

TRISTANA, DE GALDÓS, EN LA ENCRUCIJADA DEL MITO DEL ETERNO FEMENINO

Franklin García Sánchez
Trent University, Canadá

1. Introducción

En una comunicación precedente (García Sánchez 2019), primer resultado de mi proyecto sobre el eterno femenino en la literatura y en el cine, abordaba la cuestión del eterno femenino goetheano. Proponía allí que el autor alemán había realizado en su *Segundo Fausto* una operación mitopoyética, y que su célebre Eterno Femenino constituía un mito, descriptor que a mi entender se le aplicaba por primera vez. El eterno femenino es, de hecho, uno de los grandes mitos de la humanidad y, en tanto que manifestación de Eros, ha de pervivir mientras haya, justamente, humanidad.

Al estudioso del eterno femenino, *Tristana* (1892), novela de Benito Pérez Galdós considerada obra malograda o, en todo caso, menor, durante unas siete décadas, le depara las más agradables sorpresas, ya que, como intentaré demostrar en este trabajo, el texto de Galdós queda desvelado, a la luz del concepto de Goethe, como un notable despliegue de todos los vectores que rigen la espiritualidad amorosa en literatura. Así, la encrucijada eterno-femenina de *Tristana* se compondrá de lo mítico (Pigmalión, Eros), lo bello, «lo espiritual en el arte», inspirándome en una formulación de Wassily Kandinsky, y la condición femenina, rasgo este eminentemente axiológico que, sin representar una condición *sine qua non* del eterno femenino, sí lo ha informado intensamente a lo largo de la historia, en particular cuando se enfoca en el deseo. Lo cual se hace patente en la *Odisea*, concretamente en el lamento de afirmación erótica lanzado a los dioses por la ninfa Calipso: «Sois crueles, dioses, envidiosos en extremo de otros, y os irritáis contra las diosas que se acuestan con hombres sin reparos, cuando alguna hace a uno compañero de lecho» (Homero 2016: 134).

No obstante, antes de abordar estas dimensiones *in extenso*, he de referirme a la forma estructurante global en que las mismas se insertan, y que es de naturaleza barroca y simbolista. Postulo, pues, que la novela estudiada de Galdós gira sobre dos ejes estéticos, el barroco y el simbolista, pensando, en lo que a esto último respecta, en el simbolismo europeo de finales de siglo XIX.

Tristana es hija del *Quijote* y, como la obra de Cervantes, actúa dentro de la problemática contradictoria del Ideal y de lo Real. En este sentido las dos novelas se desarrollan de modo semejante y ambos héroes concluyen su trayectoria vencidos y retornando a un principio de realidad a todas luces mediocre, insatisfactorio. Tal filiación cervantina no ofrece la menor duda si se tiene en cuenta que el propio Galdós le pone cuño en un pastiche cuya intertextualidad es de absoluta precisión, es decir, el capítulo primero del *Quijote* sirviendo de palimpsesto al capítulo primero de *Tristana* (Pérez Galdós 2002: 37-41). Complicidad constructiva que no se verá desmentida por un rasgo decisivo de esta pareja novelesca, el de la inestabilidad barroca. Punto en el cual resulta apropiado remitirse a la aproximación al personaje de Tristana llevada a cabo por Ricardo Gullón en su Introducción al texto galdosiano desde la perspectiva, precisamente, de la inestabilidad de la protagonista y de las metamorfosis (entre ocho y nueve) por ella experimentadas en la diégesis (Gullón 2002: 8-15). Es más, en el mismo capítulo primero de la novela se recorta otra figura, inanimada esta, metafórica, de la propia Tristana, y que ha de desempeñar un papel notable en la economía simbolista del relato: la dama japonesa de rostro alabastrino, muñeca con rango de *leit-motiv* cimero de la obra. A esta figura se refiere Gullón (2002: 14) y a ella habré de volver al final del trabajo.

1.1. Una obra pigmaliónica

Contrariamente a lo que podría suponerse, el mito de Pigmalión no es un mito ajeno al eterno femenino, sino un elemento constitutivo suyo, con tal de que se tenga en cuenta la existencia de una doble vertiente eterno-femenina, una celebratoria, como la Beatrice de Dante, otra misógina, de Eros conflictivo y atormentado, representada por la mujer fatal. No obstante, las fronteras de esta figura bifronte son permeables a causa del tronco común en el que se originan, el de la espiritualidad amorosa. En suma, el eterno femenino es el supramito de la Mujer y de Eros y en sus aguas frecuentemente turbulentas confluyen infinidad de otros mitos como, pongamos por caso, Eva, Pandora, Pigmalión, la Bella y la Bestia, Helena, Perséfone, Antígona, Emma Bovary, etc., según aquella productiva afirmación de Laurence Coupe de que «[...] myths remake other myths, and there is no reason why they should not continue to do so, the mythopoeic urge being infinite» (1997: 108).

El texto fundador del mito de Pigmalión e intertexto obligado de desarrollos posteriores es la versión de Ovidio¹, en la cual, según el historiador Richard Jenkins, «encontramos por primera vez la historia del artista que se enamora de su propia creación, y es posible que sea un invento de Ovidio» (Jenkins 2015: 227). Sea como fuere, de esta dinámica erótico-artística brota Galatea –nombre, por cierto, no manejado por el autor latino– de manos del escultor Pigmalión, de manera semejante a como Eva es creada en el mito adánico.

Postulo la presencia estructurante del mito de Pigmalión en *Tristana*, aunque para hacerlo adopto una perspectiva hermenéutica basada, no necesariamente en la intención del autor, sino en la *intentio operis*, es decir, en una forma que se halla implícita en la lógica de la obra, y por tanto no abiertamente declarada en el discurso de la narración. En efecto, jamás encontraremos en *Tristana* la menor alusión al mito ovidiano, pero ahí está subliminalmente, forzando la conciencia creadora y mostrándose a quien se dé el trabajo de descubrirla.

Una vez establecida tal filiación de la novela de Galdós con la materia pigmaliónica, retomo los elementos restantes de análisis antes señalados (Eros, lo Bello, espiritualidad del arte y condición femenina) y los reagrupó por parejas para constituir los dos apartados siguientes: Eros y la condición femenina y lo bello y la espiritualidad del arte.

1.2. Eros y la condición femenina

En esta articulación del estudio se impone desgajar las parejas don Lope/Tristana y Horacio/Tristana, dado que ellas actúan según dinámicas diferentes, la primera de dominación patriarcal, la segunda de emulación. No obstante ello, el desarrollo de este trabajo impone que me concentre en la segunda de estas relaciones, mucho más productiva de cara a la espiritualidad amorosa que se desea explorar.

Veamos, entonces, la dinámica erótica que implica a la pareja joven del relato. Gullón capta apropiadamente el comienzo de este proceso en lo que él considera tercera metamorfosis de la protagonista: «Muy en seguida la flecha de Cupido se clava en su corazón» (Gullón 2002: 9). Tal Eros, de notable riqueza, envuelve las siguientes tres facetas: la emancipación de la mujer, la pulsión amorosa y la divinización tanto del hombre como de la mujer, ya que la novela de Galdós es de los escasos textos de ficción donde confluyen el eterno femenino y su contraparte del eterno masculino.

Tristana es, sin duda, mujer en busca de liberación, y ello ha de dictar un ansia de igualdad en el seno de la pareja, por lo que se decanta resueltamente por el amor libre (Pérez Galdós: 124). De hecho, la fuerza del ideario del personaje viene realzado por la opción autorial del decir autodiegético, ya sea por medio del parlamento como en este caso o, de manera más masiva, por el discurso epistolar, compartido por su pareja.

¹ Véase Ovide (2015).

Por consiguiente, la figura femenina que se inserta en el juego erótico lo hará con un *logos* genérico propio, afirmativo, y a partir de ese enclave vivirá la experiencia de la pulsión amorosa, de Eros propiamente dicho, el cual, en definitiva, responde a la problemática de siempre del amor, la de su dualidad dulce/amargo, desde Safo hasta nosotros. Si me refiero a la sublime poetisa griega es por ser ella la primera, como destaca Anne Carson, en sentir y en volcar en la literatura ese doble sentimiento de éxtasis y de desasosiego del deseo amoroso (Carson 2015: 11-19). Este dulce y amargo está profundamente inscrito en las páginas de *Tristana* y representa su forma más contundente de inestabilidad barroca, como refleja la siguiente ilustración: «Quiéreme [...], que todo lo demás es música. A veces se me ocurren ideas tristes [...], que seré muy desgraciada [...]. Por eso me aferro a la idea de conquistar mi independencia y de arreglármelas con mi ingenio como pueda» (Pérez Galdós 2002: 134). De este modo, Tristana consigue captar lo que Carson señala como momento supremo de la pasión amorosa, el *ahora* del amor, cuando «Eros entra en el amante» y lo transforma (Carson 2015: 190-191). Por cierto, semejante exaltación del presente del amor incluye la mutua idealización de los amantes en forma de despliegue de la pareja conceptual eterno femenino/eterno masculino, acuñamiento este último debido a Nietzsche². Propongo al respecto las siguientes afirmaciones de Horacio y de Tristana: «Consideraba imposible vivir sin sus gracias, sin sus monerías inenarrables, sin las mil formas fascinadoras que la divinidad tomaba en ella al humanizarse [...].» (Pérez Galdós 2002: 128-129) / «[...] Eres mi Dios, y como Dios invisible. Tu propia grandeza te aparta de mis ojos... hablo de los de la cara... porque con los del espíritu bien claro te veo [...].» (Pérez Galdós 2002: 198). Ahora bien, tras semejante espiritualización cruzada, los amantes discurrirán por caminos de sensibilidad opuesta, ella por una espiritualidad radical, él por un positivismo antirromántico.

1.3. Lo bello y la espiritualización del arte

Llegados a este punto del estudio cuando la espiritualización de Tristana se convierte en su pivote, aunque sin abandonar nunca a Eros, he de incorporar la cuestión de lo bello, ya que ambos componentes de la pareja tienden a moverse en su órbita, sin importar aquí que el artista sea él y ella la pobre muchacha sin obra, sino la poderosa voluntad de Tristana de hacer y de ser. Encontraremos así que Horacio maneja un bello natural y Tristana apela a un bello sublime. En efecto, lo bello en el joven se halla ligado al arte que practica, la pintura, y este bello pictórico se decanta resueltamente por el bello natural –o sea, vinculado a la Naturaleza como supremo valor estético–. Es un bello íntimamente ligado al arte, ya que, como afirma la filósofa de la estética Baldine Saint Girons, «nous jugeons du beau naturel à peu près comme du beau artistique» (2009: 9) y «le beau artistique s’inspire du beau naturel, s’en sert et s’y mêle» (2009: 9). Vínculo profundo de esferas al que adhiere límpidamente el propio narrador de *Tristana* cuando, refiriéndose a las primeras obras del pintor en Villajoyosa, apunta: «El Arte se confabuló con la Naturaleza para conquistarle, y habiendo pintado un día, después de mil tentativas infructuosas, una marina soberbia, quedó para siempre prendado del mar azul, de las playas luminosas y del risueño contorno de la tierra» (Pérez Galdós 2002: 147). Pues bien, esta idea aristotélica de confabulación del arte y la naturaleza es rescatada y hecha suya nada menos que por Dante en el oncenno canto de *Infierno* (Alighieri 2018: 123). Así, la voz del poeta resuena íntima y poderosamente en la ficción galdosiana.

A la luz de dicha relación de *Tristana* con la *Divina Comedia* resulta posible contrastar las parejas Tristana/Horacio y Beatrice/Dante. De particular interés es al respecto la manera como la pareja galdosiana se apropia del célebre poema, siendo Dante para Horacio la «única pasión literaria» (Pérez Galdós 2002: 130), apropiación que se realiza como transmisión de la lengua italiana y como pastiche onomástico de la gran obra en torno a personajes femeninos: Tristana convertida paródicamente en *Beatrice* (*Beatricita*) (Pérez Galdós 2002: 132,160) o en *Francesca* (*Paca*, *Paquita*, *Panchita*, *Curra de Rimini*) (Pérez Galdós 2002: 132,135,143,161). No obstante su apariencia de mero juego

² «Eterno masculino» es una formulación que aparece en *Más allá del bien y del mal* (Nietzsche 2015: fragmento 236, pág. 228), donde el filósofo, con la misoginia que destila esta obra e *in extenso* su pensamiento global sobre la mujer, le da paródicamente la vuelta al famoso verso de Goethe «lo eterno femenino nos arrastra *hacia arriba*», arguyendo que «toda mujer un poco noble [...] cree cabalmente *eso* de lo eterno masculino...».

lingüístico, la identificación de la protagonista con estas dos representaciones de la mujer en Dante adquiere alto relieve connotativo, puesto que en semejante dinámica el ser de Tristana va estableciéndose con parcelas de la espiritual Beatrice y de la criatura de Eros que es Francesca, cuya condena al Infierno junto a su pareja Paolo es contada con empatía y profunda emoción por el poeta, que se desploma en el verso final del canto correspondiente, el V (Alighieri 2018: 82). Se ve entonces cómo la trayectoria Eros-Thánatos de Francesca apunta a la propia experiencia de Tristana, quien, tras afirmar resueltamente su pasión amorosa y su deseo de emancipación, va deslizándose hacia un presentido Thánatos: «Parezco la muerte» (Pérez Galdós 2002: 199).

En cuanto a Beatrice, cabe imaginar que la protagonista galdosiana haya conseguido incorporar lo bello artístico y espiritual que el personaje de Dante encarna. Si prolongamos ahora dicho registro de lo bello artístico en la obra, conviene enfocarlo en sus facetas pictórica y musical, las cuales, como se verá, no me será posible mantener separadas. En el primer aspecto, por supuesto, interceptamos la estética pictórica, ya tratada con respecto a Horacio, pero con el cambio de perspectiva hacia Tristana se trasciende inevitablemente el campo estético acotado por su pareja, y se accede a un imaginario de mayor amplitud, cuestión medularmente percibida por el propio Horacio: «Soy muy terrestre, muy práctico, y ella muy soñadora, con unas alas de extraordinaria fuerza para subirse a los espacios sin fin» (Pérez Galdós 2002: 217-218). Espacios que incumben de forma decisiva al arte en general, puesto que al final de cuentas Tristana es una artista en devenir, dotada de una poderosa pulsión de fantasía, la cual se resuelve como sublimación de las artes y tendencia a la espiritualidad mística³: «[...] huelo la eternidad y respiro el airecillo que sopla más allá del sol» (Pérez Galdós 2002: 144). De hecho, esta amalgama de trascendencia por el arte y de espiritualidad artístico-religiosa permite acercar al personaje no solo al movimiento simbolista europeo, sino de manera más específica a ideas de Wassily Kandinsky en su seminal *De lo espiritual en el arte* (1911).

En este diálogo con el artista-teórico cabe señalar, en primer lugar, que en su texto se recusa el positivismo para contraoponerle la búsqueda «del conocimiento interior», de la espiritualidad (Kandinsky 1992: 39). Tristana, por su parte, desborda justamente el positivismo explícito de Horacio por el camino interior, y lo hace no solo por ella sino igualmente por él, ya que de manera sobrecogedora –y ferozmente irónica desde el lado del narrador–, al revelarse incapaz de aprehender la verdadera naturaleza de Horacio, pone en marcha el mecanismo de la sublimación, lo espiritualiza y construye con brío inaudito el singularísimo caso de eterno masculino ya apuntado.

Habiéndose establecido la condición de Tristana como artista de marcado sentir espiritualista, cabe ahora ponerla en relación con –y este es el segundo punto del intercambio con Kandinsky– las artes espirituales por excelencia, la pintura y, sobre todo, la música. El teórico ruso, por supuesto, habla principalmente de pintura, pero, ¿cómo podría olvidar la música, este bello y misterioso «arte de las musas», *mousiké*? (Wodon 2008: 17). Y, en efecto, en el celebrado capítulo VI, «El lenguaje de las formas y los colores», el autor, tras la frase tan directa «El sonido musical tiene acceso directo al alma» (61)⁴, asocia las dos artes mediante sendas citas de Goethe y de Delacroix, las cuales apuntan a un «profundo parentesco» en torno a una compartida espiritualidad (Kandinsky 1992: 61).

En lo que a Tristana respecta, la misma interactúa en su proceso de espiritualización con ambas artes, con las formas y colores de una y con la grave y profunda sonoridad de la otra, más específicamente del órgano, instrumento al que se entrega luego de su adquirida experiencia pianística.

De hecho, el contacto del personaje con la materialidad de la pintura da comienzo antes de su enfermedad, durante sus visitas al estudio de Horacio, en momentos en que la pasión amorosa se encontraba en su cúspide. En esa conjunción de Eros y de arte surge el primer chispazo de espiritualidad en el personaje: «una nueva aspiración se reveló a su espíritu, el arte, hasta entonces

³ Rasgos que, es de notar, comparte con una de las más celebradas heroínas de novela, la Emma Bovary de Gustave Flaubert, personaje que representa uno de los puntales del eterno femenino.

⁴ Obsérvese la semejanza entre esta frase y una pronunciada por el violinista Itzhak Perlman en el film *Itzhak* acerca de su instrumento: «C'est une réplique de l'âme».

simplemente soñado por ella, ahora visto de cerca y comprendido» (Pérez Galdós 2002: 115). Y sin solución de continuidad se zambulle en el universo pictórico, «aquel arte delicioso» (Pérez Galdós 2002: 116). De este modo, la joven artista, con la sensibilidad y el talento natural que le son propios, consigue situarse en una órbita psicológica donde lo bello y lo espiritual son indisolubles, en el sentido de que la energía artística canaliza y da forma a la pulsión espiritual.

Y otro tanto ocurre con la música, en palabras de Kandinsky «la más inmaterial de las artes» (1992: 49), o sea, un despliegue de belleza y de espiritualidad motivado por la sublime ejecución de Tristana al órgano y por el carácter litúrgico del corpus que le enseña su «muy cristiano» profesor (Pérez Galdós 2002: 223). En este punto religión y arte se encuentran fundidos en una espiritualidad místico-artística, pero pronto la evolución del personaje ha de llevarla a un misticismo puramente religioso, con una doble consecuencia: la relegación del arte musical, visto con desdén (Pérez Galdós 2002: 229), y el desplazamiento de Eros, con la pervivencia, ahora radicalmente platónica, del eterno masculino: «Fue la mudanza del hombre en Dios tan completa al cabo de algún tiempo, que Tristana llegó a olvidarse del primer aspecto de su ideal, y no vio al fin más que el segundo, que era seguramente el definitivo» (Pérez Galdós 2002: 229). Así, Tristana resuelve al modo de Nirvana el conflicto entre deseo y espiritualidad, o sea, por sublimación de su amado y haciendo cuerpo con la madre Iglesia: «[...] y los acólitos la consideraban ya como parte integrante del edificio y aun de la institución» (Pérez Galdós 2002: 230). Aniquilamiento de Eros que abre las puertas al conformista final, en el cual el mundo posible de la emancipación de la mujer imaginado por el personaje queda pulverizado.

2. Trama japonesa y pictoricismo: una estilización simbolista del eterno femenino

A modo de conclusión propongo una nueva mirada a la figura de la dama japonesa, incorporándola ahora en lo que llamo «trama japonesa». Esta, de hecho, constituye un relato de contornos propios, pictórico, dentro de la ficción galdosiana, con la cual mantiene una relación no solo metonímica, sino incluso metafórica, en forma de *mise en abyme*. Por lo tanto, como relato abismado y dentro del nivel de abstracción que le es propio, la trama japonesa configura la breve historia de decadencia y «muerte» de una dama japonesa, también llamada muñeca, y que representa sin lugar a dudas una estilización simbolista o modernista de Tristana, con la cual llega a fundirse. Este relato intermitente, como corresponde a su condición de *leit-motiv*, se desenvuelve a través de un número reducido de páginas (40-41, 42, 105, 119, 189, 190, 199, 213), en las que se descubre su originalísimo aspecto formal, constituido como una fusión indisoluble de pictorialismo y de japonismo: es decir, que la trama es pictorialista al modo del Ukiyo-e.

El concepto de pictorialismo –o pictorialismo literario– alcanza una de sus cimas en el trabajo de Marianna Torgovnick, *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel* (1985), donde la autora toma las debidas precauciones para que el mismo, de naturaleza homológica, sea operativo. Así, he de retener esta doble propuesta: que el elemento pictórico considerado sea representación de una obra realmente existente en la historia del arte o, en su defecto, que dicho elemento pueda ser «imagined as a painting or sculpture like those in movements known to the author» (Torgovnick 1985: 28). Además, la estudiosa abre notablemente sus perspectivas cuando afirma la pertinencia de considerar pictórico «a scene or object described as being vividly “seen” or “framed” [...] or “like a work of art” [...]» (Torgovnick 1985: 28).

Dichas consideraciones me parecen suficientes como acercamiento a lo pictórico en la trama japonesa, la cual, en efecto, encaja en la segunda articulación de la doble propuesta, puesto que se puede asegurar que Galdós estaba muy al tanto del movimiento japonista. Más aún, dudo que desconociera las ideas de su amiga Emilia Pardo Bazán sobre el mismo, tal como se refleja en la siguiente cita, enmarcada por Lily Litvak: «De los hermanos Goncourt, los promotores del japonismo, opinó la Pardo Bazán: “llegan a tiempo para alterar la procesión majestuosa del estilo de los Borbones, deshacer la simetría, difuminar la precisión de los contornos, equiparar el colorido con la línea... a

través del japonismo”» (Litvak 1990: 41-42). Galdós, por consiguiente, para su trama japonesa se inspira directamente en ese extraordinario movimiento estético que transformó el arte occidental en las últimas cuatro décadas del siglo XIX y más allá.

Ese es el pictorialismo global de *Tristana*. Recorramos ahora nuestro relato japonés en busca de ocurrencias específicas de pictoricismo, que serán tres. En la primera se conjugan japonismo y encuadre pictórico del objeto: «era [la joven] de una blanca casi inverosímil de puro alabastrina; 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» (Pérez Galdós 2002: 40). Se trata obviamente de la descripción de una estampa japonesa, y en ella se descubren ya sin dificultad ciertos rasgos estéticos fundamentales del Ukiyo-e: la estilización —el arte de la simplificación—, la aplicación plana del color, la coloración luminosa y la importancia de la línea curva, del arabesco. Una vez concluida la descripción de Tristana, y de modo harto significativo, el narrador apunta: «resultaba una fiel imagen de 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 [...]?» (Pérez Galdós 2002: 41). He ahí a Tristana convertida no ya solo en dama japonesa, sino en una estampa de dama japonesa, con lo cual Galdós logra un pictoricismo fusional de alto vuelo.

La segunda ilustración también encierra un poderoso pictorialismo fundido con la estética japonesa, pero ahora la mirada del narrador acentúa su capacidad pictórica y profundiza el nexo entre las dos figuras: «Su blancura de nácar [de Tristana] tomó azuladas tintas a la luz del velón con pantalla que alumbraba el gabinete. Parecía una muerta hermosísima, y se destacaba sobre el sofá con el violento escorzo de una figura japonesa, de esas cuya estabilidad no se comprende, y que parecen cadáveres risueños pegados a un árbol, a una nube, a incomprensibles fajas decorativas» (Pérez Galdós 2002: 105). Así, por un lado, el narrador enriquece el factor japonista con un suplemento de rasgos, como el acortamiento de la perspectiva o el ineludible decorativismo, y, por otra parte, consigue una sobrecogedora imagen de lo bello ligado a Thánatos.

El último ejemplo posee la fuerza de provenir del propio discurso de la protagonista: «Parezco la muerte [...] ¿Qué color es este que tengo? Parece de papel de estraza. [...] llévate el espejo y no vuelvas a traérmelo aunque te lo pida» (Pérez Galdós 2002: 199). El pictorialismo se manifiesta en la presencia del espejo como forma de encuadre de la mirada, el japonismo lo hace con el aporte material, el papel de estraza, y una vez más Tristana y el Ukiyo-e se funden en torno a la imagen de Thánatos.

El bello japonés del que he tratado hace de Tristana una figura trágica, como signo donde confluyen todos los aspectos estudiados en la comunicación. Ella, Tristana, eterno femenino ultrajado, se encuentra en la encrucijada de los mitos eróticos, de lo bello, de la afirmación de la mujer y de lo espiritual. En suma, la trama japonesa, como metáfora estética del simbolismo europeo y, más específicamente, como ejercicio de fusión de las artes, surge como otro mito, el más englobante de la novela de Galdós. Lo prueba el hecho de ser un relato con arquetipo profundamente implantado en el imaginario artístico occidental, en el cual se inscribe mitopoyéticamente el autor implícito de *Tristana*, su productor.

Bibliografía

Textos literarios

ALIGHIERI, Dante ([c.1307/1321] 2018): *Comedia*. Barcelona: Acantilado.

CARSON, Anne (2015): *Eros: Poética del deseo*. Madrid: Dioptrías.

CERVANTES, Miguel de ([1605/1615] 2000/2001): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 100-101), 2 vols.

COUPE, Laurence (1997): *Myth*. London/New York: Routledge (the New Critical Idiom).

FLAUBERT, Gustave ([1856/57] 1961): *Madame Bovary*. Paris: Éditions Gallimard et Librairie Générale Française (Le Livre de Poche).

GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin (2019): «El mito del eterno femenino en la literatura española», en Xelo Candel Vila (ed.), *Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*. València: Anejos de Diablotexto Digital, 4, pp. 216-232.

GULLÓN, Ricardo (2002): «Introducción», en Benito Pérez Galdós, *Tristana*. Madrid: Alianza Editorial (Biblioteca Pérez Galdós), pp. 7-28.

HOMERO ([principios s.VIII a.C.] 2016): *Odisea*. Madrid: Alianza Editorial.

JENKINS, Richard (2015): *Un paseo por la literatura de Grecia y Roma*. Barcelona: Crítica (Ares y Mares).

KANDINSKY, Wassily ([1911] 1992): *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Labor (Colección Labor 9).

LITVAK, Lily (1990): *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Editorial Anthropos (Autores, textos y temas, Literatura, 8).

NIETZSCHE, Friedrich ([1886] 2015): *Más allá del bien y del mal: Preludio de una filosofía del futuro*. Madrid: Alianza Editorial (El libro de bolsillo).

OVIDE ([c.1 a.C./ 16] 2015): «Pygmalion», en *Les Métamorphoses*. Barcelone: Gallimard (Folio Classique), pp.329-330.

PÉREZ GALDÓS, Benito ([1892] 2002): *Tristana*. Madrid: Alianza Editorial (Biblioteca Pérez Galdós).

SAINT GIRONS, Baldine (2009): «Quand le beau naturel a viré au “sublime”», en *Le Magazine Littéraire Hors-Série*, 16, pp. 8-9.

TORGOVNICK, Marianne (1985): *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel*. Princeton: Princeton University Press.

WODON, Bernard (2008): *Histoire de la musique*. Saint-Amand-Montrond (Cher): Larousse (Larousse in extenso).

Texto filmico

ITZHAK. Alison Chernick (Dir.). *Voyeur Films/American Masters Pictures*, 2018.