque más de una vez, en aquel año que precedió a lo que se va a referir, la linda figurilla de papel sacaba los pies del plato, queriendo demostrar carácter y conciencia de persona libre. (Pérez Galdós 2003: 10)

Este «despertar» (Pérez Galdós, 2003: 27) se da en la forma de una toma de consciencia de su situación social y de una intención de llevar a cabo «cosas grandes» (Pérez Galdós 2003: 28) que la lleven a su independencia económica y a la consiguiente posibilidad de huir del viejo don Lope. Estos anhelos despiertan en ella a los veintiún años, momento en que termina la «fascinación» (Pérez Galdós 2003: 27) del viejo sobre la muchacha para dar lugar a una «terrible impresión», la de «la ridícula presunción del anciano que, contraviniendo la ley de la Naturaleza, hace papeles de galán» (Pérez Galdós 2003: 27):

> Hasta entonces, la hija de Reluz […] había sido toda irreflexión y pasividad muñequil, sin ideas propias, viviendo de las proyecciones del pensar ajeno, y con una docilidad tal en sus sentimientos, que era muy fácil evocarlos en la forma y con la intención que se quisiera. Pero vinieron días en que su mente floreció de improviso […] y se llenó de ideas

> […]. Anhelos indescifrables apuntaron en su alma. Se sentía inquieta, ambiciosa, sin saber de qué, de algo muy distante, muy alto, que no veían sus ojos por parte alguna; ansiosos temores la turbaban a veces, a veces risueñas confianzas; veía con lucidez su situación, y la parte de humanidad que ella representaba con sus desdichas; notó en sí algo que se le había colado de rondón por las puertas del alma, orgullo, conciencia de no ser una persona vulgar; sorprendiose de los rebullicios, cada día más fuertes, de su inteligencia, que le decía: «Aquí estoy. ¿No ves cómo pienso cosas grandes?». Y a medida que se cambiaba en sangre y médula de mujer la estopa de la muñeca, iba cobrando aborrecimiento y repugnancia a la miserable vida que llevaba, bajo el poder de D. Lope Garrido. (Pérez Galdós 2003: 27-28)

Como se explica en el anterior fragmento, Tristana deja de ser una muñeca, es decir, un ser manipulable por los hombres, una mujer irreflexiva, pasiva, dócil y sin ideas propias. Deja de serlo para llenarse de ideas, anhelos de algo «muy alto», inducidos por una especie de consciencia de superioridad moral, una «conciencia de no ser una persona vulgar». Empieza a transformarse en una mujer de carne y hueso, un ser individuado, con ideas propias y no una reproducción de lo que su alrededor (don Lope) quiere de ella. Tristana adquiere consciencia de sí misma. Reivindica la posición que quiere tener en el mundo, afirma su individualidad («Aquí estoy»).

Estos anhelos de «algo grande» se concretan durante la relación de Tristana con el pintor Horacio Díaz. Lo más parecido a una rebelión por parte de la protagonista contra don Lope se da en este momento. «La desavenencia entre cautiva y tirano se acentuaba de día en día» (Pérez Galdós 2003: 66). Ella se siente más valiente que nunca, pero en realidad no deja de temer a su tirano:

> Tristana, según su expresión, no temía, después de enamorada, ni al toro corpulento, ni a la serpiente boa, ni al fiero león del Atlas; pero tenía miedo de D. Lope, viéndole ya cual monstruo que se dejaba tamañitas a cuantas fieras y animales dañinos existen en la creación. (Pérez Galdós 2003: 66)

Como se ha señalado, es en el estudio de Horacio donde ella se muestra más segura, expansiva y expresa sus aspiraciones, donde planifica un futuro brillante. Está decidida a salir del cautiverio e independizarse mediante un trabajo que cree que conseguirá con esfuerzo y dedicación:

> Pues mira, me rejuveneceré; me quitaré años; volveré a la infancia, y mi aplicación suplirá el tiempo perdido. Una voluntad firme lo vence todo, ¿no lo crees tú así? (Galdós 2003: 91)

Pero esta determinación va cambiando de objeto. En un inicio, quiere ser pintora y con ese objetivo se aplica tanto en el estudio como en su casa. Más adelante quiere ser actriz, profesora de francés, de inglés. Esta inconstancia, sin duda, va en menoscabo de sus probabilidades de éxito, ya que dificulta una especialización en sus conocimientos. Tristana no lleva a cabo ninguna acción real encaminada a su independencia, no pasa de la queja hacia la sociedad y una fantasía de poder conseguir el oficio que desee. No ajusta sus expectativas a su realidad, a su edad y situación social y económica.

En cuanto al desenlace de la novela, que termina con la amputación de una pierna de la protagonista y su matrimonio con don Lope, la crítica coincide casi unánimemente en que se trata de un final triste porque implica la imposibilidad de la anhelada independencia. Sin embargo, se discute sobre si este constituye una renuncia a la búsqueda del ideal o su continuación. Germán Gullón y Nimetz, como indica Tsuchiya (1989: 347), creen en la primera opción, pero Sinnigen y Tsuchiya se inclinan hacia la opción de que, en palabras de Sinnigen, «she continues to reject the social norm through her quest for an abstract ideal» (1976: 287) o, en palabras de Tsuchiya, «she lives no longer in the world of reality», «[s]he has triumphed over reality by completely rejecting any link to it» (1989: 347). Otro asunto que ha dividido a la crítica es el de qué es lo que condena a Tristana a este final. Para Casalduero (1970: 89) es la naturaleza; para Schmidt (1974) y López Recio (2022), la sociedad; para Río Conde (1988: 220) son ambas.

Desde mi punto de vista, el matrimonio con don Lope no es una claudicación total, sino el resultado de un proceso de traslación del ideal terrenal a lo más puramente espiritual. Este proceso se inicia cuando Horacio parte a Villajoyosa y se manifiesta en las cartas que Tristana le envía, en que, progresivamente y para suplir su ausencia, va creando, conscientemente, un ser abstracto que sustituye al verdadero Horacio:

> Yo te engrandezco con mi imaginación cuanto quieres achicarte, y te vuelvo bonito cuando te empeñas en ponerte feo […]. Mi voz interior se entretiene describiéndome las perfecciones de tu ser... No me niegues que eres como te sueño. Déjame a mí que te fabrique... no, no es esa la palabra; que te componga... tampoco... Déjame que te piense, conforme a mi real gana. Soy feliz así; déjame, déjame (Pérez Galdós 2003: 151).

Este ser abstracto alcanza la categoría de divino e implica la progresiva desaparición del verdadero Horacio, lo cual puede interpretarse como un precedente del final de la historia de amor.

Inmediatamente después de la amputación, Tristana, aún no se sabe impedida para sus planes de independencia. Al despertar de la operación parece haber cambiado, haber olvidado sus ilusiones:

> [E]l abatimiento y postración de la niña eran para causar alarma. No parecía la misma, y denegaba su propio ser; ni una vez siquiera pensó en cartas, ni salieron a relucir aquellas aspiraciones o antojos sublimes de su espíritu siempre inquieto y ambicioso; ni se le ocurrieron los donaires y travesuras que gastar solía hasta en las horas más crueles de su enfermedad. Entontecida y aplanada, su ingenio superior sufría un eclipse total. (Pérez Galdós 2003: 172)

Pero esta actitud apenas dura diez días. Después, recobra su antiguo carácter y demuestra ser la misma que antes de la mutilación con una nueva afición, la música; concretamente, el órgano:

> Se ilusionó con la música más que con la pintura, y anhelaba levantarse de la cama para probar su aptitud. Ya se arreglaría con un solo pie para mover los pedales. Aguardando con febril impaciencia al profesor anunciado por D. Lope, oía en su mente las dulces armonías del instrumento, menos sentidas y hermosas que las que sonaban en lo íntimo de su alma. Creyose llamada a ser muy pronto una notabilidad, una concertista de primer orden, y con tal idea se animó y tuvo algunas horitas de felicidad. (Pérez Galdós 2003: 176)

Con esta nueva afición musical se vuelven a manifestar sus grandes aspiraciones, para las que no se cree impedida tras la amputación; es decir, sigue siendo la misma mujer idealista. Ahora bien, esta persistencia en el idealismo no implica que Tristana recupere sus antiguas aspiraciones de independencia económica o vital. Podría deberse a que en el fondo sí que se sabe imposibilitada, pero, tras leer el anterior fragmento, parece más bien simplemente que estas ideas están en reposo por el buen trato que está recibiendo por parte de don Lope, que permite incluso el encuentro de los amantes. Ella misma decía al principio de la novela que, como padre, sí que podría quererle y aceptarlo y en este momento don Lope, en apariencia al menos, está actuando como tal:

> [A] veces... todo te lo confieso, todo... siento hacia él cierto cariño, como de hija, y me parece que si él me tratara como debe, como un padre, yo le querría... (Pérez Galdós 2003: 74)

Como señalaba, esta aparente calma doméstica se afianza con el reencuentro de Tristana y Horacio que permite don Lope porque sabe que lo que admira Tristana ya no es al hombre y porque Horacio no parece «muy aferrado a la infantil manía del matrimonio, ni me ha dicho nada de bello ideal, ni aquello de *amarla hasta la muerte*, con patita o sin patita...» (Pérez Galdós 2003: 185):

> En los primeros momentos sintió Tristana 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. (Pérez Galdós 2003: 188-189)

Así, Tristana sufre un desengaño que se aprecia en la falta de pasión con que recibe a su ya examante. Donde antes le pedía que la elogiara («dame bombo»; Pérez Galdós 2003: 89), ahora no le permite «ese grado de adulación» (Pérez Galdós 2003: 188); donde antes le pedía que la quisiera «más, siempre más», ahora se muestra más bien distante: «Eso ya lo sé» (Pérez Galdós 2003: 188). Ahora parece ver la realidad sin maquillar:

> De los labios del *señó Juan* no salieron más que las conmiseraciones que se dan a todo enfermo, revestidas de una forma de tierna amistad. Y en todo lo que dijo referente a la constancia de su amor veíase el artificio trabajosamente edificado por la compasión. (Pérez Galdós 2003: 189)

Este desengaño o, como se refiere a continuación, «falta de fe» le afecta en sus dotes artísticas:

> Mas sucedió una cosa muy rara, y fue que, no solo mostraba la señorita poca afición al arte de Apeles, sino que sus aptitudes, claramente manifestadas meses antes, se obscurecían y eclipsaban, sin duda por falta de fe. (Pérez Galdós 2003: 195)

A partir de ese momento, la aceptación de la cojera cambia de signo. Lo que antes podía parecer una resignación serena, ahora parece una resignación amarga desesperanzada:

> «No hay manera —decía con buena sombra—, de imprimir al paso de muletas un aire elegante. No, por mucho que yo discurra, no inventaré un bonito andar con estos palitroques. Siempre seré como las mujeres lisiadas que piden limosna a la puerta de las

> iglesias. No me importa. ¡Qué remedio tengo más que conformarme!». (Pérez Galdós 2003: 196)

La protagonista abandona sus aspiraciones amorosas y parece que también de las de independencia porque ya no vuelve a fantasear con el tema, mucho menos a mencionarlo. Parece que ha asumido la realidad, pero, como hemos visto, ha sido tanto por la amputación como por el desengaño con Horacio:

> Otra circunstancia digna de notarse era que jamás hablaban de lo pasado: uno y otro parecían acordes en dar por fenecida y rematada definitivamente aquella novela, que sin duda les resulta inverosímil y falsa, produciendo efecto semejante al que nos causan en la edad madura los libros de entretenimiento que nos han entusiasmado y enloquecido en la juventud. (Pérez Galdós 2003: 196-197)

Sin embargo, la afición musical, anunciada antes del reencuentro con Horacio, adquiere ahora una función distinta. Tristana vuelve de nuevo al órgano, pero ya no como un medio para lograr la independencia, sino como una forma de idealización espiritual.

> Del marasmo espiritual en que se encontraba salió Tristana casi bruscamente, como por arte mágico, con las primeras lecciones de música y de órgano. Fue como una resurrección súbita, con alientos de vida, de entusiasmo y pasión que confirmaban en su verdadero carácter a la señorita de Reluz, y que despertaron en ella, con el ardor de aquel nuevo estudio, maravillosas aptitudes. (Pérez Galdós 2003: 197)

A diferencia de sus proyectos anteriores, esta nueva entrega a la música no se orienta hacia la conquista de su autonomía. Ahora, la música la transporta a un nuevo ideal espiritual:

> Cuando la señorita, inflamada por religiosa inspiración, se engolfaba en su música, convirtiendo el grave instrumento en lenguaje de su alma, a nadie veía ni se cuidaba de su reducido y fervoroso público. El sentimiento, así como el estilo para expresarlo, absorbíanla por entero; su rostro se transfiguraba, adquiriendo celestial belleza; su alma se desprendía de todo lo terreno para mecerse en el seno pavoroso de una idealidad dulcísima. (Pérez Galdós 2003: 198)

Tristana ya no atiende a su alrededor, a lo mundano, sino que encuentra el ideal en su interior. Por ello considero este momento como una nueva fase en su búsqueda del ideal. Dentro de esta fase se abre todavía un nuevo estadio, que desemboca en «prácticas

católicas» (Pérez Galdós 2003: 203), es decir, finalmente encuentra su ideal en la adoración de Dios, algo parecido a lo que hizo con el Horacio que ella misma creó.

Como señalaba, el matrimonio no es una claudicación total, aunque inicialmente, tras la amputación y el decepcionante reencuentro con su amante, lo sea. No lo es porque, al final, gracias a la música y la religión, se da la consecución del ideal. Es decir, la victoria es parcial: no consigue ser libre terrenalmente, pero sí espiritualmente. Acepta el matrimonio porque, como apuntan Sinnigen (1976: 287) y Tsuchiya (1989: 347), lo terrenal ya lo ha dado por perdido y lo espiritual es independiente de su situación legal.

> [L]a señorita no tuvo nada que oponer al absurdo proyecto. Lo aceptó con indiferencia; había llegado a mirar todo lo terrestre con sumo desdén... Casi no se dio cuenta de que la casaron, de que unas breves fórmulas hiciéronla legítima esposa de Garrido, encasillándola en un hueco honroso de la sociedad. No sentía el acto, lo aceptaba, como un hecho impuesto por el mundo exterior, como el empadronamiento, como la contribución, como las reglas de policía. (Pérez Galdós 2003: 208)

Para terminar, cabe discutir la cuestión de la amputación. Desde mi punto de vista, no es, como apuntan algunos críticos, un símbolo, un castigo a Tristana o una advertencia a Concha-Ruth Morell, la joven actriz vinculada sentimentalmente a Galdós que parte de la crítica ha considerado modelo biográfico de la protagonista.[2] Como señala Ricardo Gullón,

> en *Tristana* no se vislumbra ni una tesis, ni voluntad de probar, ni manipulación autorial del personaje: se cuenta una historia personal, ejemplar a su manera, rehuyendo las tentaciones de la simbolización y las del alegato (cit. en Gonzálvez y Sevilla 2008: 36).

Así, quizá la historia de Tristana no es más que una historia individual y la amputación, una simple contingencia como tantas que suceden. Por ello, como Tsuchiya (1989: 346), no considero que eso comprometa al autor con un feminismo o antifeminismo. Tristana no es ningún símbolo, es una mujer real, un individuo, y la amputación es simplemente un accidente. Galdós pensó en tratar el tema de la emancipación de la mujer porque el problema existía y quiso representarlo a través de un caso.

[2] Lambert documentó la relación entre Galdós y Morell y la posible función de esta como modelo de Tristana (Lambert 1973: 33-46), mientras que Smith, que señala la semejanza física entre Tristana y Concha Morell (1975: 105), publicó parte de sus cartas a Galdós y mostró sus paralelos con la correspondencia de Tristana a Horacio (Smith 1975: 91-120). Sobejano (1966: 85-99) estudió el vocabulario amoroso galdosiano.

Lina Mascareñas

El recorrido de Lina Mascareñas en *Dulce dueño* se va a construir desde el principio de la novela en continuo diálogo con la leyenda de Santa Catalina de Alejandría, cuya biografía ocupa el primer capítulo de la narración. Emilia Pardo Bazán, a través del relato de Carranza, canónigo de la confianza de Lina, narra y adorna la historia de la santa para asimilarla a la protagonista de su novela. A la vez, da un giro inesperado y, como apunta parte de la crítica, poco verosímil al recorrido de su protagonista para asimilarlo al de la santa y, como señala Argelia García Saldívar (2014: 12), proponer la vía mística como modelo de conducta.

Santa Catalina de Alejandría es descrita tradicionalmente como una mujer inteligente, entregada al conocimiento, que no se cuidaba de los bienes materiales. La leyenda, que se sitúa en el siglo IV, en Egipto, donde predominaba el paganismo, refiere que se le apareció Cristo, cuya belleza la enamoró de tal modo que se convirtió al cristianismo. Finalmente, fue sometida a un martirio por defender la religión. En la versión de Carranza, sin embargo, es una mujer inicialmente orgullosa, adoradora del lujo y la belleza material. De la misma manera, Lina, antes de entregarse a Dios, es una persona arrogante y superficial. La diferencia es que, tras el enamoramiento, Santa Catalina no renuncia a sus riquezas y su martirio es físico, mientras que Lina renuncia a todo lo material para someterse a un martirio, primero físico, finalmente moral.

Lina es mayor que Tristana. Esta empieza la novela con diecinueve años y la termina con veintiocho aproximadamente, mientras que aquella, al inicio de la acción, tiene veintiocho. Recordemos que *Dulce dueño* es una novela narrada en primera persona, a diferencia de *Tristana*, en la que hay un narrador omnisciente. Por ello, en *Dulce dueño* tenemos una descripción de la apariencia de la protagonista mucho más subjetiva:

> Mi cara... La consulto como se consulta a una esfinge, preguntándola el secreto psicológico que toda cara esconde y revela a un tiempo. Sombreada por el tejadillo capilar en el cual titila un diamante montado en tembleque, mi cara, más bien descolorida, ni es nimiamente correcta, ni irregular de facciones. No tengo un lado de la cara distinto del otro, como sucede a tanta gente. Mi tez es de una vitela sólida, sin granos, pecas, barros ni rojeces. Mis cejas forman doble arco elegante. Mis ojos, color café, al sol, recuerdan una de esas piedras romanas en que parece que hierven partículas derretidas de oro. Mi boca es mediana, no bermeja, pero los dientes, de cristal más que de marfil, la alumbran,

> y no la sombrea bozo. Los labios tienen un diseño intenso, y gracias a él, siendo carnosos, no llegan a sensuales. Mi faz es larga; la nariz la caracteriza aristocráticamente. (Pardo Bazán 2022: 164)

Esta descripción, aparentemente fría y pretendidamente objetiva, se nos ofrece cuando Lina ya se ha instalado en la mansión de su benefactora. Como todas las noches, hace del momento de bañarse una «fiesta» para sí misma (Pardo Bazán 2022: 161), un ritual que consiste en observarse minuciosamente en el espejo y darse lujos con todo tipo de jabones, prendas de vestir y joyas, planteándose «por centésima vez el gran problema femenino: ¿Soy o no soy, hermosa?» (Pardo Bazán 2022: 162). En la minuciosidad con que se mira al espejo puede no terminar de observarse lo que la narradora no intenta ocultar y nos demuestra durante toda la novela, su narcisismo, que la lleva a «artistizarse» (Godón y Pereira-Muro, 2024: XXXI), llegando incluso a cambiarse el nombre de Natalia a Catalina, que coindice con el de su madre.

Efectivamente, el cambio de situación económica en esos primeros capítulos ofrece a Lina la oportunidad de transformar su apariencia y su pasado, de construirse a sí misma como más le conviene para distinguirse del resto, a modo de obra de arte:

> Esta inesperada fortuna me permitirá artistizar el sueño que yace en nuestra alma y la domina. Como el inteligente en arte que, repleta la cartera, sale a la calle dispuesto a elegir, yo, armada con mi caudal, me arrojaré a descubrir ese ser que, desconocido, es ya mi dulce dueño. (Pardo Bazán 2022: 165)

Como hemos visto, Tristana idealizaba su futuro. Lina idealiza, además, su historia, la «artistiza» convirtiéndola en una novela de folletín. Para ello, crea una historia sobre su vida, real o imaginaria, que le da distinción: se ha convencido de que es hija ilegítima de Catalina Mascareñas y su abogado Genaro Farnesio, de que se ha cometido una gran injusticia contra ella no reconociéndola como tal.[3]

Lina, a diferencia de Tristana, es una mujer libre. Ya lo era antes de heredar: «Mi soledad y mi género de vida me han hecho independiente» (Pardo Bazán 2022: 153); y

[3] Pardo Bazán refirió a la escritora Carmen de Burgos en una entrevista a propósito de la publicación de la novela publicada en *El Liberal* el 19 de febrero de 1911 lo siguiente: «Fíjese usted que lo que condiciona a mi heroína son los años de soledad pasados en Alcalá de Henares, la injusticia que se comete con ella queriendo recluirla en un convento por el delito de ser hija natural, para que nunca pueda molestar al hijo legítimo; que sus padres le niegan el amor; que solo a la casualidad debe el triunfo. Por eso es algo perversa…, caprichosa…, neurótica» (cit. en Mayoral 2022: 45-46).

más adelante: «En efecto, me he habituado en mi soledad, en mi abandono, a ser libre» (Pardo Bazán 2022: 160).

Al haber vivido siempre desamparada, o simplemente haberse sentido así, Lina no ha tenido más remedio que vivir consigo misma como único referente. Así, ha dado en considerarse superior al resto, aspecto que comparte con Tristana. Esa sensación de abandono la ha hecho rechazar a la sociedad y sus normas. Y la herencia le otorga la única parte de la independencia que no tenía, la autorización última para no obedecer a ninguna norma social: «Desde hoy no conozco más ley que mi ley propia...» (Pardo Bazán 2022: 149)

Antes dependía económicamente de doña Catalina Mascareñas, por lo que debía guardar cierto decoro al menos ante ella, aunque no podía remediarlo y le contestaba «altanera»:

> —¿Cómo te va, Natalia? ¿Qué tal de salud?
> —Muy bien, tía...
> —¿Careces de algo? ¿Te falta alguna cosa, vamos, para tu vida?
> —No señora —respondía, mortificada y altanera—. Tengo lo suficiente.
> —¿Eres buena? ¿Te portas bien?
> —Se me figura que sí... (Pardo Bazán 2022: 147)

Pero, a diferencia de Tristana, para Lina esta libertad no es la finalidad, sino una mera herramienta para alcanzar su verdadero objetivo, la belleza, el amor, la superioridad, la perfección, su dulce dueño:

> Toda yo quiero ser lo quintaesenciado, lo superior, porque superior me siento, no en cosa tan baladí como el corte de una boca o las rosas de unas mejillas —sino en mi íntima voluntad de elevarme, de divinizarme si cupiese. Voluntad antigua, que en mi primera juventud era sueño, y ahora, en mi estío, bien puede convertirse en realidad. Para mí ha de aparecer el amor cortado a mi medida, el dueño extraordinario, superior a la turba que va a asediarme […]. Esta inesperada fortuna me permitirá artistizar el sueño que yace en nuestra alma y la domina. Como el inteligente en arte que, repleta la cartera, sale a la calle dispuesto a elegir, yo, armada con mi caudal, me arrojaré a descubrir ese ser que, desconocido, es ya mi dulce dueño. Y aparecerá. Él también poseerá su fuerza propia. (Pardo Bazán 2022: 164-165)

Aunque hereda una fortuna por parte de su supuesta tía (su madre, según ella, como se refiere en la segunda parte), su situación es algo compleja. Su abogado (o su

padre en secreto), el canónigo Carranza y su amigo Polilla quieren casarla. Ella no se opone del todo, pero se muestra reticente por miedo a perder su independencia económica. Lo que ella quiere, en un inicio, es un hombre «superior» a su imagen y semejanza a quien entregarse por amor, lo cual en la época pocas veces se encontraba en el matrimonio. Ella no quiere ser una esposa tradicional, quiere conducirse sin atender a las normas sociales:

> —La mujer que posee un capital, debe considerarse tan fuerte como el varón, por lo menos —sentencié.
>
> […]
>
> —Hay —enfatizó el volteriano— una ley imperiosa, grabada por la naturaleza en nuestros corazones, que nos manda amar.
>
> —¿Ha recogido usted alguna estela donde se inscriba esa ley? —pregunté malignamente—. ¿Y se ha enterado usted de que no hablábamos de amor, sino de matrimonio? (Pardo Bazán 2022: 169-170)

Lina tiene un ideal respecto del amor distinto al de Tristana. Esta quería, ante todo, ser libre, buscaba igualdad entre los amantes, mientras que Lina busca a un «dueño», es decir, a alguien a quien someterse, a quien dedicarse.

Lina, como veremos más adelante, cambia radicalmente de objetivo vital. Sin embargo, de alguna manera, puede decirse que este objetivo es siempre el mismo: la búsqueda del ideal, que, en su caso, es la belleza y el amor. Pero, a diferencia de Tristana, ella sí buscará activamente el ideal y no se detendrá ante nada, careciendo incluso de límites morales.

Esta falta de límites morales llega a un grado que permite caracterizar algunas de sus actuaciones como conductas antisociales. Es decir, Lina comete actos que dañan a los demás y atentan contra las normas sociales y lo hace con absoluta indiferencia. Basta un solo acto para juzgar a Lina de esta manera: el accidente premeditado de su tercer y último «proco», Agustín Almonte, que termina con su muerte. La heredera, para comprobar si él daría la vida por ella («¿O sería él capaz, por mí, de sacrificios, de abnegaciones?»; Pardo Bazán 2022: 270), lo conduce (y lo acompaña) a un peligroso viaje en barco con plena consciencia de que puede terminar en tragedia, buscándola incluso. Cuando Carranza, una vez a salvo, le pide explicaciones, ella se excusa con que Almonte fue «menos noble» que ella y lo culpa de lo sucedido:

> —Como no estamos confesándonos, Carranza —declaro, sacudido el pecho por el martilleo de la ansiedad—, me será permitido defenderme. Algo puedo alegar en mi

> defensa. Almonte fue menos noble que yo. Habíamos celebrado un pacto; nos uníamos amistosamente para la dominación y el poder, descartando lo amoroso. Y lo quiso todo, y representó la comedia más indigna, la del amor apasionado, ardiente, incondicional... Y me juró que por mi vida daría la suya... ¡Me juró esto!; ¡por tal perjurio murió él, y yo he caído en lo hondo...! (Pardo Bazán 2022: 287-288)

En este punto, resulta discutible, sin embargo, la opinión de Marina Mayoral (2022: 58) de que el lector comprende tanto el rechazo con el que Lina responde a la sociedad como esta especie de asesinato.

La evolución de Lina consiste, desde esta perspectiva, en el paso de su búsqueda del ideal en el mundo material a su búsqueda en el espiritual. Aunque para muchos sea un cambio brusco, durante toda la novela iban apareciendo señales de que lo que busca Lina no se encuentra en el mundo terrenal, que para alcanzar sus objetivos iba a tener que ir más allá.

Este proceso se observa en su recorrido entre sus distintos pretendientes. Con ellos se va desengañando de que su ideal sea posible en la tierra. Con el primer proco, el anarquista Hilario Aparicio, se desengaña de los ideales sobre la mejora de la sociedad; cree que al final, todos renuncian a sus principios por dinero:

> Las apariencias le presentan a usted como un teórico que devana marañas de ideas, basándose en el instinto que sienten todos los hombres de exigirle a la vida cuanto pueden y de adquirir lo que otros disfrutan. Pero usted reclama todo eso para el individuo, y el individuo que más le importa a usted es, naturalmente, usted mismo. ¡Cómo no! Si dentro de las circunstancias actuales su individuo de usted puede hallar lo que apetece, ya no necesita usted modificar en lo más mínimo esas circunstancias. Ninguna falta le hace a usted la transformación de la sociedad y del mundo. Para usted el mundo se ha transformado ya en el sentido más favorable y justo... ¿Acierto? (Pardo Bazán 2022: 201)

Con el segundo proco, su primo José María, se desencanta al confrontar la idealización del amor carnal con la realidad, que le produce vergüenza y repugnancia, sobre todo tras la visita a un médico que le muestra con imágenes la función reproductiva:

> —¡Doctor, lo que usted siente, y yo también, no es sino la consabida vergüenza! ¡Vergüenza, y nada más! Nos avergonzamos de pertenecer a la especie. (Pardo Bazán 2022: 236)

Con el tercer proco, Agustín Almonte, a quien ya he mencionado, se produce el derrumbe total de las promesas del amor humano. Cree que son falsas porque, a la hora de la verdad, su prometido no da la vida por ella, sino que lucha por la suya.

Aun así, la comprensión por parte de Lina de que el amor tan solo se puede encontrar en Dios puede continuar pareciendo muy repentina y casi espontánea, un aspecto en el que ha insistido la crítica al referirse al conflictivo o desconcertante desenlace de la novela (Labany 2021: 77, 79; Godón y Pereira-Muro 2024: LXIV-LXV). Esto se debe quizá a que la narradora no reproduce sus pensamientos en el momento de esa repentina consciencia, no nos muestra su razonamiento, sino que nos presenta directamente un arrepentimiento por sus acciones y la voluntad de llevar a cabo una serie de sacrificios en busca de una belleza que «ni se rompe ni se desgarra» (Pardo Bazán 2022: 292). Lo primero que sabemos sobre Lina después del «accidente» es que sufre una «fiebre nerviosa» y cuando se recupera pide perdón a su padre sin revelar el motivo de la disculpa: «—Perdóname... Perdóname...» (Pardo Bazán 2022: 281). A continuación, es diagnosticada con una «neurastenia» (Pardo Bazán 2022: 283), se encierra en su mansión «por egoísmo» (Pardo Bazán 2022: 283) y siente un arrepentimiento que no concreta. Recordemos que en la mencionada entrevista concedida a Pilar Burgos, la autora se refiere a Lina como «neurótica» (Burgos, 1911). Sería ingenuo pensar que lamenta haber provocado la muerte de su prometido, porque, como hemos visto, ella lo culpa a él. Desde mi punto de vista, es un arrepentimiento egoísta porque tan solo lamenta no haber obrado como pide Dios para alcanzar su amor. Esto se confirma si reparamos en que ella, al someterse al martirio de cuidar de Torcuata y su madre, no siente amor por ellas, sino que admite hacerlo tan solo porque es lo que pide Dios para lograr la unión mística:

> ¡Santa! No... En lo recóndito, en el escondrijo de la verdad, ningún afecto sentía por las dos mujeres. Ejemplares ínfimos de la humanidad, barro ordinario que amasó aprisa el alfarero, me eran tan indiferentes como uno de los alcornoques que sombreaban el repuesto valle. Ni ellas serían capaces de ningún acto de abnegación, ni yo sentía el menor goce emotivo al realizarlos por ellas. Mi instinto estético me las hacía hasta repulsivas. Fea era la cara de níspero de la codiciosa vieja, y acaso más fea la adolescencia alcornoqueña de la moza. ¡No importa! Había que proceder como si las amase. ¿No es eso lo que pides, dulce Dueño? (Pardo Bazán 2022: 301)

Lina no obra por piedad, sino para la piedad que la conducirá a Dios:

> Nuevamente percibí la herida en lo secreto del ánima; y más viva, más cortante, más divinamente dolorosa. La piedad al fin; la piedad humana, el reconocimiento de que alguien existe para mí, de que el dolor ajeno es el dolor mío. (Pardo Bazán 2022: 306)

En cuanto al desenlace, parece extraño que se conforme con seguir en el manicomio, pero le sucede como a Tristana, que ha renunciado al mundo terrenal y se conforma con cualquier situación porque lo único que le importa está en su interior, satisfecho con el amor de Dios.

En *Dulce dueño*, a diferencia de *Tristana,* se observa una tesis, la de que la única vía de consecución del ideal, como señalan Ruth María Gutiérrez Álvarez (2017: 29) y Marina Mayoral (2022: 63), es el amor divino. *Tristana* es el simple estudio de la mente de una mujer, mientras que *Dulce dueño* puede considerarse un alegato a favor de la vía mística.

Argelia García Saldívar hace una lectura en clave feminista del desenlace. Para ella, este constituye un «fracaso emancipatorio» (García Saldívar 2014: 17) en que Lina es encerrada en el manicomio por no seguir «el camino convencional de las mujeres» (García Saldívar 2014: 17). De manera similar, Raquel Medina cree que Lina no deja de estar sometida, ya que «pasa del sometimiento a la autoridad social al sometimiento a la autoridad divina» (Medina 1998: 292). A mi juicio, igual que en *Tristana*, no considero, como Nuria Godón y Carmen Pereira-Muro (2024), que *Dulce dueño* sea una obra feminista, sino que, como señala Marina Mayoral (2022), es una novela que no atiende a esa cuestión y que, por tanto, no se puede clasificar en ese aspecto, porque el centro de esta novela no es el papel de la mujer, sino el de la religión.

Balance comparativo y conclusiones

Como hemos visto, Tristana es una muchacha pasiva, moldeable, sin ideas propias, carácter o verdadera iniciativa para llevar a cabo sus proyectos. Lina, en cambio, es una mujer con un carácter fuerte, que lleva a cabo acciones reales encaminadas a lograr su objetivo. Es una mujer independiente económica e ideológicamente. Sus ideas son propias y no tomadas de su alrededor. La situación de Lina tras recibir la herencia es el sueño inicial de Tristana: la libertad. Sin embargo, para Lina, esta libertad es solo una herramienta para lograr su objetivo de someterse a una «dulce» esclavitud que Tristana repudiaría.

Lina es presentada como resultado de su historia, mientras que el despertar de Tristana parece simplemente el resultado del proceso de madurez, del paso de la infancia a la edad adulta. Tristana es presentada como una niña que sigue un recorrido errático, a diferencia de Lina, que parece una mujer más madura que sabe perfectamente lo que hace y que sigue un camino lógicamente perfecto, pero humanamente poco comprensible.

Ambas se sienten mujeres superiores, no aceptan el destino femenino acorde con la sociedad. Sin embargo, esa conciencia de singularidad proviene de diferentes circunstancias. El caso de Tristana se explica por su ingenuidad: es un sentimiento de superioridad infantil, que no conlleva una arrogancia real, tan solo la ilusión de ser excepcional. Como apunta la crítica, esta especie de prepotencia también puede explicarse como un mecanismo de supervivencia ante su condición de mujer «marcada» socialmente. Pero el caso de Lina es terminológicamente más sencillo: es una narcisista.

Ambas sufren un desengaño de lo humano a través de las relaciones con los hombres: Tristana, con su amante y Lina, con sus tres pretendientes. Ambas, además, se enfrentan a las expectativas que la sociedad pone en ellas, huyen de las normas sociales, especialmente del matrimonio, que para la mujer de la época representaba un modo de esclavitud (y no «dulce» como el que busca Lina). Por ello, la consecución del ideal exige en ambas un desplazamiento respecto del mundo social: Tristana acepta con indiferencia el matrimonio y Lina se muestra conforme con su ingreso en el manicomio.

En ninguna de las dos novelas encontramos un posicionamiento en cuanto al papel que debería desempeñar la mujer en la sociedad, ya que no es este el objetivo de ninguno de los dos autores. La intención de Galdós es la de estudiar un alma sin simbolismos ni segundas intenciones y la de doña Emilia es la de mostrar que el único ideal posible es el amor a Dios porque lo humano es imperfecto.

Tras este repaso por los personajes de Tristana y Lina, puede concluirse que la vida de ambas consiste en la búsqueda de un ideal. Ambas buscan «más, siempre más», expresión que repite Tristana y que refleja el ansia de trascendencia de las protagonistas, ansia que solo puede saciarse en la imaginación, donde ambas terminan refugiándose de una realidad insatisfactoria mientras se convencen de que son felices.

Bibliografía

Primaria:

Pardo Bazán, Emilia (2022). *Dulce dueño* (Marina Mayoral ed.). Barcelona: Clásicos Castalia.

Pérez Galdós, Benito (2003). *Tristana* (Montserrat Amores, Agustín Sánchez Aguilar eds.). Barcelona: Vicens Vives.

—(2017). *Doña Perfecta* (Ignacio Javier López ed.). Madrid: Cátedra.

Secundaria:

Aldaraca, Bridget (1992). «El ángel del hogar: la espiritualización de la mujer en el siglo XIX». En *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, pp. 43-66. Madrid: Visor.

Casalduero, Joaquín (1970). *Vida y obra de Galdós*. Madrid: Gredos.

—(1978). «Tristana, la dama japonesa entre Dante y Shakespeare». En *Actas del segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, pp. 38-48. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Condé, Lisa Pauline (2003). «Is *Tristana* a feminist novel?». En: Nicholas G. Round (ed.) *New Galdós studies: Essays in Memory of John Varey*, pp. 99-110. Woodbridge: Tamesis Book Limited.

Díaz Peralta, Marina, María Jesús García Donmínguez y Gracia Piñero Piñero (2024). «Procesos cognitivos en la creación de personajes de ficción: la metáfora conceptual en *Tristana* de Galdós». *Bulletin Hispanique, 2* (126), pp. 289-308. DOI: 10.4000/12ve9

García Saldívar, Argelia (2014). «Leyenda de Santa Catalina de Alejandría en *Dulce dueño*: Construcción de la nueva mujer*». Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, (15), pp. 237-250. DOI: https://doi.org/10.12795/ricl.2014.i15.02

Godón, Nuria y Carmen Pereira-Muro (eds.) (2024). Emilia Pardo Bazán *Dulce dueño,* pp. IX-LXXI. Doral: Stockcero.

Gonzálvez, Isabel y Gabriel Sevilla (eds.) (2008). Benito Pérez Galdós *Tristana*, pp. 9-106. Madrid: Cátedra.

Gutiérrez Álvarez, Ruth María (2017). «La batalla ideológica entre la carne y el espíritu. Una aproximación a los personajes femeninos de las últimas novelas de Emilia

Pardo Bazán». *La Tribuna: cadernos de estudio da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, *12*, pp. 27-40.
Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6683382

Lambert, A. F. (1973). «Galdós and Concha-Ruth Morell». *Anales Galdosianos*, VIII, pp. 33-49.

Livingstone, Leon (1972). «The law of nature and women's liberation in *Tristana*». *Anales galdosianos, 7*, pp. 93-102.
Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--10/html/0254e85a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_58.html#I_23_

López Recio, Virginia (2022). «La emancipación de la mujer a través de *Tristana* (1892) de Benito Pérez Galdós y *La triforme* (1923) de Grigorios Xenópulos». *Estudios Neogriegos: Revista científica de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos,* (21), pp. 99-107.
Disponible en: http://ojs.shen-org.es/index.php/estneogr/article/view/257/265

López-Sanz, Mariano (1985). *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán*. Madrid: Editorial Pliegos.

Mayoral, Marina (ed.) (2022). Emilia Pardo Bazán *Dulce dueño.* Barcelona: Clásicos Castalia.

Medina, Raquel (1998). «Dulce esclava, dulce histérica: La representación de la mujer en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán». *Revista Hispánica Moderna*, 51 (2), pp. 291-303. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/30203523

Río Conde, Elisa (1988). «Breve estudio comparativo: Amparo y Tristana, mujeres del siglo XIX». *Letras de Deusto, 40* (18), pp. 219-230.

Schmidt, Ruth A. (1974). «Tristana and the importance of opportunity». *Anales galdosianos*, 9, pp. 135-144.
Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--2/html/0254f7b4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_39.html#I_31_

Smith, Gilbert (1975). «Galdós, *Tristana*, and letters from Concha-Ruth Morell». *Anales Galdosianos*, 10, pp. 91-117.

Sinnigen, John H. (1976). «Resistance and Rebellion in Tristana». *Modern Language Notes, 91* (2), pp. 277-291. DOI: https://doi.org/10.2307/2906924

Sobejano, Gonzalo (1966). «Galdós y el vocabulario de los amantes». *Anales Galdosianos*, 1, pp. 85-99.

Tsuchiya, Akiko (1989). «The Struggle for Autonomy in Galdós's *Tristana*». *Modern Language Notes*, *104* (2), pp. 330-350. DOI: https://doi.org/10.2307/2905143