Creatividad y realidad

Los límites difusos entre persona creadora, contexto y obra en el ámbito literario

Ana Panero Gómez
Doctora en Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid (U. C. M.)
Licenciada en Antropología Social y Cultural (U. C. M.)
Licenciada en Publicidad y RR. PP. (U. C. M.)
Magíster en Comunicación y Arte (U. C. M.)

Resumen

Decía Thomas Kuhn que el ser humano experimenta una necesidad psicológica de posicionarse con respecto a su entorno, y que tras tomar conciencia de éste, inventará una visión del mundo que lo vincule a su hábitat (Kuhn, 1957: 6). A lo largo de la historia, diversos grupos humanos han construido distintas dicotomías en un esfuerzo por armonizar conceptos antagónicos arraigados en la sociedad y en su entendimiento de la naturaleza.

En la interacción entre lo que suele denominarse «lo real» y «lo ficticio», se asume con relativa facilidad un sentido del agente: la del sujeto humano sobre lo creado. Sin

embargo, este sentido se invierte en ocasiones, y son los personajes o la obra de arte los que pueden modificar «la realidad».

En este artículo se exploran diversos ejemplos artísticos, y en especial el singular caso de la novela de Wilhelm Jensen «Gradiva. Una fantasía pompeyana» (1903), donde las esferas de la persona creadora, sus circunstancias y el elemento creado se entremezclan, se vinculan y se modifican mutuamente.

Palabras clave

Creatividad – Autor – Personaje – Realidad – Gradiva – Artes

Abstract

According to Thomas Kuhn, human beings experience a psychological need to position themselves in relation to their environment, and once they become aware of their environment, they'll invent a world view that links them to this habitat (Kuhn, 1957: 6). Throughout history, diverse human groups have constructed different dichotomies in an effort to harmonize antagonistic concepts that are rooted in society and its understanding of nature.

In the interaction between what is often called "the real" and "the fictional", agency in one direction is relatively easy to accept: the human agent over creation. Nevertheless, sometimes this effect is reversed and it is the characters or the artwork that change "the reality".

This article will explore various examples taken from the art, and focussig in particular on the case of Wilhelm Jensen's novel "Gradiva. A Pompeiian Fancy" (1903), where the spheres of the creative individual, their circumstances, and the created artwork

intermingle, link and modify each other.

Key Words

Creativity – Author – Character – Reality – Gradiva – Arts

El principal objetivo de este artículo es el de profundizar en los aspectos relativos a los distintos niveles de realidad y ficción que se conjugan en diversas obras de arte. Este estudio se centrará fundamentalmente en la novela *Gradiva. Una fantasía pompeyana*, un texto que ha dado lugar a multitud de obras plásticas, audiovisuales y literarias a lo largo del siglo XX, pero que apenas ha sido explorada desde esta perspectiva analítica acerca de los planos «ficticios» y «reales» que se concilian en ella.

Para ello será necesario atender no sólo a los aspectos formales de estos trabajos artísticos, sino rastrear e investigar fuentes externas a ellas (biografías de las personas creadoras, correspondencia epistolar, contextos y antecedentes culturales, entre otras) con el fin de que puedan explicar el alcance y la profundidad de esta cuestión.

Lo creado como componente de la realidad y la realidad modificada por lo creado

Gradiva. Una fantasía pompeyana[1] es una novela del escritor germano Wilhelm Jensen publicada en 1903 que bien podría considerarse en muchos aspectos una suerte de reflejo, un desdoblamiento de la realidad que vivió el autor. Cuenta la historia de Norberto Hanold, un

[1] JENSEN, Wilhelm Hermann (1903) *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück.* Dresden und Leipzig: Reißner

joven arqueólogo alemán que se obsesiona con la imagen de una mujer que aparece en un relieve clásico. Le llama la atención su particular manera de caminar: mientras el pie izquierdo avanza apoyándose totalmente en el suelo, el pie derecho se yergue en una verticalidad casi perfecta. Por esta forma de andar, Hanold bautiza a la figura con el nombre de Gradiva, «la que avanza», e imagina toda la historia de su vida: está convencido de que fue una joven pompeyana muerta en la erupción del Vesubio. Viaja entonces hasta aquella ciudad sepultada en busca de sus huellas, y allí encuentra a una muchacha con este mismo paso. Al verla, asume que se trata del fantasma de Gradiva, se acerca a ella y conversan en varias ocasiones durante tres días.

Se descubre luego que aquella joven es en realidad Zoë Bertgang, una mujer de carne y hueso, y antiguo amor de la infancia del protagonista. Zoë había consentido entrar en la fantasía de Norberto, fingió ser ese fantasma que veía en ella para llegar al origen de su obsesión y sacarle finalmente de su mundo imaginario.

A pesar de no ser un documento ni muy conocido ni muy extenso - de apenas 150 páginas-, tanto el contenido de la novela como la historia y circunstancias vinculadas a su creación son muy interesantes no sólo para conocer el ámbito cultural en el que apareció, sino también como ejemplo de distintas concepciones en torno a las borrosas fronteras entre la persona creadora, el contexto y la obra.

Después de leer el relato de Jensen, Sigmund Freud publica su interpretación de aquella novela en su ensayo *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva»*[2], y en tres ocasiones escribió al autor para preguntarle acerca de su creación y la posible conexión con su vida personal. Efectivamente, hubo una cuestión fundamental en la

[2] FREUD, Sigmund (1907) «Der Wahn und die Träumen in W. Jensens "Gradiva"», en *Schriften zur angewandten Seelenkunde,* nº1. Leipzig und Wien: Hugo Heller.

biografía de Jensen que influyó notablemente en su trayectoria literaria: la muerte fue una preocupación constante a lo largo de su vida, una inquietud provocada en parte por el fallecimiento de seres muy queridos y cercanos a él. En 1857 muere de tuberculosis su amor de la infancia, Clara Luise Adolphine Witthöfft, cuando la muchacha aún no había cumplido los diecinueve años. Esta pérdida afectó emocionalmente a Jensen durante muchos años y aludió a ella en varios de sus relatos, donde la pérdida del ser amado por la separación física o la defunción fue un tema recurrente.

En 1888, cuando ya habían pasado más de treinta años desde su fallecimiento, Jensen escribe una carta a una amiga de Kiel en la que aparece un párrafo referido a Clara:

> *Tu carta la nombraba: la que era mi sol, la que – incluso hoy – me es inolvidable. Mientras yo viva, seguirá ella con vida. Cuando despierto de un sueño, al que ningún otro sueño se le puede comparar, sé que ella ha estado conmigo. Ésta es la inefable fe celestial del amor, cuyo don divino seguramente está en que ha sido sólo una pequeña imagen soñada y no se hizo realidad. Yo no sé siquiera si supo algo de mi amor hacia ella. Sólo la tarde antes de su muerte pudo haberlo sabido, cuando me fui de su lado. En la despedida no pude soportarlo, caí de rodillas delante de ella y puso su blanca mano sobre mi cabeza. A nadie he dicho nunca nada de todo esto, pero tú la conociste y tu carta me trae hoy el recuerdo de aquel día. Desde hace treinta y dos años, cada 2 de mayo – el aniversario de su muerte – escribo mis pensamientos sobre ella en una poesía, y lo volveré a hacer en mi último 2 de mayo.* (Schlagmann, 2009: http://www.oedipus-online.de/ Última

consulta: 02 / 09 / 2013. Traducción propia)

Esta carta confirma la intensidad y cercanía con la que Jensen vivió la muerte de Clara Witthöfft. Es difícil no vislumbrar en ella cierto paralelismo con algunos pasajes de la novela de *Gradiva*: la identificación de la persona amada con el sol, la mano blanca femenina, el amor de juventud, su aparición en sueños y su mezcla con sensaciones y sentimientos reales. Conociendo este acontecimiento en la vida del escritor, algunos pasajes del relato adquieren otra dimensión más allá de lo ficticio[3]:

> *El artista había conservado para la posteridad la imagen de la joven tan prematuramente desaparecida […] ella se había recostado* ***realmente*** *para morir con la misma serenidad que le había mostrado su* ***sueño****. Dice un antiguo proverbio que son los predilectos de los dioses aquellos a quienes éstos arrebatan de la Tierra en la flor de la juventud.* Fragmento de la novela *Gradiva* (Jensen, 1977: 55. Énfasis añadido)

> *No pudo evitar el entregarse a esa aparición fantasmal* ***que él mismo había creado****, permaneció firme en su sitio, y sin percatarse de ello sus labios dijeron en tono quejumbroso: «¡Oh, si aún existieras, si aún vivieras!»*
>
> Fragmento de la novela *Gradiva* (Jensen, 1977: 117. Énfasis añadido)

[3] Acerca de la importancia de la biografía de Jensen en la configuración de Gradiva, Schlagmann señala que los tres encuentros de Norberto con Zoë podrían corresponderse con las tres mujeres que parecen marcar su vida afectuosa: el primer encuentro, el primer día en Pompeya, correspondería a la difunta Clara Witthöfft. El segundo encuentro (segundo día) correspondería a Sophie Stammann, que también murió repentinamente. El tercer encuentro, el definitivo, sería el que tuvo con Marie Brühl, su futura esposa (Schlagmann, 2009: http://www.oedipus-online.de/ Última consulta: 02 / 09 / 2013. Traducción propia)

En una carta que remite a Carl Jung el 24 de noviembre de 1907, Freud se pregunta si el personaje de Gradiva pudo haber surgido del recuerdo de una hermana o una amiga prematuramente fallecida (Freud, 1997: 606 – 607). El psicoanalista consideraba que Norberto Hanold y Zoë Bertgang no eran meros personajes surgidos de la nada, sino que debían ser el reflejo de personas reales. Llega a suponer una identificación entre Hanold y el propio Wilhelm Jensen cuando le pregunta acerca de la existencia de una mujer cercana (amiga, hermana) que en su infancia tuviera algún tipo de minusvalía relacionada con los pies.

Freud había expuesto esta conjetura en la Sociedad Psicoanalítica de los Miércoles, a raíz de la disertación de Max Graf, «Metodología del psicoanálisis del escritor», pronunciada el 11 de diciembre de 1907[4]:

> *En su infancia, Jensen debe haber sentido un gran afecto por una niña pequeña, presumiblemente su hermana, padeciendo luego una gran decepción, acaso por su muerte. Probablemente ese niña haya tenido algún impedimento físico, como por ejemplo un pie tullido, que en su cuento convirtió Jensen en un bello andar, ya que ese modo de caminar, que había visto en el altorrelieve, se había convertido en el punto de partida de la historia*.[5]

Por otro lado, el relieve que aparece descrito en la novela, aquel que había obsesionado a Norberto, es una escultura que existe más allá del texto literario: es una obra romana - fechada en el s. II DEC - copia de un relieve ático del siglo V AEC. Según

[4] Véase «Sociedad Psicoanalítica de Viena», en *Minutes* nº 1, 1962

[5] Jones, 1963: 404 y ss.; Freud, 1977: 24; Roudinesco, Plon, 2008: Entrada: «Delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen (el).

diversos estudios[6], la figura femenina que inspiró el nacimiento de Gradiva representaba originalmente a Aglauro en un grupo escultórico en el que se plasmaba el nacimiento de Erictonio y que se encontraba en el interior del templo de Hefestión, en Atenas. Actualmente, este relieve de Aglauro-Gradiva se encuentra expuesto en el Museo Chiaramonti del Vaticano.

Al igual que Norberto, Jensen poseía una copia de aquella efigie; las similitudes entre lo que el autor relata en la novela y sus propias experiencias biográficas son indiscutibles:

> *La idea de mi pequeña «fantasía» se originó en el antiguo altorrelieve que me produjo una impresión particularmente poética. Poseo varios de ellos en una excelente reproducción de Narny[7] en Múnich (de ahí el frontispicio) pero durante años busqué en vano el original en el Museo Nazionale de Nápoles, original que nunca pude encontrar, habiendo averiguado tan sólo que se halla en una colección en Roma.*
>
> Carta de Jensen a Freud. 25 de mayo de 1907 (fragmento)
>
> (Jensen, 1977: 18 – 23)

[6] Thompson, Homer (1949) «The Pedimental Sculpture of the Hephaisteion», en Hesperia, nº 18. pp: 23 y ss; DINSMOOR, William Bell (1941) «Observations on the Hephaisteion», en *Hesperia Supplements*. Vol. 5 pp. 1 – 171; OLSEN, Eric (Apr. – Jun. 1938) «An Interpretation of the Hephaisteion Reliefs», en *American Journal of Archaeology.* Vol. 42, nº 2. pp: 276 – 287; KAROUZOU, Semni (1954 – 1955) *Athenische Mitteilungen* LXIX – LXX; Morgan, Charles H (1962 – 1963): «The Sculptures of the Hephaisteion I: the Metopes», en *Hesperia.* nº 31, pp: 210 – 220; Morgan, Charles H. (1962 – 1963): «The Sculptures of the Hephaisteion II: the Friezes», en *Hesperia.* nº 31, pp: 221 y ss.; Morgan, Charles H. (1962 – 1963): «The Sculptures of the Hephaisteion I: the Pediments, Akroteria and Cult Images», en *Hesperia.* nº 32. Thompson, Homer (1962) «The Sculptural Adornment of the Hephaisteion» *American Journal of Archaeology* 66: 339 – 47; HARRISON, Evelyn B. (1977) «Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion» (tres partes): en *American Journal of Archaeology*. Vol. 81, nº 2, 3 y 4 (pp. 137 – 178, 265 – 287, 411 – 426 respectivamente)

[7] Ilegible en el original: en la carta de Jensen a la que se refiere Freud, el nombre es Nanny; se trataba del comerciante en objetos de arte Felix Nanny, de Munich, sito en Türkenstrasse, 92. Actualmente en ese establecimiento hay una tienda de objetos antiguos. La reproducción era probablemente un molde en escayola. En otras transcripciones de la carta, el nombre de Nanny aparece como «Narny» (cf. «Drei unveröffentlichte Briefe von Wilhelm Jensen», en *Psychoanalytische Bewegung I* (1929). p. 208) o «Manny» (carta de Freud a Jung fechada el 26 de mayo de 1907. cf. Freud, 1997: 568 – 570, nota 3)

En ocasión de su visita a una de las grandes colecciones de antigüedades de Roma, Norberto Hanold había descubierto un altorrelieve que lo atrajo en forma excepcional, de modo que mucho le alegró poder obtener una excelente reproducción en yeso, una vez vuelta de Alemania. Hacía ya varios años que esa reproducción ocupaba un lugar preferentes en una de las paredes de su gabinete de trabajo.

Fragmento de la novela *Gradiva* (Jensen, 1977: 41)

Si usted quiere llamarlo así, acaso haya habido un poco de «idea fija» en mi opinión, infundadamente preconcebida, de que esa escultura debía hallarse en Nápoles, ampliándose hasta decidir que representaba a una pompeyana. Así la veía caminar, en mi mente, sobre las losas de Pompeya, que conocía exactamente por los muchos días de frecuente permanencia entre sus escombros.

Carta de Jensen a Freud. 25 de mayo de 1907 (fragmento)

(Jensen, 1977: 18 – 23)

Durante su viaje por Italia había permanecido, durante varias semanas, en Pompeya, con el fin de estudiar sus antiguas ruinas; ya de regreso a Alemania, un día comprendió súbitamente que la joven representada por el relieve caminaba allí, sobre esas curiosas losas destinadas a los peatones.

Fragmento de la novela *Gradiva* (Jensen, 1977: 41)

Jensen había creído que la escultura que él poseía y en la que aparecía la figura que luego inspiraría a su Gradiva, era un relieve pompeyano; Norberto Hanold parecía tener la misma seguridad acerca del origen de la muchacha. Quizás Pompeya, la ciudad que permaneció prácticamente intacta tras la erupción del Vesubio, era el símbolo idóneo para referirse a la persistencia, al revivir del pasado. Del mismo modo, el recuerdo de los momentos que pasó junto a su amor de juventud se perpetuó en la vida de Jensen más allá de su fallecimiento.

Izd. Relieve de las Aglaurias (s. II DEC) Copia romana de original ático (s. V AEC). Museo Chiaramonti del Vaticano [8]

Dcha. Copia del relieve encargada por Freud. Freud Museum, Londres [9]

Como se ha apuntado anteriormente, en su segunda carta a Freud (25 de mayo de 1907), el autor le confirma que sobre el relieve había «averiguado tan sólo que se halla en una colección en Roma». Es decir, había escrito la novela sin haber visto la escultura original, a pesar de haberla buscado durante años.

[8] Fuente de la imagen (Museos Vaticanos): http://mv.vatican.va/4_ES/pages/x-Schede/MCMs/MCMs_Sala01_02.html (Última consulta : 02 / 09 / 2013)

[9] Fuente de la imagen (Freud Museum London): http://www.freud.org.uk/photo-library/detail/67734/ (Última consulta : 02 / 09 / 2013)

Freud tuvo más suerte: el 24 septiembre de 1907, después de haber hecho su análisis de aquel texto, descubrió el relieve de Aglauro en el Museo Chiaramonti durante uno de sus viajes a Italia. Así le describió a su esposa Martha el hallazgo: «Imagínate mi alegría cuando, después de tan prolongada soledad, vi hoy en el Vaticano un rostro conocido y querido; pero el reconocimiento fue unilateral, ya que se trataba de Gradiva, colgada en la parte superior de una pared» (Freud, 1968).

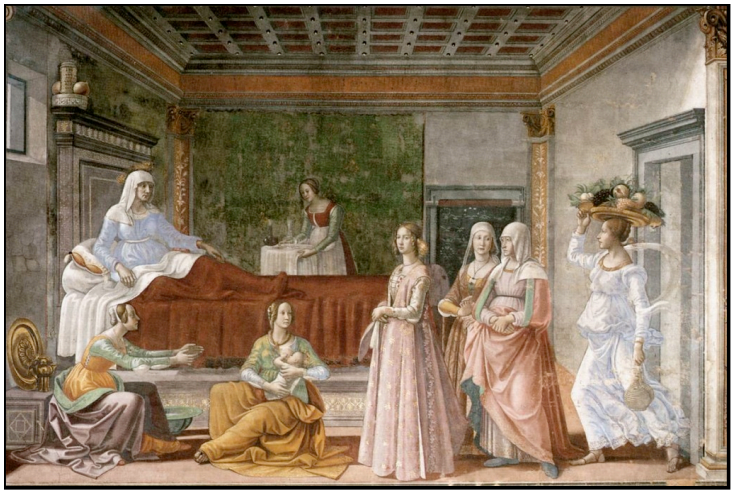
Obsérvese cómo relata aquel acontecimiento: la piedra se ha convertido en personaje, y el personaje en alguien «conocido y querido», casi humano, capaz incluso de despojarle de la soledad que sentía.

En el cartel explicativo que acompaña a esta escultura en el Museo Chiaramonti en la actualidad, se aprecia esta circunstancia cuando escriben: «Freud, collezionista di arte antica, visitò il Museo Chiaramonti (in una lettera scrisse del suo "incontro" con la Gradiva)» [«Freud, coleccionista de arte antiguo, visitó el Museo Chiaramonti (en una carta escribió acerca de su "encuentro" con Gradiva)»]. Se habla de un «encuentro», así, entrecomillado, aludiendo al modo en que Freud lo describe, esto es, otorgándole a la figura un estatus de persona viva.

Tras este «encuentro», el padre del psicoanálisis encarga una copia para su propio gabinete, una escultura en la que individualizaba y aislaba a la joven, la enmarcaba y la encerraba, convirtiéndola en protagonista absoluta en la contemplación de la obra. Aquella imagen, cargada ahora de simbología, se popularizó entre sus seguidores: «Después de que Freud hubiera publicado su libro, se convirtió en costumbre entre los psicoanalistas la de colgar en la pared una copia del relieve. Él mismo tenía una en su sala de espera.» (Jones, 1962: 403. Traducción propia). Freud nunca se deshizo de aquella escultura: primero estuvo en su vivienda de Viena, en Berggasse 19, y posteriormente en Londres,

en Maresfield Gardens (Olmos, 1997a: 51). Hoy en día puede verse en el Freud Museum de Londres.

Estos hechos recuerdan en muchos aspectos al episodio de la vida de Aby Warburg referido a la llamada «ninfa» de Santa Maria Novella, que comenzó en el año 1900. El humanista se encontraba de nuevo en Florencia desde 1898: dedicado a sus estudios culturales de finales del Quattrocento, se animó a investigar los frescos de esta basílica florentina pintados por Domenico Ghirlandaio en 1486 por encargo de Giovanni Tornabuoni. Allí, en la parte oriental del coro donde se representa el nacimiento de San Juan Bautista, encuentra la imagen de esta mujer enigmática: en un escenario de tranquilidad y reposo irrumpe la joven sirvienta con frutas y bebidas. Toda su figura transmite la sensación de movimiento: el gesto de sus manos, de sus piernas, de sus pies, el vuelo de su vestido. Parece entrar en la estancia con una brisa nueva, con una vitalidad que se contrapone al espacio ortogonal y al resto de las damas de la habitación, que visten ropas más pesadas y se muestran en posturas ralentizadas, casi estáticas.



Natividad de San Juan Bautista **(1486) D. Ghirlandaio. Capilla Tornabuoni, Basílica de Santa Maria Novella (Florencia). En la parte derecha, la llamada «ninfa de Warburg»** [10]

[10] Fuente de la imagen: http://www.domenico-ghirlandaio.org/12,-Birth-of-St-John-the-Baptist.html (Última consulta : 02 / 09 / 2013)

Como se ha apuntado anteriormente, el relieve que inspiró la creación de Gradiva se encuentra en muchos aspectos en esos límites borrosos entre «lo ficticio» y «lo real»: su imagen había movido a Jensen a buscarla durante años en distintos museos y Freud sintió que encontraba a alguien querido cuando la vio por vez primera. También la *pathosformel* de esta sirvienta pintada por Ghirlandaio, esta ninfa revivida[11], llegó a obsesionar a Warburg: no era sólo un objeto de su investigación científica, sino también «el símbolo de ésta» (Koerner 1997: 36). Warburg confesaba verla por todas partes, no comprender exactamente de dónde venía e incluso perder la razón por ella («*ich verlor meinen Verstand*». Didi – Huberman, 2009: 309).

Es realmente llamativo el paralelismo entre la fascinación de Norberto Hanold por su Gradiva (Aglauro) *caminante* y la de Warburg por la ninfa (sirvienta) *en movimiento*, las *preguntas* que ambos se hacen sobre las respectivas figuras *representadas* (¿quién es esta joven? ¿de dónde viene? ¿me he encontrado con ella antes?) y el sentimiento que en ellos despertaban. Aunque los dos están acostumbrados a estudiar objetos arqueológicos, lo que les deslumbra no es el valor artístico de la obra, sino algo íntimamente unido a la forma y movimiento de la mujer representada.

Es más, Spector opina que el descubrimiento de aquella ninfa tuvo una relevancia especial en la vida personal de Warburg. Estando en Florencia en 1888, el historiador encontró a quien se convertiría en su esposa, Mary Hertz. Artista católica y de tendencia progresista, ella era, como la ninfa, una auténtica «intrusa» en la familia judía y burguesa de Warburg (Spector, 1988: 66). «Como Hanold, Warburg hubo de reencontrar a la que

[11] El panel cuarenta y seis del *Atlas Mnemosyne* estaba especialmente dedicado a la *Pathosformel* de la ninfa caminante.

fuera su mujer, la pintora Mary Hertz, no en Hamburgo, que era la común tierra natal de la futura pareja, sino en Italia, en Florencia» (Olmos, 1997b: 51).

Ha de recordarse otro paralelismo cuando menos curioso: Jensen escribe su *Gradiva* en Múnich en 1903; ese mismo año, Friedrich Hauser publica desde Roma su estudio[12] sobre el relieve de las Horas y las Aglaurias en el que aparece la figura de Aglauro (la escultura que encontraría Freud cuatro años más tarde); y también en 1903 aparece la investigación de Aby Warburg sobre las grandes pinturas mitológicas de Botticelli, donde se encontraba el germen de su preocupación por la ninfa en movimiento. Tres hombres alemanes que trabajaron en las mismas fechas sobre las figuras de mujeres caminantes conectadas con Italia y el mundo clásico.

No es extraño que se hayan establecido estas conexiones no sólo entre Jensen, Hauser y Warburg, sino también entre Freud y Norberto Hanold, por su lengua en común, su pasión hacia el arte antiguo e Italia, y su fascinación y búsqueda de la «joven caminante» (Hamilton, 1973: 409; Slochower, 1971).

Ricardo Olmos apunta también a ciertas similitudes entre el personaje de ficción Norberto Hanold y el propio Hauser: «Hanold evoca rasgos del arqueólogo de Suabia, Friedrich Hauser […] un sabio minucioso en extremo, un arqueólogo del detalle […] Científico plenamente volcado al análisis minucioso, podía pasar noches enteras sin dormir, obsesionado por la autenticidad de una antigüedad dudosa [...] [En su estudio sobre el relieve de las Agláuridas] trabaja sobre moldes (como Hanold)» (Olmos, 1997b: 51).

[12] HAUSER, Friedrich (1903) «Disiecta membra neuattischer Reliefs», en *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien,* Band VI. Wien : Alfred Hölder K.U.K. Hof – und Universitäts – Buchhändler, pp. 79 – 107

Cuando el personaje también crea

La dualidad que aparece en la novela de Jensen es más compleja de lo que pudiera parecer en un principio. Para empezar, puede hablarse de la existencia de Zoë como personaje independiente y «real» dentro del relato, y de la existencia de Gradiva, que es, por un lado, la escultura que Norberto ve en Roma y a cuya copia bautiza con este nombre, y por otro lado, el personaje que aparece en sus sueños y que él identifica con esta misma escultura.

Zoë y las dos Gradivas (es decir, la escultura y el personaje imaginado por Norberto) comparten *la misma morfología* y Norberto es quien descubre las similitudes entre las tres. El siguiente extracto es un ejemplo de cómo se vinculan estas imágenes: Norberto observa a *Zoë* en una visión que le recuerda enormemente al *relieve* que posee, y que a continuación le evoca la figura que apareció en sus *sueños*: «Pero en este caso no se trataba de una escultura que todo lo presentaba uniformemente [...] Al mismo tiempo que la divisaba, Norberto evocó con claridad en su memoria que ya una vez la había visto caminar aquí, de esta manera, en sueños.» (Jensen, 1977: 95).

> *Norberto […] advirtió por vez primera una nimia diferencia entre la Gradiva de piedra y la de carne y hueso. Aquélla carecía de algo que ésta poseía, y que se manifestaba en ella, en ese instante, con particular claridad: un hoyuelo en la mejilla*.
>
> Fragmento de la novela Gradiva (Jensen, 1977: 175)

El público lector puede preguntarse cómo séria possible tal nivel de similitud, porque si el parecido es tan obvio, si las semejanzas no son imaginaciones de Norberto,

resulta cuando menos extraño que una muchacha del siglo XX sea exacta a una escultura romana. Jensen lo aclara en una de sus cartas a Freud:

> *La composición exige necesariamente una conexión, creada por la realidad, entre él y la Rediviva, imponiendo la semejanza exterior. Por supuesto que no se ha pensado en ésta como en una similitud completa, en cuanto al rostro, a la figura ni a sus vestimentas, pero sí aproximada; tampoco contradice esto el vestido, confeccionado en una tela estival ligera, de colores claros […] Pero es él mismo quien produce la total coincidencia de ambas personalidades, porque así se lo inspiran sus deseos.*
>
> Carta de Jensen a Freud. 25 de mayo de 1907 (fragmento)
>
> (Freud, 1977: 18 – 23)

Obsérvese que en la novela el personaje de Gradiva es una figura imaginada por Norberto Hanold e inspirada por un relieve. Es decir, un personaje ha sido creado dentro del texto literario por otro personaje a partir de una escultura que existe en la realidad «no ficticia» y que poseía a su vez el propio autor. Jensen se funde con su protagonista masculino cuando crea y bautiza a Gradiva en el momento en que lo hace el propio Norberto.

> *A fin de dar un nombre a esa escultura, la había denominado, para sí mismo, «Gradiva», o sea «la que camina»; calificativo por cierto que los poetas de la antigüedad habían impuesto exclusivamente a Mars Gradivus, el dios de la guerra que se ponía en marcha para la lid, pero a Norberto se le antojó que*

era el que mejor caracterizaba la postura y el movimiento de la joven muchacha.

Fragmento de la novela Gradiva (Jensen, 1977: 44)

Gradiva *cobra vida* a partir de la imaginación de Norberto. De hecho, puede reconocerse aquí una recuperación del mito de Pigmalión, esto es, la imagen idealizada del objeto de deseo producida *para y por la mirada del hombre*, la mujer que, como Galatea[13] ha sido creada por el protagonista masculino para ser su pareja perfecta.

Entre la novela de Jensen y este mito de la escultura femenina que cobra vida[14] aparecen diversos parelismos relativos al carácter de los protagonistas masculinos, el proceso de creación y las transformaciones de los personajes femeninos[15]. El deseo carnal de estos dos hombres[16] ha sido desplazado por su pasión por las estatuas del mundo clásico. Existe, pues, una reiteración en el rechazo a la mujer real y el amor por la mujer creada. «Sus constataciones le causaban malhumor, ya que consideraba bonita la postura

[13] En realidad, el nombre de la estatua no aparece en el relato de Ovidio ni en fuentes antiguas. Se conoce ahora como Galatea, «diosa blanca como la leche», aludiendo al color del marfil en que fue esculpida (Pedraza, 2000: 32).

[14] Acerca de las reinterpreaciones del mito de Pigmalión en la cultura moderna y contemporánea, véase PEDRAZA, Pilar (2000) «Pigmalión y las mujeres minerales», en *Dossiers feministes*, nº 4. pp. 31 – 47. Sobre el desarrollo del mito de la escultura viviente, véase: GONZÁLEZ GARCÍA, Juan L. (2006) «Por amor al arte. Notas sobre la agalmatofilia y la Imitatio Creatoris, de Platón a Winckelmann», en *Anales de Historia del Arte,* n. 16 : 131 – 150. Acerca de la iconografía del mito de Pigmalión, véanse BLÜHM, Andreas (1988) *Pygmalion: Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*. Francfort: P. Lang; BÄTSCHMANN, Oskar (1985) «Pygmalion als Betrachter», en Wolfgag Kemp (ed.) *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln: Dumont.

[15] Las similitudes entre el mito de Pigmalión y la historia de Gradiva han sido subrayadas desde el ámbito del psicoanálisis: «[Norberto] evita a las mujeres. Es un adelantado en arqueología, pero no hay nadie en su vida. Sin embargo, hay un deseo reprimido de trasfondo que sale a la luz a través de la fantasía de la escultura, algo que recuerda a Pigmalión.» (Lothane, en VV. AA. 2008: http://philoctetes.org/past_programs/literature_and_psychoanalysis_reciprocal_insights. Última consulta: 02/09/2013. Traducción propia). También Angela Moorjani identifica en Gradiva a la figura de la estatua pigmalioniana (Moorjani, 1992: 6). Véase asimismo el artículo Rißler – Pipka, Nanette (2006) «La statue vivante. Métamorphoses de la Gradiva surréaliste», en *Mélusine*, nº 26, pp. 123 – 131. *Métamorphoses. Centre de Recherche sur le Surréalisme. L´Age d'homme.* Paris : Françoise Py.

[16] Sucederá lo mismo en personajes masculinos como Florio (*La estatua de mármol,* de Eichendorff, 1819) u Octavien (*Arria Marcella*, de Gautier, 1852)

vertical del pie de apoyo, y lamentaba que esa postura, creada solamente por la fantasía o el arbitrio del escultor, no correspondiera *a la vida real*.» (Jensen, 1977: 51. Fragmento de la novela *Gradiva*. Énfasis añadido).

> *Más enigmático aún le resultaba por qué la elección de los hombres había recaído sobre esas mujeres. Cada vez que alzaba la cabeza, su mirada debía caer sobre el rostro de alguno de ellos, y no halló uno sólo que cautivase la vista por su belleza exterior o que denotara un contenido interno espiritual y confortable. De cualquier modo, carecía de alguna pauta para mensurarlos en este aspecto, pues naturalmente* ***no era posible comparar el sexo femenino actual con la digna belleza de las antiguas obras de arte****.*
>
> (Jensen, 1977: 65- 66. Fragmento de la novela *Gradiva*. Énfasis añadido).

Ni Norberto ni el rey Pigmalión rechazan «lo femenino»: su menosprecio e indiferencia se dirigen hacia las *mujeres reales* que no responden a su imagen de la mujer sublime, una mujer que nace, en última instancia, de su propia persona (esculpida por Pigmalión, fantaseada por Norberto). Como ya apuntaba Pilar Pedraza, lo que en realidad importa en la historia de Pigmalión no es su pasión hacia la estatua, sino que la escultura «sea de su propia mano, espejo de la mujer ideal que lleva dentro de sí [...] Tampoco es insignificante que no se le conceda una parecida sino esa, es decir, su ideal, su doble femenino.» (Pedraza, 2000: 34). Y en este mismo sentido le explicaba Jensen a Freud :

> *Hanold sólo es un hombre sensato en apariencia [...] en el fondo no desdeña la belleza femenina, tal como trasluce a partir del placer que le depara el altorrelieve; precisamente por eso le infunden desagrado los «Augustos y*

Gretas», ya que lleva en su seno íntimo el anhelo latente de un «ideal» femenino (a falta de mejor definición).

Carta de Jensen a Freud. 25 de mayo de 1907 (fragmento)

(Freud, 1977: 18 – 23)

Diana de Armas Wilson y Ruth El Saffar señalan una conexión similar entre Nobert Hanold y Don Quijote como dos soñadores de ficción. Ni Hanold ni Don Quijote[17] sienten interés por las mujeres reales, y si el primero queda fascinado por las esculturas clásicas, el segundo busca las imágenes femeninas en los libros de caballerías (Armas; El Saffar, 1993: 72). Efectivamente, Gradiva y Dulcinea están construidas a partir de los sentimientos que inspiran, son una fuente de admiración creada por el propio sujeto admirador. Sin embargo, estas representaciones se alejan en ambos casos de la realidad y los correspondientes reales de estas mujeres fantaseadas – Zoë y Aldonza – quedan transformados en figuras sobre las que se construye el mito: sus *alter ego* han sido sublimados y la fuerza del personaje imaginado supera con creces a la verdadera mujer en la que tenía origen.

El primer acto en este proceso de creación comienza por la atribución de un nombre a la fémina: igual que Norberto bautiza a Gradiva, asimismo Don Quijote pondrá nombre a su Dulcinea y en ambas narraciones se hace partícipe al público lector de los

[17] Son igualmente destacables otras características de la obra cervantina que bien podrían aplicarse a la novela de Jensen: «Un segundo tema característico de *El Quijote* lo constituye ese problema tan freudiano de la discriminación y el interjuego entre fantasía y realidad, mundo interno – mundo externo, etc. A lo largo de todo el libro se plantea la duda de si son molinos o gigantes, castillos o ventas, princesas o prostitutas, rebaños o ejércitos. Los distintos personajes se preguntan constantemente si algo es verdad o mentira, ilusión o realidad, cosa soñada o realmente vista, sueño, borrachera o realidad, milagro o artificio, realidad o encantamiento, etc.» (Grinberg, 1987: 167 – 168). Es más, no sería descabellado establecer otro paralelismo entre don Quijote y Norberto (encarnaciones de la fantasía), y Sancho y Zoë (encarnaciones de la realidad), incluso en aquellos momentos en que parecen intercambiarse los papeles: la faceta científica y más racional de Hanold (realidad) contrasta con los momentos en que Zoë entra en el juego de su delirio y finge ser Gradiva (fantasía).

motivos que llevan a la elección de los apelativos: «A fin de dar un nombre a esa escultura la había denominado, para sí mismo, "Gradiva", o sea "la que camina" [...] a Noberto se le antojó que era el que mejor caracterizaba la postura y el movimiento de la joven muchacha.» (Jensen, 1977: 44). De un modo similar, Don Quijote escoge el nombre que considera más apropiado para la mujer de sus fantasías:

> *Había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a esta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla «Dulcinea del Toboso» porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.* (Cervantes, 1998: parte I, cap. I)

Es más, ambos apelativos, Dulcinea y Gradiva, mantienen una conexión semántica con los nombres reales a los que sustituyen: «Bertgang», el apellido de Zoë, significa al igual que «Gradiva», «la que resplandece al caminar» (Jensen, 1977: 173). «Aldonza», siguiendo a Covarrubias[18] en su *Tesoro de la lengua castellana*, era una de las derivaciones árabes de «Dulce». Pero sucedía que «Aldonza» tenía asociado un matiz muy rústico («A falta de moza, buena es Aldonza», decía un refrán). Cervantes recupera la forma latina «Dulce» y le añade la terminación « – ea», quizás por estar presente en el

[18] Godoy Alcántara, en su *Ensayo histórico etimológico filológico sobre los apellidos castellanos* también recoge esta misma etimología: «Escritores muy respetables tienen a "Dulce" por forma de Aldonza, en cuyo caso se derivaría de este modo: *Alduenza, Endulza* [...] *Dulce.*» (Godoy, 1871: 34, nota 4); Américo Castro, en cambio, supone que «Aldonza» derivaría de «Alaroza», que en árabe signifca «novia» (Castro, 1974: 8).

nombre de otras heroínas literarias como Melibea y Cariclea (Cervantes, 1998: parte I, cap. I. Nota 76).

Lo más llamativo es que, tanto Dulcinea como Gradiva, no son sólo personajes creados por otros personajes, sino que además se han cargado de tal peso simbólico que han llegado a modificar el plano de la realidad extraliteraria: la escultura que inspiró a Jensen, aquella copia romana del siglo II DEC que representaba a Aglauro, se conoce ahora como «la Gradiva». Esta última figura se ha apoderado de su morfología, un personaje ha desplazado a otro, hasta el punto en que en el cartel explicativo que el Museo Chiaramonti expone junto a este relieve se habla de Gradiva, no de Aglauro.

En cuanto a Dulcinea, señala Alcalá Galán:

> *El poder de realidad que ha cobrado el personaje de Dulcinea es bien conocido, y la historia de la propia villa de El Toboso con respecto a la poderosa presencia de este mito extraliterario es prueba fehaciente de que la fuerza del deseo y de la imaginación de don Quijote ha conseguido materializar a un ser soñado por un personaje inventado por un escritor.*
>
> (Alcalá, 1999: 129)

Y añadía en una nota al pie una anécdota histórica tremendamente ilustrativa:

> *Durante la invasión napoleónica, las tropas francesas avanzaban hacia el sur, saqueando las poblaciones que encontraban a su paso; al llegar a El Toboso, el general DuPont ordenó que se respetara completamente la villa, ya que no quería ser recordado como el hombre que destruyó la patria de Dulcinea.*
>
> (Alcalá, 1999: 129)

Existen multitud de ejemplos similares en los que un ser humano *referencia* en su obra una parte de «la realidad», y en esa *recreación* el elemento *se carga de contenido*, se convierte incluso en un *símbolo* con tal fuerza que llega a *modificar* «la realidad» que le precedía: la terraza que Van Gogh plasmó en su conocidísimo lienzo *Terrasse du café le soir, Place du forum, Arles* (1888) fue reformada entre 1990 y 1991 con el fin de asemejarse al máximo a este famoso cuadro. También decidieron rebautizar el lugar y actualmente se llama «Café Van Gogh».

En el *Ulises* de James Joyce (1922) se describe con detalle la farmacia Sweny's, situada en el número 1 de Lincoln Place en Dublín. Hoy en día, aquel espacio permanece abierto al público gracias al esfuerzo de personas voluntarias dedicadas a preservar la tienda tal y como estaba en tiempos de Joyce : siguen manteniéndose las blancas estanterías, los botes, los frascos y el instrumental de botica, a pesar de que aquello ya no sea una farmacia, sino un lugar de encuentro donde se venden libros de segunda mano y se leen textos del famoso escritor irlandés. Eso sí, allí continuan produciendo y vendiendo el jabón de limón que popularizó el protagonista de la novela.

Por cierto que en honor de esta misma obra se celebra cada 16 de junio el *Bloomsday* (por Leopold Bloom) : quienes participan en este evento suelen comer lo mismo que los personajes de la novela y recorrer en Dublín el itinerario donde se desarrolla la acción, algo muy similar a «La noche de Max Estrella» que se celebra en Madrid y donde se reproduce el recorrido de los personajes de *Luces de bohemia* (1920) de Valle-Inclán. Tampoco son escasas las guías turísticas que pasean a los visitantes de Nueva York y Nueva Jersey por los lugares donde se movían los protagonistas de series como *Sexo en Nueva York* o *Los Sopranos*, por no mencionar, entre otros, el enorme

número de eventos, celebraciones y trabajos que se desarrollan en torno a «La ruta de Don Quijote».

Conclusiones

Ante la tendencia a dicotomizar lo observado, este artículo se ha centrado en reflexionar acerca de las construcciones referidas a «lo real» y «lo ficticio». Dichas ideas han sido y siguen siendo una de las grandes cuestiones que se ha planteado el ser humano, objeto de debate y detenidas consideraciones desde distintas perspectivas filosóficas. Ciertamente, no podrán encontrar aquí su resolución, pero resulta interesante y pertinente el hallazgo de su pervivencia en la esencia misma de las creaciones artísticas.

Tal y como establecía el objetivo de este artículo, estas concepciones se han explorado a partir del texto *Gradiva. Una fantasía pompeyana*, una obra literaria que resulta ser un sorprendente ejemplo en el que esta dicotomía entre «la realidad» y «la ficción», estos límites entre el ser creador, la obra y el contexto, se vuelven borrosos: los miedos y anhelos de Jensen quedaron reflejados en el texto (la muchacha protagonista parece ser un eco del amor de juventud del escritor, fallecida prematuramente) ; la búsqueda de una escultura que existía fuera de las páginas de la novela y que obsesionó tanto al héroe como al propio autor ; el personaje femenino imaginado y soñado dentro del texto literario por otro personaje.

Pero es más, en muchas de las interpretaciones posteriores que se hicieron de esta obra volvió a surgir de forma esencial la ambigüedad de las fronteras entre «lo ficticio» y «lo real» : en su estudio sobre el texto de Jensen, Freud afirmaba que los sueños creados

por el escritor podían interpretarse del mismo modo que los sueños reales, y que la actividad creadora y los procesos inconscientes eran análogos; Salvador Dalí, el artista que, hasta el momento, ha representado a Gradiva en mayor número de ocasiones, identificaba a esta heroína con su esposa Gala: «[Gala] Estaba destinada a ser mi Gradiva [...] tenía que curarme, y ¡me curó! [...] Cuando empecé a leer esta novela, aun antes de llegar a la interpretación de Freud, exclamé: "Gala, mi esposa, es esencialmente una Gradiva"» (Dalí, 2003: 638).

Algo similar le ocurrió a Albert Nigrin: en su cortometraje de 1983 titulado *Gradiva* funde sus propias obsesiones con las del personaje de Norberto, y es Irene Fizer (su compañera en la vida real) quien interpreta a la heroína de Jensen. Incluso Alain Robbe-Grillet retomaba en su última película *C'est Gradiva qui vous appelle* (2006) la figura de Gradiva como mujer fantasma, una imagen recurrente en su obra y en su propia vida:

> *Crecí en una parte de Bretaña donde la "tradición fantasmal" estaba muy presentes. En Bretaña está muy arraigada la idea popular de "los que regresan", de la gente que muere sin la ayuda y el consuelo de un sacerdote, así que, incapaces de descansar en paz, regresan eternamente, ya fueran personas que habían sido asesinadas o marineros que habían muerto en el mar. Todas las historias populares en Bretaña son historias sobre fantasmas. Y cuando era un niño estas eran las historias que me contaban para dormir. Así que he tenido pesadillas toda mi vida. Esto es parte de mi experiencia, y estos fantasmas son criaturas que tengo que aceptar como parte de mí.*
>
> (Robbe – Grillet, http://www.youtube.com/watch?v=hldH3EkaQjw&feature=relmf cf. 03' 35'' Traducción propia. Última consulta: 04 / 09 / 2013)

Bibliografía

ALCALÁ GALÁN, Mercedes (1999) «La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. Vol. 19, nº 2, pp. 125 – 139

ARMAS WILSON, Diana de; EL SAFFAR, Ruth S. (1993) *Quixotic desire: psychoanalytic perspectives on Cervantes*. Ithaca, New York: Cornell University Press

CASTRO Y QUESADA, Américo (1974) *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1998) *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1994) *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Felipe C.R. Maldonado (ed.); revisada por Manuel Camarero. Madrid: Castalia

DALÍ, Salvador (2003) *Obra completa. Vol. I, Textos autobiográficos*. Félix Fanés (ed.) Barcelona: Destino; Figueras: Fundación Gala – Salvador Dalí; Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales

DIDI – HUBERMAN, Georges (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores

FREUD, Sigmund (1968) *Briefe 1873 – 1939*. Frankfurt am Main: Fischer

FREUD, Sigmund (1997) *Correspondencia de Freud. Tomo II, 1886 – 1908, El descubrimiento del inconsciente.* Edición crítica establecida por orden cronológico de Nicolás Caparrós. Madrid: Biblioteca Nueva

GODOY ALCÁNTARA, José (1871) *Ensayo histórico etimológico filológico sobre los apellidos castellanos*. Madrid: Rivadeneyra

GOMBRICH, Ernst (1970) *Aby Warburg: an Intellectual Biography*. London: The Warburg

Institute, University of London

HAMILTON, James (1973) «Jensen's Gradiva: A further interpretation», en American *Imago*. Vol. 30, pp. 380–412

HARRISON, Evelyn (Summer: 1977) «Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion: Part II, the base», en *American Journal of Archaeology*. Vol. 81, nº 3, pp: 265 – 287

HAUSER, Friedrich (1903) «Disiecta membra neuattischer Reliefs», en *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*. Vol. VI. Wien : Alfred Hölder K.U.K. Hof – und Universitäts – Buchhändler, pp. 79 – 107

JARAUTA, Francisco (2009) «A la sombra de la Ninfa de Warburg», en *Las ideas del arte: de Altamira a Picasso*. BODEI, Remo et al.; Santander: Fundación Marcelino Botín. Observatorio de análisis de tendencias, pp. 147 – 154

JENSEN, Wilhelm (1929) «Drei unveröffentlichte Briefe. Zur Geschichte von Freuds Gradiva – Analyse», en *Die Psychoanalytische Bewegung*. Nº 1, pp. 207 – 211

JENSEN, Wilhelm; FREUD, Sigmund (1977) *El delirio y los sueños en «Gradiva», de W. Jensen (con el texto del relato de Wilhelm Jensen)*. Prologado por Bernd Urban y Johannes Cremerius. Barcelona: Grijalbo

JONES, Ernest (1962) *Das Leben und Werk von Sigmund Freud*. Vol. 2 Berna und Stuttgart: Verlag Hans Huber

KAROUZOU, Semni (1954 – 1955) *Athenische Mitteilungen.* LXIX – LXX

KOERNER, Joseph (1997) «Paleface and Redskin», en *The New Republic*, 24 de marzo, pp. 30 – 38

KUHN, Thomas (1957) *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Cambridge: Harvard University Press

LOTHANE, Zvi (2010) «The Lessons of a Classic Revisited: Freud on Jensen's Gradiva»,

en *The Psychoanalytic Review*. Vol. 97, nº 5, pp. 789 – 817

OLMOS ROMERA, Ricardo (1997a) «Freud, Jung y W. Jensen. Fragmentos, psicoanálisis, metáforas y formas de narrar la arqueología», en *Revista de Arqueología*. Nº 193, pp. 46 – 55

OLMOS ROMERA, Ricardo (1997b). «La "Gradiva" de W. Jensen», en *Revista de Arqueología*. Nº 194, pp. 44 – 51

PANERO GÓMEZ, Ana (2012: abril) «La Gradiva daliniana», en *Arte y ciudad. Revista de investigación*. Nº 1, pp. 169 – 193

PEDRAZA, Pilar (2000) «Pigmalión y las mujeres minerales», en *Dossiers feministes*. Nº 4, pp. 31 – 47

ROBBE – GRILLET, Alain (1989) Conferencia en San Francisco University (abril de 1989) http://www.youtube.com/watch?v=hldH3EkaQjw&feature=relmfu (Última consulta: 04 / 09 / 2013)

ROBBE – GRILLET, Alain (2005) Entrevista para Les InRocks. 30 de noviembre de 2005. Kaprièlian, Nelly (entrevistadora). http://www.lesinrocks.com/2005/11/30/cinema/actualite-cinema/robbe-grillet-filmeur-de-fantomes-11107909/ (Última consulta: 04 / 09 / 2013)

SLOCHOWER, Harry (1971). «Freud's Gradiva: Mater nuda rediviva. A wish fulfillment on the "Memory" on the Acropolis», en *Psychoanalytic Quarterly*. Vol. 40, pp. 646–662

SPECTOR, Jack (1988: Mar.) «The State of Psychoanalytic Research in Art History», en *Art Bulletin*. Vol. 70, nº 1, pp. 49 – 76

SCHLAGMANN, Klaus (2009) *Wilhelm Jensen und die Gradiva*. http://www.oedipus – online.de (Última consulta : 02 / 09 / 2013)

VV. AA. (2008) Mesa Redonda *Literature and Psychoanalysis: Reciprocal Insights*, pronunciada el 26 de abril de 2008 en The Philoctetes Center (New York)

http://philoctetes.org/past_programs/literature_and_psychoanalysis_reciprocal_insights (Transcripción de la Mesa Redonda. Última consulta : 02 / 09 / 2013)

WARBURG, Aby (2005) *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Edición a cargo de Felipe Pereda. Madrid: Alianza

WARBURG, Aby (2010) *Atlas Mnemosyne*. Martin Warnke (ed.). Edición española de Fernando Checa. Madrid: Akal