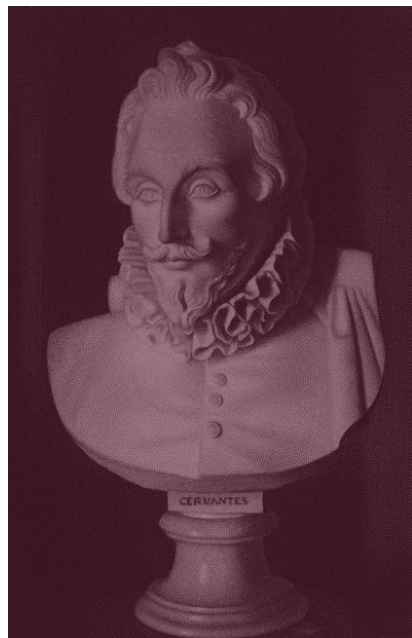


NAÏMA LAMARI Y EMMANUEL MARIGNO (EDS.)

HERENCIAS ARTÍSTICAS Y REESCRITURAS
(DESDE LA EDAD MEDIA HASTA
LOS SIGLOS XX Y XXI)

HÉRITAGES ARTISTIQUES ET RÉÉCRITURES
(DU MOYEN-ÂGE AUX XX^E-XXI^E SIÈCLES)



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2023

NAÏMA LAMARI Y EMMANUEL MARIGNO (EDS.)

*HERENCIAS ARTÍSTICAS Y REESCRITURAS
(DESDE LA EDAD MEDIA HASTA LOS SIGLOS XX Y XXI)*

*HÉRITAGES ARTISTIQUES ET RÉÉCRITURES
(DU MOYEN-ÂGE AUX XX^e-XXI^e SIÈCLES)*

NEW YORK, IDEA, 2023

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)

COLECCIÓN «BATHIHOJA», 86

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

ROBIN ANN RICE (UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEL ESTADO DE PUEBLA, MÉXICO)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,

ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Ilustración de cubierta: *Busto de Cervantes*. The New York Public Library. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection (dominio público).

Este libro se publica gracias a sendas ayudas del laboratorio Identité culturelle, Textes, Théâtralité (ICTT)-UPR 4277 de la Université de Avignon y del Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées (CELEC)-EA 3069 de la Université Jean Monnet de Saint-Étienne.

ISBN: 978-1-952399-10-7

Dépósito Legal: M-3963-2023

New York, IDEA/IGAS, 2023

GOYA REVISITADO POR LA NOVELA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA Y POR EL CINE.
ACERCAMIENTO METODOLÓGICO*

Philippe Merlo
Université Lumière-Lyon 2
UR Passages Arts-Littératures XX-XXI

Cuando Antonio Larreta publica su novela, *Volaverunt*, en 1980 (Premio Planeta), la intertextualidad, o mejor dicho «la intericonotextualidad»¹ es evidente puesto que retoma integralmente el título de uno de los grabados de los *Caprichos* de Goya, el número 61. La novela, de carácter histórico, relata en efecto la vida y la muerte de la duquesa de Alba, más conocida por su entorno bajo el nombre de Cayetana. La duquesa que fue sucesivamente la amante de Goya y luego de Godoy parece haber encontrado la muerte en unas circunstancias muy extrañas. La obra cobra entonces matices de novela intriga que se presenta bajo la forma de una multitud de relatos insertados que proponen sucesivamente puntos de vistas diferentes sobre las causas de la muerte de la duquesa.

* Retomo aquí gran parte de una comunicación que leí en la Universidad Complutense de Madrid en el seminario del profesor Francisco A. Zurián, «Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual», titulada «De Venus a los *Volaverunt*: la evolución de una imagen divina (Goya, Larreta, Bigas Luna, Saura) en 2011».

¹ Término que utilizo para hablar de la introducción de imágenes en textos narrativos puesto que la intertextualidad es la mención de textos en textos y la intericonicidad la de imágenes en imágenes y que he teorizado en mi libro (Merlo-Morat, 2017).

Las referencias iconográficas en la novela son numerosas, desde el título hasta las descripciones de las pausas que la duquesa toma para Goya con el fin de pintar sus *majas*, pasando por los retratos de la duquesa o de los otros caprichos. Las facciones de Cayetana vuelven a menudo y son siempre fuentes de inspiración. Una inspiración sin barrera temporal puesto que, últimamente, dos directores de cine españoles llevaron a la pantalla la misma intriga. Se trata de Bigas Luna quien adaptó la novela que nos interesa con una película que retoma el título del capricho 61 (*Vólavérunt*, 1999) y en la que la actriz Aitana Sánchez Gijón encarna al personaje de la duquesa. Este mismo año, Carlos Saura presenta su *Goya en Burdeos* cuyo personaje recurrente en la vida del pintor es la duquesa de Alba (Maribel Verdú) quien, al igual que un fantasma, invade no sólo la vida sino también la mente, las visiones y toda la obra del artista.

Una problemática al menos doble aparece. Si el vínculo temático entre las diferentes formas artísticas parecen ser el personaje de la duquesa de Alba, podemos preguntarnos cuál es el tratamiento que la pintura, la literatura y luego el cine hacen del mismo personaje y eso sobre un período de dos siglos. ¿Cuáles son los invariantes que podemos encontrar cada vez en cada una de las manifestaciones artísticas? ¿La figura —o mejor dicho la imagen de la figura— de la duquesa remitiría a una imagen más profunda, más lejana, enterrada en la memoria y cuyas ilustraciones de Goya, de Larreta, de Bigas Luna y de Saura serían las manifestaciones sucesivas de una misma imagen inicial? ¿Cuál es pues esta imagen mítica? Por otra parte, esta búsqueda nos plantea los problemas relacionados con el cambio de soporte y con la adaptación.

Por eso, intentaremos establecer cuáles son los invariantes que proponen las diferentes manifestaciones artísticas. Luego, tendremos que mostrar en qué esta imagen que se ve divinizada, incluso «redivinizada», por los relatos sucesivos que nos lleva a una reflexión más profunda de los vínculos que pueden existir entre imágenes, divinidades y memorias.

I. LOS MITEMAS² VENUSIANOS1.1. *Una mujer diosa*

El *Volavérunt* de Larreta describe regularmente al personaje de la duquesa de Alba como una verdadera diosa que reina sobre el mundo que la rodea: «¡Ella reinando en la fiesta! ¡Una diosa! Esa era. Una diosa» (pp. 59-60). La repetición de la exclamación acentúa la divinidad del personaje, divinidad que fue aceptada por la duquesa misma y por su entorno. En efecto, el palacio que manda construir es, según Goya, «su monumento en vida... o su mausoleo». Y el mausoleo es, como lo indica su nombre, la tumba del rey Mausoleo, una de las siete maravillas del mundo. Además, este conjunto arquitectónico es comparado con un templo (p. 79) en el que se venera a un dios. Por otra parte, para la decoración de la pieza principal de su palacio, Cayetana no quiere que Goya pinte escenas populares o típicas de Madrid de las que tiene el secreto sino más bien episodios y héroes de la mitología, lo que desespera al artista:

Yo, siempre buscando complacerla, empecé a idear una inmensa y variada alegoría en que un personaje femenino —ella, claro, aunque yo me reservaba la sorpresa final de darle su rostro— aparecía indistintamente como musa o ninfa o diosa, hasta su definitiva glorificación en el techo del gran salón de los espejos, flanqueada por los cuatro ejércitos del Arte, del Pensamiento, de la Poesía y del Amor. Mi autorretrato, como de contrabando, estaría en uno de los ángulos. Y todo el movimiento y el ritmo de la composición haría que la mirada de la diosa recayera en él. Era un premio secreto que yo, una vez más, quería cobrar a la inmortalidad (pp. 98-99).

² Durand, 1994, pp. 39-40: «Rendons toutefois au structuralisme, en la personne de Claude Lévi-Strauss (*L'Anthropologie structurale*, Plon, 1958), ce qu'il y a de fructueux dans son exploration du mythe. C'est lui en effet qui repéra la qualité essentielle du *sermo mythicus*, à savoir la redondance. N'étant ni un discours pour démontrer, ni un récit pour montrer, le mythe doit user d'une insistance persuasive que dénotent les variations symboliques sur un thème. Ces "essaims", "paquets", "constellations" d'images peuvent être regroupés au-delà du fil temporel du discours (diachronie) en séries cohérentes ou « synchroniques » de ce que Lévi-Strauss appelle des "mythèmes" (plus petite unité sémantique dans un discours et qui se signale par la redondance)».

Cayetana se ve glorificada, ensalzada, deificada y, como Venus, todo converge hacia ella: el arte y la poesía-Apolo al que da la vida, el pensamiento-Hermes de la que es la esposa y el amor-Eros de quien es la madre. Esta presencia mítica es tanto más interesante cuanto que la producción pictórica de temas mitológicos en Goya es relativamente limitada si además nos fijamos en los dichos del narrador-Goya: «Siempre tuve escasa inclinación a la Mitología, si no era la de mi propia invención» (p. 99).

La superioridad de esta mujer divinizada vuelve a encontrarse a todos los niveles: única en su género (p. 105), primera entre todas las mujeres —«si tú eres la primera entre las hembras» (p. 204), «Tú, sí, que eres una mujer especial» exclama Godoy frente a Aitana Sánchez Gijón, profundamente misteriosos hasta tal punto que se compara con una Esfinge (p. 130), dotada de gran inteligencia y de vivacidad de espíritu (p. 131), es fuente de vida y de luz, como lo sugiere Goya a través del paralelismo que establece entre la mujer y algunos cuadros flamencos de Rembrandt:

¿Conoce usted esos pequeños cuadros del holandés Rembrandt en que una luz que viene nadie sabe de dónde se concentra en un personaje, inundando de sombras el resto? Así pasaba con ella. [...] La luz se iba hacia ella y allí quedaba vibrando (p. 95).

La duquesa logra concentrar en ella misma la luz e irradiar lo que la rodea. Penélope Cruz no vacila en decir a la duquesa «Cayetana estuvo toda la noche queriendo ser el centro de atención». Así como la luna recibe su luz del sol, ella alumbra la noche. Y la luna es uno de los atributos-mitemas más conocidos de Venus. El nombre de la diosa, sinónimo de astro y de planeta, se ve explícitamente evocado cuando al hablar de Cayetana, los narradores sucesivos la comparan con «un planeta lejano, inaccesible» (p. 203). La deificación completa cuando Godoy quiere exponer su cuadro de la *Maja desnuda* en una «especie de santuario en el que entrarían, imagino, sólo personas de [la] mayor intimidad» (p. 101). El lugar donde se encuentra la representación de la mujer-diosa es un lugar sagrado que no se puede profanar, como el templo de las Vestales en Roma que alimentaban en permanencia el fuego sagrado. Además, las Vestales son vírgenes que rinden esencialmente un culto a Venus quien después de sus relaciones amorosas con Ares vuelve a encontrar su virginidad en el mar. Por otra parte, la deificación sigue cuando Goya

habla de la duquesa al usar dos veces las mayúsculas: «ELLA había muerto» (pp. 152 y 153) —como se escribe «Él» o «Su» con una mayúscula cuando se trata de Dios. Finalmente, el pintor se instaure como fiel admirador de la diosa al arrodillarse a sus pies como lo hace al escribir su nombre en la arena y en la tierra que la duquesa está pisando —interpretación que propone la novela (p. 96)—, como se puede observar en los dos retratos que el artista pinta de la duquesa en 1795 y 1797. Una ligera inclinación del brazo y de la mano que teníamos ya en el *Venus y el Amor* de Cranach (hacia 1530) y que instaure un estrecho vínculo entre Goya y el Amor.

1.2. *Venus: diosa de la belleza y del amor*

Es evidente que al tomar como modelo para sus *Majas* a la duquesa de Alba, Goya le confiere instantáneamente todos los atributos de la belleza. No olvidemos que el adjetivo «maja» es sinónimo de «belleza, libertad, simpatía» como lo propone el *Diccionario de la Real Academia Española*. Son estos tres aspectos los que vuelven cuando Godoy describe la imagen que tiene de la duquesa cuando la vislumbró por primera vez:

Desde mis tiempos de oficial, la imagen de la joven Duquesita de Alba, con su asombrosa cascada de cabellos negros, gallarda, de alegre y festivo talante, y con fama de librepensadora y un poquitín disoluta, alteraba la vigilia y los sueños de la entera guardia de corps y en particular los míos (p. 202).

La duquesa enriquece y viene a glosar sobre el mismo tema cuando se siente «maja», adjetivo que el narrador, a su vez, pone de realce con un comentario que no puede pasar desapercibido:

Y luego se miró largamente al espejo. «¡Dios mío! —exclamó—. ¡Qué maja estoy esta noche!» Era un adjetivo que le gustaba aplicarse, pero esta vez lo dijo sin asomo de humor, como una comprobación meditada (p. 211).

Dicha belleza divina es además intocable, y los miembros de la Santa Inquisición no se equivocan cuando adivinan quién se esconde detrás de la cara y del cuerpo desnudo de la «maja»:

[...] empezó a rumorearse que la dama del desnudo no era una modelo cualquiera, sino una dama de la nobleza (p. 102).

Además de dicha belleza divina e intocable, es el amor el que vuelve a surgir muy claramente como mitema fundamental de la diosa. Como madre de Eros, considerada entonces como Afrodita uraniana, diosa del amor puro, la duquesa está en el centro de una multitud de historias amorosas que han provocado grandes celos, causas esenciales de su muerte. Pero no tenemos que olvidar la otra faceta de Venus «la Afrodita Pandemiana» es decir la Afrodita popular, diosa del amor vulgar³. Bigas Luna lo entiende así al poner en escena a dos mujeres o a un personaje con doble cara: Pepita (Penélope Cruz) y Cayetana (Aitana Sánchez Gijón). Las dos mujeres son a la vez rivales, como lo podemos observar en la escena del pique-fandango de Boccherini, pero son también complementarias puesto que, al menos en la novela y en su adaptación cinematográfica, no se sabe cuál de las dos sirvió de modelo a Goya para sus *majas*.

1.3. *Venus, espejo e imagen*

Pero, el mitema que vuelve a menudo en todas las manifestaciones artísticas que nos interesan es el espejo. Un objeto relacionado a la vez con la belleza de la diosa a la que le gustaba mirarse y tomar numerosos baños. Los espejos invaden todas nuestras obras. Bigas Luna ubica varias veces a Aitana Sánchez Gijón delante de su imagen que se ve demultiplicada en un espejo con triple faceta cuando la duquesa experimenta los primeros dolores del envenenamiento. La novela presenta el objeto en las primeras páginas (p. 11). El palacio que manda construir la duquesa está lleno de espejos (pp. 39, 148, 215) que parecen duplicarse hasta en la carta póstuma que el cardenal Luis manda a su cuñado Godoy (pp. 251-254): por lo menos seis referencias en sólo cuatro páginas. El espejo vuelve a aparecer en los momentos claves del relato. Así cuando Godoy, muchos años después, ve de nuevo a Goya en la chocolatería Pic. La primera visión que tiene del pintor es a través de un espejo (p. 76). De la misma manera, la evocación de la última noche de la duquesa en su casa fue marcada por un paseo por el palacio que parece reducirse a reflejos y espejos para dar una impresión fantástica de malestar y de angustia:

Después seguimos, por la galería vidriada en torno al patio —el reflejo de las llamas en el cristal hacía aún más fantástica aquella procesión— hasta el saloncito octogonal que se abría, por una de sus caras, sobre la gran sala

³ Grimal, 1969, p. 39.

de los espejos, la que algún día debía coronarse con mi alegoría. Allí, en medio de un rectángulo de criados en severa formación con sus antorchas que se multiplican al infinito en los espejos —qué espectáculo, don Manuel, de los que hubieran desafiado el genio de un Tintoretto—, nos detuvimos todos los invitados en torno a la orgullosa y allí se bebió y se brindó [...] (pp. 129-130).

El mitema del espejo cobra un carácter más interesante aún en la novela cuando son los cuadros del pintor los que son espejos en los que su modelo se contempla:

[...] el último retrato que yo le había hecho, el de Sanlúcar, el que ella llamaba su «retrato en negro». Y no cejó hasta obligarme apoyarlo, con sus buenos dos metros de alto, en el respaldo de un sillón. Allí estaba, como frente a un espejo, ella mirándose en la otra, las dos pintadas por mí, pero con la ironía de que la del cuadro ahora tenía una belleza y una juventud más auténtica y parecía decir: «Así eras». Y casi como un eco de mis pensamientos, oigo que ella dice en efecto: «Así era» (pp. 111-112).

El espejo conservó en ella la imagen original/originaria del modelo que sólo puede lamentarse del tiempo que pasa por su cuerpo y eso a pesar del maquillaje —la «pintura»— al que el artista recurre para embellecer a la mujer. Una segunda escena algo similar tiene lugar unos días antes en el taller de Goya donde la duquesa se encuentra frente a las *Majas* que el artista está pintando pero a las que les falta la cara:

Antes de que yo pudiera evitarlo encontró el cuadro con el lienzo echado, y espío, lo descubrió, quedando frente a frente con su propio desnudo. Las palabras se le ahogaron en la boca. «Pero ésta...» empezó a decir. Me daba la espalda y yo esperaba me regañase, pero así estuvo, quieta, mirando el cuadro, hasta que se volvió, con los ojos más brillantes en la sombra de la mantilla. «¿Qué pasa, Fanchito?» —dijo—. «¿Te has olvidado de mi cara?» Y como desalentada se dirigió a mi taburete, se dejó caer sentada, se arrancó la mantilla y expuso bruscamente la cara a la luz, rígida, como ofreciéndola. «Pues aviado estás, porque a eso he venido, a que la pintes» (pp. 105-106).

El enfrentamiento que impone el cuadro-espejo desemboca en un primer tiempo en el mutismo, pero muy rápido el enfrentamiento se hace muy enriquecedor. El atributo divino quiere ser a la vez revelador temporal y espacial porque remite a unos procedimientos mnemotécnicos y a unos reflejos instantáneos. Quiere ser también fuente de Verdad

con una «V» mayúscula —«[...] confundir ante el espejo de la Verdad a sus viles detractores [...]» (p. 15)— frente al cual nadie puede escapar. Entonces, el espejo es sólo un simple mitema reactivado por el relato, remite a toda una reflexión sobre el poder y el impacto de la imagen en el receptor, sea espectador o lector. Saura lleva esta reflexión a su colmo puesto que ubica el objeto de todos los reflejos en siete escenas, al menos, concentradas esencialmente en la segunda parte de su película. Dos de ellas son fundamentales ya que se trata del momento en que Godoy hace visitar su galería de arte y gracias a un juego de espejos logra superponer visualmente *La maja vestida* y *La maja desnuda* y esto justo antes de enseñar la *Venus al espejo* de Velázquez y la *Venus* de Jordaens. La segunda escena es cuando Goya ve por primera vez *Las meninas* del pintor sevillano y constata que «se miran en un espejo, o todo el cuadro se refleja en un espejo, o ambas cosas» para concluir que «la pintura es un espejo deformante de la vida».

Si hemos podido poner en evidencia los mitemas divinos relacionados con la diosa Venus —amor, belleza, espejo— que estaban claramente presentes en la novela, la pintura y en el cine, vamos a ver ahora que existen otros, pero que emergen de manera más sutil, lo que debe llamarnos más la atención porque se inmiscuyen de manera más soslayada en los relatos y vuelven a divinizar, desde el interior, la imagen o el relato que les sirven de soporte.

2. LA IMAGEN «REDIVINIZADA»

2.1. Reactivación de algunos mitemas olvidados

Nuestra tesis, según la cual el personaje de la duquesa de Alba sería una resurgencia del mito de Venus a través de los tiempos, se ve reforzada por otros mitemas que, menos importantes que el río aparente, son como arroyos que vienen a alimentar el río principal (para retomar las palabras, expresiones y metáforas geológicas de Gilbert Durand). Esos arroyos remiten al manantial inicial del mito venusiano pero, como el hilo de agua que desaparece en tiempo de sequía o al pasar por suelos calcáreos, es más difícil seguir los meandros o situar el lugar exacto de sus resurgencias. Así, si Venus es claramente identificada gracias a su espejo, lo es mucho menos por sus venenos y sus prácticas mágicas. En efecto, olvidamos demasiado que si Venus logra enamorar, lo debe en

parte gracias al cinturón que lleva y que embruja a todos los que se le acercan⁴. Por otra parte, es Venus-Afrodita quien inspira a Medea, la maga, su violento amor por Jasón.

Por lo tanto, la duquesa del *Vòlavérunt* de Larreta parece haber sido envenenada (p. 51) y la novela y las películas centran su acción esencialmente alrededor de su asesinato. La copa que contiene el veneno embruja a Goya, lo hipnotiza como por magia o por misterio precisa el texto (p. 149). Además, el dibujo de una «dama de alto tocado» (p. 210), que hace pensar en el peinado de las damas y de las diosas antiguas, decora la copa. Como para insistir en un mitema demasiado olvidado, la obra pone en abismo el motivo del envenenamiento cuando vuelve a aparecer en la escena de ópera a la que asiste Godoy cuando está de paso por Burdeos y que Goya viene a saludarlo:

Para peor, no de otra cosa parecía hablarse o cantarse en la ópera que de veneno desde el primer acto, y en el vaso y la ampolla que en el último van y vienen entre las manos de Lucrezia y las de su hijo, me parecía, como una alucinación, estar viendo el vaso de cristal veneciano que Goya había reproducido fielmente en la mano izquierda de la maja de su dibujo, y que era, Dios mío, si el mismo vaso esmaltado que yo podía recordar todavía, resplandeciente por la incidencia de la luz de las bujías en el cristal y en el líquido ambarino, sobre la mesa de tocador de Cayetana (p. 31).

Y como si eso no fuese suficiente, una nota a pie de página retoma el tema para glosarlo y confundir ficción y recuerdos (36, nota 10). Goya, por su parte, insiste en la descripción de Cayetana y particularmente en el tono de su piel: «déjeme usar un símil de pintor, un color metálico, que me llenaba de aprensión, porque no era suyo...» (p. 98). Tenemos que notar por supuesto el color metálico de la duquesa que remite al rojo del cobre que parece convenir mejor a la antigua amante de Goya.

Como lo recuerda Jean-Pierre Hammel, la organización de los metales inspirada de la mitología contiene también unos símbolos alquímicos: «Diana (la plata) forma eco con Venus (el cobre), Marte (el hierro) contesta a Saturno (el plomo). Mercurio (el plata vivo) responde a Júpiter (el estaño)»⁵. Además, el «venus» es también un término de química antigua sinónimo de cobre, dedicado al planeta Venus. El venus es el vitriolo de Venus, sulfato de cobre, pero también acetato de cobre, más

⁴ Graves, 1958, p. 77.

⁵ Hammel, 1994, p. 160.

conocido bajo el nombre de «cristales de Venus», ambos destructores y mortales. Saura no se equivoca al poner en boca de unos de sus actores la composición química de uno de los colores empleados por Goya: se trata del «acetato de cobre, veneno mortal».

Sin embargo, el lector atento recordará que esos últimos atributos divinos están relacionados con la muerte y el envenenamiento no son de los que se puede enorgullecer la duquesa de Alba. Ya no es la detentora de tales poderes. Al contrario, es ella quien sufre las consecuencias de tales maldades. Sin embargo, una vez más el mitema está presente y lleva la misma verdad que la totalidad del mito, pero ya en vez de aplicarse directamente al personaje, son todos los que se acercan a él quienes reciben el beneficio⁶. Como lo subraya Gilbert Durand, estamos en presencia de una «herejía» en el sentido etimológico de la palabra, es decir *erein* «elegir una sola vía, o una vía que va en contra de la fe»⁷. Por otra parte, como si Larreta, él mismo, se diera cuenta de ello, se centra en este aspecto y deja a unos de sus personajes el placer de concluir en su/nuestro lugar:

P.- Un veneno...

R.- ¡Por Dios! Ya me parecía. ¡Qué melodramático! ¿Un veneno? ¿Por qué no? Pero también: ¿Por qué sí? No hay ningún rigor científico que nos lleve a esa conclusión. Es una hipótesis... ¡de teatro, de novela! (p. 54).

Poco importa si la hipótesis es teatral o novelesca, lo esencial es que observamos una inversión o mejor dicho un desplazamiento del mitema inicial. Si Venus es actriz, envenena o embruja a los demás, el mitema sigue su vida, pero el tiempo y la época en los que resurge lo desvía de su sentido inicial: ya no es Venus-Cayetana la que envenena, sino que es más bien ella la envenenada.

2.2. *Crecimiento de algunos mitemas pictóricos*

Tanto en la novela como en las dos películas, notamos una profusión de colores con una doble dominante: el rojo y el oro. Así, durante la cena que organiza en su casa, la víspera de su muerte «la señora Duquesa estaba esplendorosa aquella noche, con su vestido color fuego» (p. 59):

⁶ Durand, 1994, p. 57.

⁷ Durand, 1996, p. 170.

Ella lo había hábilmente realizado con un vaporoso vestido de muselina en que los oros y los fuegos, en capas y más capas superpuestas, lograban un efecto de tornasol, como se sumaban en su cuello, en sus orejas y en sus dedos los rubíes y el oro para repetirlo en sus luces. Estaba resplandeciente y parecía saberlo. Giró sobre sí misma y me cogió de las manos, apartándose un poco. «Ya ves, Fanchi mío» —me dijo—, «he evitado todos los colores venenosos. Y tengo un vestido blanco y plata que es el que más hubiera deseado ponerme esta noche» (p. 121).

Los rojos («fuegos», «rubíes») y los amarillos («oro» repetido dos veces, «tornasol») le dan a la duquesa un porte de emperatriz del fuego (p. 130) y eso tanto más cuanto que el color previsto inicialmente era el blanco o el plateado. Además, como para que resalte mejor su vestido, el maquillaje que lleva la duquesa, y que es obra de Goya, retoma los colores dominantes con unos ocres, unos camafeos de camines y de malvas:

Para un pintor no era difícil recordar aquellas técnicas, los ocres a la base, los carmines graduados en los pómulos y las sienas, los negros orillando el ojo, la esfumatura de ocres pálidos, verdes y morados en lo cóncavo de las cejas y en los párpados. Puede usted imaginar los encontrados sentimientos que yo experimentaba coloreando con mis dedos untados como una doncella o un peluquero aquel rostro [...] (p. 110).

Se subraya varias veces el vínculo entre la mujer y la pintura con los verbos «colorear» y sobre todo con el doble sentido de «pintar». Pasa lo mismo con la Cayetana de Bigas Luna o la de Saura. Todas las apariciones van con rojo: rojos los vestidos, las mantas, los decorados o el color de la bebida envenenada. Una vez más, el rojo que domina en Cayetana recuerda el color que afecciona la diosa tutelar sobre todo cuando se trata de seducir. En efecto, cuando Venus-Afrodita visita a Anquises cuando éste se duerme en su cabaña de pastor en el monte Ida en Troya, aparece disfrazada de princesa frigia que lleva un vestido rojo deslumbrante⁸.

2.3. *Introducción de nuevos mitemas icónicos*

Se sigue visitando un mito sin cesar desde el presente y este mismo presente reactiva o acentúa, como lo hemos visto, algunos mitemas. Pero, la acción de los relatos puede incluso ir más lejos y enriquecer el

⁸ Graves, 1958, p. 79.

mito fundador de nuevos mitemas que no lo constituía inicialmente. El mito fundador se ve desviado de su curso inicial para mezclarse con otros mitemas propios de uno o de varios mitos. Así, bajo la presión de las temáticas presentes, pero también y sobre todo al pasar por formas icónicas tales como la pintura, el grabado o el cine, el mito de Venus es contaminado por el del dios de las artes, es decir Apolo. Es lo que Gilbert Durand llama la «reformación» del mito principal⁹. No olvidemos, una vez más, que si Apolo es el dios de las artes, Venus por su parte es la diosa que da soplo a la materia artística, como lo hace con la estatua de una mujer de la que su propio escultor Pígalión se había enamorado.

Los diferentes artistas ponen en escena la vista y sus atributos que son la mirada y los ojos. El Goya de Bigas Luna sólo habla con miradas durante los dieciséis primeros minutos de la película. Todos sus sentimientos se expresan a través de largos primeros planos sobre la mirada del pintor y la sucesión de numerosos campos-contra campos de miradas. Técnica utilizada por Saura cuando Goya dialoga con Cayetana a propósitos de los colores, de la importancia de la luminosidad y de la interpretación de unos cuadros de noche sólo bajo la luz de unas velas. Larreta describe también el intercambio de mirada, en particular durante el encuentro entre Goya y Godoy en Burdeos (pp. 77-78), escena acentuada por el hecho de que Goya, sordo, tuvo que desarrollar más su sentido de la vista:

Para un sordo, que además se da el caso de que es pintor, o si usted lo prefiere, para un pintor que tiene la desgracia de ser sordo, hay una manera de oír... con los ojos, por así decir, que reemplaza las noticias que nos llegan por el oído (p. 123).

De la misma manera, durante las fiestas de noche en casa de la duquesa, Goya lo entiende todo al leer en los labios de Cayetana. Las miradas hablan mucho sobre todo la de la duquesa en *Volavérunt* de Goya. Como lo subraya un artículo de Anne-Marie Virost: «volvemos a encontrar la misma importancia relativa [mostrar con más facilidad la gracia de su silueta que la expresión profunda de sus sentimientos para los ojos de la bailarina del núm. 72 (*No te escaparás*) o los de la duquesa de Alba del núm. 61 (*Volavérunt*), aunque para esta mujer una como hinchazón en forma de rayas muy finas sugieren alrededor del ojo unas

⁹ Durand, 1996, p. 143.

cejas y una pata de gallo, destroza la belleza pura y la línea para añadir una como tristeza, o amargura del tiempo, es decir que ahí tenemos algo más cerca del retrato que de la imagen satírica»¹⁰. Finalmente, el tratamiento de la mirada y de los ojos por el artista humaniza la divinidad. Pero son las numerosas referencias a los trabajos goyescos los que deben retener nuestra atención. Desde el principio de la novela, en la nota 2 de la «Advertencia al lector», el narrador precisa que la duquesa, así como las numerosas representaciones pictóricas de Venus, va a entrar en la Historia del Arte (pp. 19-20). Sigue después las descripciones de las pinturas, dibujos y grabados de Goya: los retratos de la duquesa de Alba de 1795 y 1797 (p. 115), *La gallina ciega* (p. 96), las *Majas* (pp. 104, 212-213) y sobre todo la versión desnuda (pp. 100-101, 201), el retrato ecuestre de la reina María Luisa (p. 201), los *Caprichos* en general (pp. 96-97) y sobre todo el número 61, el *Volavérunt* del que tenemos por lo menos dos interpretaciones, la del cardenal Luis, cuñado de Godoy y la del mismo Goya. Para el eclesiástico, el personaje femenino es una alegoría del alma de su hermana, un alma ligera, aérea a lo largo de toda su infancia y adolescencia —a imagen de la mariposa que corona la cabeza de la mujer— y que se opone a los monstruos que se acercan a sus pies y que son obstáculos con los que ella tuvo que enfrentarse al casarse con Godoy (p. 261). Para Goya, la mujer es una «maja», lo que remite a Cayetana-Venus como lo prueba el número importante de mitemas venusianos relacionados con el grabado:

¿Recuerda usted un «capricho» que intitulé «Volavérunt»? La maja lleva muy ufana una gran mariposa en la frente que parece arrastrarla en el vuelo hacia alguna región de delicias e ignora los monstruos que se agolpan y acechan a sus pies. Pero los monstruos terminarán por triunfar, ¿me comprende usted? Y la mariposa no es más que un espejismo. Esos terribles polvillos nos llenan la cabeza de maravillosas mariposas multicolores, pero al fin nos sume en el horror gris de los demonios. Ésa es la idea del «Volavérunt» (p. 108).

Pero, las obras que llaman más nuestra atención son las que parecen haber desaparecido, como un capricho que se hubiera titulado «¿Cuál me la asegura?» (p. 135) o el dibujo que Goya mandó a Godoy que se encuentra exiliado en Roma. La descripción que hace Godoy de este capricho recuerda de manera muy extraña el capricho núm. 61:

¹⁰ Virot, 1982, p. 80.

Era, inconfundiblemente, un dibujo de Goya, que podía sin forzamiento ni desmedro integrar su serie de los Caprichos. Llevaba, como ellos, una leyenda en cursiva, y esa leyenda decía: «¿De qué murió la cuitada?» En cuanto al dibujo, es tan difícil de describir como cualquiera de los goyescos, y es probable que a esta altura figure en los catálogos de su obra; pero como yo años después he extraviado mi copia, y nunca supe qué fue del original, no estará de más que, esforzándome, intente representarlo literariamente (p. 9). El dibujo tiene un gran movimiento por una figura femenina central, negros el vestido y la mantilla de maja, blanquísimos el rostro y los brazos, puntiagudos los zapatos, que vuela o intenta volar mientras una serie de monstruos, cabezudos, deformes, malignos, con cuerpos y miembros indeterminados y bocas amenazadoras, tratan de retenerla en su vuelo o más probablemente de descuartizarla en el aire, tal es la tensión de las piernas y el brazo derecho de la maja, y la agresividad de manos y dientes de los monstruos, mientras todo ese desgarramiento se hace serenidad y como vuelo definitivo en el busto de la mujer, en su rostro plácido e irónicamente sonriente, en sus ojos cerrados, y en el brazo izquierdo, estirado, como un ala libre de rémoras, hacia el cielo, y todavía sosteniendo con la mano nívea un vaso que, por volcarse ligeramente hacia abajo sin que salga de él líquido alguno, se diría vacío (p. 28).

Sin embargo, si lo esencial de la descripción remite al *Volavérunt*, tenemos que constatar que un elemento, y no es un elemento pequeño —la copa que contuvo el veneno— no aparece en los dibujos de Goya. El grabado existió o más sencillamente ¿fue inventado para las necesidades de la intriga policiaca de Larreta, retomado por Bigas Luna? Por otra parte, hay que notar que si el título dado al dibujo es inicialmente el de «¿De qué murió la cuitada?» (p. 28), cambia sólo dos páginas después por «¿De qué mal murió la cuitada?» (p. 30). ¿Falta de rigor por arte del autor o guiño al lector sobre el papel de la creación ficcional?

Sea lo que fuere, como lo hemos podido comprobar, el regreso del mito y de lo divino en la imagen tanto pictórica, cinematográfica como en su versión escrita no se limita a una reaparición de algunos mitemas. Las películas y la novela dan a luz nuevos mitemas relacionados con los soportes que los acogen. El mito lleva con él un sinfín de preguntas del que es intrínsecamente portador y que va a prolongar, como por contaminación, a los dominios que acogen. Al «mitificarse», los diferentes relatos cuestionan una multitud de transferencias, de pasajes que pueden ser temporales, memoriales o artísticos.

3. IMAGEN-TEXTO: EL REGRESO A LAS FUENTES

3.1. *Nostalgia de los orígenes y regreso a los orígenes*

El mito tal y como lo definen Georges Dumézil¹¹, Mircéa Éliade¹², Jean-Pierre Vernant¹³ y Paul Veyne¹⁴ cobra un doble aspecto temporal. Por una parte, supone un regreso a los orígenes, lo que implica para el contemporáneo una voluntad de remontar el tiempo cronológico para acceder al tiempo primordial y, por otra parte, el mito sólo conoce un tiempo que es repetición, ciclos, atemporalidad. Entonces, es obligatorio para la persona que desea recuperar el mito empezar un trabajo retrospectivo. Por eso la estructura de la novela de Antonio Larreta sigue este camino. Un primer narrador contemporáneo (1980) toma la palabra en la «Primera advertencia» y la delega a un segundo narrador, uno de los antiguos esposos de su madre (1939), «Segunda advertencia» que está transcribiendo los escritos de Godoy (1848, «Advertencia al lector»), narrador a su vez de los relatos anteriores (1824 en Roma por ejemplo) que pueden remontar hasta un pasado aún más lejano (finales del XVIII, encuentro con Goya o Godoy y la duquesa de Alba). El Goya de Larreta insiste en este aspecto cuando empieza a evocar el pasado al precisar «El pasado... Podría llegar muy lejos» (p. 95).

Bien vemos que los narradores sucesivos, y detrás de ellos el autor, expresan una voluntad muy nítida de regresar a las fuentes originales, a las fuentes primeras de la historia, del tiempo. De la misma manera, los directores de cine siempre recurren a unos flashes back. Para Saura, se trata de hacer dialogar el narrador adulto Goya con el narrador en el momento de morir en Burdeos. El efecto producido es una abolición de las fronteras temporales siempre gracias a las obras de arte que adquieren una atemporalidad y que, por consiguiente, se volvieron míticas, como lo podemos observar en la escena que presenta a Goya joven examinando sus *Caprichos* que vemos como transparencia, y Goya viejo, en primer plano, que sigue los pasos de su doble más joven. Tenemos que observar que es sólo al pasar delante del *Volvérunt* cuando los dos Goya toman sucesivamente la palabra («Cayetena, mi amor, mi vida, ¿adónde

¹¹ Dumézil, 1995.

¹² Éliade, 1963, 1969 y 1971.

¹³ Vernant, 1996.

¹⁴ Veyne, 1983.

te llevan? ¿qué te hicieron esas bestias?»). El pasaje de la estafeta narrativa anula no sólo el tiempo, sino que sugiere además una especularidad narrativa, visual y espacial. La obra de arte no tiene ni marco ni fondo y se ubica como suspendida en los aires, comparable con el *na koja abad* = el «no-donde» persa analizado por Mircéa Éliade y Henry Corbin¹⁵. Las referencias temporales tales como podemos conocerlas ya no existen. Nos vemos transportados hacia el mito por el mito. Para Bigas Luna, los flashes back tienen la misión de reconstruir el pasado con el fin de conocer las verdaderas razones y descubrir a los actores de la muerte de Cayetana. Al recuperar la historia a sus orígenes, el director de cine intenta dar su visión de los acontecimientos pasados, rehabilitar cierta verdad histórica. La atracción del pasado es tal en nuestros autores que nos remiten cada vez más lejos en el tiempo, con el empleo de la especularidad novelesca o cinematográfica que ejerce una aspiración sobre el destinatario, espectador o lector. Nos encontramos así frente a una voluntad afirmada de búsqueda de los orígenes, de un tiempo inmutable, eterno, perfectamente expresado por el cardenal Luis en las últimas páginas de la novela:

Pero ese tiempo no contaba, se desvanecía, era sólo treguas del tiempo verdadero, que era el tiempo del cuento sin principio ni fin (p. 248).

Por otra parte, al darnos una visión retrospectiva y cíclica del tiempo, los artistas ilustran lo que Mircéa Éliade demostró en su obra, es decir aquel *illud tempus* del tiempo mítico donde el tiempo es el de la repetición. Con una concepción mítica del tiempo, los autores intentan «reconciliar la antinomia que implica el tiempo: el terror frente al tiempo que fluye, la angustia frente a la ausencia y la esperanza en que el tiempo se cumpla, la confianza en una victoria sobre el tiempo»¹⁶. Y es la gran preocupación de Cayetana tanto en la novela como en las dos adaptaciones cuando le pide a Goya «pintarla de nuevo» con sus colores con el fin de recuperar la juventud, regresar a sus orígenes.

Finalmente, no olvidemos que el nacimiento de Venus es el resultado de la intervención del tiempo Cronos quien mutiló a su padre Urano. Para algunos mitólogos, la presencia de la ninfa Hora, la hora, quien acoge a la joven diosa al nacer sugeriría esta conversión de orden filosó-

¹⁵ Corbin, 1958.

¹⁶ Soy yo quien traduzco los propósitos de Éliade citado por Durand, 1992, p. 323.

fico: el pasaje del tiempo mítico —el del Eterno Regreso— al tiempo de la Historia —el tiempo lineal en que viven los judíos, musulmanes y cristianos¹⁷.

3.2. *Relatos mnemónicos*

Dentro de nuestro intento de regreso a los orígenes, implícitamente sugerido por el mito en las pinturas, la novela y las películas, tenemos que constatar que la memoria está en el centro de sistema. Es ella la que permite un constante vaivén entre el presente en el que se actualizan los mitemas y el pasado que es fuente del mito o, como lo dice Henri Bergson: «En efecto, para que un recuerdo reaparezca a la conciencia, tiene que bajar de las alturas de la memoria pura hasta el punto preciso donde se cumple la acción. Dicho de otra manera, Del presente es de donde parte la llamada al que responde el recuerdo, y es de los elementos sensori-motores de la acción presente de los que el recuerdo recupera el calor que da la vida»¹⁸. Si comparamos este pensamiento con el que está relacionado con el mito, encontramos numerosas similitudes entre los dos. Las «alturas de la memoria pura» pueden ser comparadas con el tiempo mítico y la «acción» y los «elementos sensori-motores» que los acompañan son todos los mitemas que actualizan el mito fundador.

Del mismo modo, los recuerdos como los mitos resurgen a intervalos regulares a lo largo de los relatos que nos interesan. Esta fuerte voluntad de hacer que viva de nuevo el pasado gracias a los recuerdos aparece en las primeras páginas de la novela, una voluntad que se ve comprada con «un cataléptico que despertó en su tumba y está ya agotado y sin fuerzas para clamar que está vivo y que lo rescaten de su olvido seguro» (p. 8) o con «esta Memoria que vuelve como un espectro a reclamar justicia» (p. 10). Desapariciones y reapariciones de los recuerdos bajo las formas variadas y diferentes como lo proponen los dos *Volavérunt* que remiten los recuerdos del entorno de la duquesa de Alba para reconstruir las horas que precedieron la muerte de Cayetana. Pero esas diferentes actualizaciones necesitan para manifestarse de un soporte que Bergson encuentra en la materia, el cuerpo, que puede ser a la vez cuerpo y materia humana pero también, porque no, cuerpo y materia artística: el cuerpo de un texto, la materia icónica.

¹⁷ Hammel, 1994, p. 156.

¹⁸ Bergson, 1993 [1939], p. 170.

3.3. —¡Imagen!, ¡imagen!, —perdón, pero ¿Usted dijo «imagen... inario»?

Dicha actualización del mito por sus mitemas, dicha «acción» diría Bergson, recurre a veces al imaginario que, al igual que la memoria, no va a ir a buscar los recuerdos sino las imágenes que necesita en la base inversa del cono bergsoniano que se puede comparar con un vivero icónico. A este nivel de nuestro análisis es interesante proponer un acercamiento diferente de la adaptación cinematográfica de las novelas que no puedo desarrollar ahora, tan amplio es este tema¹⁹. Sea lo que fuere, todos los relatos, tanto los relatos escritos, los cinematográficos como los pictóricos van a alimentarse al mismo vivero icónico y eso gracias al lenguaje imaginario del mito que nos permite acceder a las verdades que no se pueden demostrar. Para Gilbert Durand, «es la imagen mítica la que habla directamente al alma cuando la dialéctica bloqueada ya no puede penetrar»²⁰. Con todos nuestros creadores, existe una intuición «filosofal» que desborda las conceptualizaciones filosóficas, un «imaginal» como lo diría el inventor de la mitodología²¹ que sobreentiende las imágenes. El Godoy de Larreta, cuando describe la visión del *Vólavérunt*, evoca este instante mágico durante el que se superponen las diferentes imágenes que provienen del vivero icónico:

[...] seguía con ella, con esa imagen blanca y sin relieve, un signo apenas del alma más que del cuerpo, que se superponía, hasta excluirlas, a las propias imágenes de mis reminiscencias de Cayetana, borrosas y confusas en su remota carnalidad (p. 31).

Superposiciones, reminiscencias de imágenes que el narrador dice que tiene en él. El imaginario convoca, llama con su voz, para recuperar la etimología del verbo, las imágenes enterradas en cada uno de nosotros para reactualizarlas. Esta voz se vuelve imagen turbia y confusa, como un fantasma que visita a Goya durante sus últimos días en Burdeos, parece decirnos Saura. La aparición de la duquesa es siempre fantasmagórica y anunciada con una voz en off con la voz límpida, que parece venir de un más allá, de Esther Lamandier. Goya supo servirse de su

¹⁹ Ya lo he estudiado en otros seminarios, clases o coloquios. Ver <<http://recherche.univ-lyon2.fr/lce/spipp.php?article21>>.

²⁰ Durand, 1994, p. 10.

²¹ Durand, 1994, pp. 43-44.

imaginario y quiere transmitir este saber a su hija: «Estás en otro tiempo, en otro lugar ¡concéntrate!» El soporte y las técnicas propias del pintor harán la diferencia entre un arte y otro arte.

4. CONCLUSIÓN

El mito trasciende los relatos y las imágenes analizadas. Todos recuperan su origen, se asoman a su fuente. Los estudios de las adaptaciones, de las transferencias de soportes desembocan generalmente en unos comentarios contables o en juicios de valores muy subjetivos. Ya que estos acercamientos metodológicos parecen llevarnos a un callejón sin salida, ¿no tendríamos que plantearnos el problema de diferentes maneras? En vez de ver si el cine adapta —transcribe necesariamente con un lenguaje que le es propio—, intentemos remontar a la fuente común de las imágenes que inspiran tanto los escritos como lo visual, y comparemos lo que se puede comparar, es decir si la adaptación se nutre, va a ir a beber a la misma fuente iconográfica o si su curso, su arroyo, su río se desvió para ir a buscar a otras cuencas.

Necesariamente, las resurgencias serán distintas en función del soporte elegido, de la época en que se reactualiza la fuente primera, de factores socioculturales que condicionan o que han condicionado el reactualizador. Por eso, tenemos que regresar a lo más cercano de los orígenes de la fuente, de los orígenes del tiempo: mitos, religiones, creencias, cuentos de hada que podemos considerar como las primeras emergencias, las primeras actualizaciones de la fuente primordial.

El último párrafo del *Volavérunt* de Larreta:

En una de mis mudanzas de casa se extravió el dibujo de Goya, el de la maja y el vaso de veneno. Nunca he visto el grabado de que él y Luis coincidieron en hablarme: el «Volavérunt». ¿Le hubiera encontrado yo aún otro sentido? He olvidado mis latines. Ni siquiera sé lo que significa esa palabra: *Volavérunt...* (p. 265).

evoca muy bien dichas resurgencias:

—«el grabado» = el mito fundador, el original, la matriz;

—«se extravió» = la desaparición momentánea del mito:

—«le hubiera encontrado yo otro sentido» = las diferentes interpretaciones posibles en función de los mitemas resurgentes.

Nos toca a nosotros volver a encontrar el sentido —dirección y significación— del título elegido por los artistas. Este, o mejor dicho aquel «Volavérunt» no sería un guiño que acentúa el sentido posible y oculto del término latino. Si *volavérunt* es el perfecto (tercera persona de plural) del verbo «volare» que significa no sólo «volar»²² sino también «venir o ir rápidamente», puede traducirse, como lo propone *La Eneida* (5, 819) de Virgilio por «volar ligeramente por la superficie de las aguas». Y, como por casualidad, ¿no es lo que hace Venus, al nacer, llevada por Hora y Céfito? Nada extraño: de nuevo, estamos de regreso a las fuentes, a los orígenes.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF / Quadrige, 1993 [1939].
- BIGAS LUNA, José Juan, *Volavérunt*, 1999.
- CORDIN, Henry, *L'imagination créative dans le soufisme d'Ibn Arabí*, Paris, Flammarion, 1958.
- DUMÉZIL, Georges, *Mythe et Épopée I. II. III.*, Paris, Gallimard, 1995.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- DURAND, Gilbert, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, Optiques-Philosophie, 1994.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.
- ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- ÉLIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.
- ÉLIADE, Mircea, *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971.
- GRAVES, Robert, *Les mythes grecs, I*, Paris, Hachette Littératures, 1958.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1969.
- HAMMEL, Jean-Pierre, *L'Homme et les mythes*, Paris, Hatier, Héritages, 1994.
- LARRETA, Antonio, *Volavérunt*, Barcelona, Planeta, 1980.
- MERLO-MORAT, Philippe, *Ana María Matute, «Paraiso inhabitado»*, Neuilly, Éditions Atlande, 2017.
- SAURA, Carlos, *Goya en Burdeos*, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte / Poche, 1996.

²² Hay que notar que Gilbert Durant precisa, a propósito del empleo de los nombres de las divinidades, que muy a menudo «le nom propre n'est en quelque sorte que résiduel. Mais l'attribut est presque toujours sous-tendu par un verbe: éloigner, attirer, oindre, etc. Le niveau verbal dessine la véritable matrice archétypique» (1994, pp. 58-59). Durant, 1994, pp. 58-59.

- VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil, Points-Essais, 1983.
- VIROT, Anne-Marie, «Réflexions sur le regard dans les *Caprices* et les *peintures noires*», en *Goya. Regards et lectures*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1982 (Études hispaniques, 3), pp. 79-91.



Herencias artísticas y reescrituras (de la Edad Media a los siglos XX-XXI) presenta un conjunto de trabajos críticos sobre la cuestión de la reescritura. Esta temática se estudia, más concretamente, desde el punto de vista transcultural, transhistórico y transmedial. Las creaciones que aquí se analizan pertenecen a las áreas caribeñas, francófonas e hispánicas; además, ponen de relieve los procesos estéticos y éticos que resultan del diálogo transhistórico (de la Edad Media al siglo XXI) y transmedial (hibridación de algunas reescrituras). El libro propone estudios sobre Goya en la novela española contemporánea y el cine, sobre *Las Meninas* (2018) de Simone Leigh y sobre la tradición mística en José Ángel Valente. Se suman trabajos acerca de los motivos calderonianos en el teatro último de Ernesto Caballero y sobre *Letras* de Manuel Iribarren, junto con reflexiones en torno a *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla. Se incluye también un análisis sobre *La judía de Toledo o Alfonso VIII* de Eusebio Asquerino y otro relacionado con la interarrialidad de *El caballero de Olmedo* desde el Festival de Aviñón. Completan el volumen una contribución dedicada a Lourdes Ortiz y la reescritura femenina de un mito clásico: *Fedra* (1984) y un estudio sobre la reescritura de la Biblia en *David combattant*, de Louis de Masures.

Naïma Lamari es profesora de Literatura en la Universidad de Aviñón (Francia). Especializada en la obra dramática de Tirso de Molina, se dedica actualmente a la recepción del teatro del Siglo de Oro desde las artes escénicas de los siglos XX-XXI.

Emmanuel Marigno es catedrático de Literatura en la Universidad de Saint-Étienne (Francia). Ha dirigido el grupo de investigación CELEC EA 3069 entre los años 2015 y 2020, y es Decano de la Facultad de Artes, Letras, Lenguas desde 2021. Sus investigaciones se centran en el Siglo de Oro y en su recepción desde las artes de los siglos XX-XXI.

