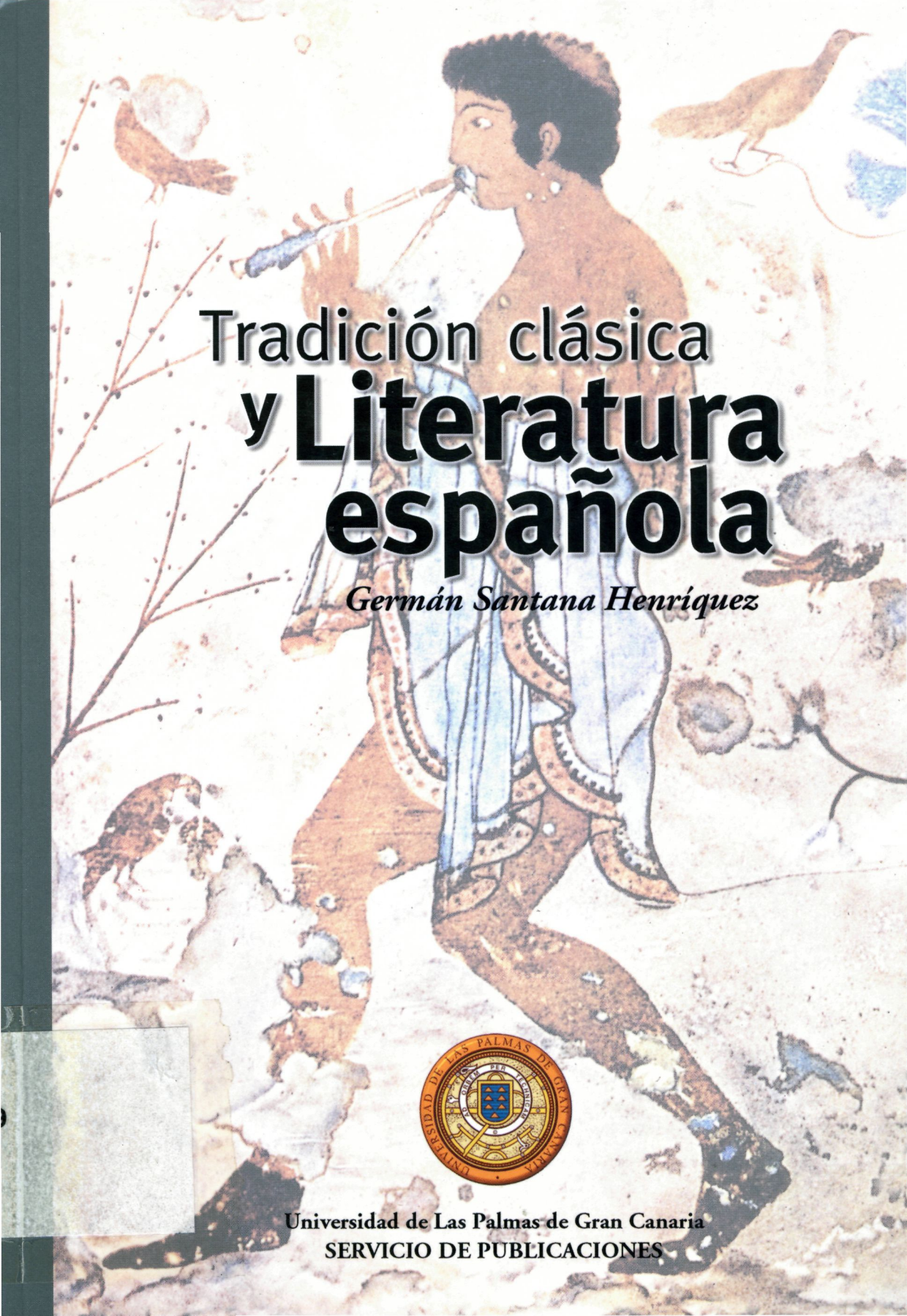




Tradición clásica y **Literatura española**

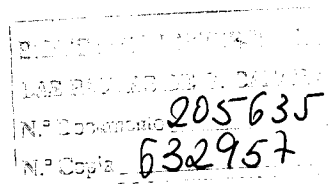
Germán Santana Henríquez



Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
SERVICIO DE PUBLICACIONES

Tradición Clásica y Literatura Española

GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ



Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
SERVICIO DE PUBLICACIONES
2000

SANTANA HENRÍQUEZ, Germán
Tradición clásica y literatura española / Germán Santana Henríquez.- Las Palmas de Gran
Canaria : Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 2000
222 p. ; 24 cm.
ISBN 84-95286-65-3

1. Mitología griega en la literatura 2. Literatura española-Crítica e interpretación I. Título II.
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, ed.

292:860

Edita: Vicerrectorado de Investigación y Desarrollo Tecnológico de la
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
Servicio de Publicaciones

Realización: Daute Diseño S.L.

Depósito Legal: G. C. - 1.358 - 2000

ISBN: 84-95286-65-3

© Servicio de Publicaciones, ULPGC. Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. Elementos míticos y paralelos estructurales en la obra épica " <i>Espejo de Paciencia</i> " de Silvestre de Balboa	11
II. La preceptiva clásica en el Caribe: el poema épico <i>Espejo de Paciencia</i> de Silvestre de Balboa	21
III. El mito griego Océano en la literatura canaria (I)	29
IV. Elementos míticos grecolatinos en la producción dramática de Tirso de Molina. Una primera aproximación	41
V. Entre el <i>lamento de Andrómeda</i> y la <i>desolación de la Quimera</i> : mito y poesía en Luis Cernuda	63
VI. Hacia una tipología mítica en las obras teatrales de Tirso de Molina: los monstruos	87
VII. <i>Regreso a la sombra</i> : el mundo clásico en Luis Cernuda	97
VIII. Elementos míticos grecolatinos en el teatro costumbrista del siglo XIX: Agustín Durán, Gil y Zárate, García de Villalta, José Espronceda, José María Díaz y Patricio de la Escosura	107
IX. Hacia una tipología mítica en las piezas teatrales de Tirso de Molina: los monstruos (II)	131
X. El mito de Océano en la historiografía canaria	139
XI. <i>Entre quimeras anda el juego</i> . la poesía mítica de un modernista canario: Domingo Rivero	163
XII. Elementos míticos grecolatinos en la lírica barroca del siglo XVIII: Álvarez de Toledo, Gerardo Lobo y Verdugo y Castilla	175
XII. La novela histórica grecolatina y su "boom" actual	201

INTRODUCCIÓN

Tiene el lector en sus manos un conjunto de estudios que realizados durante la década de los noventa ha tenido como eje común la influencia de la literatura y de la mitología griega antigua en la literatura española de los diversos períodos, con especial incidencia en el contexto en el que se enmarca dicha producción; de ahí que escritores canarios como Silvestre de Balboa o Domingo Rivero, sean objeto de análisis específico: también la literatura y la historiografía canarias se han visto transitadas por un mito griego que configura y da forma al archipiélago: Océano.

Hemos analizado la presencia y comportamiento de lo que podemos llamar “fuentes clásicas”, en géneros tan diversos como en la épica, la comedia, la lírica, la historiografía o la novela abarcando así cinco importantes campos de expresión literaria que comportan una visión global de nuestro objeto de estudio. La metodología seguida en estos trabajos sigue la línea de la crítica literaria moderna conocida como *estética de la recepción* o *recepción de la literatura*, constituyendo los trece capítulos de este libro, marcados según la simbología por un valor adverso, el nacimiento y la muerte, el cambio y la reanudación de unos estudios muy en boga en nuestros días y que persiguen la cristalización de la pervivencia del mundo clásico en nuestra literatura española e hispanoamericana.

Los trabajos que componen esta monografía han sido publicados ya o están a punto de serlo en medios de difusión de no fácil acceso para el público en general, razón por la que hemos creído conveniente agruparlos aquí. El libro se abre con *Elementos míticos y paralelos estructurales en la obra épica “Espejo de Paciencia” de Silvestre de Balboa*, aparecido en las *Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990)*, Cádiz, 1993, pp.1021-1031, coordinadas por José M. Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea. En éste trabajo evidenciamos el fuerte peso del poeta latino Horacio (*medionitas aurea, lucidus ordo, recusatio, exempla mythologica*, etc.) en una obra épica inadvertida hasta finales de los años 20 de este siglo y que supone el inicio en la historia de la

poesía cubana. El segundo capítulo intitulado *La preceptiva clásica en el Caribe: el poema épico “Espejo de paciencia” de Silvestre de Balboa*, aparecido en *El Museo Canario* 52 (1997), pp.373-379 incide nuevamente en esta obra épica un tanto singular, centrándose esta vez en el escenario en el que se encuadra dicha obra, fundamentalmente en su paisaje y naturaleza. El tercero de los trabajos denominado *El mito griego de Océano en la literatura canaria (I)*, apareció en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, Cádiz, 1997, pp.371-381, editado por José M^a Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea, y supone un recorrido retrospectivo por la literatura canaria donde ha quedado patente la impronta de este mito griego importantísimo en la configuración cultural del Archipiélago Canario, que no en balde reza en su escudo una única palabra definitoria de su sentir: Océano.

La cuarta entrega, *Elementos míticos grecolatinos en la producción dramática de Tirso de Molina. Una primera aproximación*, se presentó como ponencia de cierre en el VII *Coloquio Internacional de Filología Griega*, Madrid, UNED, 20-23 de marzo de 1996, dirigido por Juan A. López Férez (actualmente en prensa), pretende recoger el arsenal mítico que Tirso de Molina utiliza en su producción dramática cifrada en más de ochenta obras. El quinto de los trabajos, *Entre el “Lamento de Andrómeda” y la “Desolación de la Quimera”: mito y poesía en Luis Cernuda*, ponencia leída en el VIII *Coloquio Internacional de Filología Griega*, Madrid, UNED, 5-8 de marzo de 1997, dirigido por Juan A. López Férez (actualmente en prensa), analiza la poesía de Luis Cernuda como componente de la generación del 27, tratando de descubrir los elementos que se muestran dominantes y aquellos que aparecen apenas esbozados y completamente ocultos.

El capítulo seis, *Hacia una tipología mítica en las obras teatrales de Tirso de Molina: los monstruos (I)*, publicado en *Corolla Complutensis. Homenaje al profesor José S. Lasso de la Vega*, Madrid, 1998, pp.679-685, se detiene en la trayectoria y el tratamiento de estos seres configurados de manera distinta al orden regular o evolutivo de la naturaleza y genéricamente denominados “monstruos” dentro de la producción dramática del mercedario. El séptimo de los estudios, *“Regreso a la sombra”: el mundo clásico en Luis Cernuda*, se presentó como comunicación en el *Congreso Internacional Contemporaneidad de los clásicos: La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, La Habana, 1-5 de diciembre de 1998, realizándose un breve recorrido por una serie de mitos presentes en Cernuda y relacionados con el mundo subterráneo (Orfeo, Hades, Las Parcas, Asfódelos).

El capítulo octavo, *Elementos míticos grecolatinos en el teatro costumbrista del siglo XIX: Agustín Durán, Gil y Zárate, García de Villalta, José Espronceda, José M^a Díaz y Patricio de la Escosura*, presentado como ponencia en el IX Coloquio Internacional de Filología Griega, Madrid, UNED, 4-7 de mayo de 1998, dirigido por Juan A. López Férrez (actualmente en prensa), intenta mostrar la presencia de la mitología grecolatina en diferentes obras dramáticas de la escena española del siglo XIX (drama histórico, alta comedia, comedia de costumbres, tragedia neoclásica), además de en la novela histórica y en la poesía romántica. La novena entrega puede entenderse como una continuación del capítulo seis, *Hacia una tipología mítica en las piezas teatrales de Tirso de Molina (II)*, comunicación leída en el X Congreso Español de Estudios Clásicos, Alcalá de Henares, 21-24 de septiembre de 1999, estudiándose en esta ocasión endriagos tan conocidos como el centauro Quirón, la Esfinge y la gorgona Medusa. El décimo de los trabajos, *El mito de Océano en la historiografía canaria*, aparecido en las preactas del III Congreso peninsular de historia antigua, vol. I, Vitoria, 1994, pp.341-347, fija la dependencia histórica del mito de Océano en la obra de Cristóbal Pérez del Cristo *Excelencias y Antigüedades de las siete Islas de Canarias* (1769), analizando el fenómeno de la “oceanización” y su repercusión en el ámbito insular. El capítulo once, *Entre quimeras anda el juego. La poesía mítica de un modernista canario: Domingo Rivero*, ponencia leída en el seminario *El Modernismo en Canarias. Homenaje a Domingo Rivero*, Arucas, 9-13 de noviembre de 1998 (actualmente en prensa), disecciona la fragmentada poesía riveriana, descubriendo el uso de unos elementos míticos que se han visto alterados o no por la idiosincrasia del poeta que los utilizó y por el momento histórico que le tocó vivir, tanto a él como a los mitos que se descubren en su particular poesía. El estudio número doce, *Elementos míticos grecolatinos en la lírica barroca del siglo XVIII: Álvarez de Toledo, Gerardo Lobo y Verdugo y Castilla*, ponencia inaugural del X Coloquio Internacional de Filología Griega, Madrid, UNED, 3-6 de marzo de 1999, dirigido por el profesor Juan A. López Férrez (actualmente en prensa), subraya la importancia de la cultura barroca en la poesía del primer cuarto de siglo XVIII caracterizada por recrear el estilo de autores como Góngora, sobre todo en lo que se hace referencia a los mitos grecolatinos.

Finalmente, el capítulo trece, *La novela histórica grecolatina y su “boom” actual*, publicado en *Philologica Canariensis* 2-3 (1996-1997), pp.369-395, analiza un fenómeno editorial de gran auge en los últimos años: la proliferación de novelas históricas de fondo grecolatino, siendo *El vellocino de oro* de R. Graves ejemplo y objeto de comentario.

Quisiera agradecer el cuidado y las atenciones que esta obra ha merecido por parte de la Técnico Especialista del Servicio de Publicaciones y Producción Documental de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Dña. Silvia Hernández Rosales, a quien queremos manifestar desde aquí nuestra más sincera gratitud.

CAPÍTULO I

ELEMENTOS MÍTICOS Y PARALELOS ESTRUCTURALES EN LA OBRA ÉPICA “*ESPEJO DE PACIENCIA*” DE SILVESTRE DE BALBOA

Obra inédita hasta 1927, representa la pieza inicial en la historia de la poesía cubana. El rapto, cautiverio y rescate del obispo de la isla de Cuba, Fray Juan de las Cabezas Altamirano a cargo del capitán Gilberto Girón en el puerto de Manzanillo, con la decidida intervención de los vecinos de Bayamo, supone la trama de los mil doscientos trece versos, que componen, en dos cantos, esta obra épica. La profusión de elementos mitológicos, la delimitación métrica de la octava real, los numerosos paralelos estructurales tomados del Horacio más clásico, hacen de *Espejo de Paciencia*¹ una obra señera en las postrimerías del siglo XVI. Divinidades encontradas, férreos héroes, maravillosos animales, idílicos paisajes, elementos todos de la tradición grecolatina, aparecen aquí con peculiaridades propias de la naturaleza insular, con un color local que hace ver el paisaje de forma distinta. Y en medio de este estruendoso mundo épico, un asunto contemporáneo e histórico ocurrido cuatro años antes a la terminación del poema en 1608. Las convenciones literarias ceden ante la realidad insular; al igual que en Cairasco y en Viana, se advierten hechos insólitos en la descripción del paisaje: nombres poco habituales de ciertos frutos, instrumentos musicales propios del Caribe, una rica y compleja etnia (negros, criollos, españoles, portugueses, franceses, canarios), etc.

El poema aparece precedido de seis sonetos laudatorios escritos por sus contemporáneos, la advertencia al lector y la carta dedicatoria a Altamirano. Los dos cantos llevan a su comienzo un resumen en prosa de la trama: el primer canto narra el rapto y rescate del obispo; el segundo, la venganza que los vecinos de

1.- S. Balboa, *Espejo de Paciencia*, Islas Canarias, 1998.

Bayamo ejecutan venciendo y decapitando al capitán francés. La alusión mitológica aparece profusamente en el canto primero quedando reducida sensiblemente en la segunda parte del poema. Visible aflora, sobremanera, en los sonetos que preceden al poema, la chispa renacentista que adopta el núcleo griego y latino corno patrón de referencia, una referencia que tiene como escenario el paisaje de dos islas, Gran Canaria y Cuba:

Soneto I (Del Capitán Pedro de Las Torres Cifuentes)²

“Habéis echado el sello a nuestra ciencia
Con tan sublime obra, buen *Silvano*,
Diciendo del Altamirano
El valor, cristiandad y la paciencia [...]

Soneto II (Del Alférez Cristóbal de La Comba Machado, regidor de esta villa)³

“[...] Baja del alto alcázar de *Helicon*
Donde tu claro ingenio te ha subido
A esta fragilidad nuestra ordinaria:
Y ceñirán tus sienes la corona
Del lauro bello sin sazón cogido,
Que te ofrece tu madre Gran Canaria.”

Soneto IV (De Juan Rodríguez de Sifuentes, regidor de esta Villa)⁴

“Las siete fortunadas islas bellas
Donde *Marte* y Amor tienen su asiento,
Salen surcando el líquido elemento,
Acompañadas de dos mil estrellas: [...]

Soneto V (De Antonio Hernández el viejo, natural de Canarias)⁵

“Hermosas *ninfas* que en la fértil Moya,
Donde *Flora* le dio nombre a su estancia,
Gozáis de la frescura y fragancia
Que a tan discretos ánimos apoya;
Aquí donde el amor pesca sin boyas
Y nunca sale de ella sin ganancia,

2.- *Op. cit.*, p.29.

3.- *Op. cit.*, p.31.

4.- *Op. cit.*, p.35.

5.- *Op. cit.*, p.37.

Y pudiera el autor sin arrogancia
Decir por lo pasado, "Aquí fue *Troya*";
De aquellas verdes hojas que en rehenes
Cogió aquel que de *Dafne* ya carece,
Componiendo guirnalda variada, [...]"

Soneto VI (Del Alférez Lorenzo Laso de la Vega y Cerda)⁶

Dorada isla de Cuba o Fernandina
De cuyas altas cumbres eminentes
Bajan a los arroyos, ríos y fuentes
El acendrado oro y plata fina;
Si el dulce canto y música divina
De aquel que vio las infernales gentes
Las penas suspendió a tan diferentes
Y movió a compasión a *Proserpina*,
Con cuanta más razón, isla dichosa,
Estais vos dando al Orbe admiración
Con este nuevo *Homero* y fértil yedra;
Pues su dulzura os hace más famosa
Que aquella a quien la lira de *Anfión*
Hizo a los muros de ladrillo y piedra.

En la advertencia al lector, Silvestre de Balboa nos informa sobre la intención didáctica, histórica y moral de su obra, dejando caer algún que otro modelo seguido "[...] Fingí, imitando a Horacio, que los dioses marineros vinieron a la nave de Gilberto a favorecer al Obispo, [...]". Esta recreación no plantea ningún trastorno estilístico, pues, la originalidad no se siente como problema literario. La épica renacentista construye un todo de acuerdo con unos esquemas de aplicación rígida, que van desde la octava real como métrica establecida hasta la inclusión de situaciones determinadas de antemano en los cánones de la épica (la invocación a las musas, la tempestad, el recuento de los guerreros, la intervención de los dioses, etc.). Sorprende la figura de Horacio⁷, autor que manifiesta su fobia contra la épica y los temas grandilocuentes, reclamando y defendiendo para sí la inspiración y una Musa lírica. Sin embargo, advertimos la *mediocritas aurea* horaciana en la templanza y medida del obispo, en su fortaleza de espíritu en manos de los franceses, en los objetivos morales del propio Balboa. El paisaje natural con sus diversos elementos, prados, bosques,

6.- *Op. cit.*, p.39.

7.- Un excelente libro que estudia la producción de Horacio en conjunto es el de E. Fraenkel, *Horace*, Oxford, 1980, reimpresión de la primera edición de 1957. Interesante también es la introducción de V. Cristóbal López, *H. Horacio: Epodos y Odas*, Madrid, 1985. Dentro de los comentarios el de R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A commentary on Horace: Odes Book II*, Oxford, 1978.

fuentes, riachuelos, y demás parafernalia, llega a conformar el tópico del “locus amoenus” propio del bucolismo helenístico teocriteo, suavizado en gran medida por Horacio, y que llega a convertirse en una figura convencional y artificioso del paisaje garcilasiano de flores. La naturaleza insular americana se conjuga con el modelo paisajístico clásico, lo que representa una novedad dentro de la épica renacentista española. Pero quizá el aspecto más significativo de la influencia horaciana en Balboa sea el *lucidus ordo* del poeta de Venusia, es decir, la estructura simétrica y equilibrada de las partes del poema. El comienzo del canto primero no puede ser más ejemplificador. Observemos el paralelismo de la *recusatio* en ambos poemas:

“Canten los unos el terror y espanto
Que causó en Troya el Paladión preñado:
Celebren otros la prisión y el llanto
De Angélica y el Orco enamorado:
Que yo en mis versos solo escribo y canto
La prisión de un Obispo consagrado:[...]”
(canto I, 1 -6)

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen
aut Epheson bimarisque Corinthi
moenia, vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos
insignis aut Thessala Tempe;
sunt, quibus unum opus est intactae Palladis urbem
carmine perpetuo celebrare et
undique decerptam fronti praeponere olivam;
(*Hor. Odas* 1,7,1-7)⁸

Otro elemento típicamente horaciano es “la paraénesis” o monición sentencial, especie de aviso moral cuya memoria retiene el dístico de numerosas octavas. Esta exhortación puede ser positiva y negativa, y en *Espejo de Paciencia* se constituyen en verdaderos refranes y dichos cargados de fuerte contenido cristiano.

Tu ne quaesieris (scire nefas), quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros, ut melius, quidquid erat, pati!
(*Hor. Odas* I, 11, 1-3)

8.- Para todas las citas de Horacio seguimos la edición de S. Borzsák, *Q. Horati Flacci. Opera*, Madrid, 1988 (Leipzig, 1984).

"[...] sapias, vina liques et spatio brevis
spes longam reseces [...]"
(Hor.Odas I, 1 1,6-7)

"[...] carpe diem, quam minimum credula postero[...]"
(Hor.Odas I, 11,9)

Que tanto es mayor lástima el agravio
Cuanto el paciente principal o sabio.⁹

Que no teme presente ni futuro
El que con su quietud vive seguro.¹⁰

Que un obstinado corazón sin freno
Pocas veces se inclina a lo que es bueno¹¹

Merezca en mi favor ver lo que obras;
Que el verdadero amor se ve en las obras¹²

Que el hombre noble y de alta cortesía
Aun de quien no conoce se confía.¹³

Que no hay dolor mayor para un discreto
Como deber a ruines sin respeto.¹⁴

Y es muy de acuerdo de la edad madura
No perder ocasión ni coyuntura.¹⁵

Buen tiempo y ocasión es la de ahora;
Que un buen morir cualquier afrenta dora.¹⁶

Que la imaginación, aun en discreto,
Suele a veces causar varios efectos.¹⁷

9.- S. Balboa, *op. cit.*, p. 44.

10.- *Op. cit.*, p.46.

11.- *Op. cit.*, p.51.

12.- *Op. cit.*, p.52.

13.- *Op. cit.*, p.56.

14.- *Op. cit.*, p.63.

15.- *Op. cit.*, p.67.

16.- *Op. cit.*, p.68.

17.- *Op. cit.*, p.69.

Saca, y honra antes que el vulgo hable,
A Salvador el negro memorable.¹⁸

Que la alegría tras de suerte amarga
Suele ser habladora y manilarga.¹⁹

La mitología, con toda su carta sobrenatural y maravillosa, se mantiene a lo largo de todo el poema, con especial incidencia en el canto primero. Horacio había utilizado el elemento mítico en una doble vertiente: como argumento del poema y como mero ejemplo del mismo (*exemplum mythologicum*). En Balboa, los dioses clásicos se mezclan con los demonios cristianos; su intervención, unas veces, es directa, y, otras, una mera relación de nombres que, sin especificar, añaden solemnidad al poema:

“Surgen aquestas naos a una playa
Que tiene al Sur, llamada Manzanilla,
Donde *Eufrosina*, *Erato*, *Clio* y *Aglaya*
Algún tiempo tuvieron cetro y silla.
Mientras duró este trato dio de *Acaya*
Un mal olor que inficcionó su orilla [...]”²⁰

“Era el mes de Abril, cuando ya el prado
Se esmalta con el lirio y con la rosa
y están *Favonio* y *Flora* en su teatro;
Año de mil y un seis con cero y cuatro.”²¹

“Salía ya *Febo* tras la bella *Aurora*
Dorando los hermosos chapiteles,
Y con dulce soplar *Favonio* y *Flora*,
Daban la vida a rosas y claveles [...]”²²

“Luego por todo el reino de *Neptuno*
La fama publicó caso tan feo;
El cual con *Thetis*, *Palemón*, *Portuno*,
Glauco, *Atamantes*, *Doris* y *Nereo*
y las demás deidades de consumo,
Pherco, *Salacia*, *Brontes* y *Proteo* [...]”²³

18.- *Op. cit.*, p.76.

19.- *Op. cit.*, p.79.

20.- *Op. cit.*, p.45.

21.- *Op. cit.*, p.45.

22.- *Op. cit.*, p.47.

23.- *Op. cit.*, p.55.

"Salieron de los bosques *cuatro diosas*,
 Dríadas de valor y fundamento
 Que dieron al Pastor grande contento"²⁴

"[...] Sois en el N uevo Mundo muchos *Martes*"²⁵

"Ni son de aquellos fuertes campeones
 Que ocupan de *Belona* el diestro lado"²⁶

Oh, tú divina musa *Caliope*,
 Permite, y tú, bella ninfa Aglaya,
 Que pueda dibujar la pluma mía
 De este negro el valor y valentía.²⁷

La fauna, aunque teñida de tópicos imágenes, es fantástica e incluso extraña:

"Cual el pastor, después de anochecido,
 Habiendo antes juntado su ganado,
 Del dulce sueño queda sorprendido
 Y da reposo al cuerpo fatigado,
 Y llega el *lobo* con furor crecido,
 Y hallando aquel aprisco descuidado
 En él hace mortal carnicería
 Sin que lo sienta hasta que llega el día"²⁸

"*Las focas y nereidas* en concierto
 Llegaron a la nave de Gilberto"²⁹

"Sálenle a recibir con regocijo
 De aquellos montes por allí cercano,
 Todos los *semicapros* del cortijo,
Los sátiros, los faunos y silvanos"³⁰

"De arroyos y de ríos a gran prisa
 Salen *náyades* puras, cristalinas"³¹

24.- *Op. cit.*, p.58.

25.- *Op. cit.*, p.63.

26.- *Op. cit.*, p.73.

27.- *Op. cit.*, p.75.

28.- *Op. cit.*, p.48.

29.- *Op. cit.*, p.55.

30.- *Op. cit.*, p.58.

31.- *Op. cit.*, p.58.

“Luego de los estanques del contorno
 Vienen las *lumníades*, tan hermosas
 Que casi en el donaire y rico adorno
 Pudieran parecer celestes diosas”³²

“*Centauros* y silvestres *sagitarios*
 Vienen saltando por el verde llano”³³
 “Las hermosas *oréades* dejando
 El gobierno de selvas y montañas”³⁴

“Era cosa de ver las *ninfas* bellas
 Coronadas de varias aureolas,
 Y aquellos *semicapros* junto a ellas
 Haciendo diferentes cabriolas.
 Danzan con los *centauros* las más bellas,
 Y otros de dos en dos cantan a solas;”³⁵

“[...] En esto, cual *leones tras de gamos*”³⁶

La flora, pese a estar imbuida del idílico paisaje clásico, presenta la realidad de los frutos insulares. Así en lugar de uvas y manzanas, encontramos piñas, aguacates, plátanos, mamones, hicotecas, guanábanas, gegiras, caimitos, tunas, siguapas, macaguas, pitajayas, virijí, jaguará, viajacas y guabinas, todos ellos frutos tropicales ausentes de la preceptiva clásica. Por otra parte, la afición por versificar historia queda patente a lo largo de todo el período renacentista. La cercanía histórica de los personajes, la fidelidad a lo verdadero del hecho, la descripción realista de las batallas, plantea serias dudas a la hora de catalogar ciertas obras. *Espejo de Paciencia* no es una excepción. ¿Se trata, pues, de prosa histórica versificada, o bien de auténtica poesía épica? El hecho histórico se produce cuatro años antes a la redacción del poema. Sin embargo, el mito y lo maravilloso encuentran aquí su marco propicio, pese a que el escenario real donde ocurren los sucesos se capta notoriamente. Muchos poemas de asunto americano como “El Marañón” de Diego de Aguilar y “Argentina” de Barco Centenera, contienen un rasgo muy acentuado de toda la épica española: el realismo.

32.- *Op. cit.*, p.59.

33.- *Op. cit.*, p.59.

34.- *Op. cit.*, p.59.

35.- *Op. cit.*, p.60.

36.- *Op. cit.*, p.70.

37.- *Op. cit.*, p.13.

En Balboa se establece una sutil conexión entre la realidad y la fantasía. Como explica Lázaro Santana:³⁷ “Esta sutura es la “naturalidad” con que acontece y se describe eso que podría cifrarse como “segunda realidad” y nunca como una inverosimilitud. Balboa no nos enfrenta a un delirio fantasmagórico - eso son las evocaciones de Ercilla, de Oña y de tantos otros épicos americanos- sino a otra forma de realidad.”

De entre los tópicos o factores comunes más usuales de la épica se advierte que en los combates - y frente a la línea más común en la que ni el héroe anónimo ni la colectividad luchan- son los vecinos de Bayamo quienes, dirigidos por el capitán Gregorio Ramos, entablan la batalla. El propio Recuento de Huestes no es más que el reclutamiento de los isleños hallados en los hatos comarcanos a Yara. Esta revista menciona, en la trama del canto primero, a los veintiséis soldados, que acompañando al capitán francés Gilberto Girón, prenden, caminando de noche al Obispo y al Canónigo Puebla. Por parte del bando que resultará a la postre vencedor se enumeran, en el canto segundo, cada uno de los veinticuatro nombres respectivos: Jácome Milanés, Antonio de Tamayo, Gonzalo de Lagos y Mejía, Martín García, Miguel de Herrera (portugués), Gaspar Mejía, Juan Guerra, Gaspar de los Reyes, Baltazar de Lorenzana, Pedro Vergara, Bartolomé Rodríguez (criollo del Bayamo), Luis de Salas, Juan Merchán, Palacios y Medina (canarios), Juan Gómez, Rodrigo Martín (indio gallardo), Melchor Pérez, Diego, Hernando y cuatro etíopes “de color de endrina”, entre los que destaca la figura de Salvador, que arremete contra el capitán Gilberto produciendo la fatal muerte:

“Hízose afuera y le apuntó derecho
Metiéndole la lanza por el pecho”³⁸

“ ¡ Oh, Salvador criollo, negro honrado!
Vuele tu fama y nunca se consuma:
Que en alabanza de tan buen soldado
Es bien que no se censan lengua y pluma”³⁹

Este “escuadrón cristiano” vengará la afrenta sufrida por Altamirano en una especie de cruzada contra el bando francés tildado de “hereje” y “luterano”. La gloriosa hazaña de unos aldeanos cuyo material bélico, compuesto esencialmente de cuchillos, puñales, puntas, espadas y lanzas, se ve enriquecido con todo un variado arsenal: agujadas, alabardas, espingardas, machetes, dardos, cotas milanesas, partesanas, chuzos, broquel barceloneso, herrón, etc.

38.- *Op. Cit.*, p.75.

39.- *Op. Cit.*, p.75.

También sorprende la inclusión en la descripción del guerrero de curiosos elementos como la pluma de gallo en el sombrero de Martín García, las mil plumas de aves peregrinas del de Juan Guerra, o el escudo improvisado con la piel de manatí de Gaspar de los Reyes. Además, es tal la habilidad y destreza de los isleños en el combate que sólo parece uno de los indios de una herida penetrante.

Ni adivinos, ni juegos, ni torneos intercalados en la tregua del fragor de las armas, ni exequias de guerrero alguno, ni episodios colaterales aparecen en el poema. Sí, en cambio, la invocación a las musas y la atmósfera sobrenatural y maravillosa dotada de una mágica musicalidad que se produce con la aparición tanto de divinidades como de fabulosos seres.

“Al son de una templada sinfonía,
Flautas, zampoñas y rabeles ciento”⁴⁰

“Sueñan marugas, albogues, tamboriles,
Tipinaguas y adules ministriles”⁴¹

Las visiones, los sueños, los presentimientos y los augurios son suplidos por una fuerte carga simbólica de raigambre cristiana que tiene en el honor, la fe y el cumplimiento del deber los pilares básicos de la caracterización de los personajes.

El estilo, fatigoso y cansino, lleno de comparaciones y antítesis, muy prosaico en ocasiones, y cargado de abundantes rípios, se caracteriza por las complejas resonancias de las palabras, palabras que evocan el recuerdo de un mundo, que aunque épico y formalizado, presenta una gran dosis de originalidad.

Si bien M^a Rosa Alonso esgrimía en cierta ocasión que “El mar Atlántico no tuvo la suerte de una voz española que cantara la magnificencia brillante y orquestal de los dioses clásicos, trasplantados del chico mediterráneo al ancho Océano, y de aquella teoría de nereidas y deidades marinas que, en islas encantadas, mitigaron los cansados trabajos de heroicos nautas”⁴², sin embargo, Silvestre de Balboa supo proyectar en el Nuevo Continente ese mundo clásico visto con el particular reflejo de su *Espejo de Paciencia*.

40.- *Op. Cit.*, p. 60.

41.- *Op. cit.*, p. 60.

42.- Cf. M^a Rosa Alonso, *El poema de Viana. Estudio Histórico literario de un poema épico del siglo XVII*, Madrid, 1952, pp. 257-258.

CAPÍTULO II

LA PRECEPTIVA CLÁSICA EN EL CARIBE: EL POEMA ÉPICO *ESPEJO DE PACIENCIA* DE SILVESTRE DE BALBOA

*Espejo de Paciencia*¹ ocupa un lugar destacado en la épica de su tiempo, no sólo porque constituye la pieza inicial en la historia de la poesía cubana, circunstancia que reclamaron para Balboa, entre otros, Lezama Lima y Cintio Vitier, sino también porque es la única en su género que refleja ciertas peculiaridades de la naturaleza insular, un color local que muestra el paisaje de forma distinta.

Inserto en el código tradicional y en las convenciones de la épica renacentista, el poema que estudiamos presenta un asunto contemporáneo e histórico acaecido en 1604: el rapto y cautiverio del obispo de la isla de Cuba, Fray Juan de las Cabezas Altamirano, a cargo del corsario francés Gilberto Girón en el puerto de Manzanillo y el posterior rescate del prelado gracias a la decidida intervención de los vecinos de Bayamo². Los dos cantos de que consta, con sus mil doscientos trece versos agrupados en octavas reales, manifiestan los elementos comunes de la preceptiva épica más clásica: la invocación a las musas, la revista de tropas, la tempestad, las arengas, etc. Sin embargo, no hallamos en el poema ni adivinos ni juegos ni torneos intercalados en la tregua del fragor de las armas ni exequias de guerrero alguno ni episodios colaterales. Encontramos, en cambio, una atmósfera sobrenatural y maravillosa dotada de una mágica musicalidad que se produce con la aparición tanto de divinidades como de fabulosos seres. En este sentido la profusión de elementos mitológicos es más notoria en el canto primero quedando reducida sensiblemente su presencia en la segunda parte del poema. Un hecho práctico además

1.- Silvestre de Balboa, *Espejo de Paciencia*, edición de Lázaro Santana, Biblioteca Básica Canaria, Madrid, 1988. Todas las citas del poema se corresponden con esta edición.

2.- Para toda la temática de la piratería en la obra es imprescindible los estudios de Castro Morales, B., «Piratas y corsarios en la poesía de la coordenada atlántica: Juan de Castellanos, Bartolomé Cairasco de Figueroa y Silvestre de Balboa», *Espejo de Paciencia 0* (1995) pp.17-28.

se suma a la singularidad de *Espejo de Paciencia*, su brevedad, sobre todo si lo comparamos con otros poemas épicos de asunto americano como *La Araucana* de Ercilla, el *Arauco Domado* de Pedro de Oña, *El Marañón* de Diego de Aguiar o *Argentina* de Barco Centenera³.

Esta condensación expresiva igualmente presenta dentro del contexto épico un considerable número de originalidades. Así debe considerarse el hecho de que el poema no cuente con un héroe definido, función que suplen los vecinos de un pueblo marinerio caracterizado por una rica y compleja etnia (negros, criollos, españoles, portugueses, canarios, etc.). Un segundo elemento diferenciador y que ocupará el grueso de nuestro trabajo, es el escenario en el que se encuadra *Espejo de Paciencia*, fundamentalmente su paisaje y naturaleza⁴.

La chispa renacentista que adopta el núcleo griego y latino como patrón de referencia muestra ya, en los sonetos de sus contemporáneos que preceden al poema, el paisaje de dos islas: Gran Canaria y Cuba. La presencia de la isla como motivo literario ha sido ininterrumpida en las literaturas occidentales desde Homero hasta nuestros días⁵. La isla representa de ordinario el refugio ideal en el que uno puede olvidarse de todo y donde se conserva lo que los continentes ya no tienen o han perdido. En pocos espacios naturales ha jugado el mito un papel tan destacado como en las islas. Los griegos antiguos consideraban que las islas habían sido sembradas al azar en la superficie marina por el capricho de alguna divinidad. Duris de Samos, historiador del siglo IV a.C. afirmaba que de las piedras arrojadas por los gigantes, las que cayeron al mar se convirtieron en islas, y las que cayeron a la tierra, en montañas. Resulta impresionante la cantidad de fenómenos míticos que los antiguos colocaban en islas: descubrimiento del trigo, toda suerte de minas, abundancia de peces de todas clases, árboles frutales de todo tipo y todo aquello que contribuye al bienestar de la vida de los hombres. Incluso la creación de un género literario propiamente insular, derivado de las descripciones de las enciclopedias medievales, surge en los siglos XIV y XV, “los islarios” o libros de islas, especie de guías ilustradas para viajar al estilo de los portulanos o libros de pilotos. El éxito que tuvieron estos islarios, verdaderos repertorios más o menos completos de islas reales e imaginarias, muestra que las islas no dejaron de excitar

3.- Cf. Sánchez Robayna, A., *Poetas canarios de los siglos de Oro*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1990.

4.- Hemos seguido los estudios recogidos por García López, J. y Calderón Dorda, E. (Eds.): *Estudios sobre Plutereo: Paisaje y naturaleza*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1991.

5.- Martínez Hernández, M., “Las islas poéticas en la literatura grecolatina antigua y medieval” en Aguiar, R.M., López Salvá, M. y Rodríguez Alfageme, I. (Eds.): *KHARIS DIDASKALIAS. Homenaje a Luis Gil*, Madrid, 1994, pp.433-449.

la curiosidad del humanista renacentista. La influencia de las islas es tal que imprime incluso carácter a quienes las habitan. Generalmente se suele decir que las personas que viven en islas muy soleadas se transforman en gentes extrovertidas, indolentes, con cierto sentido lúdico de la vida, aunque no por ello menos inventivas.

Estas realidades geográficas han estado siempre rodeadas de una mística muy especial y cargadas de un rico simbolismo. Silvestre de Balboa representa una novedad dentro de la épica renacentista española: la conjunción de la naturaleza insular americana con el modelo paisajístico clásico, un paisaje natural y real, el de la isla de Cuba, que conforma el tópico del *locus amoenus* propio del bucolismo helenístico teocriteo, suavizado por la figura convencional y artificiosa del paisaje pastoril garcilasiano de flores.

La individualidad significativa del poema que señalamos, muestra las divergencias entre el molde literario europeo y la realidad insular cubana, un mundo de pulpas y humedades, colores y tactos, sabores, que proporciona un tono paisajístico local un tanto exótico a los ojos de cualquier europeo del siglo XVII. La idea primitiva del paisaje ideal o arquetípico presenta en Balboa la descripción viva de un escenario sumamente realista, animada por la estación del año en la que se produce la trama del poema (la primavera) y en la que los lugares comunes fijados de forma estereotipada en la tradición literaria, con un riquísimo caudal de ejemplos tomados de la historia o del mito, se adaptan al marco natural propio y privilegiado del Caribe:

Estaba a esta sazón el buen prelado
En esta ilustre villa generosa,
Abundante de frutas y ganado,
Por sus flores alegre y deleitosa.

Era en el mes de Abril, cuando ya el prado
Se esmalta con el lirio y con la rosa,
Y están Favonio y Flora en su teatro,
Año de mil y un seis con cero y cuatro. (p.45)

En la advertencia al lector, Balboa señala: “Fingí, imitando a Horacio, que los dioses marineros vinieron a la nave de Gilberto a favorecer al obispo”. Sorprende este autor latino como fuente de inspiración del escribano del Cabildo de Puerto Príncipe, máxime cuando el poeta de Venusia manifiesta claramente su fobia contra la épica y los temas grandilocuentes, reclamando para sí una musa lírica.

Los paralelismos entre Horacio y Balboa (las *recusatio*, las paraénesis o moniciones sentenciales, avisos morales cuya memoria retiene el dístico de muchas octavas y que se constituyen en verdaderos refranes y dichos cargados de fuerte contenido cristiano, los *exempla mythologica*, etc.) ya fueron objeto de análisis en otro trabajo referido al mismo poema, por lo que remito allí para este punto⁶.

El paisaje suele definirse en función de la naturaleza o del ambiente urbano que lo conforma. No se trata en *Espejo de Paciencia* de un desdén por el relato de batallas o de otros sucesos importantes, ni de un gusto extremado por lo anecdótico en lugares apartados e inhóspitos donde se desarrolle un ideal de vida retirada consagrada al cultivo de uno mismo. Aquí toma forma el sentido de la inmensidad panteística de la naturaleza, una *physis* que asume una importancia parecida e incluso superior a la del mito, un ambiente en el que el ser humano queda subordinado a la flora y a la fauna de una naturaleza sonora y multicolor, un contraste permanente entre el realismo y la artificiosidad, entre lo real y lo imaginario dentro del cuadro paisajístico donde se desarrolla el poema. Si bien es verdad que el hombre no elige el lugar sino que se limita a descubrirlo, no es menos cierto que Balboa orienta sobre su emplazamiento mediante esta conjunción entre hombre y paisaje, entre naturaleza y acción. Además, hemos de tener en cuenta que según el lenguaje simbólico⁷, en todo paisaje hay una dirección fausta y otra infausta, de acuerdo con las distintas significaciones del “ir” y del “volver”. Así suelen tener interés predominante los caminos y las encrucijadas lo mismo que las corrientes de agua. En *Espejo de Paciencia* el río Bayamo se congratula por el feliz regreso del prelado mientras que el rico hato comarcano de Yara es el lugar donde se produce el apresamiento nocturno del obispo y del canónigo Puebla. La liberación de Altamirano por mil cueros, doscientos ducados y cien arrobas de carne y tocino, sirve de antesala, al final del canto primero, a la eclosión de una naturaleza insular distinta que hace tan peculiar a este poema épico:

Sálenle a recibir con regocijo
De aquellos montes por allí cercanos,
Todos los semicapro del cortijo,
Los sátiros, los faunos y silvanos.

6.- Cf. Santana Henríquez, G., “Elementos míticos y paralelos estructurales en la obra épica *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa”, *Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico*, Cádiz, 1993, pp. 1021-1031. Otro trabajo interesante sobre la imitación de los posibles modelos seguidos por Balboa es el de Goergen, J., *Literatura fundacional americana: el Espejo de Paciencia*, Madrid, Pliegos, 1993.

7.- Cf. Cirlot, J.E., *Diccionario de símbolos*, ed. Labor, Barcelona, 1969, 5.ª ed., paisaje, pp. 359-362.

Unos le llaman padre y otros hijo;
Y alegres, de rodillas, con sus manos
Le ofrecen frutas con graciosos ritos,
Guanábanas, gegiras y caimitos.

Vinieron de los pastos las napeas
Y al hombro traen cada una un pisitaco
Y entre cada tres de ellas dos bateas
De flores olorosas de navaco.
De los prados que cercan las aldeas
Vienen cargadas de mehi y tabaco,
Mameyes, piñas, tunas y aguacates,
Plátanos y mamones y tomates.

Bajaron de los árboles en naguas
Las bellas hamadriades hermosas
Con frutas de siguapas y macaguas
Y muchas pitajayas olorosas:
De virijí cargadas y de jaguas...

De arroyos y de ríos a gran prisa
Salen náyades puras, cristalinas,
Con mucho jaguará, dajao y lisa,
Camarones, viajacas y guabinas

Vienen efedriades de las fuentes,

Luego de los estanques del contorno
Vienen las lumniades tan hermosas...
Le traen al Obispo, entre otras cosas,
De aquellas hicoteas de Masabo
Que no las tengo y siempre las alabo.

Las hermosas oréades dejando
El gobierno de selvas y montañas,...
Le ofrecieron con muchas cortesías
Muchas iguanas, patos y jutías. (pp. 58-59)

No aparecen aquí los frutos consagrados por la tradición clásica (uvas, manzanas, membrillos, etc.). La realidad de los productos tropicales se impone a pesar de que el escenario continúa siendo idílico aunque desacostumbrado. Se imponen igualmente nombres insólitos para nuestros oídos pero propios de la naturaleza cubana: guanábanas, gegiras, caimitos, mameyes, mamones, siguapas, macaguas,

flores de penetrante aroma como las pitajayas y las de navaco. Esta impresionante flora caribefia, a modo de ofrenda tiene como oficiantes a sátiros, faunos, centauros, sagitarios y silvanos, y a un buen número de ninfas (náyades, efedríades, lumníades y oréades).

Pero mucho cuidado con las hamadríades hermosas. Podríamos vernos tentados a identificarlas con otro tipo de ninfas. Nada más lejos de la realidad. Se trata de simios hembra del noreste africano que bajan de los árboles convenientemente cubiertas sus partes pudendas por unas enaguas. Un falso pudor de raigambre cristiana cubre de ropaje la desnuda fauna. Los animales presentan igualmente nombres raros e inusuales. Entre éstos contamos con crustáceos y peces de agua dulce: jaguará, dajao, lisa, camarones, viajacas y guabinas. También como sabroso manjar sobresalen las hicoetas de Masabo, pequeñas tortugas de agua dulce, que no fruta veleidoso como apunta Lázaro Santana en el prólogo a la edición de *Espejo de Paciencia*⁸. Las viandas se completan con iguanas, patos y jutías (roedores semejantes a las ratas). Una gastronomía muy diferente de la dieta mediterránea.

Si dejamos aparte las comparaciones y fábulas que hacen referencia a una fauna inexistente, compuesta esencialmente de tigres, leones, lobos y gamos, los elementos zoológicos no vuelven a aparecer hasta el final del canto segundo, una vez que ha sido dorada la afrenta mediante el castigo del escuadrón enemigo, tildado de *hereje* y *luterano*. Será entonces cuando escuchemos los cálidos sonos de los ruiseñores, los jilgueros, los pentasilbos y las abobillas. Finalmente, otro elemento faunístico indirecto se manifiesta en la indumentaria de tres de los veinticuatro hombres que acompañan al capitán Gregorio Ramos en su tentativa contra los piratas franceses: la pluma de gallo en el sombrero de Martín García, las mil plumas de aves peregrinas del de Juan Guerra y el escudo improvisado con la piel de manatí de Gaspar de los Reyes. Las pieles con las que recubrían los héroes épicos los metales de sus escudos solían ser de buey o toro⁹. Aquí con la piel de este curioso animal característico de las Antillas y conocido también como vaca marina.

En medio de este ambiente insular, definido por una flora exuberante y una fauna particular, donde se suceden sin solución de continuidad divinidades varias y seres fabulosos, también tiene presencia activa el elemento acústico-musical. Instrumentos típicos del mundo bucólico pastoril más clásico como flautas y zampoñas se acoplan con los propios de la más estruendosa comparsa caribefia:

8.- Cf. *Op. cit.* p. 14.

9.- Cf. el artículo de Zapata Ferrer, M.A., "Sobre la descripción de escudos en poesía épica griega y latina", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol.II, Madrid, 1989, pp.777-783.

Al son de una templada sinfonía,
Flautas, zampoñas, y rabeles ciento,

Era cosa de ver las ninfas bellas
Coronadas de varias aureolas,
Y aquellos semicapros junto a ellas
Haciendo diferentes cabriolas.
Danzan los centauros con las más bellas,
Y otros de dos en dos cantan a solas;
Suenan marugas, albogues, tamboriles,
Tipinaguas y adufes ministriles.(p.60)

Y así se cierra *Espejo de Paciencia*, en forma musical, mediante una breve composición religiosa -un motete- que celebra a modo de epílogo lo que Balboa cantó a modo de epopeya heroica.

El poema épico de Balboa se constituyó en un poema nacional que inauguró la expresión diferencial cubana en la literatura a partir de una preceptiva clásica rígida que, proyectada en América, dio como fruto el reflejo de una constante originalidad.

CAPÍTULO III

EL MITO GRIEGO DE *Océano* EN LA LITERATURA CANARIA (I)

Como señala el profesor Páez Martín¹ las Islas Canarias entran en la cultura occidental por la puerta de la leyenda. El escritor canario siempre tiene presente ese pasado legendario, esa vinculación a lo griego. Porque uno de los rasgos dominantes que configuran y conforman la identidad canaria es el atlantismo, el vivir en el mar, en este Océano mítico que no es el *Mare Nostrum* latino, del que apenas hay referencias en nuestra literatura, sino el Océano Atlántico infinito que arroja un archipiélago mitificado.

Las primeras referencias al Océano en la Literatura canaria se producen a partir del siglo XVI dentro de la poesía épica renacentista, concretamente en las producciones de Cairasco de Figueroa, Antonio de Viana y Silvestre de Balboa. Estos autores, mediante su poesía, integran a través del Océano Atlántico, visto desde el prisma mitológico, el ámbito y el sentir canarios. Este elemento marino, consustancial a las islas, viene dado unas veces como modelo, otras como tópico y fuente, y, finalmente, como referente estilístico y estético.

Cairasco de Figueroa (1538-1610),² considerado por algunos como el más fértil lírico canario de todos los tiempos, presenta en su *Templo Militante* una vaga descripción de esta divinidad marina cuando dice:

... a un templo me llevaron de Canaria,
que está a la parte do Titán clarífico
en el ocaso baña el carro espléndido.

1.- Cf. J. Páez M., «Tradición Clásica y literatura canaria», J. M. Maestre-J. Pascual (coords.): *Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico (Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990)*, Cádiz, 1993, p. 719.

2.- Cf. Bartolomé Cairasco de Figueroa, *Antología Poética*, edición de Ángel Sánchez, Madrid, 1989.

Hace en aqueste puerto el mar cerúleo
un ancho seno y sale un promontorio
gran trecho por las ondas del océano,

La denominación de Océano, sin embargo, alcanza una mayor concreción en los poemas *San Pedro Mártir* y *Cantores*:

Déstas y de otras muchas calidades
que por el globo esférico se esparcen
juntó Naturaleza las mejores
y, dellas hecho un admirable mixto,
las puso todas en un chico asiento
que está en el mar *Atlante*, a quien por nombre
dio la gentilidad Campos Eliseos,
por su temperie y fértil abundancia.

A la una baña el norte
a la otra el mar de Atlante:
es la una Inglaterra,
la otra, Canaria grande.

En *Las grandezas de Nivaria* se configura la presencia mítica con la realidad geográfica, y frente al mítico mar de Atlante de los poemas anteriores, surge el Atlántico mar del ámbito insular:

Yace en el gremio (Consistorio Santo)
del Atlántico mar, al occidente,
la mayor de las ínsulas Canarias
que, a la sombra del trópico de Cancro
(cuya figura todas siete abraza
y aun ellas entre sí casi la forman),
se van del este a oeste una tras otra
en casi igual distancia descubriendo.

Finalmente, *Las siete islas* manifiesta una denominación poco utilizada en toda la poesía canaria para referirse al señor del mar:

Con ademán gallardo y rico adorno
de nácar, de coral, de perlas y ámbar,
salieron al sarao siete nereidas,
hijar del mar de la Misericordia.

Silvestre de Balboa (1563-1649) en su *Espejo de Paciencia*,³ obra épica que supone el arranque de la poesía cubana en las postrimerías del siglo XVI, con sus 1.213 versos, hace patente la chispa renacentista que adopta el núcleo griego y latino como patrón de referencia, una referencia que tiene como escenario el paisaje de dos islas: Gran Canaria y Cuba.

El propio Balboa indica en la advertencia al lector que “Fingí... que los dioses marineros vinieron a la nave de Gilberto a favorecer al Obispo, ...” Dos islas en medio del ancho Océano Atlántico que mediante su unión con Tetis y a través de su descendencia se hace notorio a lo largo del poema:

Luego por todo el reino de Neptuno
La fama publicó caso tan feo;
El cual con Thetis, Palemón, Portuno,
Glauco, Atamantes, Doris y Nereo
Y las demás deidades de consumo,
Pherco, Salacia, Brontes y Proteo,
Las focas y nereidas en concierto
Llegaron a la nave de Gilberto.

En la segunda mitad del siglo el poeta tinerfeño Antonio de Viana (1578-1650)⁴ compone el que ha sido considerado como el verdadero poema épico de Canarias, *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, Conquista de Tenerife y apareamiento de la imagen de Candelaria*. En el canto primero, tras la *recusatio* y la invocación a las Musas, se dice:

En *el océano mar*, término Adlántico,
yacen en medio de las ondas varias,
a quien resisten firmes y altas rocas
de pardas peñas y arenosas playas,
las islas: son Canaria, Tenerife,
Palma, Gomera, Hierro, Lanzarote,
Fuerteventura, tan cercanas de África,...
(vv. 23-29)

3.- Cf. Silvestre de Balboa, *Espejo de Paciencia*, edición de Lázaro Santana, Madrid, 1988. Además puede verse mi artículo «Elementos míticos y paralelos estructurales en la obra épica *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa», J. M. Maestre-J. Pascual (coords.): *Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico (Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990)*, Cádiz, 1993, 1021-1031.

4.- Cf. Antoio de Viana, *Antigüedades de las Islas Afortunadas I*, edición de Rosa María Alonso, Madrid, 1991.

Este poema, de carácter pretendidamente culto como los de Cairasco y Balboa, viene precedido por un soneto de Lope de Vega Carpio dedicado al bachiller Antonio de Viana y que recogemos en su totalidad por cuanto alude al elemento marino de Océano:

Por más que el viento entre las ondas graves
montes levante, y con las velas rife,
vuela por alta mar, isleño esquife,
a competencia de las grandes naves.
Canta con versos dulces y suaves
la historia de Canaria y Tenerife,
que en ciegos laberintos de Pasife
da el cielo a la virtud fáciles llaves.
Si en tiernos años, atrevido al Polo,
niiras al Sol los rayos orientales,
en otra edad serás su *Atlante solo*:
Islas del Océano, de corales
ceñid su frente, en tanto que de Apolo
crece, a las verdes hojas inmortales.

Los autores canarios del Neoclasicismo continúan con la imitación de los grandes clásicos aunque de manera distinta. Se rompe ya con el rígido esquema del convencionalismo épico y entra en juego la composición lírica anacreóntica que se extenderá hasta los autores románticos. El siglo XVIII nos muestra a una de las figuras ilustradas más importantes de la literatura canaria, a Viera y Clavijo (1751-1813), imitador y recreador de toda esta tradición anacreóntica neoclásica inspirada por el buen gusto francés imperante entonces. Pero pronto la llegada del Romanticismo en Canarias cuestionó con su impronta los modelos clásicos. El afán reivindicador de lo autóctono de las actitudes románticas, la exaltación de lo propio llevó a la poesía canaria del siglo XIX a una vuelta al indigenismo, a la devoción por el paisaje local y el pasado heroico de los guanches. El poema *Canarias* de Nicolás Estévez, primer eslabón y paradigma de esta corriente, recurre de nuevo a la fuente clásica cuando canta al mar, pues se trata de un Océano mítico, plagado de tritones y nereidas. Otros dos poetas regionalistas amantes de lo autóctono, José Tabares Bartlett y Antonio Zero, ⁵ reinciden en la concepción clásica griega de los dos elementos geográficos fundamentales del paisaje de las Afortunadas y la expresión poética se les carga de referencias mitológicas. El primero describe el alumbramiento del Teide del siguiente modo:

5.- Cf. María Rosa Alonso, *Poesía de la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, 1991, pp. 51-92 y 117-170.

Y lanzaste al nacer, febril e insano,
estentóreos rugidos infernales,
fraguó tu ajuar el tórrido Vulcano
y tuviste por aguas bautismales
las aguas del *Atlántico Océano*.

Antonio Zero lo dibuja igualmente en su poesía un fantástico cuadro marino formado esencialmente por sirenas, tritones y nereidas que cantan las excelencias de unas Islas Afortunadas en medio del ilimitado Océano.

Pronto la literatura canaria recibirá el influjo del Modernismo asimilado de Rubén Darío y los patrones del Parnasianismo francés con el culto a la belleza y la práctica del “arte por el arte”. El uso de alusiones y referencias al mundo grecolatino se evidencian ahora como motivo estético. El clasicismo desemboca en una vertiente connotativa de estética. Y es precisamente la poesía de Domingo Rivero (1852-1929),⁶ una escritura tan fragmentariamente comunicada, la que condicionó el devenir estético de las generaciones de la lírica canaria que se escalonan desde el Modernismo hasta nuestros días. La poesía riveriana, esencialmente modernista, en cuanto trata de reubicar el pasado en el presente, acostumbra a interpretar la realidad a través de objetos individualizados, como macrocosmos simbólicos que permiten una concatenación de semejanzas y oposiciones. El recuerdo de la niñez y juventud, proyectado más allá del tiempo histórico, se inserta en una territorialidad mítica. La territorialidad del mar que nos rodea sirve a Rivero de puente entre su intimidad y la trascendencia del Océano que nos gobierna. Así en el poema *Como las olas* indica:

Son nuestras vidas,
como las olas, afán y espuma.
Las olas nacen, diciendo “ahora”
y pronto mueren diciendo “nunca”.

Pero tal vez el poeta canario que recogió y se vio condicionado ante estos presupuestos como depositario de toda una tradición mítica y mitológica, calificado como pintor del Atlántico, fue Tomás Morales (1884-1921). Mediante un verso que se adapta al sistema cuantitativo clásico, especialmente al ritmo de los anapestos en hexámetros de cinco pies y con el contrapunto de una sílaba hipermétrica, el tema del mar como mito está presente en sus numerosas composiciones. Quizá la más representativa de las piezas relativas al mar sea *Oda al Atlántico* junto con *Las Rosas de Hércules*.⁷ Con todo el esplendor de los mitos marinos el Mar aparece como

6.- Cf. Domingo Rivero, *Poetas*, edición de Eugenio Padorno, Madrid, 1991.

7.- Cf. Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, edición de Sebastián de la Nuez, Madrid, 1990.

objeto personal de amor, de pasión juvenil, de fuente de fortaleza, y se le invoca una vez como camarada y otra vez como padre:

El Mar: el gran amigo de mis sueños, el fuerte
 titán de hombros cerúleos e imponderable encanto:
 En esta hora, la hora más noble de mi suerte,
 vuelve a henchir mis pulmones y a enardecer mi canto
 El alma en carne viva, va hacia ti, mar augusto,
 ¡Atlántico sonoro! Con ánimo robusto,
 quiere hoy mi voz de nuevo solemnizar tu brío.
 Sedme, Musas, propicias al logro de mi empeño:
 ¡Mar azul de mi Patria, mar de Ensueño,
 mar de mi Infancia y de mi juventud... Mar Mío!
 (Canto I)

Tres ideas convergen en el poema dispuesto significativamente en 24 cantos: la primera basada en los elementos culturales mítico-literarios y científico-naturalistas, representados por las conocidas figuras de Poseidón, Apolo y las deidades marinas y ciertas referencias a los primeros días de la creación; la segunda muestra el antagonismo dramático del poeta con el Mar conquistado por el mito de la Nave; la tercera descansa en la colectividad formada por los trabajadores de la mar, donde la acción se ha convertido en el dominio de la circunstancia. El poeta se considerará, en la última estrofa, como un luchador cuando saluda al Océano como padre. La mar se muestra ahora como esposa fiel, como un tálamo donde se cumplen las ansias de unión genesiaca con la mar-esposa-madre, engendradora de la vida o sepultura, y regazo del claustro materno. Como señala Sebastián de la Nuez,⁸ una vez más lo genésico se une con la muerte; triunfo, en el inconsciente, del Océano, como ocurre en todos los mitos religiosos arcaicos, símbolos de la periodicidad del nacer y del morir, correlativo con el flujo y el reflujo de las mareas y de la mujer; última posesión definitiva que cierra el ciclo formal y significado del poema.

El mar de Tomás Morales metamorfosea el mítico Océano de mero paisaje en ambiente, en espacio vital por el que se encamina el poeta desde su juventud. El Mar de la *Oda al Atlántico* es un resumen y síntesis de todos los mares imaginados, vividos o soñados por el poeta, cuya culminación enlaza los tres aspectos de una única existencia: Mar-Hombre, Mar- Tierra, Mar-Destino.

Entre la isla, el Océano, y la Naturaleza, alcanzó el sentido de lo cósmico, momento en que canta los grandes temas con su más potente voz, y especialmente uno de ellos: El Atlántico:

8.- Cf. *Op. cit.*, p. 31.

Y en medio, el Dios. Sereno,
 en su arrogante senectud longeva,
 respira a pulmón pleno
 la salada ambrosía que su vigor renueva.
 Mira su vasto imperio, su olímpico legado
 -sin sendas, sin fronteras, sin límites caducos-;
 y el viento que a su marcha despierta inusitado,
 le arrebató en sus vuelos el manto constelado,
 la cabellera de algas y la barba de fucos...
 Tiende sobre las ondas su cetro soberano;
 con apretada mano,
 su pulso duro rige la cuadriga tonante
 que despide en su rapto fugaces aureolas
 o se envuelve en rizadas espumas de diamante...
¡Así miró el Océano sus primitivas olas!
 (Canto V)

¡Atlántico infinito, tu que mi canto ordenas!
 Cada vez que mis pasos me llevan a tu parte,
 siento que nueva sangre palpita por mis venas
 y a la vez que mi cuerpo, cobra salud mi arte...
 El alma temblorosa se anega en tu corriente.
 Con ímpetu ferviente,
 henchidos los pulmones de tus brisas saladas
 y a plenitud de boca,
 un luchador te grita padre desde una roca
 de estas maravillosas Islas Afortunadas...
 (Canto XXIV)

Este Océano sonoro e infinito que renueva su vigor mediante su salada ambrosía es una constante en la literatura canaria tanto desde el punto de vista de nuestra configuración geográfica como desde la perspectiva mítica. Así Tomás Morales representa no sólo el rapsoda lírico por excelencia, sino también el aedo épico que exaltó poéticamente su estricta nacionalidad dentro de un modernismo de signo muy particular, integrando nuestro Océano en una configuración cultural y de estirpe clásica. De esta forma sus poemas al mar le procuraron el epíteto de “cantor del Atlántico”.

Junto a Tomás Morales y Alonso Quesada (1886-1925),⁹ un tercer nombre se une al movimiento modernista en Canarias: Saulo Torón (1885-1974),¹⁰ quien

9.- Cf. Alonso Quesada, *Insulario*, edición de Lázaro Santana, Madrid, 1988.

10.- Cf. Saulo Torón, *El caracol encantado y otros poemas*, edición de José Carlos Castaño, Madrid, 1990.

dedica precisamente a Morales su libro *El Caracol encantado*; es el poeta de la melancolía oceánica, y tal vez por ello mismo entregado a la más arriesgada empresa en el universo del poema, el pensamiento, poeta para quien la fidelidad y la amistad es uno de los valores máximos. Calificado en ocasiones como el precursor de la visión lírica y subjetiva del mar Atlántico, Valbuena Prat indica acertadamente sobre él: En la poesía canaria se dan dos momentos respecto a la interpretación del mar. Se empieza por cantar al puerto, a la nave, a los hombres de mar, o, a lo sumo, a un mar clásico, retórico, mitológico que en un modo de antropomorfismo se le supone “como un viejo camarada de infancia”. Después se llega a la esencia del mar mismo, esfumante, panteísta, lírica. Saulo Torón en *El Caracol encantado* (1918-23; publicado en 1926) nos da un poema exclusivamente oceánico. La obra, concebida y ejecutada musicalmente, es una sinfonía marina, a base de dos temas de nostalgia, irisaciones, nubes, espuma, noche, misticismo: sobre estas melodías, persiste eterna, inmensa, monócroma, la armonía de las olas del mar. Se reivindica la poesía marina para mitigar el provincialismo y la sequedad de una Iberia triste, con apariencia de eternidad a pesar de la atención que Saulo Torón dio siempre al paso del tiempo, pues la vida es efímera y “como la espuma se deshace”.

El mar de Torón es como un cielo encantado, como un espacio para el pensamiento, y este pensamiento, como el padre Ulises, es el que gobierna el rumbo de una poesía concebida, a la manera de Dante, como navegación: el periplo de un corazón marinero.

El preludio de *El caracol encantado* es de por sí hartó significativo:

El mar es a mi vida
lo que al hambriento el pan;
para saciar mi espíritu
tengo que ver el mar.
El mar me da la norma
y el ansia de vivir;
su majestad es ciencia
suprema para mí.
Palabras de los siglos,
obras de eternidad,
¿qué sois ante la inmensa
sublimidad del mar?
Partículas del polvo
que el viento alza al barrer,
que al sol brillan un punto
y luego no se ven.

El mar es lo diverso;
 lo eterno está en el mar;
 es múltiple, absoluto,
 y siempre universal.
 Yo he visto al mar alzarse
 soberbio de altivez;
 y luego, humildemente,
 tenderse ante mis pies.
 El mar guarda secreto
 de toda comprensión;
 su espacio es el palacio
 de la imaginación.
 El mar del mediodía
 radiante en claridad,
 es un influjo activo
 de vida y ansiedad.
 Y en el ocaso de oro
 y en la mañana azul,
 el mar es siempre norma
 de fuerza y de salud.
 Yo al mar le debo entera
 mi vida, que es un mar:
 un mar de sentimiento
 y de serenidad.
 Por eso el mar ejerce
 en mí tanta atracción...
 Lo que hay dentro de mí
 es mar y corazón.

Pero si el mar Atlántico es para Saulo Torón lo eterno y lo universal, la vida y el ansia de vivir, para Pedro Perdomo Acedo (1897-1977)¹¹ el símbolo del agua deja de ser fecundante y vital para erigirse como un denso vidrio que separa la vida de la muerte. Su poesía metafísica, en cuanto que se evade de una realidad para buscar un mundo inasequible con los recursos que la lengua le proporciona, pese a contener un suave tinte romántico y alguna que otra evocación juanramoniana, no pierde los motivos propios de la poesía insular. Poco hay en él del modernismo deslumbrador de Tomás Morales o de las sinfonías cromáticas de Néstor; el mar de Perdomo es otra cosa, tal vez menos espectacular, pero más hondamente humana. Nuestro poeta no siente inventadas mitologías, sino cotidianas presencias, tantas que hace una hipóstasis serena del viejo capitán con su barco. El mar es la infinita soledad que reclama los más altos pensamientos y el viejo capitán se siente atraído

11.- Cf. Pedro Perdomo Acedo, *Antología Poética*, edición de Manuel Alvar, Madrid, 1990.

por la voz de la inmensidad. Se podría hacer un rico glosario con las mil palabras del metalenguaje náutico con las que Perdomo enriquece su texto. Buceador de Dios bajo la soledad implacable de Lanzarote se centra en la serenidad augusta del mar. Yaveh había dicho al mar: “Tu no irás lejos”, pero, al morir, el viejo capitán, tenía que salvar las cercas de los océanos y alcanzar al Dios que había puesto cancelas a las aguas.

El mar contempla “la singladura eterna de las almas”, mientras el viejo capitán, liberado de pasiones, “acaba de morir de sed de océanos”. *Mar Migado, Rapsodia Náutica, una mostaza de arena enyugando el océano*, son una muestra clarividente de este sentimiento oceánico. Reproducimos aquí el último de los citados:

COSTA expansiva y libre de mi ciudad, ¡mi puerto!
 venera siempre a cuantos humildes o atrevidos,
 con flotantes recientes llevaron a cogüelmo
 la santa soledad comunicada
 y el cinturón del agua aisladora rompieron.
 Tal vez sin paz llegaron sin ser escogedores
 para esconder de prisa una gota de miedo
 que aumentó de volumen al rodar en las dunas,
 mas dinámicamente fueron nuestros
 y al servir a la ecúmene
 desde los pomposados gabarrones de hierro
 annas nos dieran esperanzadoras
 para ver, como Adán vio la tierra creándose,
 una mostaza de arena enyugando el *Océano*.

Contemporáneo suyo, pero inserto e influenciado por la Vanguardia, Pedro García Cabrera (1905-1981) se integró en el más atinado de los nuevos movimientos: el Creacionismo. El desentrañamiento del mito basado en que “una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difuminio fatal” sirve para desterrar lo geográfico concreto por la abstracción del todo a partir de la validación de las partes. Se cree en la perspectiva de lo atlántico, que reivindicara Francisco María Pinto a finales del siglo XIX.

*Dársena con despertadores*¹² es el único libro verdaderamente surrealista de García Cabrera. El escritor es un mero juguete de sí mismo que ordena lexemas de variada procedencia para combinarlos en una sintaxis lógica en la que todo cabe.

12.- Cf. Pedro García Cabrera, *Transparencias Dársena. Entre 4 paredes*, edición de Domingo Luis Hernández, Madrid, 1990.

La conciencia de que la lengua no sólo soporta el disparate cuando lo produce sino que, además, le da sentido, a pesar de la negación de su utilidad denotativa, forma parte de este simple discurrir y de la esencia del arte mismo. Se producen relaciones cíclicas con los elementos y las formas consustanciales a su poesía más excitante, esto es, el mar, y otras especificaciones relacionadas con él, la isla con sus aditamentos y la libertad como meta colectiva y fundacional (“oraciones marinas, bajo el mar hay tres estaciones, mi mano convertida en isla, todo lo que soy -pluma, punta, jilguero encadenado- es función de mi altura sobre el nivel del mar”).

El desasosiego circundante es causa al mismo tiempo de desasosiego poético: “La mar salva o ahoga, pero no es artesana de sueños. Si quieres libertad hazla en ti mismo”.

El mar se convierte así en el elemento de viaje que alerta de los efectos cosmolitas, de la unción universal, de la hermandad con lo otro, del truncado aislamiento, vehículo de atracciones, profundidad, arcano mitológico y ser que compendia lo incógnito en que el ser depositará la esperanza personal y colectiva.

El poema *A Orillas del Mar* inserto dentro del libro *Entre cuatro paredes* compendia la concepción marina de Pedro García Cabrera:

Ni la mar ni mi esposa
han nacido para las convenciones,
no heredaron tamaña servidumbre.
Las dos son una misma llegando y sonriendo,
tienen un viejo aire de familia,
esa fisonomía de rumores
del que se acuna un alma de vaivenes.
No son esa llanura
que se puede cruzar a cualquier hora,
que admite sin protesta
el yugo arado.
Las dos son un camino desde la soledad.
Lo he aprendido esta tarde,
cuando aquella bañista
cortaba con brazadas de combate
el mirafondos de la luna llena.
Escarbaba las olas,
se batía con ansia,
destruía las curvas de la mar.

Mi compañera, no. Le daba al agua
su presencia interior,
la desnuda templanza del que arena se sabe,
del que ha peregrinado formas, cumbres y espigas
desde el inmenso mundo de una lágrima.
¿Pero a qué habrá venido
esta hormiga a la playa,
ahora que sube la marea
y no podrá ganar la seca orilla
antes de que la envuelvan las espumas?
¿Habrá intuido que fue un rumor también,
una larvada brizna de silencio,
y que cansada de bregar a ciegas
vuelve a buscar, al cabo de los siglos,
la sumergida oscuridad materna,
ese cerrado vientre que nos tiende sus olas
hacia el día que sueña nuestra noche?

En este recorrido retrospectivo por la literatura canaria ha quedado patente la impronta de este mito griego en la configuración cultural del Archipiélago Canario, que no en balde reza en su escudo una única palabra definitoria de su sentir: *Océano*.

CAPÍTULO IV

ELEMENTOS MÍTICOS GRECOLATINOS EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE TIRSO DE MOLINA. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

La pervivencia de la Antigüedad Clásica en nuestra cultura, y más concretamente, el ámbito de la mitología grecolatina, no ha encontrado espacio suficiente en los planes de estudio de nuestras universidades, entre otras razones por el contenido interdisciplinar del que adolece en gran medida. No obstante, se cuenta con todo un caudal bibliográfico con el que poder llenar, hasta este momento, esta insalvable laguna, sobre todo en el ámbito referido a la literatura contemporánea. Así, en España han sido objeto de estudio Bécquer, Pío Baroja, A. Machado, García Lorca, Unamuno, Luis Cernuda, Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, J. Zubiri, etc.¹ Una vía de análisis poco extendida en nuestra aulas que aplica las modernas teorías de la literatura y que sería extraordinariamente beneficiosa para la Filología, es la que se conoce como “recepción de la literatura” o “estética de la recepción”.² Esta corriente moderna de la crítica literaria nació y se desarrolló particularmente en Alemania gracias a los esfuerzos de H.R. Jauss y su escuela de Konstanz, aunque sus resultados más evidentes se han logrado por una serie de cultivadores franceses entre los que destacan

-
- 1.- Cf., entre otros, los siguientes trabajos: A.A.V.V., *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*, Madrid, 1960; J. Lasso de la Vega, “El mito clásico en la literatura española contemporánea”, *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, pp.405-466; M. Natividad Robledo, *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*, Madrid, 1965; M. R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975; M.I. Rodríguez Alfageme-A. Bravo García (eds.), *Tradición Clásica y siglo XX*, Madrid, 1986 y M.I. Rodríguez Alfageme (coord.), *Los clásicos como pretexto*, Madrid, 1988.
 - 2.- Cf. el manual de D. W. Fokkema-E. Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981, sobre todo el capítulo V “La recepción de la literatura (Teoría y práctica de la <<Estética de la recepción>>)”, pp.165-196.

R. Escarpit y R. Andioc. Esta tendencia, frente a una historia de los hechos literarios de carácter biográfico, preconiza un examen de la recepción y la supervivencia de la obra literaria basada en la experiencia de los lectores y en sus efectos e influencias. El sistema relacional de los varios elementos de un texto es el punto de partida para la investigación en la teoría de la recepción. Se pretende estudiar qué elementos de la obra literaria aparecen como dominantes como resultado de un código que en ese momento prevalece, y qué otros elementos aparecen como esbozados o incluso completamente ocultos. Tomando como base esta premisa intentaremos interpretar en una primera aproximación todo el arsenal mítico presente en la piezas teatrales de Tirso de Molina. Como señala el hispanista francés Charles Aubrun “El teatro español del siglo XVII se presenta como un conjunto macizo, coherente y sin fisuras, constituido por cerca de diez mil comedias y aproximadamente mil obras alegóricas religiosas (<<autos sacramentales>>)... En él se reúne lo admirable y lo detestable”.³ Las refundiciones, las adaptaciones y los plagios son en este período moneda corriente, y los textos son retocados para obtener el favor del público, un público que prefiere ver en la escena sus ideas, sus normas de conducta, sus gustos tal como lo habían recogido previamente los cancioneros, romanceros y refraneros. El dramaturgo recurre a rasgos de verosimilitud, sacados de la realidad vivida por los espectadores, y los convierte en camino trillado que va de la experiencia cotidiana a su propia ficción dramática. El teatro es una imagen de la vida pero solamente en mínimos detalles, en pequeña cantidad. Los personajes, en cambio, están atenazados por móviles como el amor, la gracia, la voz de la sangre, que están por encima de él y cuyo sentido verdadero no puede adivinar. En el desenlace interviene la justicia poética. Existe un común denominador en el género cómico: todas las obras están en verso. La mitología se desarrolla sistemáticamente desde principios del reinado de Felipe IV cuando la comedia pasa a ser espectacular y se carga de sentidos sibilinos. Los autores utilizan preferentemente a Ovidio y sus *Metamorfosis*, bien mediante traducciones, bien mediante abundantes comentarios moralizadores sobre su figura. Los dramaturgos buscan en la Biblia y en la hagiografía legendaria o histórica la prefiguración del cristianismo menos en el Antiguo Testamento que en la mitología pagana, por la que se sienten más atraídos. En medio de este ambiente surge el teatro de Fray Gabriel Téllez, el enigma biográfico del Barroco español (1584-1648), teatro sorprendente tanto por su disparidad como por su virulencia; al novicio de la Orden de la Merced le interesan más las historias, los sucesos dramáticos que la historia, y así traba

3.- Cf. la magnífica obra de Ch. V. Aubrun, *La comedia española 1600-1680*, Madrid, Taurus Ediciones, 1968, p.9.

inextricablemente intrigas en las que abunda el “suspense” y los efectos teatrales. En él concurren los saberes del teólogo, el poeta, el psicólogo y el satirizador; es el recogedor de la magna herencia de los místicos, el hacedor de criaturas humanas y de perennes mitos de arte, el gran olvidado de la crítica literaria pese a las sentencias de Menéndez Pelayo: “Después de Shakespeare, en el teatro moderno, no hay creador de caracteres tan poderoso y enérgico como Tirso ...”⁴, que vio condicionada necesariamente su producción por el predominio realista y psicológico sobre sus contemporáneos del que impregna todo su arte hasta trascenderlo. Aunque dentro de la fórmula teatral impuesta por Lope de Vega, se diferenció esencialmente de éste en la obra, desde la concepción hasta los materiales; y así produjo un teatro propio, tan distinto del de Lope como del de Calderón. El mundo de sus invenciones no fue tan vario, pero sí moralmente más amplio y más real que el de su maestro y mucho más humano que el de su continuador.

En un primer examen de su extensa producción notamos que no hay obra que no contenga algún elemento mítico. Hemos recogido de la lectura atenta de su producción dramática más de 173 elementos míticos distintos con un índice de frecuencia desigual. Analizaremos a continuación algunos de los más significativos. La ciudad de Troya se hace especialmente notoria a lo largo de este recorrido, pues registra sesentaiocho apariciones repartidas en treintainueve obras. Su alusión más numerosa muestra su aspecto de destrucción y muerte, abrasada, encendida, ardiendo en su fuego y con cenizas. Otro recurso bastante utilizado es su comparación con otras ciudades: Castel Montalto en Italia, Escitia, Sinón, Toro, Lisboa, Burgos y León. La estratagema griega del caballo y el Paladión preñado ocupa el tercer lugar en las referencias de la ciudad asiática, seguida por otras comparaciones como la que acontece en *Tan largo me lo fíáis* (Escena XI de la jornada primera):

4.- Cf. el estudio introductorio en *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Ediciones Aguilar, 1989 (4ª ed.), pp.11-63. La frase de Menéndez Pelayo se registra en la p.53. Esta edición en cuatro gruesos volúmenes es la que hemos utilizado para toda la producción dramática del mercedario y a la que se debe acudir para cualquier referencia. También se ha utilizado la edición de Joaquín Casaldueiro, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981 (5ª ed.). El descuido de la edición de la producción teatral tirsiana se constata precisamente en el volumen tercero de la edición de Blanca de los Ríos, donde en la página 220 se interrumpe la jornada tercera, escena XXIII de *El cobarde más valiente*, y se pasa a la página 253, en el acto segundo de *El pretendiente al revés*. Faltan, pues, 23 páginas de dos obras distintas.

Anquises se hace Eneas,
si el mar está hecho Troya.

Esta misma expresión se repite casi literalmente en el verso 503 de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*:

Anquises le hace Eneas,
si el mar está hecho Troya.

Otras comparaciones se suceden con el Janto voraginoso, el río homérico en el que se derramó la sangre de los combatientes (*Los amantes de Teruel*, jornada primera):

Cerneré, aunque es imposible,
la dorada arena al Xanto,
cuyo cristal fue de Troya
espejo, otro tiempo claro.

con los celos (*Santo y Sastre*, escena doce del acto segundo), y con la mujer (*Los amantes de Teruel*, jornada segunda):

Si aborrece
más que Troya es la mujer.

Apolo⁵. Las cincuenta y nueve apariciones del dios arquero se refieren principalmente a su relación amorosa con la ninfa Dafne, hija del dios-río Peneo, en Tesalia, que fue metamorfoseada en laurel para escapar a la pasión del dios. Ejemplo de este particular se manifiesta en la escena XIII del acto primero de la comedia mitológica *El Aquiles*:

Si Apolo a Dafne provoca
hasta en laurel convertilla,
si Clecie a su luz se humilla
la cabeza vuelta en flor
y Apolo le tuvo amor,
no es nuevo, aunque es maravilla.

4.- Cf. los siguientes manuales para las referencias y capítulos míticos de todos los personajes estudiados: P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, traducción de Francisco Payarols, Barcelona-Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1982 (1ª reimp.) y C. Falcón Martínez-E. Fernández-Galiano-R. López Melero, *Diccionario de la mitología clásica*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1991, (7ª reimp.).

La liberación de Delfos dando muerte a la horrible alimaña Pitón con sus flechas, dragón que asolaba la fértil llanura de Crisa asustando a las ninfas, hazaña por la que se fundaron los Juegos Píticos, se recrea brevemente en la escena V del acto segundo de la comedia *El árbol del mejor fruto*, donde se dice:

¿No hay una Palas que invoques,
un Apolo, cuyas flechas,
Pitones, sierpes deshechas,
a darte favor provoques?

La relación de Apolo con el mundo de la Medicina a través de su hijo Asclepio se hace también patente en *El amor médico*, obra en la que este dios solar aparece acompañado de famosos médicos (Galeno, Oribasio y Antonio Musa). También es notoria su relación con las artes, fundamentalmente como patrón de los poetas. Los adjetivos que Tirso impone a esta divinidad hacen alusión a su condición de astro rey cuyos rayos de oro emanan una luz que lo califican de manera positiva por un lado, como “divino”, “fogoso”, y de “griego” y “eclipsado”, por otro.

Mediante el epíteto de Febo, el Brillante, con veintiocho apariciones, se hace presente su relación como dios del sol y de la luz, atributo tardío, pues el verdadero dios del sol entre los griegos lo ocupaba Helios. Las referencias tirsianas mencionan su carro y sus caballos siendo sus adjetivos más habituales los de “hermoso”, “coronado” y “rutilante”. En la comedia hagiográfica *La joya de las montañas y verdadera historia de Santa Orosia* encontramos la siguiente expresión (Jornada Segunda. Escena VII):

y la lámpara febea
quiere extinguir su luz pura

Los semblantes de El Sol (dotado de un gran poder generador) y de Faetonte (su hijo) completan el universo dramático de luz que Tirso emplea en sus comedias. En la escena XIX del acto segundo de *El celoso prudente* “al buen callar llaman Sancho” leemos:

Gascón
Pasito
que el sol que alumbrando vemos
es más ilustre que vos,
y su oficio es carretero.

Y de gran belleza poética es la metáfora del anochecer en la que interviene Faetonte (once apariciones), a la que siempre ha caracterizado el episodio del carro del Sol donde sintió terror por la altura que había alcanzado, precipitándose luego hasta casi incendiar la tierra. En la tragicomedia bíblica *La vida y muerte de Herodes* (acto segundo. Escena primera) observamos:

Ya Febo ha permitido
que sus caballos mojen
sus crines en el mar
y estrellas da la noche.

Amor, Cupido y Venus. Los cincuentiocho ejemplos alusivos al dios latino Amor, deidad que lo imposible alcanza, como se dice en la escena tercera del acto primero de la comedia hagiográfica *La santa Juana*, representado a la manera alejandrina como un niño alado portando flechas con las que inflama los corazones presenta en Tirso una tipología bien definida. Se trata de un dios en forma de niño, hijo de Marte, identificado con un ave voladora, la lechuza, que mora en los ojos y a su vez entra por la vista y al que se le califica de rey de voluntades, invencionero ingenioso, enredador, fabulador y embustero, estudioso, verdugo, rapaz y ciego, capaz de desarmar al dios de la guerra y de ser el mejor médico para poner remedio a una peste o, por el contrario, provocarla. Observamos en esta descripción saltada la confluencia del amar con el mirar (gr. *erán* frente a *horán*), la residencia del amor en los ojos, curiosamente simbolizado en los saltones de una lechuza, o el epíteto de rapaz y su esencia de ave. Pero no nos engañemos. El fraile mercediano en todas sus formas, tiene una ojeriza muy particular al araor, puesto que el platonismo le exaspera, la idolatría pagana de los amantes le choca, la ingenua castidad de las campesinas le hace reír.

Cupido en su función de deseo amoroso (diez contextos) participa en las obras de Tirso como divinidad de los lacayos extendiendo redes como un pescador y proponiéndose contra él todo tipo de remedios. El tono burlesco y satírico de este personaje se muestra visible en la tragicomedia parabólica *Tanto es lo de más como lo de menos* (Escena VI del acto primero):

no cesa de dar jamás,
porque, so pena de olvido,
Cupido se acaba en pido,
y sus damas, en «da más».

Venus (cincuentinueve apariciones), divinidad romana protectora de los huertos, asimilada en el siglo II a.C. con la Afrodita griega, se nos presenta en Tirso como la diosa Cipria madre de Amor, hija de la espuma, perla en nácar, ligada a las

rosas, en un principio blancas, pero luego rojas por la sangre derramada por la diosa al intentar socorrer a Adonis que murió corneado por un jabalí; el episodio conocido como «Juicio de Paris» en el que con ocasión de las bodas de Tetis y Peleo todos los dioses fueron invitados al banquete salvo la Discordia que en represalia lanzó una manzana con el mensaje “para la más hermosa” provocando el enfrentamiento entre Venus, Atenea y Hera, se plasma en la escena II del acto primero de *La vida y muerte de Herodes*:

Allí la Griega robada,
si del pastor robadora
que hurtó en las huertas de Venus
la manzana a la discordia
a amor y aborrecimiento
provocaba a las historias,

También es patente la referencia a los amores de Venus con Marte, su amante, única divinidad ante la que se rinde, lo que provoca los adjetivos tirsianos de «lasciva» y «deshonesta» aunque su verdadero esposo, Vulcano, dios deforme y cojo, consienta sus infidelidades. Así acontece en la comedia de ciclo bíblico *La mujer que manda en casa* (escena VI de la jornada primera):

Esposa fue de Vulcano
Venus, y aunque Diosa fue,
de Marte amante se ve
rendida a su amor tirano.

En este sentido de amor agresivo debe interpretarse su comparación con un tigre y su malquerencia con la diosa Minerva. Elocuente se muestra el siguiente fragmento entresacado de la comedia *El melancólico* (escena IV del acto primero):

Entre el amor y el desdén
mal la ciencia se conserva,
porque Venus y Minerva
jamás se llevaron bien.
Ojos que hermosura ven
contra pasiones confusas,
no hallan a su daño excusas
pues su ocupación distinta
deshonesta a Venus pinta
y vírgenes a las Musas.

Si denigra y aniquila el amor y la ambición es para provocar el vacío en el corazón y en la cabeza de los hombres: sólo así piensa Tirso, que ya no les quedará otro recurso que volverse a Dios.

Marte. «Cuando hay guerra reina Marte». Esta frase de la escena cuarta perteneciente a la primera jornada de la comedia *la fingida Arcadia* responde de una manera descriptiva a la divinidad de más alta frecuencia en Tirso de Molina (ochentinueve contextos). Como dios muy venerado desde antiguo en la Italia central, sus apariciones le relacionan con Roma y con la batalla. En *Los amantes de Teruel*, jornada segunda, leemos:

Respeto, ¡Oh mar!, el gobierno
de ese valeroso Atlante
de las águilas de Roma,
que en ti, como Marte, asoma;

También en la escena quinta de la jornada primera de la comedia *Cómo han de ser los amigos*, se dice:

Hable Marte y haga alarde
de su bélico furor.

Los calificativos que Tirso le confiere recalcan más si cabe este aspecto guerrero: airoso, «robusto», «victorioso», «sangriento» y «propicio». La dudosa ascendencia de la divinidad provoca un extraño origen en tierras españolas, como se documenta en la comedia *Quien da luego, da dos veces* (jornada primera escena primera):

Es verdad, Andalucía,
de Marte y Minerva madre.

Igualmente contamos con Martes españoles, como el que se registra en *Las quinas de Portugal* (escena X de la jornada primera), Martes cristianos como el que aparece en la comedia hagiográfica *Los Lagos de San Vicente* (acto primero, escena sexta) y martes peruleros documentado en la trilogía de los Pizarros *Todo es dar una cosa* (jornada tercera, escena primera).

Los celos, el apetito sexual, el valor que infunde y las relaciones amorosas con Venus, mencionadas anteriormente, junto con el símbolo del roble donde se ase el picamaderas configuran los trazos del perfil tirsiano sobre esta divinidad pagana. Amalteia, Argos y Flora.

Amaltea es el nombre de la nodriza que amamantó a Zeus con leche de cabra aunque para muchos autores representa tal denominación a la misma cabra. Su episodio más famoso es el de la cornucopia o cuerno de la abundancia que siempre está lleno de alimentos y bebidas que su poseedor puede desear. Los diez contextos de este personaje en Tirso señalan precisamente este elemento de abundancia natural que su aparición provoca. Así en *Amazonas en las Indias* se evidencia otro aspecto de Amaltea convertida a su muerte por Zeus en la constelación de Capricornio (Escena cuarta de la jornada primera):

Solo en los meses que adorna
de flor Amaltea los campos
y el sol al Géminis dora,

En La villana de la *Sagra* acto primero, escena sexta indica:

porque allí vertió Amaltea
la copa de su jardín,

En *Quien da luego, da dos veces* (escena primera de la tercera jornada) leemos:

donde deposita Flora
su apacible primavera
y donde Amaltea hermosa
vierte a pesar del invierno
eternamente su copia.

Las diecinueve apariciones de Argos, aquel monstruo mitológico poseedor de un número indefinido de ojos con los que vigilaba, por encargo de la orgullosa diosa Hera, a la vaca Ío, y que asesinado por Hermes, sus ojos se vertieron en el plumaje del pavo real pasando a representar este ave el emblema de Juno, presentan en Tirso imágenes poéticas como la comparación de los mismos con las estrellas en *El celoso prudente* (escena segunda del acto primero):

ojos son esas estrellas
con que hecho un Argos pretende
ver mi amor por todas ellas.

Otra referencia a los ojos, esta vez comparados con hojas que caen por efecto del viento, acontece en la comedia *Amar por razón* (acto primero, escena primera):

Mira que ya son las hojas
ojos de Argos que nos ven
deste jardín.

El número de órganos visuales que atribuye Tirso a esta criatura «cautelosa», adjetivo que le caracteriza, se establece en cien, como atestigua La *villana* de la *Sagra* (escena quince del acto segundo):

un Argos con los cien abiertos ojos
y la letra que diga: «En siglos largos
no bastan para esto cien mil Argos».

Otras expresiones de gran efecto que se documentan en las comedias tirsianas son «hacerse un Argos de bocas» en *El Aquiles* (escena ocho del acto segundo), «He de ser un Argos que calla y vela» en *Cautela contra cautela* (escena veinticinco del acto segundo) y «Argos el alma en mi vista» en *Los balcones de Madrid* (escena trece del acto tercero).

Flora, una de las dignidades típicamente romana, representa el eterno renacer de la vegetación en primavera, presidiendo de este modo la floración de los cereales, de la vid, de los árboles frutales y de las plantas en general. El poeta Ovidio había relacionado esta figura mítica con el rapto de una ninfa por el viento céfiro que traía las lluvias en primavera haciendo renacer la vegetación. Sus quince registros tirsianos evocan la escena primaveral del jardín en todo su esplendor como se observa en *El celoso prudente* (escena cuarta del acto primero):

Es el calor
del sueño enemigo agora,
y huyendo de su rigor
pedimos alivio a Flora.

Es una diosa ésta a la que se le lisonjea e imita, calificándosela de «hermosa» y «nueva», aunque también de «trope». Pese a su magnificencia queda en Tirso por debajo de la diosa Ceres, como se constata en *Los Lagos de San Vicente* (escena once del acto segundo):

Flora has sido, serás Ceres.

Baco y Ceres. Aunque llamado también Baco entre los griegos, en su origen era el dios de la vegetación, espíritu de la savia de las plantas y del jugo de los frutos, y a la

vez de la fecundidad animal y del vino; los romanos le identificaron de ordinario con *Liber Pater* y lo festejaban mediante alborotadas procesiones en las que abundaban las máscaras, quedando prohibidas sus fiestas, «Las Bacanales» en el siglo II a.C. por su carácter orgiástico y licencioso. La tipología de Fray Diego Téllez sobre este personaje (veintiún contextos) es bastante irónica y festiva. En la tragicomedia *Tanto es lo de más como lo de menos* (escena segunda del acto segundo) leemos:

Dios de impotentes es Baco,
y por eso es barrigón.

Mientras que en la segunda parte de la trilogía hagiográfica *La santa Juana* (escena séptima del acto tercero) observamos:

que quien de Baco es amigo
y a tragos sus pechos mama,
jamás dormirá sin cama,
que siempre la trae consigo.

El alegre licor de Baco, el vino, se hace patente en *La Lealtad contra la envidia* perteneciente a la trilogía de los Pizarros (escena primera de la jornada primera):

Y a fe que en fe de su vino
dicen que Baco es vecino
desta populosa villa.

La estación propicia para quien tiene el cerebro en poder de las uvas parece ser el otoño, pues en la comedia *La mejor espigadera* (escena primera de la jornada primera) se señala:

ni a Ceres paga el Agosto
ni el fértil otoño a Baco.

Expresión que casi literalmente se repite en *La prudencia en la mujer* (escena sexta del acto tercero):

ni el estío adusto a Ceres,
ni el fértil otoño a Baco.

En *La villana de Vallecas* (escena cuarta del acto primero) aparece asociada a la figura del dios la imagen del barril, en esta ocasión, cargado de aceitunas vagamun-

das, frutos éstos dotados de un carácter astringente y absorbente, por su comparación con las esponjas:

como esponjas
de Baco hay medio barril
de aceitunas vagabundas

Ceres (diecisiete apariciones) es el nombre romano de la diosa griega Deméter, venerada como divinidad de la tierra cultivada frente a Gea, personificación de la tierra en sentido cosmogónico. La identificación con el ciclo vegetativo viene dada porque el fruto muere en la estación invernal y resucita en la primavera. Este mito eminentemente agrario, al que se le atribuye la creación del trigo, tiene su refrendo en dos escenas de la jornada segunda (seis y nueve) de la comedia tirsiana *La mejor espigadera*:

Ya Ceres da su tesoro
a Agosto en espigas de oro.
Cuando de Ceres fértil
cortéis el fruto ópimo.

La simbología del campo en pleno esplendor esperando la siega se conecta en Tirso con el amor dulce y abrazador que espera ser correspondido, hasta tal punto que la falta de Ceres y Baco provocan una frialdad de sentimientos poco común. En *El castigo del penseque* (escena cuarta del acto segundo) tenemos:

Tú te pondrás pronto flaco,
porque sin Ceres ni Baco
dicen que amor tiene frío.

El distico final se repite un tanto modificado en la comedia mitológica *El laberinto de Creta* (p.1300)

porque sin Ceres ni Baco
dicen que Venus se enfría.

El calificativo tirsiano de «pechera» alusiva a su condición de nodriza nutriente y criadora, que se refrenda en la esteatopagia de las más antiguas culturas en las que una diosa de la fertilidad de los campos o de la tierra así se perfila, no es óbice para que la prevención en el futuro no sea tenida en cuenta; este hecho lo manifiesta Tirso en la comedia *Santo y sastre* (escena primera del acto tercero) que

entronca con el mito en el que un ser amado, simbolizado en el fruto, es raptado por otra divinidad permaneciendo fuera de la tierra la mitad o las tres cuartas partes del año:

que hay mañana, y que no cría
cada instante frutos Ceres.

Narciso y Adonis. De entre las numerosas variantes de este rico mito (veintiséis apariciones), la versión ovidiana nos muestra a la enamorada ninfa Eco que no podía comunicar a Narciso sus sentimientos porque sólo le estaba permitido los últimos sonidos de lo que oía, rechazada por el joven, por lo que Narciso se enamora de sí mismo al ver su imagen reflejada en las aguas de un arroyo, consumiéndose al no poder satisfacer su pasión ni el objeto de su amor. En las comedias tirsianas también se adopta esta variante, la del enamoramiento del «ausente» Narciso, como queda de manifiesto en *Amar por arte mayor* (escena tercera del acto primero) y en *Los lagos de San Vicente* (escena sexta del acto segundo):

Feliz Narciso en amores,
que no admitió compañía.

Se miró primer Narciso,
de sí mismo enamorado.

La presencia de la ninfa Eco se hace notoria en el auto sacramental *La ninfa del cielo* (acto único) y en la comedia *El vergonzoso de palacio* (escena cuarta del acto primero), donde se alude a una supuesta sordera del apuesto joven:

el alma es nuevo Narciso
si son de Eco mi cuidado.

que hay dos mil Ecos por él
de quien es sordo Narciso!

Finalmente la comedia histórico-hagiográfica *Dña. Beatriz de Silva* (escena catorce de la jornada segunda) habla de un Narciso alemán.

Adonis (veinticinco contextos), personaje identificado con el dios mesopotámico Tammuz, a quien Afrodita consagró sus famosos jardines, formados por plantas que las mujeres sirias regaban con agua caliente, por lo que nacían rápidamente y morían enseguida, es un mito relacionado con la semilla que permanece oculta en

la tierra durante un tercio del año; objeto del deseo de dos diosas, Perséfone y Afrodita, su sangre estaba ligada a las anémonas, aunque luego también a las rosas que en principio eran blancas. El tratamiento en Tirso nos muestra a un ser de extraordinaria belleza que hace palidecer a otros dioses, como se observa en *Don Gil de las calzas verdes* (acto primero, escena primera):

porque junto a la victoria
un Adonis bello vi,
que a mil Venus daba amores
y a mil Martes, celos mil.

La belleza del personaje es tal que suscita la envidia de otros mitos agraciados como Narciso. En la comedia *Bellaco sois, Gómez* (escena catorce del acto segundo) y en *La firmeza de la hermosura* (escena tercera del acto segundo) fórmula:

el Adonis de la corte,
la envidia de los Narcisos.

Una fama que poetas y pintores se han encargado de difundir como se manifiesta en la comedia *La huerta de Juan Fernández* (escena tercera del acto primero):

cuántas gracias en Adonis
fabulosas plumas pintan.

El episodio de la muerte del «cazador» Adonis, «herido», corneado por un jabalí, se recoge en *Quien habló, pagó* (escena doce de la jornada primera):

¿no bañó a Adonis en llanto
sobre la tierra sangrienta?

La utilización del refranero como resumen de la sabiduría popular a través de sus proverbios y dichos populares se convierte en ocasiones en *Leitmotiv* cantado de una comedia doctrinal. Tal acontece en *Celos con celos se curan* (escena once acto primero):

Zape! Sal quiere este huevo:
si es amor, por Dios que escoge
mal Adonis nuestra Venus.

Hércules y/o Alcides. Las dieciocho apariciones de Hércules, la forma latinizada del griego Heracles, en Tirso de Molina contempla varios capítulos de la leyenda

da del héroe tirintio. Uno de ellos se refiere a la servidumbre de Hércules en el reino de Ónfale tras haber realizado sus famosos doce trabajos; allí lo había vendido Hermes a la reina de Lidia que lo vistió de mujer y lo enseñó a hilar lana. Este último aspecto se recoge en la comedia mitológica *El Aquiles* (escena tercera del acto tercero):

Hércules hiló vestido
de mujer, más no perdió.

Otro episodio recoge su encontronazo con el pastor Caco, una vez descubierto el robo gracias a Caca, hermana del ladrón, al que Hércules dio muerte en su propio escondrijo. De ahí que Tirso menosprecie la hazaña del héroe al configurar un Caco totalmente humano, desprovisto de toda caracterización monstruosa (según la leyenda un gigante con tres cabezas que echaba fuego por sus bocas, una especie de dragón medieval. En el drama hagiográfico-teológico *El mayor desengaño* (escena segunda del acto segundo) notamos:

No fue Hércules con Caco
valiente, ni de Baco
grande valor público.

Los adjetivos tirsianos sobre el hijo de Alcmena, «valiente», «vengador», «constante», «fuerte» evidencian igualmente su leyenda de fundador de ciudades, argumento que Tirso utiliza para hablar de un Hércules indiano en *La lealtad contra la envidia* (escena segunda de la jornada tercera) o bien de un Hércules portugués de bronce en *Las quinas de Portugal* (escena once de la jornada tercera).

Bajo la denominación de Alcides, también con dieciocho contextos, se documentan una serie de comparaciones con otros personajes de singular fuerza. En *La República al revés* (escena octava del acto primero) tenemos:

no siendo yo más fuerte que lo fueron
Sansón, Alcides y Sardanapalo.

El «corpulento» Alcides se honra igualmente con sus famosos doce trabajos, siendo temido por su extraordinario poder, como registra el siguiente fragmento entresacado de *Los Lagos de San Vicente* (escena quinta del acto primero):

Dejadles, deteneos
para tal Alcides sois pigmeos.

Una última referencia nos lleva al límite geográfico del Mundo conocido hasta la época de los descubrimientos. Tal localización se halla en la comedia *Marta la piadosa* (escena segunda del acto segundo):

en las columnas de Alcides.

Fortuna y Océano. Las once apariciones de la diosa romana Fortuna, antigua divinidad latina relacionada con el Destino, presenta en las obras de Tirso de Molina un carácter claramente negativo, relacionable quizás con su representación común de vieja ciega y caprichosa. En *La república al revés* (escenas tres, dieciséis, diecisiete y dieciocho del acto tercero) los adjetivos que le acompañan son harto elocuentes: «vil», «airada», «esquiva» y «variable», mientras que en *La villana de Vallecas* (escena primera del acto segundo) su calificativo es el de «enredadora».

Océano (cinco contextos)⁶. La imagen mítica, cosmogónica, del dios-río Océano, padre de todos los ríos, fuentes y arroyos, con sus aguas que circundan el disco terrestre, proporcionando fertilidad a las tierras que rodea, queda recogida en la comedia *En Madrid y en una casa* (escena quinta del acto segundo):

de una quinta, monarca de aquel río
que con todo el Océano contrata.

El carácter arcaico y primitivo de esta divinidad que supone con su esposa Tetis el principio original de la creación en Homero, la primera pareja en la sucesión de cuatro generaciones divinas que parten del mismo Caos y que presenta numerosas analogías con las mitologías del Próximo Oriente en el tratamiento del agua primordial, recibe en la comedia tirsiana *Marta la piadosa* (escena segunda del acto segundo) uno de los calificativos que más éxito tendrá en la literatura española, el de «padre»:

por los africanos lindes
que el padre Océano goce.

6 - Sobre este personaje puede consultarse el trabajo de G. Santana Henríquez y R.M. Sierra del Molino, «El mito de Océano en la historiografía canaria», en *Preactas del III Congreso Peninsular de Historia Antigua*, Vitoria Gasteiz, 1994, pp. 341-347 y G. Santana Henríquez, «El mito griego de Océano en la literatura canaria III», en *Actas del II Simposio Internacional sobre Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, Alcañiz, 1995, en prensa. En breve aparecerá también una monografía algo más extensa sobre este mito relacionado con Canarias en la colección dirigida por el profesor Marcos Martínez Hernández, *Canarias en la mitología*.

El aspecto turbulento y tenebroso del mar Atlántico identificado con el padre Océano, por ser el límite del hasta entonces mundo conocido, encuentra lugar en la trilogía de los Pizarros, *Amazonas en las Indias* (escena séptima de la jornada tercera):

con el Océano luchan.

Fénix (cuarentinueve contextos) . El más hermoso y fabuloso animal originario de Etiopía, relacionado con el culto al Sol en Egipto, famoso por la costumbre de fabricar un nido con plantas aromáticas cuando siente cerca su final y luego prenderle fuego tras acostarse en él, surgiendo de sus cenizas el nuevo Fénix, encargado a su vez de portar los restos de su progenitor hasta el altar del Sol en Egipto, mantiene una presencia muy regular en la producción de Tirso de Molina. La referencia a su origen se hace patente de forma profusa. Así acontece en *Amazonas en las indias* (escena quinta de la jornada primera) donde leemos «fénix renazco de otro fénix viejo», en *Los lagos de San Vicente* (escena novena del acto tercero), «fénix renace solo de sí mismo», en *La ventura con el nombre* (escena séptima del acto segundo) «a que fénix difunto y renacido» y en *La santa Juana. Segunda parte* (escena sexta del acto tercero) «como fénix renace de las cenizas del pasado». Su exclusividad y la belleza queda también abundantemente remarcada aunque referida a la mujer. De la misma dan fe *La dama del olivar* (escena cuarta del acto primero) «fénix sola en hermosura», *La vida y muerte de Herodes* (escena séptima del acto segundo) «fénix es vuestra de hermosura» y (escena trece acto tercero) "La Fénix que sola es una", en *Desde Toledo a Madrid* (escena sexta del acto segundo) «tan fénix en la hermosura», en *Cómo han de ser los amigos* (escena séptima de la jornada tercera) «pues si Armesinda es Fénix en belleza», en *La santa Juana. Primera parte* (escena cuarta del acto primero) , «en lealtad y belleza Fénix solo», en el auto sacramental *No le arriendo la ganancia* (acto único, p.646) «es cual Fénix, que siendo uno» y en *Los balcones de Madrid* (escena doce del acto primero) «Fénix sois única y rara».

La imagen del amor como el nido donde se abrasa el fénix que ha de dejar paso al nuevo congénere encuentra cabida en dos piezas: en *La elección por la virtud* (escena décima de la jornada primera) encontramos:

porque me aso como el fénix
en él.

Expresión casi idéntica se documenta en la tercera parte de *La santa Juana* (escena octava del acto primero):

fénix de amor que se abrasa
como salamandra en él.

La alusión a la salamandra enfatiza el aspecto abrasador del amor, pues se considera a este animal un ser fantástico, espíritu elemental del fuego. También se advierte el carácter perenne, casi eterno, del mítico animal. En *El amor médico* (escena octava acto segundo) leemos «mil años de vida el Fénix» y en *Cautela contra cautela* (escena veintidós del acto tercero) «Vivas más que vive el fénix». La figura mitológica del Fénix acaba convirtiéndose en Tirso en un adjetivo cuantitativo. Así se registra en *El rey Don Sancho o el infanzón de Illescas* (escena veintidós del acto tercero), donde se habla de un «matrimonio fénix», o bien en *El árbol del mejor fruto* (escena trece del acto tercero) donde se menciona un «fénix Dios». Finalmente hallamos toda una serie de fénix por nacionalidades: ¡Fénix divina española! en *La romera de Santiago* (escena tercera de la jornada tercera), «Y el fénix de Austria, don Juan» en *La elección por la virtud* (escena octava de la jornada segunda), «con el fénix de las Indias» en *La celosa de sí misma* (escena cuarta del acto segundo), por la fénix de Castilla» en *Bellaco sois, Gómez* (escena catorce del acto primero), y «bella fénix portugués» en *Doña Beatriz de Silva* (escena quinta de la jornada primera).

Un último aspecto alude al magnífico colorido de las alas de esta sorprendente ave. En *la villana de la Sagra* (escena tercera del acto tercero) acontece el robo de las extremidades del pájaro:

y hurtando al Fénix las alas.

Esta primera aproximación, que no completa, a la producción dramática de Tirso de Molina, revela en este somero análisis un hecho concreto: el uso y, a veces, abuso de los elementos mitológicos en su teatro, un teatro perteneciente a la época de la llamada cultura barroca, en que predomina el realismo sobre los manierismos formales aunque éstos no falten a su peculiar estilo. Pero también se detecta una sátira de diversos aspectos de su sociedad eclesiástica y profana, una censura teñida de ironía burlona que pasa inadvertida entre el pintoresquismo tirsiano, un costumbrismo cómico en el que la observación psicológica de los personajes (sobre todo de la mujer); alterna lo genial con lo extravagante, en definitiva, un nuevo universo teatral donde las divinidades griegas y romanas conviven con los demonios cristianos en un ambiente irreal pero verosímil.

BIBLIOGRAFÍA

AUBRUN, Ch. V., *La comedia española 1600-1680*, traducción de Julio Lago Alonso, Madrid, Taurus, 1968.

- CASALDUERO, J., Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981 (5ª ed.);
- DE LOS RÍOS, B., Tirso de Molina. *Obras dramáticas completas*, 4 vols., Madrid, Ediciones Aguilar, 1989 (4ª ed.).
- FALCÓN MARTÍNEZ, C.-FERNÁNDEZ GALIANO, E.-LÓPEZ MELERO, R., *Diccionario de la Mitología Clásica*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1991 (7ª reimp.).
- FOKKEMA, D.W.-IBSCH, E., *Teorías de la literatura del siglo XX*, traducción y notas de Gustavo Domínguez, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.
- GARCÍA GUAL, C., *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981
- GARCÍA GUAL, C., *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- GRIMAL, P., *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, traducción de Francisco Payarols, Barcelona-Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1982 (1ª reimp.).
- PALOMO, M. P., *Obras de Tirso de Molina*, Barcelona, Editorial Vergara, 1968.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, M.I. (Coord.), *Los clásicos como pretexto*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1988.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia de l Teatro Español*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- VALBUENA PRAT, A., *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969.

Distribución e índice de frecuencia de los personajes míticos

Acates: 3	Efestión: 2	Ónfale: 4
Adonis: 25	Eneas: 10	Oráculo de Delfos: 2
Alcides: 18	Escila: 4	Orfeo: 3
Amalteia: 10	Esfinge: 3	Orestes: 4
Amor: 58	Europa: 3	Palas: 7
Anajarte: 4	Faetonte: 11	Pan: 4
Anfriso: 9	Fálaris: 2	Pancaya: 3
Anquises: 5	Falerinas: 2	Parca: 6
Apeles: 5	Febo: 28	Paris: 14
Apolo: 59	Fénix: 49	Parténope: 2
Aquiles: 8	Flora: 15	Pasífae: 8
Argos: 19	Fortuna: 11	Peleo: 2
Arpía: 6	Ganimedes: 2	Penélope: 10
Artemisa: 2	Géminis: 3	Perilo: 2
Atandra: 2	Héctor: 6	Píladés: 3
Atlante: 6	Helena: 7	Píramo: 9
Aurora: 9	Helicon: 2	Polifemo: 2
Áyax: 2	Hércules: 18	Príamo: 2
Baco: 21	Hero: 3	Prometeo: 2
Belona: 7	Himeneo: 8	Quimera: 3
Bóreas: 2	Ícaro: 6	Quirón: 4
Briareo: 2	Jason: 6	Semíramis: 3
Caribdis: 7	Jove: 6	Sirena: 2
Ceres: 17	Juno: 2	Tántalo: 8
Cintia: 2	Júpiter: 13	Tersites: 2
Circe: 13	Leandro: 3	Teseo: 9
Clicie: 5	Leucote: 2	Tetis: 3
Coloso de Rodas: 2	Marte: 89	Tifis: 2
Cupido: 10	Medoro: 3	Tisbe: 10
Dafne: 7	Medusa: 3	Titanes: 2
Damón: 3	Mercurio: 7	Troya: 68
Dánae: 2	Minerva: 9	Ulises: 18
Dédalo: 4	Minos: 2	Venus: 59
Deyanira: 2	Minotauro: 2	Vesta: 2
Diana: 3	Musas: 5	Vía Lactea: 2
Dido: 4	Narciso: 26	Vulcano: 4
Dioniso: 2	Neptuno: 6	Xantho: 2
Eco: 2	Ninfas: 5	Zópiro: 3
Edipo: 2	Océano: 5	

Con una sola aparición se documentan los siguientes: Zeus robador de Europa, Gerión, Aquilón, Endimión, Thereo, Cipión, Alción, Plutón, Pitón, Hibla, Proteo, Pyrois, Corieleo, Pigmaleón, Doris, Orontes, Diomedes, Bártulo, Baldo, Leteo, Calaynos, Los Campos Eliseos, Peristeo, Eurialo, Picias, Iphis, Pantea, Tartáreo infierno, Evadne, Bato, Victoria, fauno, grifo, centauro, Tiresias, Jano, Orisia. Pantasilea, Pericles, Aspasia, Mauseolo, Curetes, Cerbero, Estigio, Paracleto, La Noche, Lete, Midas, Ausonia, Caliantes, Néstor, Caco, Endomio, hipogrifo, Pomona, Anarda.

CAPÍTULO V

ENTRE EL *LAMENTO DE ANDRÓMEDA* Y LA *DESOLACIÓN DE LA QUIMERA*: MITO Y POESÍA EN LUIS CERNUDA

Uno de los sentimientos generalizados que provoca la lectura de la obra poética de Luis Cernuda suele ser el de la melancolía, sensación que se asocia indefectiblemente con la soledad y que tiene sus efectos más inmediatos en el vacío, la desesperación y el tedio que embargan al lector hasta sumirlo en una total indolencia. El pesimismo y la negación de sus versos en ocasiones es tal que la infelicidad (no sabemos muy bien cómo) se instala en nuestro espíritu de una manera gris y amarga. Esta primera impresión, común entre los lectores del poeta sevillano, se constituye en elemento dominante de su producción poética, y marca el punto de arranque del análisis que proponemos sobre la poesía de Cernuda siguiendo los presupuestos metodológicos de la llamada “estética de la recepción” o “recepción de la literatura”. El estudio propuesto abarcará la concepción mitológica del propio Cernuda, centrándose en las figuras míticas que marcan su poesía dentro del contexto sociocultural de la generación del 27. Precisamente, este conjunto de escritores denominado “Generación del 27”, por cuanto que ofrecieron en 1927 un homenaje a Góngora en conmemoración del tercer centenario de su muerte, reivindicando de este modo una revisión de la literatura clásica española, desechada y olvidada por la crítica oficial, agrupados por una estrecha amistad entre sus componentes y cuya característica esencial fue su preponderante lirismo, tendrá como credo poético de huella indeleble el magisterio de Juan Ramón Jiménez, figura señera que patrocinó y apoyó las primeras manifestaciones del grupo, el debate sobre la *poesía pura* y la aceptación de uno de los movimientos de vanguardia más singulares: el ultraísmo, tendencia que profesa un respeto por la obra realizada por las grandes figuras del pasado y declara su voluntad de un arte nuevo. El cultivo de la imagen como centro constitutivo del poema

junto con la supresión de las formas métricas tradicionales, visible en mayor medida en la utilización exagerada del verso libre, presagian una elegancia formal y un anhelo de perfección técnica en poemas que expresan estados de ánimo que se interrogan por los temas eternos que acucian al hombre. Este juego vanguardista inicial ampliará su horizonte poético con la llegada del surrealismo y su inmersión en el subconsciente a través de los sueños, con símbolos referentes a los ángulos más oscuros y recónditos del ser humano, con la exaltación del amor y del erotismo, y dará lugar también a una poesía de corte más clasicista que desembocará en el transcurrir de los años en lo que se conoce como poesía comprometida, todo ello plasmado mediante el cultivo de la metáfora. Ese afán de pureza poética llevará a muchos escritores del grupo a la lectura en el original francés de la estética purista de Paul Valéry y a la confrontación de su quehacer literario con la concepción del hombre y del mundo que había difundido la filosofía existencialista de Schopenhauer, Kierkegaard y Heidegger, especialmente tratada y aclimatada en las obras de Miguel de Unamuno. Pero, junto a los avatares literarios, los acontecimientos político sociales de este período (1915-1940) influyeron más si cabe sobre estos hombres que soportaron de una u otra forma el fin de la Primera Guerra Mundial, la dictadura del general Primo de Rivera, y quizás, el más duro golpe que sufrieron en sus propias carnes, el estallido de la guerra civil española en 1936, triste acontecimiento que produjo la trágica muerte de García Lorca y el exilio de la mayoría de los poetas (Alberti, Cernuda, Guillén, Prados y Salinas). Entre tales presupuestos estéticos y en medio de tan señaladas circunstancias sociales emerge la lírica de un dandy platónico, la poética de Luis Cernuda, cuya sentida sensibilidad manifiesta una rica cosmovisión caracterizada por una constante sed de paganismo helénico. Unas pocas notas biográficas y literarias nos informan de los influjos recibidos y plasmados en su producción poética. En su forzoso deambular motivado por un exilio sin retorno, el acerbo literario de Cernuda representa una profusa amalgama de estéticas y concepciones literarias. A los ya mencionados movimientos vanguardistas (cubismo y surrealismo), su obra rezuma la tradición clásica española de todo un Garcilaso, los títulos de algunos de sus poemas la fuerza del romanticismo expresado por Bécquer (*Donde habite el olvido*), su estancia en París la influencia de los poetas simbolistas franceses (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Reverdy, Gide) y el conocimiento de la poesía epigramatística griega a través de la *Antología Palatina*, ejemplo y estímulo a seguir según el propio autor; las ciudades inglesas de Surrey, Glasgow, Cambridge y Londres la lectura de Shakespeare, Blake, Keats, Browning, Coleridge, Ruskin, Eliot y, sobre todo, Hölderlin. Grecia y su cultura constituyen el núcleo de una búsqueda idealista

nunca alcanzada. Sus poemas se debaten entre el estoicismo y el epicureísmo. Uno de los reflejos de esa imagen platónica del pueblo heleno se proyecta a través de su compleja lírica por medio de los mitos. El propio Cernuda hace gala de su concepción mitológica en varias de sus composiciones. En el poema IV titulado *El fuego* perteneciente a *Cuatro poemas a una sombra* leemos:

Junto al agua, en la hierba, ya no busques,
Que no hallarás figura, sino allá en la mente
Continuarse el mito de tu existir aún incompleto,
Creando otro deseo, dando asombro a la vida,
Sueño de alguno donde tu no sabes.

El poeta contempla el mito como un recuerdo inacabado que sirve de vehículo para múltiples querencias a la vez que provoca la admiración y la fascinación de su enseñanza. En *Silla del rey* advertimos, no obstante, que:

Es en su celda el fraile, donde doma el deseo;
En su campo el soldado, donde forja la fuerza;
En su espejo el poeta, donde refleja el mito.

La configuración del mito se presenta aquí como un válido instrumento manejable para la búsqueda existencial de la verdad, como proceso que permite al poeta hablar de sí mismo, identificando al autor con el personaje o bien sirviéndose de personajes o situaciones culturales o librescas para recrear esa pretendida realidad.

En el poema *Nocturno yanqui* encontramos la sublimación del amor en aras de ensalzar la mitología, una mitologización simbólica que hunde sus raíces en las fuerzas elementales y bellas de la naturaleza:

Cierto que tú te esforzaste
Por sino y amor de una
Criatura,
Mito moceril, buscando
Desde siempre, y al servirla,
Ser quien eres.

Pero el mito no puede trascender y queda convertido en mero juego quimérico si no hace partícipe de su esencia, a través del amor, a los demás. La composición XVI, *Un hombre con su amor*, de *Poemas para un cuerpo*, nos señala:

Mas mi amor nada puede
 Sin que tu cuerpo acceda:
 Él sólo informa un mito
 En tu hermosa materia.

Junto con el sentido de la vista que permite al poeta contemplar y fundirse con el mito que él mismo crea, los oídos le permiten enamorarse de ese engendro intangible a través de la música. Así acontece en *Luis de Baviera escucha Lohengrin*:

Ahora el rey está ahí, en su palco, y solitario escucha,
 Joven y hermoso, como dios nimbado
 Por esa gracia pura e intocable del mancebo,
 Existiendo en el sueño imposible de una vida
 Que queda sólo en música y que es como música,
 Fundido con el mito al contemplarlo, forma ya de ese mito
 De pureza rebelde que tierra apenas toca,
 Del éter huésped desterrado. La melodía le ayuda a conocerse
 A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la música vive.

La confirmación del mito preexiste al acto de la creación poética, puesto que, en ocasiones, nuestras vidas representan enseñanzas míticas universales y atemporales. El poema *Del otro lado* parece presagiarlo:

Si él pudiera oírles, no se reconociera
 En nada: extraño en el paraje,
 Sus actos y su vida, comentados,
 Aún no menos extraños. Las palabras de otros
 El mito involuntarias tejen
 De un existir cuando ya ausente o ido.

La importancia que Cernuda concede a la mitología griega es total y radica en la identificación con la poesía, y por extensión, con la misma literatura, aspecto éste insoslayable en la propia literatura griega. En *El poeta y los mitos* perteneciente a *Ocnos* nos desvela este particular:

"Que tú no comprendieras entonces la casualidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa: cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron."

La utilización del mito puede explicarse como un refugio ideal ante una realidad vulgar que el poeta no soporta ni comprende, como un estado de pureza no contagiado que pretende nutrir un pensamiento celestial, un sutil sentimiento interior perdurable. En *Santa*, perteneciente también a *Ocnos*, se nos dice:

"Sólo aquellas violetas, reposando bajo un rayo de sol sobre el mantel en la fonda pueblerina, recataban entre sus pétalos el mito de la existencia evasiva."

Analizaremos, a continuación, la presencia de figuras, elementos y evocaciones míticas en la poesía de Luis Cernuda. Uno de los mitos de más alto índice de frecuencia (siete apariciones) lo representa el ave fénix, ser fabuloso que todos llevamos dentro, que nos permite sobrevivir a cada instante y vencer cada una de las muertes parciales que llamamos sueño. Esta interpretación simbólica -recuérdese que el cristianismo de Occidente quiso significar mediante este animal el triunfo de la vida eterna sobre la muerte- del legendario ave de Etiopía, única en su especie, de una belleza inigualable y de un colorido infinitamente hermoso (rojo fuego, azul claro, púrpura y oro), famoso por fabricar un nido fatal que dará lugar al nuevo fénix, se presenta en el poema *La visita de Dios* relacionado con un movimiento de transformación de las estructuras sociales, económicas y políticas de un país, y con el cambio interior del ser humano:

La revolución renace siempre, como un fénix
Llameante en el pecho de los desdichados.
(vv.27-28)

La referencia a la muerte / resurrección del ave mediante el fuego que arde en el nido previamente construido, y de cuyas cenizas surge el nuevo fénix que transporta los restos de su padre hasta el altar del Sol en Egipto, toma forma en la composición *Vereda del cuco*:

Aunque tu día haya pasado,
Eres tú, y son los idos,
Quienes por estos ojos nuevos buscan
En la haz de la fuente
La realidad profunda,
Íntima y perdurable;
Eres tú, y son los idos,
Quienes por estos cuerpos nuevos vuelven

A la vereda oscura,
 Y ante el tránsito ciego de la noche
 Huyen hacia el oriente,
 Dueños del sortilegio,
 Conocedores del fuego originario
 La pira donde el fénix muere y nace.
 (vv.100-113)

Aunque no se nombra explícitamente también se alude al fénix en el poema *Las islas*, donde la experiencia del amor carnal con una prostituta propicia la comparación auditiva de un brazalete con el canto pesaroso del pájaro:

Mis manos en sus pechos, su cintura
 Quebrarse pareció al extenderme sobre ella,
 Y en el silencio circundante, al ritmo
 De los cuerpos, oí su brazalete,
 Queja del ave fabulosa que escapaba.
 (vv.51-55)

El carácter casi eterno del fabuloso animal, cifrado según las diversas tradiciones en quinientos, mil cuatrocientos sesenta y uno o doce mil novecientos cincuenta y cuatro años cristaliza en *Limbo*, composición donde se muestran equivalentes términos como “fénix” y “poeta” (éste último muere físicamente pero su poesía se mantiene viva en el devenir de los siglos):

Así, pensabas, el poeta
 Vive para esto, para esto
 Noches y días amargos, sin ayuda
 De nadie, en la contienda
 Adonde, como el fénix, muere y nace,
 Para que años después, siglos
 Después, obtenga al fin el displicente
 Favor de un grande en este mundo.
 (vv.33-40)

En *J.R.J. contempla el crepúsculo* Cernuda rinde homenaje a uno de los impulsores de la generación del 27 al igual que el fénix rinde honores a su padre, de quien, no obstante, padeció una respuesta tan fría como hermética fue la poesía de aquél; la alusión al ave fabulosa podría interpretarse como la sucesión generacional de nuevos fénices, los poetas de dicha generación y él mismo, tras la muerte poética del gran maestro predecesor:

Al fin el ave fabulosa
 Partía al hemisferio
 Sombroso ahora, tras de sí dejando
 De su retorno una costumbre.
 Y la noche ancestral le sucedía
 No contemplada ya por J.R.J.
 (vv.18-23)

La hermosura de un cuerpo juvenil, captada y plasmada en la composición *El enamorado*, junto con la máxima cernudiana de “que el amor es lo eterno y no lo amado” (verso cincuenta y siete de la *Vereda del cuco*) concentra lo imperecedero y permanente del instante de tan alto estado en el primer paso iniciático de la ceremonia de renovación de un joven fénix:

“Aquella noche prendió en ti sólo una chispa del fuego en el cual más tarde
 debías consumirte, para renacer igual que el fénix.”

El altar del Sol en la ciudad egipcia de Heliópolis, lugar donde el nuevo fénix debía depositar el cadáver de su padre, se transforma en el poema *Cazadores de cabelleras* en el fornido cuerpo de un rubio adolescente donde el poeta vierte su amor físico mitificándolo:

Plumas rubor voluptuosidad de adolescencia que sabe
 Malicia que se ignora morbideces esbeltas
 Para morir al fin en esas playas rubias
 Es demasiado al fin
 Porque morir así es morir como un fénix.

El Amor, nombre latino del dios griego Eros, con siete apariciones, símbolo de los seres que se buscan, se encuentran, se separan y se atormentan, desde el mismo acto biológico expresa un anhelo de morir en lo anhelado, de disolverse en lo disuelto. Cernuda nos presenta su fisonomía recurriendo a la imagen tradicional de las alas. En el poema *Los marineros son las alas del amor* se recoge una de las trilogías más importante de la poética cernudiana (el mar, el amor y la belleza juvenil de los marineros):

Los marineros son las alas del amor,
 Son los espejos del amor,
 El mar les acompaña,
 Y sus ojos son rubios lo mismo que el amor
 Rubio es también, igual que son sus ojos
 (vv.1-5)

Esta referencia recurrente a las alas también se documenta, aunque no se explicita, en el poema VIII de *Donde habite el olvido*, pequeña historia apasionada de una amor que termina en fracaso:

Es un mar delirante,
Clamor de todo espacio,
Voz que de sí levanta,
Las alas de un dios póstumo.
(vv.17-20)

Esta fuerza fundamental del mundo, perpetuamente insatisfecha e inquieta, se representa a la manera alejandrina como un joven “cupido” rubio, cuya característica principal viene definida por el adjetivo griego “*glykypikros*” (agridulce). En el poema *Por unos tulipanes amarillos* leemos:

Tendido en la yacija del mortal más sombrío
Tuve tus alas, rubio mensajero,
En transporte de ternura y rencor extremezclados;
Y dormí duramente la verdad del amor, para que no pasara
Y palpitara fija
En la memoria de alguien,
Amante, dios o la muerte en su día.
(vv.24-30)

La dialéctica Eros-Thanatos, envés y reverso de la moneda poética cernudiana, encuentra eco en el sugestivo poema *A Larra con unas violetas*, donde se habla del amor como un “tierno monstruo rubio”:

Escribir en España no es llorar, es morir,
Porque muere la inspiración envuelta en humo,
Cuando no va su llama libre en pos del aire.
Así, cuando el amor, el tierno monstruo rubio,
Volvió contra ti mismo tantas ternuras vanas,
Tu mano abrió de un tiro, roja y vasta, la muerte.
(vv.42-47).

Cernuda alude al origen del Amor a partir del huevo engendrado por la Noche y que dio lugar a dos mitades que formaron el Cielo y la Tierra. Este principio cosmogónico se constata en *Nochebuena cincuenta y una*:

Amor, dios oscuro,
Que a nosotros viene
Otra vez, probando
Su esperanza siempre.
(vv.1-4).

El carácter dual del Amor, que provoca la desazón en los corazones, como unión de contrarios que se oponen, se muestra visible en la referencia al segundo poema de *Mozart*:

Su canto, la mocedad toda en él lo canta:
Ya mano que acaricia o ya garra que hiere,
Arrullo tierno en sarcasmo de sí mismo,
Es (como ante el ceño de la muerte
Los juegos del amor, el dulce monstruo rubio)
Burla de la pasión, que nunca halla respuesta,
Sabiendo su poder y su fracaso eterno.
(vv.36-42)

Finalmente, en el poema dedicado a Andrew Marvel de *Tres poemas ingleses*, la naturaleza del Amor se define y se hace patente mediante los progenitores que inserta Cernuda, Desesperanza e Imposible, pareja que tiene su correlato en los procreadores platónicos del mito presentes en el Banquete, donde el Recurso (*Póros*) y la Pobreza (*Penía*) conforman el parentesco directo de Eros:

Mi amor es de tan rara cuna
Como su objeto extraño y alto;
Lo concibió Desesperanza
Engendrado por Imposible.

Solamente Imposible pudo
Mostrarme tan divina cosa,
Adonde afán jamás volase
sino batiera en vano el ala.

El poema XII de *Primeras Poesías* presenta una serie de cambios desde su primera versión publicada en 1925 y su disposición definitiva en 1958. Viene a colación esta variante textual por la aparición en el poema originario de la figura de Venus que desaparece en la fijación final del texto. Como diosa romana de la naturaleza y de la primavera, aunque luego asimilada como de la belleza y del amor con la Afrodita griega, Cernuda equipara a esta divinidad con un amor ideal que se desea:

Bajo tormentas la playa
 Será soledad de arena
 Donde el amor yazca en sueños
 La tierra y el mar lo esperan.

(vv.16-20)

Al sol tenderá la playa
 sus soledades de arena.
 Venus, no nacida, yace.
 La tierra y el mar la esperan.

Otro de los seres maravillosos que puebla el universo poético de Cernuda es la sirena (cuatro apariciones). Este animal con cabeza y pecho de mujer y cuerpo de ave (posteriormente de pez) simboliza el deseo en su aspecto más doloroso que lleva a la autodestrucción, pues su cuerpo anormal no puede satisfacer los anhelos que su canto y su belleza de rostro y busto despiertan. Igualmente representa el mundo de las tentaciones que se disponen a lo largo de la vida para impedir la evolución del espíritu, deteniéndolo en la isla mágica o en la muerte prematura. Esta impresión se recoge en el poema *Quisiera saber por qué esta muerte*:

Quisiera saber por qué esta muerte
 Al verte, adolescente rumoroso,
 Mar dormido bajo los astros negros,
 Aún constelado por escamas de sirenas,
 O seda que despliegan
 Cambiante de fuegos nocturnos
 Y acordes palpitantes,
 Rubio igual que la lluvia,
 Sombrio igual que la vida es a veces.

(vv.1-9)

La leyenda de las sirenas muestra como un oráculo había vaticinado que éstas perecerían cuando un mortal consiguiera sustraerse al hechizo de su canto. Cernuda se sumerge en su inconsciente, en su yo más íntimo, en el poema *Había en el fondo del mar*, descubriendo aspectos amenazadores de la extraña naturaleza de estos seres:

“Había una cola de sirena con reflejos venenosos y un muslo de adolescente,
 distantes la una del otro; les llamaban los enemigos.”

Estas divinidades marinas, cuya poderosa atracción musical no pasaba inadvertida a los navegantes, despliegan todo su poder en la composición titulada *Las Sirenas*, donde se indica:

Ninguno ha conocido la lengua en la que cantan las sirenas
 Y pocos los que acaso, al oír algún canto a medianoche

(No en el mar, tierra adentro, entre las aguas
De un lago), creyeron ver a una friolenta
Y triste surgir como fantasma y entonarles
Aquella canción misma que resistiera Ulises.

Cuando la noche acaba y tiempo ya no hay
A cuanto se esperó en las horas de un día,
Vuelven los que las vieron; mas la canción quedaba,
Filtro, poción de lágrimas, embebida en su espíritu,
Y sentían en sí con resonancia honda
El encanto en el canto de la sirena envejecida.

Escuchado tan bien y con pasión tanta oído,
Ya no eran los mismos y otro vivir buscaron,
Posesos por el filtro que enfebreció su sangre.
¿Una sola canción puede cambiar así una vida?
El canto había cesado, las sirenas callado, y sus ecos.
El que una vez las oye viudo y desolado queda para siempre.

En *Poemas de Perfil* del Aire excluidos de *Primeras Poesías* advertimos el episodio en el que las sirenas fueron derrotadas por las Musas, y avergonzadas se retiraron a las costas de Sicilia, donde se suicidaron por despecho al ser vencidas nuevamente por Orfeo. Contundentes se muestran los siguientes versos:

El labio duerme. No dice
lo que supieron las alas.
Entre las aguas del sueño,
sirena leda, se salva.

Enjugando su voz
La sirena no vuelve.
¿Cuándo abrirá la imagen
orillas de la fuente?

Uno de los aspectos más curiosos desde el punto de vista del mito que preside la obra poética de Cernuda es lo que hemos denominado "dioses y diosas anónimos", es decir, la aparición de divinidades imprecisas poblando escenarios poéticos enmarcados, de ordinario, en un mundo onírico. En *De qué país* observamos:

De qué país eres tú,
Dormido entre realidades como bocas sedientas,
Vida de sueños azusados,
Y ese duelo que exhibes por la avenida de los monumentos,

Donde dioses y diosas olvidados
 Levantan brazos inexistentes o miradas marmóreas.
 (vv.1-6)

En el poema XIV de *Donde habite el olvido*, dedicado a sus amigos Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, la caracterización de una divinidad vil y cruel que provoca el abatimiento y controla el futuro de los hombres toma forma:

Entre el humo tan triste, entre las flacas calles
 De una tierra medida por los odios antiguos,
 No has descubierto así, vueltos contra tu dicha,
 El poder con sus manos de fango,
 Un dios abyecto disponiendo destinos,
 La mentira y su cola redonda erguida sobre el mundo,
 El inerte amor llorando entre las tumbas.
 (vv.13-19)

La soledad humana, concretamente la del propio poeta, permite un refugio evasivo donde crear seres fantásticos y divinos con los que combatir era carencia voluntaria o involuntaria de compañía. Este estado propicia la indiferencia de los dioses con respecto a los hombres, sumiendo al creador en un profundo tedio. *Himno a la tristeza* evidencia esta desazón:

Ellos, los dioses, alguna vez olvidan
 El tosco hilo de nuestros trabajados días,
 Pero tú, celeste donadora recóndita,
 Nunca los ojos quitas de tus hijos
 Los hombres, por el mal hostigados.

Una de las diosas anónimas que no se cita pero que rápidamente se intuye y reconoce es la Luna. El papel de la divinidad lunar con la modificación aparente de su imagen debida a sus periódicas fases y la utilización de estos ritmos para dar la medida del tiempo, se relaciona con el mito de la creación y la recreación sucesiva del universo. Se trata de un ser que no permanece siempre idéntico a sí mismo, sino que experimenta dolorosas modificaciones; análogamente, sus fases se corresponden con las estaciones, con las edades del hombre desde un punto de vista biológico (niñez, juventud, madurez, ancianidad); también la etapa de invisibilidad de la luna se conecta con la muerte en el ser humano (durante tres noches la luna desaparece del cielo, pero al cuarto día renace). Sólo lo que está más allá de la luna o encima de ella trasciende el devenir. En la ordenación cósmica, la luna es considerada en cierto modo como una duplica-

ción del sol, minimizada, pues si éste vitaliza a todo el sistema planetario, la luna sólo interviene en nuestro planeta. Por su carácter pasivo al recibir la luz del sol se asimila al principio de la pasividad y de lo femenino. Recuérdese que desde la antigüedad el hombre percibió la relación existente entre la luna y las mareas además de la conexión entre el ciclo lunar y el ciclo fisiológico de la mujer. Simbólicamente gobierna el lado oculto de la naturaleza y se asocia a la imaginación y a la fantasía, como vía intermedia entre la negación de la vida espiritual y el sol fulgurante de la intuición. Igualmente culturas antiguas avanzadas como la griega, la india o la iraní conservaron la idea del viaje a la luna después de la muerte y el pitagorismo proyectó toda su teología sobre este satélite terrestre, convirtiéndose éste en país de los muertos y en receptor regenerador de las almas. Toda esta concepción se desarrolla en el extenso poema *Noche de luna*:

Vida tras vida, fueron
 Olvidando los hombres
 Aquella diosa virgen
 Que misteriosamente, desde el cielo,
 Con amor apacible
 Asiste a sus vigiliás,
 En el silencio dulce de las noches.
 (vv.1-7)

Mas una noche, al contemplar la antigua
 Morada de los hombres, sólo ha de ver allá
 Ese reflejo de su dulce fulgor,
 Mudo y vacío entonces,
 Estéril tal su hermosura virginal
 Sin que ningunos ojos humanos
 Hasta ella se alcen a través de las lágrimas,
 Definitivamente frente a frente
 El silencio de un mundo que ha sido
 Y la pura belleza tranquila de la nada.
 (vv.74-83)

Pero no sólo la mitología griega ensamblada con los demonios cristianos se funde en la poesía cernudiana; también acontecen criaturas de otras latitudes, produciéndose, como indica Luis Antonio de Villena, “la simbiosis de dos mundos que alguna vez pudo pensar antagónicos: la literatura del Norte, y el calor y la luz del Mediterráneo culturizado”. En *Scherzo para un elfo* hallamos:

Difuso aroma, vagas
 Con paso gris de sueño,
 Te pierdes en la niebla
 Que exhala del estanque,
 Pensamiento gracioso
 De un dios enamorado.
 (vv.14-19)

El jardín es el escenario en el que la naturaleza aparece sometida y ordenada, seleccionada, cercada. Luis Cernuda parece referirse a él como un lugar donde se guardan tesoros, como un símbolo de algo que se anhela y se echa de menos. En *Jardín antiguo* encontramos el sueño de un dios sin tiempo:

Sentir otra vez, como entonces,
 La espina aguda del deseo,
 Mientras la juventud pasada
 Vuelve. Sueño de un dios sin tiempo.
 (vv.13-16)

Los dioses anónimos en plural también pueblan y salpican el discurrir de *El Águila*, donde son la excusa para que el poeta hable de sí mismo y se interrogué sobre su oficio. La fusión mítica aquí tiene como temática la contemplación de Ganimedes por parte de Júpiter-Cernuda. El águila es el animal asociado a los dioses del poder y de la guerra, el ave que vuela más alto, y en consecuencia, la que mejor expresa la idea de la majestad divina, el pájaro de Júpiter:

La luz eterna baja enamorada
 Hasta su obra. ¿Crees que los dioses
 Asisten impasibles en su gloria
 A los actos del tiempo? Vuestras vidas
 Recrean nuestro ocio, como al hombre
 Recrean las ficciones del poeta;
 Y el llanto y afán, para nosotros
 Gestos vacíos sobre faz pintada,
 Pueden subir, cuando en la voz humana
 Suenan con la verdad de acorde puro,
 A las estrellas altas su agonía
 Que los dioses aplauden. Y esas almas
 Se yerguen dignas del laurel amargo,
 Según nuestro deseo o nuestra envidia,
 Tal bufones ilustres de los dioses.
 Es ajeno a vosotros el hastío

De sentirse inmortal. Como las nubes
 Ante el disco tranquilo de la luna,
 Así las almas de los hombres pasan
 Ante los ojos claros de los dioses,
 Para dejar tan sólo en el vacío
 Brillar más puro el resplandor celeste.
 (vv.1-22)

... ¿Es la hermosura
 Forma carnal de una celeste idea.
 Hecha para morir? Vino de oro
 Que a dioses y poetas embriaga,
 Abriendo sueños vastos como el tiempo,
 quiero hacerla inmortal ...
 (vv.52-57)

Mira la altura y deja que te envuelva
 La mirada luciente de los dioses:
 Eterno es ya lo que los dioses miran.
 (vv.59-61)

Las divinidades femeninas, ataviadas como dulces doncellas, tendrán en el poema *El elegido* un destino ciertamente humano: servir y dar placer erótico a un joven mancebo de gracia cortesana. La posesión del objeto amado o deseado dibuja la línea seguida por Cernuda, que va desde la mera contemplación platónica del ser hasta el deleite dionisíaco y sexual del mismo.

Veinte días antes del día, desnuda ahora
 La piel de los perfumes, afeites y resinas,
 El cabello cortado como aquel de un guerrero,
 Las galas ya trocadas por más simple atavío,
 Puro en el cuerpo como puro en la mente,
 Cuatro doncellas bajo nombres de diosas
 Para acceso carnal destinadas le eran.
 (vv.15-21)

La imagen del músico en Grecia se personificaba en la figura de un adolescente. Platón creía que no podía modificarse el sentido de la música de un pueblo sin que se transformasen las costumbres y las instituciones del Estado. La atracción de la muerte mediante la música ocupa igualmente episodios tan conocidos como el mito de Orfeo y Eurídice o el del sátiro Marsias y Apolo. La música que deleita a los dioses, la muerte y el ambiente nebuloso de los sueños hacen gala de nuevo en *Luis de Baviera escucha Lohengrin*:

Los dioses escucharon, y su deseo satisfacen
 (Que los dioses castigan concediendo a los hombres
 Lo que éstos les piden), y el destino del rey,
 Desearse a sí mismo, le transforma,
 Como en flor, en cosa hermosa, inerte, inoperante,
 Hasta acabar su vida gobernado por lacayos,
 Pero teniendo en ellos, al morir, la venganza de un rey.
 Las sombras de sus sueños para él eran la verdad de la vida.
 No fue de nadie, ni a nadie pudo llamar suyo.
 (vv.91-99)

Pero si la música, consideran muchos, formó parte del instante en que se formó el universo, otros dioses cosmogónicos desconocidos se conectan en la poesía cernudiana con las fuerzas elementales de la naturaleza, sobre todo a raíz de un fenómeno atmosférico y climático: *La Tormenta*.

"De siglos atrás volvía a la conciencia un recelo ancestral ante aquello que no era imposible considerar en su fragor y su violencia, como cólera de la creación y su dios escondido, emparejando el instinto elemental del ser con las fuerzas elementales de la tierra."

Una cierta decepción existencial, motivada por la monotonía diaria, se hace patente en *Ciudad Caledonia*, donde Cernuda realiza una metáfora de la modernidad, más preocupada en el desarrollo de un utilitarismo tecnológico de resultados inmediatos que en el acompasado avance del sentimiento humano. Al igual que una moneda, la divinidad presenta un rostro dual:

"Divinidad de dos caras, utilitarismo, puritanismo, es aquella a que pueden rendir culto tales gentes, para quienes pecado resulta cuanto no devenga un provecho tangible".

En *La imagen*, composición perteneciente a *Variaciones sobre Tema Mexicano*, Cernuda alude a los dioses paganos como resultado de la religiosidad popular que atesora el cristianismo. Tanto la actitud contemplativa como la creencia ciega en las imágenes de la Iglesia son fruto de ese largo devenir que tiene en la Antigüedad clásica su epicentro:

"Poco importa el camino, las ramificaciones ancestrales que ayudaron para que tal resultado se alcanzara: dioses remotos idos, culto cruel extinto. La creencia en lo sobrenatural es la misma de tu gente; la actitud contemplativa también."

Uno de los temas míticos preferidos de gran número de poetas y artistas ha sido siempre el de las ninfas. Estos seres hermosos, exaltación de la fecundidad y de la reproducción de la naturaleza, suelen, de ordinario, acompañar a otras deidades, confiriéndoles características un tanto singulares. Asociadas generalmente con el agua (fuentes, manantiales, torrentes, cascadas, arroyos), su simbolismo es ambivalente, indicando tanto el nacimiento y la fertilidad como la disolución y la muerte. En Cernuda se manifiestan en tres ocasiones. La primera de ellas en la composición *Égloga*, de marcado carácter garcilasiano, que nos recuerda al idílico paisaje de las flores:

Si la brisa estremece
 En una misma onda
 El abandono de los tallos finos,
 Ágil tropel parece
 [Tanta rosa en la fronda
 De cuerpos fabulosos y divinos;
 Rosados torbellinos
 De ninfas verdaderas
 En fuga hacia el bosque.
 Aún trémulo el ramaje,
 Entre sus vueltas luce, prisioneras
 De resistente trama,
 Las que impidió volar con tanta rama.
 (vv.27-39)

La segunda en el *Jardín* donde el elemento acuático se entremezcla con el mundo onírico:

Al sol en la glorieta,
 Y las ninfeas, copos
 De sueño sobre el agua
 Inmóvil de la fuente.
 (vv.5-8)

Finalmente el poema *Ninfa y pastor, por Ticiano* refleja el bucolismo teocrito que se desprende de un cuadro que tiene como eje central la figura de una ninfa. Cernuda, como si estuviera en una galería de un museo, se convierte en un guía, en un crítico de arte que describe un lienzo transformándolo en bella poesía:

El cuadro aquel aún miras,
 Ya no en su realidad, en la memoria;
 La ninfa desnuda y reclinada

Y a su lado el pastor, absorto todo
 De carnal hermosura.
 El fondo neutro, insinuado
 Por el pincel apenas.
 (vv.15-21)

La luz entera mana
 Del cuerpo de la ninfa, que es el centro
 Del lienzo, su razón y su gozo;
 La huella creadora fresca en él todavía,
 La huella de los dedos enamorados
 Que, bajo su caricia, lo animaran
 Con candor animal y con gracia terrestre.
 (vv.22-28)

Otras fuerzas salvajes e indomables de la naturaleza, los titanes, seres intermedios entre el Caos y la ordenación cósmica, monstruos antediluvianos relacionados con la humanidad en tanto que la raza humana surgió de las cenizas de sus cuerpos fulminados por el rayo de Zeus, presentan en la poesía de Cernuda tres registros. Una de las apariciones de estas divinidades crónicas, espíritus de la fertilidad emparentados con el culto a la Tierra, acontece en el poema *A las estatuas de los dioses*:

Hermosas y vencidas soñais,
 Vueltos los ciegos ojos hacia el cielo,
 Mirando las remotas edades
 De titánicos hombres,
 Cuyo amor os daba ligeras guirnaldas
 Y la olorosa llama se alzaba
 Hacia la luz divina, su hermana celeste.
 (vv.1-7)

En la composición *El pueblo*, perteneciente a *Variaciones sobre Tema Mexicano*, se constata la equiparación física del cuerpo, "el elemento titánico de la vida", con la realidad espiritual del individuo, el elemento dionisiaco, ambos fundidos en perfecta simbiosis poética, pues la poesía "también se escribe con el cuerpo":

"Esto que en ti simpatiza con la gente del pueblo es lo que de animal hay en ti: el cuerpo, el elemento titánico de la vida, que ya tarde tanto poder alcanzó sobre ti, y según el cual muchas veces te sentiste, no sólo igual, sino hasta inferior al pueblo. Porque el espíritu, excepto en cuanto el cuerpo puede arrastrarlo (y en ti puede mucho), apenas tiene ahí parte. En ti, cuando el cuerpo, lo titánico, habla, tu espí-

ritu, lo dionisiaco, si no otorga, lo más que puede hacer es callar. Verdad es que la poesía también se escribe con el cuerpo".

La figura más destacada de estos seres fabulosos, sombras y recuerdo de un mundo inferior, quizás sea el titán Prometeo, famoso por el terrible castigo al que lo sometió Zeus (al ser devoradas sus entrañas por un buitre) y por tener como esposa a Pandora. Éste, previamente, había formado un hombre con barro, infundiéndole vida con una centella del carro del Sol. Esta conexión entre la humanidad y los titanes queda patente en el poema *Los Titanes*:

Porque algo de ellos
Ha quedado en fieles escrituras
Y algo en las leyendas del tiempo.
Mucho revela el dios.
Que desde antaño actúan
Las nubes sobre el suelo
Y la sagrada tierra inculta arraiga labrando.
Cálida es la riqueza. Porque falta
El canto, que se desprende del espíritu.
Se consumiría
Y estaría en contradicción consigo mismo,
Que jamás sufre
La prisión el fuego celeste.

Dos poemas con título en lengua francesa e inglesa respectivamente manifiestan la presencia de unos seres singulares relacionados con el primitivo culto a la naturaleza: los sátiros. Considerados como divinidades de los bosques y de las montañas, mitad hombres, mitad machos cabríos (a veces, mitad caballos), representados de ordinario con un miembro viril perpetuamente erecto y de dimensiones sobrehumanas, simbolizan la insatisfacción sexual del ser humano. Identificados también con faunos y silvanos, forman con éstos el alegre cortejo de Dioniso. En *Dans ma péniche*, dedicado a Rosa Chacel, Cernuda nos muestra, a través de estas diabólicas criaturas que danzan alborotadas, el goce del amor físico:

Jóvenes sátiros
Que vivís en la selva, labios risueños ante el exangüe dios cristiano,
A quien el comerciante adora para mejor cobrar su mercancía,
Pies de jóvenes sátiros,
Danzad más presto cuando el amante llora,
Mientras lanza su tierna endecha
De: "Ah, cuando el amor muere".
Porque oscura y cruel la libertad entonces ha nacido;

Vuestra descuidada alegría sabrá fortalecerla,
 Y el deseo girará locamente en pos de los hermosos cuerpos
 Que vivifican el mundo un solo instante.
 (vv.58-68)

Otro sentido tiene, en cambio, *Birds in the night*, poema en el que Cernuda expone con aparente objetividad y casi lejanía la peripecia de los simbolistas franceses Verlaine y Rimbaud en Londres; se trata de un texto seco y sobrio que pone de manifiesto la rebeldía moral del poeta sevillano:

Para mayor gloria de Francia y su arte lógico.
 Sus actos y sus pasos se investigan, dando al público
 Detalles íntimos de sus vidas. Nadie se asusta ahora, ni protesta.
 “¿Verlaine? Vaya, amigo mío, un sátiro, un verdadero sátiro
 Cuando de la mujer se trata; bien normal era el hombre,
 Igual que usted y yo. ¿Rimbaud? Católico sincero, como está demostrado.
 (vv.40-45)

La joven hija de Casiopea, Andrómeda, víctima y antídoto de la jactancia de su madre con las Nereidas, y el episodio en el que encadenada a la orilla del mar iba a ser devorada por un terrible monstruo marino envidado por Posidón, hecho que no se consumó gracias a la increíble hazaña de Perseo que dio muerte a la cruel ali-ma-ña, da pie a Cernuda para componer el *Lamento de Andrómeda*, fijándose el vate sevillano en el silencioso llanto de la protagonista, en los gritos de espanto de la temblorosa muchacha que acepta un destino injusto. En realidad, Cernuda se lamenta de no poder encontrar su amor ideal, un amor carnal de tipo homosexual que le salve de su amarga tristeza y le conduzca a la felicidad. La utilización metafórica del mito de Andrómeda, donde la heroína representa al poeta, el monstruo, su carácter solitario y triste, y Perseo, el mancebo deslumbrante al que su cuerpo se abandona, constituye uno de los más bellos ejemplos de la intertextualidad, manera de componer clásicamente alejandrina.

Obsesión de la noche, fantasma del deseo,
 Llamas todo mi cuerpo que hierro y sombra oprimen,
 Aguzado el horror de estar sola me veo,
 Onda insomne, morir en las playas del crimen.
 (vv.1-4)

Pálida te escuché con un escalofrío
 Adormecer al monstruo su tristeza incesante:
 Tu voz, como la voz del viento sobre el río,

Levantaba en mi alma un deseo cambiante.
(vv.29-32)

Tú serás para mí la fuerza y el albedrío;
Mi solitario horror huye y se desvanece.
Olvidando el pasado tal un niño sonrío
La nueva libertad que en ru cuerpo aparece.
(vv.49-52)

Luis Cernuda murió de un repentino ataque al corazón en México en 1963, en la casa de su amiga Concha Méndez, poco después de haber concluido su última obra *Desolación de la Quimera*, un libro de síntesis que muchos han considerado culturalista por sus explícitas y amplias referencias culturales. Si como señala el poeta somos exiliados todos porque ninguno vivimos nuestro deseo, en Cernuda la imposibilidad de ser feliz, la no coincidencia entre realidad y deseo, provoca una amalgama de contradicciones. La voz de un ser desesperado, la trágica y apasionada dialéctica que busca en la pasión pagana la afirmación de una tradición de palabra y cultura. La elección de una quimera, animal fabuloso pero ambiguo, de extraña fisonomía (cabeza de león, busto de cabra y cuerpo de serpiente), generalmente ubicada en las proximidades del Tártaro, que escupe fuego por la boca y es símbolo de la perversión compleja, evidencia el duro enfrentamiento interior de Cernuda, que traga, al igual que la quimera, el plomo fundido que arrasa sus entrañas.

En su lleno esplendor mira la luna
A la Quimera lamentable, piedra corroída
En su desierto. Como muñón, deshecha el ala;
Los pechos y las garras el tiempo ha mutilado;
Hueco de la nariz desvanecida y cabellera,
En un tiempo anillada, albergue son ahora
De las aves obscenas que se nutren
En la desolación, la muerte.
Cuando la luz lunar alcanza
A la Quimera, animarse parece en un sollozo,
Una queja que viene, no de la ruina,
De los siglos en ella enraizados, inmortales
Llorando el no poder morir, como mueren las formas
Que el hombre procreara. Morir es duro,
Mas no poder morir, si todo muere,
Es más duro quizá. La Quimera susurra hacia la luna
Y tan dulce es su voz que a la desolación alivia.
(vv.11-27)

Ya no creen en mí, y los enigmas que yo les propusiera
 Insolubles, como la Esfinge, mi rival y hermana,
 Ya no les tientan. Lo divino subsiste,
 Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses.
 (vv.29-32)

Muda y en sombra, parece la Quimera retraerse
 A la noche ancestral del Caos primero;
 Mas ni dioses, ni hombres, ni sus obras,
 Se anulan si una vez son: existir deben
 Hasta el amargo fin, perdiéndose en el polvo.
 Inmóvil, triste, la Quimera sin nariz olfatea
 Frescor de alba naciente, alba de otra jornada
 Que no habrá de traerle piadosa la muerte,
 Sino que su existir desolado prolongue todavía.
 (vv.82-90)

Presencia de figuras, elementos y evocaciones míticas en la poesía de Luis Cernuda (se sigue la edición de D. Harris y L. Maristany que figura en la bibliografía):

1. Narciso enamorado (Poema XIII perteneciente a *Primeras Poemas*, p.115).
2. Las Ninfas (Égloga perteneciente a *Égloga, Elegía, Oda*, p.129; *Jardín*, p.333; *Ninfa y pastor, por Ticiano*, p.499).
3. "Locus amoenus" (Égloga, p.131).
4. Sirenas (*Quisiera saber por qué esta muerte*, p.183; *Había en el fondo del mar*, p.193; Las sirenas, pp.494-5; *Poemas de Perfil del Aire excluidos de Primeras poemas*, pp.664-5).
5. Los sátiros (*Dans ma péniche*, p.236; *Birds in the night*, p.497).
6. El fénix (*La visita de Dios*, p.275; *Vereda del cuco*, p.379; *Las islas*, p.429; *Limbo*, p.462; *J.R.J. contempla el crepúsculo*, p.509; *El enamorado dentro de Ocnos*, p.577; *Cazadores de cabelleras dentro de Poemas rechazados de Los Placeres Prohibidos*, p.703).
7. Urania (*Urania*, p.328).
8. Fauno (*El éxtasis*, p.406).
9. Apolo (*Escultura inacabada*, p.424).
10. Caos (*Desolación de la Quimera*, p.530).
11. Quimera (*Desolación de la Quimera*, p.527-530).
12. Orfeo (*Regreso a la sombra* perteneciente a *Ocnos*, p.612).
13. Hermes y Dionisos (*Sombras-Ocnos*, p.583).
14. Helena (*Helena-Ocnos*, p.608-9).

15. Leda (*Poemas de Perfil del Aire excluidos de Primeras Poesías*, p.664).
16. Andrómeda (*Lamento de Andrómeda*, p.684).
17. Parcas (*A las Parcas*, p.733).
18. Hades (*Tres poemas ingleses* III W.B. Yeats: *Bizancio*, p.756-7).
19. Ulises y Penélope (*Peregrino*, p.531).
20. Natura (*A José de Montes*, p.675).
21. Orco (*A las Parcas*, p.733).
22. Dédalo (*El Magnolio-Ocnos*, p.571).
23. Dodona (*El roble de Guernica*, p.746).
24. Palladio (*Maneras de vivir-Ocnos*, p.600).
25. Sísifo (*La visita de Dios*, p.277).
26. Los titanes (*A las estatuas de los dioses*, p.246; *El pueblo-Variaciones sobre tema Mexicano*, p.635; *Los Titanes*, p.736).
27. Gigantes e hipocampos (El joven marino, p.241).
28. El Sol (*Soliloquio del farero*, p.224).
29. El Océano, la mar inexpresable (*A un muchacho andaluz*, p.222; *El joven marino*, p.238).
30. Leviatán (*La llegada-Ocnos*, p.608).
31. Et in Arcadia ego (*Luna llena en Semana Santa*, p.538).
32. El mirto y la anémona (*Las ruinas*, p.324).
33. Asfodelos (*Amor oculto*, p.309; *El árbol*, p.393; *La partida*, p.423).
34. El pavo real (*Poniente Inusitado-Variaciones sobre tema mexicano*, p.636).
35. Heráclito (*J.R.J. contempla el crepúsculo*, p.509; *Las iglesias*, p.638).
36. Petronio (*Maneras de vivir*, p.600).
37. Sófocles (*Hölderlin Epigrama*, p.762).
38. Venus (Poema XII de *Primeras Poesías*, p.771 referente a la p.115).
39. Dilettante (*Limbo*, p.461).
40. Hierofante (*El César*, p.435).
41. El Amor (*Los marineros son las alas del amor*, p.181; *Donde habite el olvido*, poema VIII, p.207; *Por unos tulipanes amarillos*, p.229; *A Larra con unas violetas*, p.267; *Nochebuena cicuenta y una*, p.467; *Mozart II*, p.490; *Tres poemas ingleses* I, p.751).
42. Dioses y diosas anónimos (*De qué país*, p.185; *Donde habite el olvido*, poema XIV, p.213; *Himno a la tristeza*, p.244; *Noche de luna*, p.251; *Scherzo para un elfo*, p.262; *Jardín antiguo*, p.297; *El águila*, p.321 y 323; *El elegido*, p.456; *Luis de Baviera escucha Lohengrin*, p.516; *La tormenta-Ocnos*, p.591; *Ciudad Caledonia*, p.594; *La imagen*, p.633).

BIBLIOGRAFÍA:

- CAPOTE BENOT, J.M., *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976.
- CAPOTE BENOT, J.M., *Luis Cernuda. Antología*, Madrid, Cátedra, 1984.
- CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1969.
- DELGADO, A., *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- DE VILLENA, L.A., *Luis Cernuda. Las Nubes. Desolación de la Quimera*, Madrid, Cátedra, 1984.
- FALCÓN MARTÍNEZ, C., FERNÁNDEZ-GALIANO, E., LÓPEZ MELERO, R.: *Diccionario de mitología clásica*, Madrid, Alianza, 1991 (7ª reimp.).
- FLYS, M.J., *Luis Cernuda. La realidad y el deseo*, Madrid, Clásicos Castalia, 1985, concretamente las pp.9-62.
- FOKKEMA, D.W. - IBSCH, E., *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981.
- GRIMAL, P., *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Ed. Paidós, 1982 (1ª reimp.).
- HARRIS, D. Y MARISTANY, L., *Luis Cernuda. Poesía Completa*, Madrid, Ediciones Siruela, 1993.
- HUMBERT, J., *Mitología griega y romana*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1984.
- LIASSO DE LA VEGA, J.C., "El mito clásico en la literatura española contemporánea", Madrid, Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos, 1964, pp.405-466.
- LIDA DE MALKIEL, M.R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C., "La realidad y el deseo, la historia de un mito" en *Florentia Iliberritana*, 6 (1995), Universidad de Granada, pp.273-282.
- MÁRQUEZ, M. Y MÁRQUEZ, M., "Comentario a Elegía: la influencia grecolatina en Luis Cernuda", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1989, vol.III, pp.577-583.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, M.I. (coord.): *Los clásicos como pretexto*, Madrid, Univ. Complutense, 1988.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME M.I. - BRAVO GARCÍA, A. (eds.): *Tradición Clásica y siglo XX*, Madrid, Univ. Complutense, 1986.
- SÁNCHEZ ROSILLO, E., *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Cuadernos 38, Universidad de Murcia, 1992.
- SILES, J., "Un verso de Adriano como título de poema en Cernuda: <<Animula, Vagula, Blandula>>", *Diversificaciones*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1982.
- SILVER, PH., *Luis Cernuda: El poeta en su leyenda*, Madrid, Alfaguara, 1972.
- SILVER, PH., *Luis Cernuda. Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1989 (8ª reimp.).
- TALENS, J., *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda*, Barcelona, Anagrama, 1975.

CAPÍTULO VI

HACIA UNA TIPOLOGÍA MÍTICA EN LAS OBRAS TEATRALES DE TIRSO DE MOLINA: LOS MONSTRUOS (1)

Este trabajo, dedicado a la memoria del profesor Lasso de la Vega, se enmarca dentro de los estudios sobre la influencia de la mitología grecolatina en la literatura española, concretamente en la producción dramática de uno de los autores más prolíficos del barroco español, y es, en cierta medida, continuación de otro anterior dedicado también al ilustre novicio de la Orden de la Merced¹. Los parámetros metodológicos por los que discurrirán estas breves notas siguen los principios de la llamada "estética de la recepción" o "recepción de la literatura", corriente de la crítica literaria moderna que preconiza un examen de la recepción y de la supervivencia de la obra literaria basada en la experiencia de los lectores y en sus efectos e influencias². El considerable arsenal mítico presente en las piezas teatrales de Tirso

- 1.- G. Santana Henríquez, «Elementos míticos grecolatinos en la producción dramática de Tirso de Molina. Una primera aproximación», en *Actas del VII Coloquio Internacional de Filología Griega: influencias de la mitología clásica en la literatura española* (UNED, Madrid, 20-23 de marzo de 1996), en prensa.
- 2.- Cf. D.W. Fokkema- E. Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 1981, sobre todo, el capítulo "La recepción de la literatura" (Teoría y práctica de la «Estética de la recepción»), 165-169. Aplicaciones de este método han sido llevadas a cabo por M. Martínez Hernández, "Cultura grecolatina y literatura canaria: el mundo clásico en Manuel Verdugo (I)", *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, Universidad de La Laguna, 1991, 193-214 y «Cultura grecolatina y literatura canaria: el mundo clásico en Manuel Verdugo (II)», *Philologica Canariensis* 2 (1997), en prensa; G. Santana Henríquez, «Entre el *Lamento de Andromeda* y la *Desolación de la Quimera*: mito y poesía en Luis Cernuda», *Actas del VIII Coloquio Internacional de filología Griega: influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX* (UNED, Madrid, 5-8 de marzo de 1997), en prensa, además del trabajo citado en la nota anterior. También habría que incluir aquí toda una bibliografía sucinta relativa a la influencia del mundo clásico en la literatura española como A.A. V. V., *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*, Madrid, 1960; J. Lasso de la Vega, «El mito clásico en la literatura española contemporánea», *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, 405-466-, M. Natividad Robledo, *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*, Madrid, 1965; M.R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975, M.I. Rodríguez Alfageme- A. Bravo García (eds.), *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, 1986 y M.I. Rodríguez Alfageme (coord.), *Los clásicos como pretexto*, Madrid, 1988.

de Molina, cifrado en cerca de doscientos personajes, concentración debida en parte al desarrollo sistemático de la mitología desde principios del reinado de Felipe IV en el que la comedia pasa a ser espectacular y se carga de sentidos sibilinos, y, en parte, por la atracción de los dramaturgos hacia la mitología pagana, la Biblia y la hagiografía legendaria o histórica con el fin de prefigurar el Cristianismo, tiene, entre otras fuentes, como punto de arranque inmediato a Ovidio y sus *Metamorfosis*. Fray Gabriel Téllez, el enigma biográfico del barroco español como muchos han señalado³; concentra dentro de su particular costumbrismo cómico sucesos dramáticos en los que abundan las intrigas cargadas de suspense y los efectos teatrales; un teatro propio, tan distinto del de Lope como del de Calderón, en el que predomina el realismo sobre los manierismos formales aunque éstos no falten en su peculiar estilo. Por ello no debe extrañarnos encontrar un paisaje pintoresco donde se entremezclan divinidades y héroes encontrados con figuras cristianas, reflejo de una sociedad eclesiástica y profana en la que se proyecta una sátira de tintes burlones. Intentaremos trazar, dentro de este abigarrado conjunto de figuras mitológicas, la trayectoria y el tratamiento de estos seres configurados de manera distinta al orden regular o evolutivo de la naturaleza y genéricamente denominados "monstruos" dentro de la producción dramática del mercedario. Los monstruos simbolizan de ordinario la exaltación afectiva de los deseos, la excitación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras; son por ello el oponente, el adversario por excelencia del héroe. Desde un punto de vista social el motivo del monstruo que devasta un país representa, por lo general, el reinado nefasto de un monarca tiránico o débil. La lucha contra el monstruo significa el combate por liberar a la conciencia, retenida y apresada por el inconsciente; en ese sentido la victoria del héroe supone el triunfo de la luz sobre las tinieblas. Por otro lado, los monstruos se relacionan íntimamente con los seres fabulosos, gama de más amplitud que comprende algunos enteramente favorables y positivos como el Pegaso o el Fénix. Entre los principales monstruos conocidos por la tradición y perpetuados por el arte tenemos los siguientes: esfinges, sirenas, lamias, dragones, grifos, quimeras, gorgonas, minotauros, hidras, harpías, tritones, hipogrifos, etc. Uno de estos seres extraordinarios que puebla con más asiduidad los escenarios tirsianos es el colosal Argos con diecinueve registros. La deformidad de un ente con un número indefinido de ojos con los que vigilaba por encargo de la orgullosa Juno a la vaca Ío, y el posterior asesinato a manos de Hermes, motivo por el que sus órganos visuales se vertieron en el plumaje del pavo real, pasando a representar este ave el emblema de Juno, presenta

3. Manuales de conjunto sobre el teatro español de este período son los de Ch. V. Aubrun, *La comedia española 1600-1680*, traducción de Julio Lago Alonso, Madrid, Taurus, 1968; F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1967 y A. Valbuena Prat, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.

en Tirso imágenes poéticas como la comparación de los mismos con las estrellas en *El celoso prudente* (escena segunda del acto primero)⁴:

La noche se ha despojado
en ver nús dichas, Gascón.
Ojos son esas estrellas
con que hecho un Argos pretende
ver mi amor por todas ellas.
(t. 2; p. 289)

Ya Ovidio, *Metamorfosis* 1664⁵ había recogido la expresión *stellatus Argus*, 'el estrellado Argos', en clara referencia al cuerpo del animal cuyos luceros parpadeantes se distribuyen por cada uno de sus contornos. Otra referencia a los ojos, esta vez comparados con las hojas que caen por efecto del viento, acontece en la comedia *Amar por razón de Estado* (escena primera del acto primero):

Mira que ya son las hojas
ojos de Argos, que nos ven
deste, jardín.
(t. 3; p.1094)

Según la tradición Argos había atado a la vaca Ío a un olivo que crecía en un bosque sagrado de Micenas⁶. Ovidio nos informa que ella se alimentaba de hojas de árbol y hierba amarga (*Metamorfosis*, 1.632), pero nunca hallamos la comparación tirsiana antes indicada. El número de órganos visuales que atribuye Tirso a esta criatura "cautelosa", adjetivo que le caracteriza, se establece en cien, como atestigua *La villana de la Sagra* (escena quince del acto segundo):

¡ Oh viejo venerable! ; Oh canas santas!
Jamás la muerte vuestra plata impida

-
- 4.- Cf. la edición de Blanca de los Ríos, *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, 4 vols., Madrid, Ediciones Aguilar, 1989⁴. Las referencias y citas apuntadas en este trabajo remiten a esta edición.
- 5.- Cf. P. Ovidio Nasón. *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, vol. I (lib. I-V), Madrid, CSIC, 1988 (2ª reimp.); vol. II (lib.VI-X), Madrid, 1984 (reimp.); vol. III (lib.XI-XV), Madrid, 1983.
- 6.- Para los capítulos y referencia; míticas de los personajes estudiados han de tenerse presentes los siguientes manuales: P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, traducción de Francisco Payarols, Barcelona-Buenos Aires, Ed. Paidós, 1982 (1ª reimp.); C. Falcón Martínez, E. Fernández-Galiano y R. López Melero, *Diccionario de la mitología clásica*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1991 (7ª reimp.); C. García Gual, *Mitos, viajes, héroes*. Madrid, Taurus, 1981, e *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, 1992; J. Humbert, *Mitología griega y romana*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984¹⁴ y J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1969.

que dorará el Perú de mi riqueza
 el blanco Potosí de tu cabeza.
 No abundarán roeles más mi escudo,
 ni en mis armas verán castillos rojos,
 ni menos los leones con que pudo
 ganar mi antecesor tantos despojos;
 mis armas han de ser amor desnudo,
 un Argos con los cien abiertos ojos,
 y la letra que diga: «En siglos largos
 no bastan para esto cien mil Argos.»
 (t. 3 ;p.147)

Esta precisión numérica aparece dos veces expresada en las *Metamorfosis* 1625: *Centum luminibus cinctum caput Argus habebat*, 'de cien ojos tenía Argos rodeada la cabeza' y en 1.720- 1: *Arge, iaces quodque in tot lumina lumen habebas,extinctum est, centumque oculos nox occupat una*, 'tendido estás, Argos; se ha extinguido la luz con que iluminabas tantas pupilas y una única noche es dueña de tus cien ojos'. La extrema multiplicidad de ojos tiene dos aspectos que no conviene olvidar. Alude a la noche, con sus miríadas de estrellas y entenebrece, pues, paradójicamente, al poseedor de tantos ojos. El caso del pastor Argos, que con sus múltiples ojos no puede evitar la muerte, es aleccionador al respecto. Otras expresiones de gran efecto que se documentan en las comedias tirsianas son "hacerse un Argos de bocas" en *El Aquiles* (escena ocho del acto segundo), "He de ser un Argos que calla y vela" en *Cautela contra cautela* (escena veinticinco del acto segundo) y "Argos el alma en mi vista" en *Los balcones de Madrid* (escena trece del acto tercero), todas ellas reincidentes en la calidad de "vigilante" del prodigioso animal.

Otra de las espantosas alimañas que surcan las comedias y los autos sacramentales del fraile mercedario es Caribdis con siete apariciones. Famosa por su proverbial voracidad, Caribdis absorbía el agua del mar tragándose todo lo que encontraba en aquellos parajes marinos cercanos a Mesina, para luego devolver lo que había engullido previamente. Conocida a través de la *Odisea* homérica donde Ulises fue arrastrado por su corriente, se asociaba con otro monstruo que acechaba a los navegantes en el lado opuesto del estrecho que separa Italia de Sicilia, con Escila, monstruo marino cuya parte interior estaba rodeada por seis feroces perros que devoraban todo cuanto estaba a su alcance. Esta bestial pareja suele mostrarse en comparaciones referidas a personajes femeninos, como acontece en la comedia *Quien calla, otorga* (escena catorce del acto tercero):

Caribdis es deste mar
 Aurora, y Scila, Narcisa.

En elección tan oscura,
necedad es no escoger
la hermosura y el poder,
más que sola la hermosura.
(t. 2; p. 505)

De nuevo la mención de la monstruosa pareja se manifiesta en la pieza *Amar por señas* (escena octava del acto segundo), donde la elección dubitativa y amorosa de Carlos nos describe la tormentosa y peligrosa travesía del amor, un rumbo cuyo timón se dirime entre dos hermanas, Beatriz, Escila y Clemencia, Caribdis:

Gabriel, Beatriz celosa
merece por discreta, por hermosa,
ocupar mis desvelos
en tierna suspensión, no en darla celos.
Mas si a Clemencia miro,
olvidando a Beatriz, luego retiro
el primer pensamiento,
y de no darla el alma me arrepiento,
inclíname Clemencia,
móvil de mis sentidos su presencia,
y loco en este empleo,
della me aparto, y a su hermana veo,
que volviendo a rendirme,
culpa mí poca fe de poco firme,
y entre las dos perdido,
en círculo mi amor desvanecido,
de mis deseos esclavo,
vuelvo ciego a empezar por donde acabo.
¿Qué haré cuando navego
entre Escila y Caribdis?
(t. 2; p. 844)

Los guiños del amor tienen de nuevo en Escila y Caribdis a los emblemas eróticos de los celos entre hermanas, en una obra que de manera atenuada trata las rivalidades fraternales, *Amar por razón de Estado* (escena cuarta del acto tercero), donde se muestra cómo Ludovico se desvive por no errar en su decisión final:

Todo son confusiones,
celos, penas, congojas y pasiones.
Leonora me desvela,
desdenes me atormentan de Isabela;
sí, entre las dos navego,

por Escila y por Caribdis, de amor ciego,
 dará al traste conmigo
 niño piloto cuyo rumbo sigo.
 (t. 3; pp. 1122-3)

En el auto sacramental *El laberinto de Creta*, de carácter histórico-alegórico, la esencia mítica de los monstruos se convierte en entidad geográfica por boca de Minos, a la vez que se insiste en el vínculo fraternal de ambos espantajos. La filiación mítica tradicional entre ambas no presenta parentesco alguno, pese a que, por lo general, se las asocia de ordinario:

Esta es el escollo ciego
 que tanto su golfo asombra,
 que en la estrechez siciliana
 es de Caribdis hermana
 y Scila hasta aquí se nombra.
 (t. 4; p. 1301)

Finalmente, "Caribdis blasfemas" hacen acto de presencia en *La ventura con el nombre* (escena sexta del acto primero), comedia dramática en la que se refiere insistentemente el asalto de los ingleses a Cádiz en 1625. La muerte de Primislao, hermano de Adolfo, rey de Bohemia, y la sospecha de asesinato alevoso a manos de éste último, conjuga la alusión del monstruo entre aquellos que murmuraran el fratricidio llevado a cabo por voluntad del tirano:

Volvió el siglo de Satumo
 segunda vez a admirarse
 en Bohemia; volvió a verse
 sobre el trono venerable
 de su religión piadosa
 el piloto de la nave,
 que entre Caribdis blasfemas
 fluctúa sin dar al traste.
 (t. 4; p. 965)

La masculinización y la pluralidad de Caribdis se produce en *Marta la piadosa* (escena segunda del acto segundo), donde siguiendo el relato poético se aprecia el testimonio de los historiadores contemporáneos de la toma de la Mamora, puerto marroquí de suma importancia situado en la desembocadura del río Sebu y estratégica guarida de piratas que asaltaban la ruta de las Indias:

Dellos supo el general
 que en el puerto estaban quince
 naves que, a herejes corsarios
 ayudando, al moro sirven,
 y el victorioso Fajardo,
 a pesar de los caribdis,
 con que arte y naturaleza
 hacen el paso imposible,
 tomó tierra, siendo en ella,
 porque seguro la pise,
 los primeros que saltaron
 cuatro navarros que rigen
 otras tantas compañías
 y de quien la fama escribe
 hazañas que en bronce y jaspe
 la memoria inmortalice.
 (t. 3; p. 373)

Uno de los azotes más terribles que ha engendrado el Caos celeste es, sin duda, la harpía, monstruo alado que tenía el rostro de vieja y el cuerpo de buitre y cuya presencia se hacía patente mediante un fuerte olor infecto que corrompía instantáneamente los alimentos que tocaba. Las afiladas garras de las harpías eran las encargadas de raptar a los niños y a las almas; de ahí que su imagen se colocara en las tumbas simbolizando el acto de llevarse el alma del difunto. Estos seres infernales se identificaban además con algunas fuerzas de la naturaleza, frecuentemente con tempestuosos vientos capaces de arrastrar a sus víctimas hasta las mansiones subterráneas. Divinidades maléficas que anunciaban los vientos, las tempestades y la peste, nos son conocidas por el episodio con el rey de Bitinia, Fineo, a quien persiguieron implacablemente por la crueldad que éste cometió con sus hijos a quienes arrancó los ojos y arrojó de su palacio. Estas le quitaban y envenenaban los manjares que tenía preparados en su mesa, y si alguna vez conseguía alejarlas, volvían a la carga como perros inmundos y devoradores. El suplicio de Fineo llegó a su fin con la expulsión de Bitinia de estas aves execrables a manos de Calais y Cetes, sus cuñados, quienes las persiguieron hasta su habitual residencia en las Islas Estrófades. La devastación que provocaban era tal que muchos las identificaron con las langostas, plaga que procedente de Asia Menor cayó sobre Grecia y las islas vecinas, ocasionando a su paso el hambre y la muerte. Finalmente otros han visto en ellas a corsarios que con frecuencia realizaban incursiones en los territorios de Fineo. En la comedia *Ventura te dé Dios, hijo* (escena novena de la jornada segunda), en la que se pone de manifiesto que es desacertado violentar la inclinación del hombre en la elección de la carrera o modo de vivir, y que los decretos de la

Providencia se cumplen a despecho de todos los cálculos de la humana cordura, se recoge uno de los sonetos más logrados de Tirso alusivo a esta figura mítica a la que se califica de "loca":

Llegar Tántalo al árbol avariento,
y huir la fruta cuando el labio toca
el líquido cristal besar la boca,
y burlalle dejándole sediento,
a la mesa asentarse el Rey hambriento,
y cuando apenas el manjar provoca
al apetito, ver que el Arpía loca
alza los platos y convida al viento.
Lo mismo por mí pasa. No sintiera
Tántalo el hambre tanto a no incitalle
del árbol la presencia apetecible.
Vi a Clemencia y perdíla ¡Ay suerte fiera!
Que ver tan cerca el bien y no gozalle
es hacer el tormento más terrible.
(t. 2; p. 715)

Precisamente el conocido capítulo de Fineo y las harpías toma forma en el auto sacramental, *La ninfa del cielo*, pieza simbólica en la que el Alma y la Memoria, entre otras personificaciones, dialogan sobre el recuerdo de la felicidad pasada en contraste con el infortunio presente:

¡Oh cruel y sucia harpía
que has mancillado mí mesa,
y soy Fineo afligido
de tus oprobios y afrentas!
(t. 3; p. 772)

Estas crueles alimañas, algunas con nombre propio (Aelo, Ocípete, Celeno, Nicoroe, Podarge), se identifican de ordinario con ciertas mujeres, como sucede en la comedia de tema bíblico *La mujer que manda en casa* (escena diez de la jornada primera), donde la figura de Jezabel, hembra dominadora y prostituta coronada, en quien la pasión se envenena de crueldad y de sadismo, que manda a matar a Nabot porque resiste a sus lascivos amores, y hace de Acab el más abúlico de los maridos y el más odioso de los reyes de Israel, es vista por Elías como la mítica ave devastadora:

Sigue las supersticiones
por no irritar su desdén

de esa arpía de Sidón,
de esa Parca de Israel,
que, pues por ella te riges.
(t. 1; p. 596)

La condición femenina de las harpías se transfiere en masculina en su equiparación con "los pobres", circunstancia que se produce en la segunda parte de la comedia *La santa Juana* (escena nueve del acto segundo):

No ha de haber pobres, los que aquí lo fueren
hacedlos desterrar, que son harpías
que a nuestras mesas sustentarse quieren,
y un poderoso que los desterraba
ratones de los ricos los llamaba.
(t. 1; p. 850-1)

También "hombres harpías" se concentran en *Amazonas en las Indias* (escena primera de la jornada primera), donde la amazona Menalipe hace frente a los españoles bizarros, entre quienes se cuentan Francisco Carvajal y Gonzalo Pizarro:

Matadme estas arpías
que con presencia humana,
el privilegio a nuestra patria quiebran,
no pierdan nuestros días
la integridad antigua, aunque inhumana,
que ilustran tantos siglos y celebran.
No estas arenas pisen
plantas lascivas de hombres,
que oscureciendo nuestros castos nombres,
cobardes por el mundo nos avisen
que no sabemos abatir coronas.
¡A ellos, invencibles Amazonas!
(t. 4; p. 700)

Esta breve incursión en las piezas teatrales de uno de nuestros más insignes representantes de la dramaturgia barroca evidencia una vez más la fortuna y el tratamiento de ciertos mitos clásicos, inmutables unos, cambiantes otros, pero decisivos todos en la configuración y en la adaptación que de ellos se realiza en obras lejanas en el tiempo y cuyo tema central se aparta (o no) visiblemente de su significación originaria.

CAPÍTULO VII

REGRESO A LA SOMBRA: EL MUNDO CLÁSICO

EN LUIS CERNUDA¹

Encuadrado en la llamada Generación del 27, la lírica del sevillano Luis Cernuda condensa una amalgama de movimientos y corrientes literarias que van desde la poesía pura de Paul Valéry hasta los más profundos sistemas vanguardistas de principios del siglo XX², pasando por el simbolismo francés, la literatura post-victoriana inglesa, el romanticismo español, y sobre todo, su confesada debilidad por Hölderlin, como demuestran sus numerosas traducciones de piezas sueltas del poeta alemán³. La sensualidad y el paganismo helénico de este dandy platónico se verifica plenamente en una poesía cargada de reminiscencias míticas vagamente perceptibles en un ambiente nebuloso y onírico⁴. La importancia que Cernuda concede a la mitología griega es total y radica en su identificación con la propia poesía. Así, en *El poeta y los mitos*, perteneciente a *Ocnos*, nos señala:

"Que tú no comprendieras entonces la casualidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa: cualquier

- 1.- Este trabajo es continuación de otro anterior que reseñamos seguidamente: G. SANTANA HENRÍQUEZ, "Entre el *Lamento de Andrómeda* y *La Desolación de la Quimera*: mito y poesía en Luis Cernuda", *Actas del VIII Coloquio Internacional de Filología Griega: la influencia de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, 1997, en prensa.
- 2.- Cf. J.M. CAPOTE BENOT, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*. Universidad de Sevilla, 1976; M.J. RAMOS ORTEGA, "La biblioteca surrealista del poeta Luis Cernuda", *Gades. Homenaje al profesor José L. Millán Chivite*, 22 (1998), 571-585.
- 3.- A este respecto pueden consultarse dos trabajos aparecidos en 1975, el de A. DELGADO, *La poética de Luis Cernuda*. Ed. Nacional. Madrid, 1975 y el de J. TALENS, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda*. Anagrama. Barcelona, 1975.
- 4.- Cf. J.C. LASSO DE LA VEGA, "El mito clásico en la literatura española contemporánea", *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 1964, 405-466; M.I. RODRÍGUEZ ALFAGEME y A. BRAVO GARCÍA (eds.): *Tradición clásica y siglo XX*. Ed. Coloquio. Madrid, 1986; L. GÓMEZ CANSECO, "La mitología en Cernuda después de *Invocaciones*" y M.A. MÁRQUEZ, "Afrodita y Narciso", en L. GÓMEZ CANSECO (ed.): *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Universidad de Huelva, 1994, 111-134 y 135-151; M. MÁRQUEZ y M. MÁRQUEZ, "Comentario a Elegía: la influencia grecolatina en Luis Cernuda", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*. Editorial Universidad Complutense. Madrid, 1989, vol.III, 577-583; C. LÓPEZ RODRÍGUEZ, "La realidad y el deseo, la historia de un mito", *Florentia Iliberritana*, 6 (1995), 273-282.

aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron" (p.561)⁵.

Tomando como pretexto esta aseveración cernudiana intentaremos dar cuenta en la presente comunicación⁶ de una serie de mitos que tienen como denominador común los siniestros escenarios del mundo de las sombras. El primer personaje que se asoma a esta ristra es Orfeo, cuyo mito es uno de los más oscuros y más cargados de simbolismo de cuantos registra la mitología griega⁷. Su localización acontece en *Regreso a la sombra*, perteneciente a *Ocnos*:

"Como Orfeo afrontaría los infiernos para rescatar y llevar de nuevo contigo la imagen de tu dicha, la forma de tu felicidad. Pero ya no hay dioses que nos devuelvan compasivos lo que perdimos, sino un azar ciego que va trazando torcidamente, con paso de borracho, el rumbo estúpido de nuestra vida" (p.612).

Orfeo es el cantor tracio por excelencia, el músico y el poeta. Iniciado en los misterios de Isis, Osiris y Samotracia, dio a conocer a los griegos el origen del mundo y de los dioses, la interpretación de los sueños y a conjurar los peligros por medio de operaciones mágicas. Pero si por algo es conocido Orfeo es por su música y por la lira de nueve cuerdas con la que solía entonar cantos tan dulces que las fieras lo seguían, las plantas y los árboles se inclinaban hacia él y los ríos y las rocas retrocedían, se animaban y corrían a su encuentro. Su canto era tan poderoso que incluso calmaba a los desencadenados elementos en las más terribles tormentas. Jefe de maniobras en la expedición de los Argonautas, su intervención fue decisiva para la salvación de los héroes ante los seductores cantos de las Sirenas, a quienes venció con sonos y melodías más cautivadoras y fascinantes. Con todo, el capítulo más célebre de su tradición se refiere a su descenso a los infiernos por el amor de su esposa Eurídice, la bella y modesta dríade que fue mordida en el talón por una serpiente que le causó la muerte cuando huía de Aristeo. Orfeo no reparó en descender a los infiernos y reclamar ante sus conspicuos señores la devolución de su amada compañera. Ante tal súplica y a los atrayentes acordes de su lira, se sintieron

5.- Todas las citas literarias se corresponden con la edición de D. HARRIS y L. MARISTANY, *Luis Cernuda. Poesía Completa*. Ed. Siruela. Madrid, 1993.

6.- La elaboración de este trabajo sigue la metodología conocida como "Estética de la Recepción" o "Recepción de la literatura", tal y como se recoge en el manual de D.W. FOKKEMA y E. IBSCHE, *Teorías de la literatura del siglo XX*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.

7.- Cf. P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*. Ed. Paidós. Barcelona, 1982 (1ª reimp.); C. FALCÓN MARTÍNEZ, E. FERNÁNDEZ-GALIANO, R. LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*. Alianza. Madrid, 1991 (7ª reimp.); J. HUMBERT, *Mitología griega y romana*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984; J.E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor. Barcelona, 1969.

conmovidos Hades y Perséfone, quienes, considerando tal gesto de amor, accedieron a la petición de Orfeo, estableciendo una única condición: que no volviese la cabeza atrás para mirarla hasta que hubieran rebasado los confines del reino de los muertos. Al punto Eurídice que se encontraba entre las sombras se acerca con paso tardo, puesto que su herida era aún reciente y parte junto con su marido hacia la luz del sol. Cuando estaban a punto de ver la luz de los cielos, el impaciente Orfeo, olvidando la promesa que había jurado cumplir, se detiene asaltado por la duda y mira hacia atrás. Al instante, Eurídice se desvanece y sólo se escucha un largo suspiro y un adiós eterno. En vano intenta el ansioso y desconsolado Orfeo el acceso por segunda vez al mundo infernal.

El óbito del vate tracio contempla varias posibilidades: desde su muerte a manos de las mujeres tracias (envidiosas por su fidelidad a Eurídice), pasando por el rayo de Zeus, molesto por las revelaciones místicas realizadas por Orfeo a los iniciados en sus misterios, hasta la maldición de Afrodita contra su madre, la musa Calíope, lo cierto es que numerosos lugares de la Antigüedad mostraron orgullosos la supuesta tumba de Orfeo: Lesbos a cuya orilla llegaron la cabeza y la lira del poeta; Asia Menor, junto a la desembocadura del río Meles, donde unos pescadores encontraron su cabeza sangrante aún y cantando, y Leibetra en Tesalia, donde reposaban sus cenizas. Tras su muerte, la lira quedó convertida en constelación y el alma del poeta pasó a los Campos Elíseos, donde revestida de un largo ropaje blanco, sigue cantando para los bienaventurados.

El descenso a los infiernos de Orfeo provocó igualmente la creencia de que éste había traído informes sobre la manera de llegar al país de los bienaventurados y evitar todos los obstáculos y trampas que esperan al alma después de la muerte.

En Cernuda Orfeo es un inmenso Narciso en el acto de pensarse a sí mismo, símbolo de actitud autocontemplativa, introvertida y absoluta cuya sombra representa su *alter ego*, su alma, su personificación de la parte primitiva e intuitiva del individuo, que considera su imagen como parte vital de sí mismo. De ahí que el poeta, que se siente y se sabe diferente, y que padece el sentimiento de hallarse aislado, recurra a la visión mítica de Orfeo para transformarla en objeto de mayor amplitud ante el hastío que le provoca la existencia. Salvar y rescatar la fugacidad a la que la hermosura está sometida se convierte en el ansiado objetivo de su deseo, en la metafórica Eurídice, cuya imagen poética se pierde y diluye ante el necio acontecer de la vida. La biografía de Cernuda se alza así sobre su palabra que recoge momentos y etapas vividas con anterioridad.

La figura de Hades se hace patente en el poema *III Bizancio*, perteneciente a *Tres poemas ingleses*, traducción cernudiana del original inglés de mismo nombre compuesto por el escritor y premio Nobel irlandés en 1923 William Butler Yeats (1865-1935), principal figura del teatro moderno de su país:

Ceden las inexpurgadas imágenes del día;
 La imperial soldadesca borracha está acostada,
 La resonancia nocturna cede, trasnochador que canta .
 Después del gong en la gran iglesia.
 Una cúpula estrellada o lunada desdeña
 Todo cuanto es el hombre,
 Tantas meras complejidades,
 Furia y fuego de humanas venas.

Flota ante mí una imagen, hombre o sombra,
 Sombra más que hombre, imagen más que sombra:
 Por bovina de Hades envuelta en bandeletas
 Puede desenvolver el sendero revuelto,
 Boca sin humedad ni aliento
 Convocar puede bocas desalentadas.
 Saludo lo sobrehumano,
 Lo llamo muerte en vida y vida en muerte.

Milagro, ave o joyel dorado.
 Más milagro que joyel o ave,
 Plantado en estrellada rama de oro
 Puede cacarear como gallos de Hades
 O, por la luna amargado, gritar escarnio,
 En la gloria del metal inmutable,
 A común ave o pétalo
 Y a la complejidad de fango y sangre.

Por el pavimento imperial van a medianoche
 Llamas que un leño no alimenta, ni un acero prende,
 Ni trastornan llamas; llamas engendradas en llama,
 Adonde acuden almas engendradas en sangre
 Que todas las complejidades de la furia dejan,
 Muriendo en una danza,
 Una agonía de trance,
 Una agonía de llamas que a una manga no queman.
 Por el fango y la sangre del delfín cabalgando,
 Un alma tras de otra. Las fraguas rompen el diluvio,
 Las doradas fraguas imperiales.

Los mármoles del suelo de danza
 Rompen de la complejidad la furia amarga,
 Esas imágenes que todavía
 Nuevas imágenes engendran,
 Ese mar que delfines rasgan y que un gong atormenta.
 (pp.756-757)

Hades, cuyo nombre significa "el invisible", señor del triste reino de los infiernos, del mundo subterráneo y del Tártaro, indica a un tiempo al rey de estas moradas como al lugar mismo adonde van las almas de los muertos para ser juzgadas y recibir la pena que por sus crímenes merezcan o la recompensa a la que se han hecho acreedoras por sus actos virtuosos. El amplio espacio que ocupa está delimitado por dos ríos, el Aqueronte y el Estigio, de obligado paso para poder acceder a la mansión del soberano de las sombras. De la mano del barquero Carón las almas son transportadas a la ribera opuesta donde un terrible tribunal presidido por Minos (antiguo rey de Creta), junto con Eaco y Radamanto, administran justicia, encaminándose los buenos a los Campos Elíseos, un lugar maravilloso y paradisíaco donde eran desconocidas la ambición, el odio, la envidia, el dolor, la enfermedad y la vejez, mientras que los malvados eran precipitados en el Tártaro⁸, una vasta prisión fortificada circundada por un río de fuego llamado Flegetón, donde tres furiosas damas, Alecto, Meguera y Tisífone flagelaban sin tregua ni piedad a los malhechores cuyos crímenes exigían severos castigos. En este lugar, se hallaban, entre otros, Titio, cuyo seno era roído por un buitres; Tántalo, corriendo sin cesar tras la onda fugitiva o las Danaides, esforzándose en vano por llenar un tonel sin fondo. Y no lejos de aquí moraban igualmente los Remordimientos, las Enfermedades, la Miseria, la Guerra chorreando sangre, la Muerte, las Gorgonas, la Quimera, las Arpías y otros monstruos horribles. El pavor que inspiraba la mansión de Hades, su repugnante fealdad de aspecto y la dureza de su carácter provocaba que ninguna de las diosas se aviniese a ser su esposa, por lo que abandonando su forzoso celibato, raptó a Perséfone, hija de Deméter, un día en que la joven jugaba entretenida cogiendo flores con sus compañeras junto a las campiñas del Etna en Sicilia. Su madre, tras una búsqueda infructuosa por todo el mundo, encontró el velo de Perséfone en Siracusa y comprendió con la ayuda de la ninfa Aretusa que el audaz amante era el mismísimo rey de los Infiernos. De inmediato se presenta ante Zeus reclamando justicia y la devolución de su hija. Pero Hades

8.- Sobre la descripción del mundo infernal puede consultarse M. MARTÍNEZ, L.M. PINO CAMPOS y G. SANTANA HENRÍQUEZ, *Los mitos de Platón. Antología de Textos*. Colección Textos Universitarios. Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Universidades e Investigación. Tenerife, 1997, especialmente 52-64 y 125-135.

había tomado sus precauciones, haciendo que su esposa comiera un grano de granada; pues, aquel que hubiese visitado el imperio de los muertos y tomando en él un alimento cualquiera, no podía volver ya al mundo de los vivos. Deméter, no obstante, y a fuerza de ruegos, logró obtener que su hija permaneciese en los infiernos sólo durante seis meses al año y los otros seis sobre la tierra.

Iconográficamente, se le representa con las cejas espesas, los ojos inyectados en sangre y con mirada amenazadora. Su corona de ébano le delata como señor de las tinieblas y a su lado aparecen sentadas las tres Parcas, descansando a sus pies el Cancerbero. Sin embargo, tal intimidación no hizo mella en el héroe tirintio, en Heracles, que lo hirió de un flechazo en el hombro, motivo por el que fue conducido a toda prisa al Olimpo, donde un bálsamo de Peán cicatrizó rápidamente la herida.

Las expresiones iconográficas del Hades con multitud de demonios y monstruos, instrumentos de tortura, y fuego, elemento que representa uno de los cuernos laterales de la estructura de la lira (junto con el otro cuerno que simboliza la tierra), presentan en el poema *Bizancio* un estado espiritual de purgación por el fuego y un elogio de la eternidad como compensación a la pérdida de la juventud. Aquí los escenarios son muy similares: *fuego, sombra* (como término medio entre el alma y el cuerpo; inmaterial como el alma pero con la figura de un cuerpo), *muer-te, sangre, llamas, agonía, trance, alma*, etc. *La bovina de Hades envuelta en bandele-tas* identifica al señor de los infiernos con las hijas del Destino, con las Parcas, esas mujeres pálidas y demacradas que hilan y tejen en silencio la suerte de los mortales. Significativo es igualmente el cacareo de los *gallos de Hades*, por ser este animal símbolo cristiano de gran importancia como alegórico de la vigilancia y la resurrección, y por estar asociado, de ordinario, a la divinidad de la Noche como fin y término, mediante su canto, de la misma. Aquí el carácter sombrío y oscuro de Hades ha provocado su identificación con la Noche, madre de la Muerte, a quien se le sacrificaba un gallo porque el canto vibrante de este animal turbaba la calma nocturna.

Por otro lado, el *pavimento imperial* hace referencia a la descripción del Foro de Constantino conocido como "el pavimento" por su piso de mármol pulido, mientras que el *gong* eclesiástico alude al *semantron* que colgaba en el porche de la iglesia primitiva y que el diácono tocaba con un mazo, lo que provocaba ese sonido lúgubre y trémulo tan característico. Por último, la figura del delfín se inserta en el ámbito infernal por su especial connotación como símbolo del alma en el mundo antiguo y del tránsito de la misma, además de como alegoría de la salvación.

Dentro de la interesante faceta de Luis Cernuda como traductor, sobresale el poema *A las Parcas*, versión de su homónimo alemán *An die parzen*, escrito por su admirado Hölderlin (1770-1843), en el que se nos presenta el quehacer de unas mujeres cuyo poder alcanza a los mismos dioses. No en balde son las descendientes de un dios ciego cuyas decisiones son irrevocables, el Destino (uno de los motivos más recurrentes del romanticismo alemán):

"Sólo un verano me otorgáis, vosotras las poderosas
Y un otoño para dar madurez al canto,
Para que mi corazón, más obediente,
Del dulce juego hartó se me muera.

El alma que no obtuvo en vida derecho
Divino, tampoco abajo descansa en el Orco;
Pero si algún día alcanzó lo sagrado, aquello
Que es caro a mi corazón, el poema,

Bien venido entonces, oh silencio del reino de las sombras.
Contento estaré, aunque mi lira
Allí no me acompañe; por una vez
Habré vivido como un dios, y más no hace falta".

(pp.733-734)

Como sugiere Neil McLaren⁹ este poema parece moverse entre la expresión de un ruego angustioso y la aceptación humilde de los designios del destino. Tres son las Parcas o Moiras moradoras en el reino de las sombras: Cloto, Láquesis y Átropos, cuyas ruecas, husos y tijeras prenden, arrollan y cortan de improviso los fatales hilos de la existencia humana. La felicidad o desgracia a la que están destinados jóvenes y viejos, ricos y pobres, pastores y monarcas señalan la inexorabilidad de estos personajes a quienes se conocía también en Roma con el nombre de las "Tres Hadas" (*tria fata* "los tres destinos"). Las referencias en el poema al verano y al otoño entroncan con la visión que tenían los griegos sobre las divinidades de las estaciones, las Horas, compañeras inseparables de Perséfone e hijas igualmente de Temis. También son tres: Eunomia, Dice y Eirene, esto es, Disciplina, Justicia y Paz, representadas normalmente como mujeres. Así, el verano viene con corona de espigas, llevando un haz de ellas en una mano y en la otra una hoz; el otoño, en cambio, lleva racimos de uvas y un

9.- N. MCLAREN, "Cernuda como traductor de Friedrich Hölderlin (1770-1843)", en E. BARÓN (ed.): *Traducir poesía. Luis Cernuda*, traductor. Universidad de Almería, 1998, 109-116.

cesto de frutas. En este punto sobresale el símbolo de la hoz como elemento alegórico que hace que el tiempo lo destruya todo. El tiempo al igual que el viejo Saturno engulle los días, los meses y los siglos a medida que los produce. La alusión al Orco, uno de los sobrenombres que se da a Hades, se aplica también al reino en el que este dios ejerce su poderío, es decir, a la mansión de los muertos. La significación de "ser poeta" y el enorme esfuerzo que supone tallar un poema que logre acallar los sonos de la más elocuente lira, eleva al escritor por momentos a la altura de los dioses. Cernuda en esta versión ha optado por supeditar todo al sentido, de tal manera que el poema de Hölderlin nos suena a poema de Cernuda.

Otra imagen propia del mundo subterráneo es la llanura o prado de Asfódelos, donde solían morar las sombras de los héroes guiadas por Hermes sanador (*Odisea*, 24.13). Este *locus amoenus* del más allá, caracterizado por una eterna y suave primavera que provoca las delicias de sus moradores, encuentra en la poesía de Cernuda ubicación concreta. La primera referencia se documenta en la composición *Amor oculto*, perteneciente a *Las Nubes*:

... Como el campo despierta en primavera
Eternamente, fiel bajo el sombrío
Celaje de las nubes, y al sol frío
Con asfodelos cubre la pradera;

... Así siempre, como agua, flor o llama,
Vuelves entre la sombra, fuerza oculta
Del otro amor. El mundo bajo insulta.
Pero la vida es tuya: surge y ama.

(p.309)

Este singular paraje que Homero describe como el lugar "donde se guarecen las almas, imágenes de hombres exhaustos", toma forma nuevamente en el poema *La Partida*, incluido en *Vivir sin estar viviendo*, dentro de *La Realidad y el Deseo*:

Bajo el cielo, en la oscura
Medianoche del puerto,
Viró el navío rumbo al agua.
Reposo y movimiento en uno fueron.

(Por prados de asfodelos el río gris se duerme
Y la torre normanda asoma en aire húmedo
Tras los olmos antiguos y las roncadas cornejas).

Sólo junto a la sombra,
 Con voces y con risas
 Ajenas allá abajo,
 Lejos miró. ¿Era sueño o vigilia? ...
 (pp.423-424)

Nuevos elementos matizan y configuran este espacio mal definido. *La oscura medianoche* propicia el descenso *allá abajo*, junto a la sombra, tras atravesar el país del *sueño*, antesala y paso obligado antes de surcar el adormecido *río gris* que cruza por los *prados de asfodelos*. Este río no es otro que Éstige, el río infernal que servía a los dioses para pronunciar un juramento solemne, que si no se respetaba, acarrearía un castigo terrible: quedar privado de respiración durante un año sin probar néctar ni ambrosía más nueve años de apartamiento sin participar en los consejos ni en los banquetes de los sempiternos Olímpicos. Estos diez años de obligado escarmiento divino encuentran nítida alusión y correlato en Cernuda, donde también *diez años de la vida/ vio en un punto borrarse* el poeta en un tránsito vital caracterizado por un forzado deambular en un exilio sin retorno.

En este breve recorrido por el mundo subterráneo hemos comprobado que Cernuda rechaza el mito como adorno o simple referencia culta, renunciando a su narración detallada. Prefiere, en cambio, una fusión entre mito, historia y biografía, ya que los mitos exploran e iluminan la historia que a su vez explica la biografía.

CAPÍTULO VIII

ELEMENTOS MÍTICOS GRECOLATINOS EN EL TEATRO COSTUMBRISTA DEL SIGLO XIX: AGUSTÍN DURÁN, GIL Y ZÁRATE, GARCÍA DE VILLALTA, JOSÉ ESPRONCEDA, JOSÉ MARÍA DÍAZ Y PATRICIO DE LA ESCOSURA

La tela del teatro español del XIX tiene muchos hilos y colores, entretejidos en varios modelos y texturas, pero hay en ella desgarrones e hilos sueltos, como cabos que han quedado sin atar. Quizás los estudiosos del futuro hagan de esos hilos sueltos su propia tela.

(D.T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, p.7)

El académico de la Lengua, D. Agustín Durán, en 1828, en su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* se lamentaba del terrible estado en el que se encontraba sumida nuestra dramaturgia. Un aspecto de tal aserto se cumple fielmente hoy día cuando tratamos de acceder a las ediciones de los autores objeto de estudio, carentes la mayoría de ellos de ediciones modernas y tan sólo presentes en colecciones difíciles y, en ocasiones, imposibles de encontrar, a pesar de que el siglo XIX fue testigo de la representación y de la publicación de miles de obras. El período cronológico que dista desde el nacimiento de Agustín Durán (1789) hasta la muerte de José María Díaz (1888) suma casi un siglo repleto de acontecimientos relevantes y de gran trascendencia para un país como España, que tras un glorioso pasado histórico, acrecentado durante los Siglos de Oro, sufría amargamente las consecuencias de la Guerra de la Independencia contra Napoleón (1808-1814), obserbaba resignada la independencia progresiva de sus colonias americanas (Chile y Colombia en 1818-19; Perú y Méjico en 1824-25; Puerto Rico y Cuba en 1898), padecía el vaivén de las más

diversas formas políticas, desde el reinado de Fernando VII, el Calígula español, con quien acabó la monarquía tradicional (1833), la regencia de María Cristina (1833-1840), la fuga de doña Isabel II (1868) que ponía fin a la monarquía parlamentaria, la renuncia de Amadeo de Saboya (1873) que marcaba el punto final de la monarquía democrática hasta la Primera República y sus consecuencias. Fueron, además, significativos para nuestra nación, los numerosos levantamientos, constituciones, convenios y conflictos bélicos dentro del territorio peninsular. Así, la abolición de la ley Sálica en 1830 provocaba cuatro años más tarde la primera guerra carlista (1834-1839). Este estupor político de un país que cada vez más se hundía arruinado por las guerras internas y externas, pero que luchaba por mantener su propia dignidad, fue reflejándose gradualmente en el teatro, que no sólo se ocupaba de los problemas de la nación sino que también contemplaba la esperanza de su recuperación. El teatro, entendido como una actividad política y social, además de literaria, escenario para el conocimiento de las luchas ideológicas y sociales que se vivieron en cada momento, se vio acosado durante todo el siglo XIX con distintos grados de intensidad por la censura, quizá de manera más restrictiva durante el gobierno de Fernando VII, pero siempre arbitraria y caótica, hecho que no impidió que se institucionalizara en la década de los años cuarenta la propiedad intelectual y los derechos de autor, dando a los dramaturgos garantías de que no se verían forzados a vender sus obras por poco dinero a empresarios que después, si la obra tenía éxito, cosechaban los beneficios. En los años setenta, el antiguo sistema de censura de la obra dramática, en la que varios censores debían leerla y luego pasarla al Comité de lectura que en última instancia decidía si la obra podía representarse en el teatro en cuestión, cambió radicalmente al ser ahora el actor/director principal quien controlaba lo que se representaba en su teatro. Por otro lado, junto con panfletos, periódicos y octavillas, el teatro se convirtió en un instrumento de guerra propagandístico que se adaptaba perfectamente a las necesidades políticas del momento, dando origen a lo que algunos llamaron "teatro patriótico", bien porque encontrasen en el repertorio clásico obras que respaldasen las aspiraciones políticas de aquellos a quienes tocaba gobernar, bien porque produjesen obras nuevas encaminadas a crear una actitud en el público contraria a los que se asentaban en ese poder. El carácter heroico del pueblo español frente a la invasión francesa quedaba patente en este tipo de drama político cuyo recurso más útil y socorrido fue el de la alegoría. Esta forma dramática alcanzó su momento de esplendor en 1813 pero pronto dejó paso al surgimiento de toda una mitología en torno a la figura de Fernando VII. Durante la era fernandina lo que realmente entusiasmó al público fue, sobre todo, las comedias de magia, género del que era partidario, entre otros, Patricio de la Escosura. Los críticos mantenían aún con agrado la expresión neoclásica del "buen gusto" a pesar de que las comedias neoclásicas o "arregladas" sólo

concentraban al sector social (minoritario) más educado del momento. Pero, sin duda, fue la comedia de costumbres sociales, centrada en temas de su tiempo, la más popular y la que mejor acogida tuvo dentro del panorama teatral del siglo XIX, pese a que el drama romántico tuvo un gran peso específico en el segundo tercio de la centuria, desarrollando una nueva iconografía y un nuevo vocabulario que pretendía presentar en forma concreta las ideas que llegarían a dominar la primera mitad del siglo XIX. El gusto por la fantasía macabra y por lo gótico en la imaginería, los ambientes escénicos del claroscuro, la intensificación de la expresión dramática, el huracán de sentimientos contradictorios, la perspectiva simbólica de las imágenes, el redescubrimiento del drama histórico, el papel del destino, lo melodramático de una complicada trama que entreteje diversos hilos, la imposibilidad de un final feliz, representan lugares comunes del drama romántico, cuyo autor más interesante y olvidado es quizás Antonio Gil y Zárate y su obra *Carlos II el Hechizado*. Los excesos del romanticismo pronto provocaron su propia parodia y alentaron un nuevo tipo de comedia histórica que sintetizaba elementos del drama romántico, aspectos de las comedias de intriga de los siglos de Oro y de la propia comedia histórica, trasladándose así los pasajes de cementerios, conventos, cárceles y los ambientes tempestuosos del drama romántico a lo que constituía el nudo simbólico del mundo de la alta burguesía, el hogar, con sus confortables salones y despachos, un mundo en el que la estabilidad conyugal se constituía en piedra angular sobre la que se asentaba una sociedad próspera y desarrollada. Esta forma dramática es la que se conoce como "comedia de levita" o "alta comedia burguesa", y en cierto modo, recoge muchas de las técnicas y de las opiniones de los autores neoclásicos, reflejando no sólo las preocupaciones sino también los modos, las costumbres, la apariencia, las flaquezas y las virtudes de este segmento de la sociedad privilegiado. Denominada igualmente como "comedia de costumbres" dibuja conscientemente cuadros de esta clase social en sus dramas. Se pasa de esta manera de la grandiosa y simbólica parafernalia de la escena romántica al reducido ámbito familiar donde los personajes se sientan y susurran en lugar de gritar y desmayarse. El nacimiento de la comedia moderna estaba, pues, servido. Como lenguaje dominante de estas obras figura la ambigüedad, expresada de una forma más realista y menos emotiva. La educación de los hijos, la enseñanza, la familia, las relaciones interpersonales, la armonía son ahora la piedra de toque de cientos de obras moralizantes que se escribieron en la segunda mitad del siglo, una moral compuesta esencialmente por un conjunto de valores conservadores y católicos de la clase media que apuesta por la resolución de los conflictos en el interior de las casas de la burguesía y no en los exteriores rústicos que habían utilizado los románticos con resultados tan inpectantes. El final feliz frente a la tragedia romántica marcaba finalmente el contrapunto de los autores de la alta comedia. Los elementos cos-

tumbristas de estas piezas eran testigo directo de la sociología de su entorno, y nos dan buena cuenta de la tensión que se producía entre los regeneracionistas (conservadores) y los krausistas (progresitas), a la par que se cuestionaba a la clase media alta española y su obsesión por el dinero. A finales de siglo otro hecho importante acontece en los escenarios españoles, la irrupción del drama social, también llamado *realista*, que se centraba en el entorno de la clase obrera, preocupándose por la situación de los trabajadores, las clases bajas y los oprimidos, y que responde a la crisis político-social que llegaría también al teatro mediante el denominado "género chico" (sátira política, parodia, sainete, "teatro por horas", etc.). "El termómetro de la cultura de los pueblos", el teatro, se vio así inmerso en una mezcla de códigos que provocaron una constante interacción literaria que lo enriqueció sobremanera.

La disputa entre clasicistas y románticos comenzó a desarrollarse, aunque no con este nombre, en la segunda mitad del siglo XVII. Francia, con Boileau a la cabeza (1674), había seguido de una forma estricta la interpretación de los géneros clásicos, destacando que sólo determinados aspectos de la naturaleza podían imitarse, y siguiendo fielmente las unidades de tiempo, espacio y acción. Luzán en su *Poética* (1737) recogía este respeto por las tres unidades coincidiendo, como buen neoaristotélico con Boileau, en que la tragicomedia y el anacronismo histórico podían entenderse como posibilidades poéticas válidas. La defensa del estilo neoclásico y la condena de todo lo que no se ciñese al "buen gusto" provocó el rechazo de los que no aceptaban que los clásicos grecolatinos tuviesen el monopolio de la creación literaria. Pronto los términos de *antiguos* y *modernos* dieron paso a los de *clásicos* y *románticos*, entendidos los primeros como aquellos que practicaban una literatura didáctica, ejemplar y representativa, propia de los Antiguos, frente a los segundos que realizaban una escritura cargada de imaginación y de elementos fantásticos, maravillosos y milagrosos. La literatura clásica también contaba con elementos fantásticos, tomados fundamentalmente de su amplio arsenal mitológico, pero su forma externa era rígida frente a los autores románticos no sujetos a tales restricciones. Los románticos, además, defendían una literatura que recogiera la expresión espontánea del sentimiento, las creencias y los valores nacionales. De ahí que F. Wilhelm (1812) definiera como romántica la literatura popular que reflejaba profundamente el espíritu y las tradiciones de cada nación. El movimiento romántico no se oponía, pues, a los grandes maestros de la Antigüedad sino a la ingente cantidad de imitadores que afloraron durante este período. Esta disputa maniqueísta encontrará eco en Agustín Durán (1789-1862), considerado como el caudillo más insigne de la escuela romántica histórica. Este príncipe de la crítica moderna en España defenderá frente al dogma de que no puede haber arte sin preceptos ni ciencia sin principios la realidad del teatro español como manifestación del pueblo, continuador de la épica del romancero, fundamento de la verdadera

literatura popular nacida de las circunstancias etnográficas, de las creencias religiosas y de la historia de la raza. Pese a que considere que el Dios cristiano es fuente de mayor inspiración y sublimidad que los ídolos mitológicos de los paganos, distinguiendo el teatro clásico procedente del sistema socioreligioso de los antiguos griegos del teatro romántico, procedente de los caballeros cristianos de la Edad Media, no obstante, indica:

"No pretendo, por lo dicho, censurar que admiren, respeten y veneren a los griegos, romanos y franceses; pero sí quisiera que los poetas nacionales ocupasen el lugar de que son dignos".

"Tan lejos me hallo de condenar el estudio de los clásicos, que antes le creo indispensable para formarse un gusto esencialmente bello, y producir obras maestras e inmortales".

De hecho, y según documenta la *Revista de Madrid* en su editorial del 15 de septiembre de 1842, Durán, con motivo de la llegada a la capital de España de un mosaico, realizó algunos comentarios sobre su fuente, su fidelidad al tema mitológico y su belleza física. El tema del mosaico se refería al onceavo trabajo de Hércules en el Jardín de las Hespérides, señalando Durán dónde había adaptado el artista los hechos mitológicos en la obra (por ejemplo, la sustitución del dragón por una serpiente, la edad más temprana de Hércules que lo que indicaba el episodio mítico, etc.). Igualmente realizó una descripción objetiva de los materiales, los colores, las formas, aderezando el artículo con sus impresiones subjetivas de las cualidades de la misma.

Las composiciones poéticas de Durán se caracterizan por estar escritas en un lenguaje que imita la antigua lengua de Castilla. Entre sus poemas, algunos relacionados directamente con algunos acontecimientos contemporáneos y otros, envueltos en episodios amorosos y aventuras de viejos héroes caballerescos, figura las *Trovas en lenguaje antiguo al augusto enlace del muy magnífico rey e sennor D. Fernando VII con S.M. la Reyna Donna María Cristina*, donde la alusión mitológica y las referencias históricas y contemporáneas se entrecruzan para crear un bello romance:

Tornando l'Aurora ya non se refá,
E mustia la rosa al suelo caía;
El manso arroyuelo ya non mormuró,
Y ya l'avecilla sus trinos calló,
E ya solo pena e luto se vía.

Esta poesía de circunstancia alusiva al casamiento de Fernando VII tendrá continuidad en otras coplas de arte mayor tituladas *Trovas en antigua parla castellana con motivo de la succession qu'ofresce el Tálamo del Sennor Rey Don Fernando VII y su augusta esposa Donna María Cristina*, y con motivo del nacimiento de la princesa Isabel, *Trovas en antigua parla castellana al feliz alumbramiento de la Reyna d'Espanna nuestra Sennora*. Aquí Durán recoge de nuevo las referencias míticas a la Aurora "la noble Mussa" y a "las bellas ninfas", como elogio de los monarcas, símbolo y esperanza de un brillante futuro para una España rodeada de problemas. También en el poema *A Nuestro augusto soberano en el solemne 30 de mayo* se conmemora el día de San Fernando (1831), día especial en el que las figuras del rey, identificada con la naturaleza en primavera (Gradosso, aplasciente el mes de las flores), la de Cristina (Flor de donayres gracia e fermosura), la de España y la del dios Apolo convergen en una agradable pero inconsecuente composición literaria.

Las Moiras, el inexorable destino, mediante dos de sus hilanderas favoritas, Átropo y Láquesis, las Parcas que regulan la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, hacen acto de presencia en *Trovas a la Reina nuestra Señora por la salud recuperada de nuestro amado Monarca su augusto Esposo el Sr.D. Fernando VII, y en celebridad de sus benéficos decretos*, donde el sentimiento predominante es el pesar por la enfermedad del rey (un ataque de gota, 1832):

Átropos cercaba el lecho doliente
Del Rey querido, del noble Fernando,
E con tixera Lachésis consiente
Ir ya de su vida el hilo cortando.

Las alusiones e imágenes poéticas de Agustín Durán suelen repetirse tanto como sus ideas y personajes míticos. La Mussa sirve de antesala a las *Trovas de arte mayor al feliz y deseado alumbramiento de la augusta Reina de Espanna donna Isabel II de Borbón y al dichoso primero natal día de la muy noble Princesa donna Maria Isabel su fija*, poema que celebraba el nacimiento de un bebé el 20 de noviembre de 1851, perteneciente a Isabel y Francisco de Asís:

Tonrat, Mussa mia, aun otra vegada
Del fuego sagrado á inspirar mi aliento:
Lievat á la Patria solaz et contento
Plasciente regalo et priez estimada.
De Isabel augusta la noble, presciada
D'Espanna Emperante, cantat los loores,

Quand abre fecundo el gremio d'amores,
Que fasen del pueblo la dicha doblada.

Pero, sin duda, Durán ocupa un lugar destacado en la historia literaria como estudioso dedicado a preservar a la posteridad un importante segmento de la literatura española, su *Romancero General* (1849-1851), producto de su idea del "alma del pueblo" (*Volksgeist*), la aspiración de hacer de la literatura española una literatura nacional, no un eco de otras, por antiguas y respetables o por brillantes y populares que fuesen. La emancipación del pensamiento literario, su defensa de la poesía popular y del teatro español del siglo de Oro, junto con su dedicación e interés por los romances de su país le convirtieron en un activo propagador de los mitos de la España tradicional. Precisamente, sus queridos y amados romances, compendian, como no podía ser de otra manera, episodios y figuras míticas harto significativas. En *La muerte de Policena* (V.479) notamos:

A la qu'el sol se ponía
En una playa desierta,
Yo que salía de Troya
Por una sangrienta puerta,
Delante los pies de Pirro
Vide á Policena muerta.

O el romance *De cómo el rey Rodrigo se enamoró de la Cava, viéndola lavar sus cabellos á la vera de una fuente* (VIII.A.585):

En una fuente que vierte	Como segundo Narciso
Por aqua, cristal y perlas,	Al primero no parezcan.
Está bañando la Cava	Mirándola está Rodrigo
El oro de sus madejas.	Por entre las verdes yedras,
Sobre el cuello de marfil	Y embelesado y suspenso
Lleva esparcidas las hebras	Le dice d'esta manera.
Que como sirven de lazos	-¡Ay Dios, quién fuese Troya,
También al cuello se acercan.	O París de tal Elena,
Míranla sus bellos ojos	Aunque en España no quedase joya
Porque viendo su belleza	Qu'el fuego no abrasase como a Troya;

Antonio Gil de Zárate (1796-1861), educado en París con estudios de física y matemáticas, fue al igual que Durán académico de la Lengua, además de miembro de la de Bellas Artes. Entre sus cargos políticos destaca la Dirección General de la Instrucción Pública que permitió bajo su mandato la creación de los institutos de

segunda enseñanza. Igualmente ejerció de gestor del Liceo de Madrid, organismo dedicado a la Literatura y a las Bellas Artes, y fue asiduo de numerosas tertulias literarias entre las que sobresalen la de la casa de D. José Gómez de la Cortina, la de "los caballeros de la cuchara", y la del "Parnasillo". Traductor para la Corte de Scribe, Arnault y Ancelot, su obra rezuma la evolución de la herencia neoclásica. En este sentido podemos aludir a una tragedia de corte moratiniano titulada *Blanca de Borbón* (1835), obra prohibida por la censura, basada en la historia de Pedro el cruel y su mujer. Aquí, Gil y Zárate se convierte en el portavoz de la protesta de los lectores contra las exageraciones románticas. Precisamente, en este último género podemos encuadrar a *Carlos II el Hechizado* (1837), drama romántico y extravagante en el que el amor se erige en valor absoluto cruzado por el destino y en el que el sufrimiento y la muerte condicionan el hilo argumental del mismo. Se advierte en su producción dramática una reforma teatral que algunos han calificado de "eclectica", mezclando lo mejor de los valores neoclásicos con lo mejor del romanticismo. Cultivador igualmente de la comedia (*El entrometido*, *Las máscaras*, etc.), el drama histórico, sin embargo, alcanzó en él una mayor regularidad literaria. De esta forma teatral dan buena cuenta, entre otros, *Guzmán el Bueno* (1842) y *Guillermo Tell* (1843). La presencia de la mitología grecolatina en estas piezas es más bien escasa de una manera explícita, aunque sí se recogen entre sus líneas episodios míticos un tanto ocultos. En el drama histórico *Guillermo Tell*, por ejemplo, dedicado a su amigo y primer actor Julián Romea, compuesto de cuatro actos, la acción se sitúa en Suiza, en medio de un inmenso lago que abarca los cuatro cantones. Berta, la mujer del héroe helvético, se comporta y actúa como una verdadera Penélope homérica en el solaz del hogar:

Mas de una vez yo solia,
allá en mis años primeros,
mientras de nuestros corderos
mi rueca el vellón torcia,
junto al chispeante hogar,
por la noche congregados,
de otros viejos venerados
las pláticas escuchar.
(Acto primero. Escena VI, p.16)

También el Dios cristiano se representa como un Zeus altitonante en boca del barón de Atingausen en el momento cumbre de la pieza, cuando se obliga a Guillermo Tell a disparar la flecha en la manzana colocada sobre la cabeza de su hijo Walter:

Existe un Dios: temed que en vuestra frente
de su justo castigo el rayo caiga.
(Acto segundo. Escena X, p.46)

Otra imagen de gran efecto se logra con la llegada del Austro, genio inquietante y turbulento que anticipa el fatal desenlace del malvado Gesler, gobernador austriaco de Schwitz y Ury:

Vogábamos sin recelo;
mas de repente, bramando,
se escapa de entre las rocas
ensoberbecido el austro;
y estiende sobre nosotros
de negras nubes el manto;
(Acto tercero. Escena V, p.58)

Finalmente, la horrible figura de Guillermo Tell, identificada con una quimera, provoca un repentino terror en Gesler, que tras dejar su asiento interrumpe de golpe las danzas que se ofrecen en su honor:

Él era ... En aquella cumbre
como fantasma le vi ...
Es quimera
de vuestra turbada mente ...
Siempre un necio delirar
por todas partes mirar
me hace su horrible figura
(Acto cuarto. Escena III, p.76)

José García de Villalta (1801-1846), novelista y periodista anticlerical, continuó una de las tradiciones de este siglo, la adaptación y traducción de autores y obras como Shakespeare (*Macbeth*), Victor Hugo, Delavigne y Washington Irving (*Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón*). Director del periódico *El Labriego*, colaborador de la revista romántica *El Siglo*, sus cuatro décadas de existencia se centraron, fundamentalmente, en la comedia romántica, con títulos tan significativos como *Los amos de 1790* (1838) y *El astrólogo de Valladolid* (1839), pieza esta última donde se desarrolla el mito romántico de la adversa fortuna, la mala estrella, el hado adverso y la horrible suerte. Sin embargo, y frente a lo que sucedía con Gil de Zárate, el uso de elementos míticos es notoria en su producción dramática. Un buen ejemplo nos lo proporciona la novela histórica *El golpe en vago* (1835), cuento de la 18ª centuria en seis tomos. El hecho histórico de la desamortización de

Mendizábal da pie a una visión crítica de los jesuitas y de los alquimistas, lo que permite desarrollar una sátira enraizada en los sucesos acaecidos en el primer tercio del siglo XIX. La realidad y la ficción se conjugan aquí con la utilización serena, ordenada y original de los mitos griegos y latinos. La obra se abre con una alusión al mundo de la adivinación:

Venían siguiendo a la mula su escolapio, esto es, un robusto mocetón, al parecer gitano, y una vieja de la misma raza, agoviada de años y enfermedades, según era la dificultad con que se movía ...

La vieja compañera de nuestro físico de la lengua había, mientras duraba la cura, revelado gran parte del porvenir á los medios crédulos y medios desconfiados cazadores; ...

Apuro la Sibila su elocuencia para persuadirlos.

(Tomo I, p.21)

El uso de nombres parlantes (el ermitaño Comosellama, el tío Tragalobos, etc.), el conocimiento ajustado de la *Ilíada*, patente en los versos que preceden al capítulo nueve, la utilización paródica de las situaciones y personajes, los símiles y las comparaciones, cierran el primer tomo de esta curiosa pieza:

Se lanzó el baratero al jamón frito con mas brio que Ulises a los amantes de Penélope.

(Tomo I, p.207)

Había el caudillo de los presos depuesto sus botones de filigrana, terciopelos y sedas, y cenídose los lomos, como Ulises al volver á su palacio con una ropa de indecentes harapos.

(Tomo I, p.216)

La ironía se torna parodia en la figura pétrea de Neptuno, circunstancia que describe el inicio del tomo segundo relativo al apetito de los personajes:

Pero era persona de buen diente, y tenía en el estómago un océano de jugos gástricos que hubieran descompuesto y disuelto no una perdicitita asada ó un tierno y delicado pez, sino los mismos monstruos marinos de piedra en que se pasea el Neptuno del Prado.

(Tomo II, p.18)

Eolo, el hijo de Posidón, señor de los vientos es descrito en relación con la música, con el son agradable de una guitarra cuyo efecto sonoro equivale al del arpa del eólida:

Sus dedos por las cuerdas de la guitarra con mas delicioso efecto que el harpa de Eolo las ondas suaves de los céfiros.

(Tomo II, p.68)

La figura del caballo alado Pegaso, cuyas coces míticas provocaban el nacimiento de fuentes como la de Hipocrene, o "fuente del caballo", junto con las Musas a quienes servía de cabalgadura, hacen acto de presencia en una comparación un tanto llamativa:

Le hizo en efecto la inspiración de chato tirar coces, hacer corvetas, dar saltos de carnero, y después de depositar al desventurado escribano de cabeza en la fangosa orilla del agua, salió por aquellos campos á escape, aligeró como el Pegaso cuando llevó a las Musas las doradas tablas del vate frigio.

(Tomo II, p.88)

Las hijas de Zeus y Mnemosine, las Musas, y concretamente una, la que se encarga de la poesía heroica, Calíope, son un tanto denostadas ante los encantos de las hospederías francesas:

Gloria á tí, también ¡Oh Francia! Las musas huyen de tus bosques, pero tienen tus hotels, el peor de cuyos ragouts vala mas que la mas sublime inspiración de Calíope, con toda la filosofía y efusiones amorosas y científicas de sus ocho hermanas.

(Tomo II, pp.117-118)

El tomo tercero se inicia con una nueva alusión a la música, siendo de nuevo la guitarra la protagonista, esta vez, enparentada con la lira de Orfeo:

Iba Alberto arañando las cuerdas de una guitarra decrepita y testaruda, con tanto entusiasmo y fina música como pudiera su lira Orfeo.

(Tomo III, pp.34-35)

Baco, los mirmidones y las musas son objeto de mención y comparación en el siguiente fragmento:

Antes bien, alentado por ciertos espíritus víneos, prorrumpió el mismo héroe en inmoderadas carcajadotas, y siguió adelante con sus mirmidones amenazando á aquellas beldades, cual pudiera marchar Baco contra las musas.

(Tomo III, p.51)

El conocimiento mítico de García de Villalta contrasta igualmente con su conocimiento de la lengua griega antigua, saber del que hace gala transcribiendo en caracteres latinos los originales versos homéricos:

Y acuérdesese de que los dioses mismos "Epei pausanto ponon tetuconto te daíta daimunto" (Cuando hubieron cesado en sus trabajos, y preparado el banquete, se regocijaron).

(Tomo III, p.66)

Como buen autor romántico de comedias recoge la presencia de Talía y los ambientes grisáceos y mortecinos del romanticismo en el paisaje de la laguna Estigia:

El telón y pabellones eran de judianas de varios dibujos, que indicaban haber servido de colchas antes de entrar en el templo de Talía.

(Tomo III, p.73)

El señor de Guzmán juró por la laguna estigia no concurrir jamás adonde hubiese respirado Praxiteles.

(Tomo III, p.83)

La mítica ciudad de Troya, Helena, Héctor y Aquiles, sirven de excusa al escenario doméstico de la casa a la que trata de acceder el enamorado Carlos:

Ayer mismo le dijo furiosamente á Tragalobos que haría de esta casa una Troya sin no se le entregaba su Elena.

-¡Tenga cuenta con nuestros Héctores! exclamó friamente el alquimista. Mas le valiera acordarse de que no es invulnerable como Aquiles.

(Tomo III, p.162)

La parodia troyana se continúa en el tomo quinto, aderezada esta vez con la figura guerrera de Marte:

Venia esta división de las anchas casacas y pies casi desclazos al mando interino del mayor de Grañina, que en su fogoso caballo cordobés marchaba á la cabeza de la columna como el bistonio Marte, animando las trapajosas y desalentadas bandas de Troya.

(Tomo V, p.7)

La figura de Apolo, presente desde el comienzo de la obra, en clara referencia a D. Juan Meléndez de Valdecañas, cura párroco de Aznarcollar y tutor de Carlos, se

equipara al astro rey, al sol, pero su indumentaria corresponde a otro olímpico sempiterno, a Marte:

Fue su cuna, como ya hemos indicado, ilustre, y supo en su mocedad ornar la espada con los laureles de Apolo.

(Tomo I, p.35)

Parecía Apolo vestido con el resplandeciente traje de Marte.

(Tomo V, p.28)

Muchas veces he visto ya el ascenso de Apolo por los cielos.

(Tomo V, p.32)

El famoso y divertido episodio de los amores de Venus y Marte en presencia de Vulcano, el marido cornudo, toma forma con la sentencia de que el amor es necesario en la vida para que ésta tenga sentido:

- Ciertamente, añadió el de Guzmán *Sine Cerere et Bacchus friget*, Marte lo mismo que Venus, y aun se helaría Vulcano entre sus fraguas.

(Tomo V, p.29)

La mujer que se dio al titán Prometeo, Pandora, deliciosa mortal dotada de los dones de la sabiduría, la elocuencia y el talento para la música, aparece aludida por la famosa caja que encerraba los males que afligían a la raza humana:

Cuantos individuos allí estaban, escepto yo, tomaron parte en la disputa, y mientras mas se nombraba la cajita de madera, mayor se hacía la acumulación de males. Hubierase dicho que la tal caja era la de Pandora abierta entre nosotros.

(Tomo V, p.149)

El tomo sexto se abre de una manera náutica, con la eclosión de las divinidades marinas que con la ayuda de los vientos salpican y levantan un escenario mítico por excelencia:

Allí Neptuno, irritado al ver a los viajeros, como cuando en los antiguos días turbaron su reposo los cortesanos insolentes de Eolo, levantó las mal humoradas facciones sobre las ondas, y sacudiendo el tridente en anchos círculos por el espacio, mandó a los vientos que bailasen con las aguas una mazurca.

(Tomo VI, p.48)

A veces huían en confusas tumultuosas multitudes, y desnudaban impías el seno del padre Océano, ó recediendo velocísimas lo vestían de nuevo con líquidos velos y cendales de azul verdoso, plegados en túrgidos nudos y elevadas pirámides. El helado Bóreas bramaba por la música en el baile, y al par de los rugidos resvalaba furioso por las olas con silbidos agudos, altos y prolongados, cual suelen sacar las Bacantes de sus instrumentos de música guerrera. La casta aurora no quiso fijar sus ojos en aquella profana orgia por no ruborizarse al verla.

(Tomo VI, p.49)

Una referencia a la Odisea, concretamente al episodio de Ulises con las sirenas se detecta en:

Pero el piloto que llevaba entonces el timon de la patria era un vigilante Ulises, que lo mismo despreciaba y vencía el acero de los enemigos, que sus encantos y monstruos ó la voz dulce de las sirenas.

(Tomo VI, p.117)

El golpe en vago se cierra con una alusión al último de los hijos de Apolo, Esculapio o Lino, a quien el arte de la poesía juega malas pasadas:

El último de los hijos de Apolo (último en orden queremos decir), la anatomía viva de un poeta, recitaba una oda tan cóncava y dura como las quijadas por donde salía ...

(Tomo IV, p.174)

José de Espronceda (1808-1842), uno de nuestros románticos más universales tanto por su obra como por su vida, había fundado a los diecisiete años junto con Patricio de la Escosura y Ventura de la Vega, entre otros, la sociedad secreta *Los Numantinos*, y como joven aficionado a la poesía formaba parte de la *Academia Poética del Mirto*. Viajero incansable emigró a Portugal, Inglaterra y Francia, país este último en el que residió cuatro años y en el que raptó a Teresa, la hija del coronel Epifanio Mancha, a la que inmortalizaría en sus versos. Gracias a la amnistía de la reina María Cristina regresa a España en 1833, aunque al año siguiente sufre la prisión en la cárcel de la corte por una serie de artículos publicados en el periódico *El Siglo*. Será ese año cuando publica la comedia *Ni el tío ni el sobrino* (1834), en colaboración con don Antonio Ros de Olano. Poco después en el diario *El Español* saldrá la primera parte de *El estudiante de Salamanca* (1836), pieza a la que seguirá el drama *Amor venga sus agravios* (1838) y la publicación de sus poesías en 1940, fecha en la que también comienza a publicarse por entregas *El diablo mundo*. Pero antes, sobre 1831, en el exilio Espronceda había escrito *Blanca de Borbón*, tragedia neoclásica de endecasílabos aso-

nantados, obra que no se llegó a imprimir hasta 1870 por parte de su hija Blanca, y cuyo título era homónimo a la que Gil de Zárate estrenó en 1835 y que había sido prohibida por la censura. La producción global de Espronceda contempla más de una treintena de personajes y elementos míticos diferentes. Entre los más utilizados por el oriundo de Pajares de la Vega (Almendralejo) figura la quimera, la hija de Tifón y Equidna, monstruo que moraba no lejos del sombrío Tártaro y que en Espronceda representa o bien el mítico animal con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón, o bien un vocablo con el sentido de "riña, contienda", o finalmente una creación imaginaria tomada como realidad. En *El estudiante de Salamanca* documentamos:

Fuera de aquí
A armar quimera
(p.94)
Ellas solas y tristes moradoras
De aquella negra, funeral guarida,
Cual soñada fantástica quimera,
Vienen a ver al que su paz altera.
(p.114)
Y un báquico cantar tarareando
Cruza aquella quimérica morada
(p.115)
Y huyó la noche, y con la noche huían
Sus sombras y quiméricas mujeres
(p.128)

En *El diablo mundo*, con los significados ya señalados, se recogen igualmente los siguientes pasajes:

Blanda así la quimérica armonía
Sonó del melancólico cantar,
Vibraciones del alma y melodía
De un corazón que fatigó el pesar
(p.164)
Eterna vida, eterno movimiento,
Los sueños de la dulce poesía,
El sonoro y quimérico contento
De la rica extasiada fantasía
(p.166)
Si logro yo desenvolver mi tema,
Fiel traslado ha de ser, cierto trasunto
De la vida del hombre y la quimera
Tras de que va la Humanidad entera
(p.177)

Paloma fiel, cordera cariñosa,
 Aunque de rompe y rasga, y de quimera,
 Y mal hablada, y de apostura maja,
 Y que lleva en la liga la navaja
 (p.242)

Y como luego el inocente diera
 Pruebas de su vigor y valentía,
 Y abriera a uno, en desigual quimera,
 Contra las piedras la cabeza un día ...
 (p.244)

¿Está el gaché de quimera?
 (p.269)

Uno de los escenarios y ambientes favoritos del romanticismo para expresar la idea de la muerte y los contornos del mundo subterráneo propios del infierno, lo constituye el Tártaro, lugar donde eran atormentados los grandes criminales y región profunda del mundo situada debajo del mismo Hades. En la tragedia *Blanca de Borbón* encontramos tres referencias a este personaje y lugar mitológico; la primera acontece en boca de la maga que convoca a sus habitantes más conspicuos:

¡Espíritus del tártaro, alegraos!
 Vuestra víctima es esta: aquí ella misma
 Codiciosa su fin viene buscando.
 ¡Ángeles de la muerte, y tú, hijo mío
 Ministros de mi furia, aquí mostraos!
 (p.134)

También la segunda y la tercera alusiones se ponen en boca del mismo personaje, la maga:

Oye mi voz, y a mi tremendo acento
 Ronco responda el tártaro tonando.
 Próximo está tu fin
 (p.144)

La muerte acechadora
 Su presa aguarda ya.
 Genios del Tártaro,
 Venid a mí,
 Venid mi júbilo
 A repartir
 (p.170)

Los lúgubres cementerios también son un escenario propicio para la mansión de cientos de espectros que acuden a la llamada de D. Félix de Montemar en *El estudiante de Salamanca*:

Y de pronto en horrendo estampido
Desquiciarse la estancia sintió,
Y al tremendo tartáreo ruido
Cien espectros alzarse miró
(p.122)

Finalmente, en *El diablo mundo* encontramos una última alusión al paraje infernal confundido con la fiesta propia de Dionisos:

Breve compendio del mundo,
La tartárea bacanal,
Y trastornan y confunden
Tanto estrépito a la par
(p.138)

La célebre figura mítica de Tántalo, famoso por el castigo que hubo de sufrir en los infiernos, se registra en *Blanca de Borbón*, siguiendo una de las tradiciones que hacía de su suplicio un hambre y sed eternas: sumergido en agua hasta el cuello no podía beber porque el líquido retrocedía cada vez que él trataba de introducir en él la boca. De igual manera, Enrique, un segundo Tántalo, no puede apeteecer el amor de Blanca, cuyo corazón pertenece a D. Pedro el cruel:

Como un segundo Tántalo a mis labios
Llegó apenas el agua apetecida
(p.71)

El héroe más popular de toda la mitología clásica, cuyas leyendas constituyen un ciclo completo, Hércules, representante de la fuerza física y obligado servidor de Hera de quien en última instancia recibe su nombre, ser indisciplinado y colérico desde niño, soberbio y sin ley de mayor, se muestra en tres ocasiones en *El diablo Mundo*:

¡Cómo! ¡A mí! ¡Voto a tall!, gritó en su ira
Furioso el pobre concejal en tanto,
Viendo aquel tagarote con espanto

Que con salvaje júbilo le mira,
 Que le acaricia rudo,
 Hércules sin pudor, Sansón desnudo,
 (p.206)

Se abrió de golpe la entornada puerta
 Y de tropel entraron los vecinos
 Y hallaron al patrón que a hablar no acierta
 Y al Hércules haciendo desatinos.
 (p.209)

Y su hercúlea simpática figura
 Del ajeno respeto le asegura
 (p.235)

El verdadero nombre del héroe griego, Alcides, patronímico derivado del nombre de su abuelo Alceo, evoca igualmente la idea de la fuerza física y se menciona con motivo de la estancia del general Torrijos en Gibraltar donde preparaba la desgraciada empresa contra el gobierno absoluto de Fernando VII en el romance *A la señora de Torrijos*:

Al que, en los mares de Alcides,
 El astro sigue de gloria
 Con el ánimo invencible
 Que ningún peligro doma.
 (p.125, vv.17-20)

Y de la romántica poesía esproncediana, cargada de sifidas y ondinias, de turbulentos y cambiantes vientos desencadenados (Aquilón, Ábreo, Céfiro, Bóreas), de ninfas, musas y deidades de la hermosura, pasamos a la combinación del drama histórico con el drama romántico en la figura de José M^a Díaz (1800-1888). Este empresario del Teatro del Príncipe, republicano y socialista, se estrenará como dramaturgo con la pieza efectista *Elvira de Albornoz* (1836), drama que buscaba la emoción y el desasosiego por encima de todo y que, siguiendo la moda romántica francesa, propone a través de la sangre, el suicidio, los duelos y la desventura fatídica, uno de los mitos más tópicos y comunes del período romántico: el destino cruel e inexorable. Por otro lado, los títulos de sus tragedias clásicas, *Julio César* (1843), *Lucio Junio Bruto* (1844), *Catilina* (1856), obra esta última prohibida, etc., presagian el anacronismo histórico puesto en boca de los clasicistas como recurso literario válido para el teatro de entonces, a la par que entronca con otras piezas de asunto más cercano en el tiempo como *Felipe II* (1836) y *Las últimas horas de un rey*

(1849). Será en ese año de 1849 cuando colabora con Zorrilla en *Traidor, infanoso y mártir*, drama que describía como el reino de Portugal había caído en manos de Felipe II tras la muerte del rey D. Sebastián y que recogía la figura del pastelero que vivía en el pueblo de Madrigal y que se había hecho pasar por el desaparecido rey portugués. Este episodio histórico en el que el pastelero será ajusticiado y muerto se transforma teatralmente al comprobarse que efectivamente dicho personaje era el rey verdadero que para evitar la guerra entre lusos y castellanos había sacrificado su propia vida. Pero amén de esta destacada colaboración, el considerado precursor legítimo de Echegaray cerrará su incursión en el mundo escénico con *Luz en la sombra* (1860) y con *Mártir siempre, nunca reo* (1863), obras en las que el papel de la mitología es escaso o más bien nulo.

Patricio de la Escosura (1807-1878), el asturiano, discípulo de A. Lista, académico de la lengua, ministro de la Gobernación y Comisario regio de Filipinas, participó de manera habitual en la tertulias literarias de D. José Gómez de la Cortina y en la de “El Parnasillo”, siendo además fundador y gestor del Liceo de Madrid. De su dedicación al mundo del teatro da buena cuenta su participación regular en la revista literaria *El Artista* y en la revista especializada en materia teatral *El Entreacto*, y de su constante y agitado espíritu de trabajo la dirección de *El Progreso*, revista madrileña quincenal de ciencias, letras y artes (1965). A esta rutilante labor hay que añadir sus traducciones de Klopstock y Shakespeare al español, y su seguimiento de la novela romántica según el modelo de W. Scott. Fiel seguidor de la corriente historicista, su amplia producción dramática comprende desde *Bárbara Blomberg* (1837), comedia moratiniana cuyo personaje central es Carlos V, drama romántico con títulos como *Noches lúgubres* (1847), drama histórico de tema nacional con *La corte del Buen Retiro* (1837) y su segunda parte *También los muertos se vengán* (1844), en los que se observan temas históricos poco comprometidos y casi vacíos, donde se dibujan ambientes cortesanos en los que se fragua la conspiración, drama histórico de tema americano, *Las mocedades de Hernán Cortés* (1845) y *Hernán Cortés en Chulula* (1846), donde si exceptuamos algunas esporádicas recaídas en la mitología y en los asuntos religiosos, los temas medievales y la conquista de México centran la atención en el pasado, las comedias *El amante universal* (1847), *Las apariencias* (1850) y *La comediante de antaño* (1867), dedicada a la célebre actriz *La Calderona* y que destaca por la firmeza de los personajes femeninos, hasta la novela histórica con títulos tan sugerentes como *El conde de Candespina* (1832), que evoca el turbulento reinado de doña Urraca de Castilla, *Ni rey ni roque* (1835) y *El patriarca del valle* (1846), novela de asunto contemporáneo que narra los acontecimientos ocurridos entre la muerte de Fernando VII y la matanza de frailes acaecida en julio de 1834. El conocimiento de la mitología en patricio de la Escosura es amplio y se constata en la publicación de un *Manual de Mitología* en 1845, donde

además de la mitología clásica tienen cabida otras como la escandinava y las de los países del Próximo Oriente. En una de sus obras más importantes *Ni rey ni roque*, escrita en su destierro en Olvera, se describe la leyenda del pastelero Madrigal, Gabriel de Espinosa, presunto rey de Portugal, desaparecido en 1578 en la batalla de Alcazarquivir. A Espinosa se le procesó y fue condenado a muerte. El pastelero no es el farsante sino el auténtico rey, a quien vemos organizar con otros portugueses establecidos en Castilla una conspiración para librar a Portugal del yugo opresor de un monarca extranjero: Felipe II. La conjura fracasa y cuesta la vida al presunto usurpador. La España de los Austrias se analiza desde una óptica liberal que inserta diatribas contra la Inquisición. Los elementos y figuras míticas se concentran en los tomos uno y cuatro. Tras una breve alusión a los campos de Marte, se nos introduce de manera jocosa en la descripción de un personaje, Petronila, a la que se caracteriza como una Parca, pero que se ansía como una Venus:

“El hermano del marqués en el entusiasmo de su gratitud no vio, ni los 60 años de doña Petronila, ni su figura colosal y descarnada, ni los ojos a manera de perdiz, ni la mano semejante a la de una parca; nada vio, repito, en aquella muger, sino un ángel tutelar que venía á arrancarle de las garras de la muerte. Así es, que imprimió en la mano que le llevaba un beso tan ardiente como hubiera podido hacerle en la de la misma diosa Venus si en persona se le hubiese presentado á ofrecerle sus favores”

(Tomo I, p.52)

La breve alusión al perseida Hércules, el hijo de Alcmena, se emplea aquí para agrandar sobremanera los instintos del enamorado para quien los obstáculos no existen o si existen pueden sobrellevarse con esfuerzo:

“... pero ni sus fuerzas, ni acaso las de Hércules, bastaban para detenerlo.”

(Tomo I, p.98)

De nuevo el amor se convierte en el núcleo central de la trama donde una joven muchacha prefiere sacrificar su virtud con el fin de asegurar la dicha de su amante:

“Pero Violante, que así se llamaba la ninfa, conocía su posición, y se negó abiertamente, diciendo que prefería sacrificar su virtud para hacer la felicidad de su amante...”

(Tomo I, p.108)

Dos dioses, Apolo y Hércules, y dos humanos casi divinos, Cicerón y Alejandro, son los modelos que se prefieren a la hora de engendrar un hijo, caracterizado por cuatro adjetivos *bello, valiente, discreto, célebre*.

“... pero el colmo de la dicha para Vargas era tener un hijo de Inés, que su fantasía hizo bello como Apolo, valiente como Hércules, discreto como Cicerón, y célebre como Alejandro”

(Tomo IV, p.38)

Finalmente, la figura de Baco sirve a Patricio de la Escosura como sinónimo de borrachera, vulgar dipsomanía que acontece en un pequeño tuburio fuera de Madrigal:

“Salió de Madrigal, y en el primer ventorrillo que encontró le pareció oportuno hacer un sacrificio á Baco. Por desgracia era el vino bueno, y las libaciones del mulato fueron tantas y tales, que al cabo de dos horas de estancia en el ventorrillo se halló incapaz de dar un solo paso...”

(Tomo IV, p.96)

En conclusión, podemos afirmar que el teatro del siglo XIX, dentro de su riqueza y variedad, se acercó al mito clásico grecolatino siguiendo las pautas del buen gusto neoclásico transformado por los románticos en una triple vertiente: a) como comparación simbólico-mítica de asuntos contemporáneos; b) como burla satírica y jocosa de esos mismos hechos y c) como mero telón de fondo marginal de sus piezas dramáticas.

BIBLIOGRAFÍA:

- CANO MALAGÓN, M.L., *Patricio de la Escosura. Vida y obra literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989.
- CARNERO, G., *Espronceda*, Madrid, Ediciones Júcar, 1974.
- CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969.
- DURÁN, A., *Romancero general ó Colección de romances castellanos*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1851.
- ESCOSURA, P. DE LA, *Ni rey ni roque, episodio histórico del reinado de Felipe II*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1835.
- ESCOSURA, P. DE LA, *Manual de mitología*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D.F. de P. Mellado, 1845.
- ESCOSURA, P. DE LA, *El patriarca del valle*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D.F. de P. Mellado, 1846.
- ESCOSURA, P. DE LA, *Discurso*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1870.
- ESCOSURA, P. DE LA, *Memorias sobre Filipinas y Joló*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, Madrid, 1882.
- ESPRONCEDA, J. DE, *El diablo mundo. El estudiante de Salamanca. Poesías*. Prólogo de Jaime Gil de Biedma, Madrid, Alianza, 1966.
- ESPRONCEDA, J. DE, *Poesía lírica*. Selección, estudio y notas por Narciso Alonso Cortés, Zaragoza, Ebro, 1970.
- ESPRONCEDA, J. DE, *Poesías. El estudiante de Salamanca*. Edición, prólogo y notas de José Moreno Villa, Madrid, Espasa Calpe, 1978.
- ESPRONCEDA, J. DE, *El diablo mundo*. Edición, prólogo y notas de José Moreno Villa, Madrid, Espasa Calpe, 1981.
- ESPRONCEDA, J. DE, *Teatro completo*. Edición preparada por A. Lavandeira Fernández, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- FERRERAS, J.I. Y FRANCO, A., *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (dir.) y Carnero, G. (Coord.): *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- GARCÍA DE VILLALTA, J., *El golpe en vago, cuento de la 18ª centuria*, tomos I-VI en tres volúmenes, Madrid, Imprenta de Repullés, 1835.
- GARCÍA GUAL, C., *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981.
- GARCÍA GUAL, C., *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1992.
- GIES, D.T., Agustín Durán. *A Biography and Literary Appreciation*, Londres, Tamesis Book Limited, 1975.
- GIES, D.T., *El teatro en la España del siglo XIX*, traducción de Juan Manuel Seco, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- GIL DE ZÁRATE, A., *Manual de literatura. Principios generales de poética y retórica*, Madrid, Imprenta Martínez y Minuesa, 1850.

- GIL DE ZÁRATE, A., *Guillermo Tell, drama en cuatro actos*, Valencia, Universidad de Valencia. Biblioteca General e Histórica (microficha de la edición de Madrid, Imprenta de Repullés, fechada en 1843), 1995.
- GRIMAL, P., *Diccionario de la mitología griega y romana*, traducción de Francisco Payarols, Barcelona, Paidós, 1982 (1ª reimpresión).
- PATAKY KOSOVE, J.L., *The "Comedia Lacrimosa" and the Spanish Romantic drama (1773-1865)*, Londres, Tamesis Book Limited, 1978.
- YNDURAIN, D., *Análisis formal de la poesía de Espronceda*, Madrid, Taurus, 1971.

Elementos míticos en la obra de Espronceda (las referencias aluden a la bibliografía citada):

- 1.- Sílfidas y ondinas (*El pescador*, v.45; *El estudiante de Salamanca*, p.102; *El diablo mundo*, pp. 186 y 229).
- 2.- Aquilón (*Al sol*, v.54; s, v.81; *El estudiante de Salamanca*, pp.4, 106 y 109; *El diablo mundo*, pp.134, 138, 170 y 190).
- 3.- Océano (*Al Sol*, v.25; *Guerra*, v.20; *Revoluciones del Globo*, v.21; *El diablo mundo*, p.142).
- 4.- Ábrego (*El mendigo*, v.7).
- 5.- Céfito (*El estudiante de Salamanca*, p.116; *El diablo mundo*, pp.137, 183 y 201).
- 6.- Quimera (*El estudiante de Salamanca*, pp.94, 114, 115, 125, 128; *El diablo mundo*, pp.164, 166, 177, 193, 242, 244, 256, 259; *Ni el tío ni el sobrino*, p.235).
- 7.- Lete (*El Pelayo*, vv.236-7).
- 8.- Sol (*El Pelayo*, v.361).
- 9.- Bóreas (*El Pelayo*, v.396; *El diablo mundo*, p.169).
- 10.- Baco (*El estudiante de Salamanca*, pp.71, 115; *El diablo mundo*, pp.138, 317; *Ni el tío ni el sobrino*, p.298).
- 11.- Silfa (*El estudiante de Salamanca*, pp.74, 116; *El diablo mundo*, p.229).
- 12.- Tártaro (*El estudiante de Salamanca*, p.122; *El diablo mundo*, p.138; *Blanca de Borbón*, pp.134, 144 y 170).
- 13.- Duendes y trasgos (*El diablo mundo*, p.142).
- 14.- Zeus (*El diablo mundo*, 144).
- 15.- Diosa encantadora (*El diablo mundo*, p.172).
- 16.- Libertad, santa diosa (*El diablo mundo*, p.184).
- 17.- Ninfa (*El diablo mundo*, pp.201, 308; *Romances*, pp.165, 166 y 169).
- 18.- Hércules (*El diablo mundo*, pp.206, 209 y 235).
- 19.- Musas (*El diablo mundo*, p.210; *Romances*, p.168).
- 20.- Laberinto (*El diablo mundo*, pp.222 y 295).
- 21.- Genios del amor, deidades de la hermosura (*El diablo mundo*, p.257).
- 22.- Alcides (*A la señora de Torrijos*, v.17).
- 23.- Minerva (*A la señora de Torrijos*, v.24).
- 24.- Belona (*A la señora de Torrijos*, v.24).
- 25.- Atlante (*Octava real*, v.14).
- 26.- Atlántida (*Revoluciones del Globo*, vv.20, 25 y 26).
- 27.- Endimión (*Borradores y copias*, p.184).
- 28.- Filomena (*Borradores y copias*, p.184).
- 29.- Hipogrifos (*Amor venga sus agravios*, p.451).
- 30.- Tántalo (*Blanca de Borbón*, p.71).
- 31.- Averno (*Blanca de Borbón*, p.169).

CAPÍTULO IX

HACIA UNA TIPOLOGÍA MÍTICA EN LAS PIEZAS TEATRALES DE TIRSO DE MOLINA: LOS MONSTRUOS (II)

El trabajo que ahora presentamos es continuación de otro publicado en el homenaje al profesor Lasso de la Vega¹ referente a la influencia de la mitología clásica en la literatura española del siglo de Oro, concretamente en la producción dramática de uno de nuestros autores más prolíficos del barroco español, Tirso de Molina. Los parámetros metodológicos por las que discurrirán estas breves notas siguen los principios de la llamada “estética de la recepción” o “recepción de la literatura”, corriente de la crítica literaria moderna que preconiza un análisis de la obra literaria basado en la recepción y la supervivencia de la misma, y en la experiencia de los lectores². Se pretende estudiar qué elementos de la obra literaria apa-

- 1.- Cf. G. Santana Henríquez, “Hacia una tipología mítica en las piezas teatrales de Tirso de Molina: los monstruos (I)”, *Corolla Complutensis. Homenaje al profesor José S. Lasso de la Vega*, Madrid, Ed. Complutense, 1998, 679-685. Un acercamiento al arsenal mítico del novicio de la Merced, cifrado en unos doscientos personajes, puede leerse también en mi “Elementos míticos grecolatinos en la producción dramática de Tirso de Molina. Una primera aproximación”, *Actas del VII Coloquio Internacional de Filología Griega: influencias de la mitología clásica en la literatura española* (UNED, Madrid, 20-23 de marzo de 1996), en prensa.
- 2.- Cf. D.W. Fokkema - E. Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981, sobre todo el capítulo V “La recepción de la literatura (Teoría y práctica de la <<Estética de la recepción>>”, 165-196. Aplicaciones de este método han sido llevadas a cabo por Marcos Martínez Hernández, “Cultura grecolatina y literatura canaria: el mundo clásico en Manuel Verdugo (I)”, *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, Universidad de La Laguna, 1991, 193-214 y “Cultura grecolatina y literatura canaria: el mundo clásico en Manuel Verdugo (II)”, *Philologica Canariensis* 2/3 (1996-1997), 195-215. Además de los trabajos citados en la nota anterior, pueden consultarse: G. Santana Henríquez, “Entre el Lamento de Andrómeda y la Desolación de la Quimera: mito y poesía en Luis Cernuda”, *Actas del VIII Coloquio Internacional de Filología Griega: influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX* (UNED, Madrid, 5-8 de marzo de 1997), en prensa; “Elementos míticos grecolatinos en el teatro costumbrista del siglo XIX: Agustín Durán, Gil y Zárate, García de Villalta, José Espronceda, José María Díaz y Patricio de la Escosura”, *IX Coloquio Internacional de Filología Griega: influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XIX* (UNED, Madrid, 4-7 de marzo de 1998), en prensa; “Entre quimeras anda el juego. La poesía mítica de un modernista canario: Domingo

recen como dominantes como resultado de un código que prevalece en un momento dado, y qué otros elementos aparecen como esbozados o incluso completamente ocultos. De entre los fantásticos seres³ que pueblan los escenarios tir-sianos sobresale el centauro Quirón, hijo de Crono que se había unido a la oceánide Fílira en figura de caballo, lo cual explica su doble naturaleza, uno de los monstruos más conocidos y considerados de la antigüedad grecolatina. No en balde se le confió la crianza de héroes tan prestigiosos como Heracles o Jasón, al que enseñó medicina y astronomía. Fue instructor igualmente de Esculapio y se encargó de la educación de Aquiles, enseñándole música, medicina, el arte de combatir tras infundirle vivacidad y fuerza y alimentarlo con tuétano de león. Precisamente, los cuatro registros de este ser que, desde el punto de vista simbólico constituye la inversión del caballero, esto es, la situación en la que el elemento inferior (los instintos, el inconsciente) domina plenamente, se concentran en una única obra, en la comedia mitológica *El Aquiles*⁴, teatro que evidencia una directa dramatización de las lecturas, ideas e impresiones del mercedario que amalgama los ideales estéticos de Grecia con la ardiente fe cristiana y el jugo de humanidad que alimenta su dramaturgia⁵. En muchos frescos pompeyanos se halla una de las pinturas en que aparece el centauro Quirón enseñando a Aquiles a tocar la lira, cuadro que se dibuja en la escena sexta del acto primero:

El ser primero
te debo, pues nací
de ti, pero no el postrero,
que del sustento adquirí.

Rivero", E. Padorno - G. Santana Henríquez (eds.): *Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias* (Arucas, 9-13 de noviembre de 1998), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1999, en prensa; "Regreso a la sombra: el mundo clásico en Luis Cernuda", *Actas del Congreso Internacional Contemporaneidad de los clásicos* (La Habana, Cuba, 1-5 de diciembre de 1998), en prensa; "Elementos míticos grecolatinos en la lírica barroca del siglo XVIII: Álvarez de Toledo, Gerardo Lobo y Verdugo y Casilla", *Actas del X Coloquio Internacional de Filología Griega: influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XVIII* (UNED, Madrid, 3-6 de marzo de 1999), en prensa.

- 3.- Hemos echado mano de los siguientes manuales de mitología: P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, traducción de F. Payarols, Barcelona-Buenos Aires, Ed. Paidós, 1982 (1ª reimp.); C. Falcón Martínez, E. Fernández Galiano y R. López Melero, *Diccionario de mitología clásica*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1991 (7ª reimp.); C. García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981 e *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, 1992; J. Humbert, *Mitología griega y romana*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1984; J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1969; y A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos, 1975.
- 4.- Cf. la edición de Blanca de los Ríos, *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, 4 vols., Madrid, Ediciones Aguilar, 1989. Las referencias y citas apuntadas en este trabajo remiten a esta edición.
- 5.- Tres manuales de conjunto sobre el teatro español de este período, aparecidos sucesivamente a finales de la década de los sesenta, nos informan ampliamente sobre la dramaturgia de Tirso: F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1967; Ch. Aubrun, *La comedia española 1600-1680*, traducción de Julio Lago Alonso, Madrid, Taurus, 1968, y A. Valbuena Prat, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.

Ya sé que el rey Peleo fue
mi padre y esposo tuyo;
pero como me crié
entre estos montes, concluyo
que en ellos me transformé.
A Quirón me encomendaste; (t.2.p.967)

El fragmento recoge además la relación especial con Peleo al que el centauro protege primero durante sus aventuras en la corte de Acasto y ayuda luego a conseguir a Tetis. El segundo registro se documenta en la escena siete del acto primero, donde Tetis, madre de Aquiles, lamenta entre sollozos el triste destino de su valeroso hijo. Su interlocutor es Quirón, el célebre centauro de carácter dulce cuya proverbial sabiduría parece ser el destino final de los lamentos de la oceánide:

¡Ay hijo del alma mía!
Ese valor ha de ser
mi muerte, y yo he de perder,
perdiéndote, mi alegría.
Quirón; un mortal asombro
ocasionó mi camino;
el oráculo divino
y mil sabios que no nombro
me afirman que si se parte
con el ejército griego
mi Aquiles a Troya el fuego
que Venus ofrece a Marte
ha de ser su perdición,
muerte le han de dar cruel,
puesto que quede por él
asolada la nación
que en Troya o París ampara.
Esto profetiza Apolo;
es hijo Aquiles, es solo
y es los ojos de esta cara. (t.2.p.967)

Una tercera aparición acontece en la escena nueve del acto primero, donde el pastor Garbón mantiene un inquietante diálogo con Aquiles, convirtiéndose en el Argos del héroe griego (*Garbón, sé tú mi Argos*), en el confidente y celestino de su amor por Deidamía. De nuevo, la alusión a la muerte de Aquiles se presagia en las palabras del cabrero:

Señor mío,
huye, si no pretendes
que con tu muerte lloren

los prados y las gentes;
 con flechas y con dardos
 cercando el bosque vienen
 monteros atrevidos
 de la Princesa y Reyes;
 asegurar la vida
 por este atajo puedes;
 ¿qué harán, si aquí te matan
 sin ti Quirón y Tetis? (t.2.p.970)

El cuarto y último registro del centauro Quirón se produce en la escena catorce del acto primero, cuadro que recoge la conversación entre Tetis y Aquiles en referencia a la consecución del amor de la joven Deidamía, hija del rey Licomedes, soberano de Esciros. Aquí se nos presenta a este ser, mitad hombre, mitad equino, como el gran confidente de Tetis, a la par que Aquiles lo califica de “tirano”, amenazándole de muerte. Esta circunstancia no deja de ser cuando menos curiosa, puesto que Quirón era inmortal. La tradición mítica nos había transmitido que herido accidentalmente e incurablemente por una de las flechas que Heracles había empapado en el veneno de la hidra de Lerna, se retiró a su cueva deseoso de morir sin lograrlo y que Prometeo, que había nacido mortal, se avino a cederle su derecho a la muerte, encontrando así finalmente Quirón el descanso:

Ya me ha contado Quirón
 la fuerza de tu afición;
 por Deidamía estás perdido,
 a remediarte he venido;
 fin a tus pesares pon.

llevóla a su padre viejo,
 Quirón.
 Pagaré el consejo
 muriendo, Quirón tirano. (t.2.p.973)

Otro de los espantajos más horribles que recogen la piezas teatrales de Tirso de Molina es la Esfinge, aquel endriago femenino al que se atribuía rostro y manos de mujer, pecho, patas y cola de león, y que además estaba provista de alas de ave de rapiña. Este espantoso vestigio había sido enviado por Hera contra Tebas para castigar a la ciudad por el crimen de Layo, y a todos los caminantes que por allí pasaban les proponía un enigma capcioso, devorando a los que no acertaban a resolverlo. Tan solo Edipo fue capaz de superar el acertijo, motivo por el que la Esfinge furiosa se lanzó desde el peñasco en el que se hallaba y se rompió la cabeza contra el fondo del precipicio. Símbolo de la “madre terrible”, bajo su aspecto se esconde el mito de la multiplicidad y de la fragmentación enigmática del universo. Igualmente unifica, aun dentro

de su heterogeneidad, los cuatro elementos (tetramorfos) y la quintaesencia o espíritu de la parte humana de su ser. Los tres registros que presenta en la dramaturgia tirsiana se documentan en tres obras. En *Los amantes de Teruel*, comedia histórico-legendaria, de asunto parejo al drama shakesperiano *Romeo y Julieta*, se nos presenta a Don Gonzalo comparando la belleza de Doña Isabel de Segura con la terrible alimaña:

¿Viste aquella piedra helada
donde mis suspiros van?
¿Hablaste aquel imposible
de amor, aquella quimera?
¿Diferencia aquella fiera
más que la Esfinge terrible?
¿Aquel monstruo desigual
de belleza y de desdén,
adonde miro mi bien
y adonde vive mi mal?
¿Aquella mujer, en fin,
desde olmo enemiga hiedra,
que con un alma de piedra
es terrenal serafín?
¿Hablástela, Garcerán? (t.2.p.430)

La segunda aparición de la Esfinge se produce en la tragedia bíblica *La venganza de Tamar*, acto primero, escena doce, inspirada en el capítulo trece del libro segundo de Samuel, donde Tirso nos presenta el abominable incesto de Amón con su hermana la princesa Tamar. El tema de la mujer injuriada pidiendo venganza se contrapone con escenas de irónica intención, como el encuentro entre la despechada Tamar y su pérfido hermano Amón, donde se produce la identificación del violador con el mítico monstruo:

Un compuesto de contrarios,
que desde el punto que os vi,
me atormetan, temerarios,
y todos son contra mí.
Una quimera encantada;
soy una esfinge con quien lucho
un volcán en nieve helada,
y, en fin, por ser con mucho,
no vengo, infanta, a ser nada. (t4.p.375)

La tercera presencia de la Esfinge se plasma en la pieza cómica *Del enemigo, el primer consejo*, en la escena tercera del acto segundo, bella farsa donde Tirso expresa la limpieza y elevación de un amor exaltadamente platónico y abnegado, en contraposición a una indómita psicología femenina en quien toda imposición produce

el efecto contrario. Ascanio será el destino final de la mudable Serafina, prima del conde de Castellón, Alonso de Gonzaga, a quien pide que enamore a Lucrecia para obtener que Ascanio, celoso, la enamore a ella. El soliloquio de Ascanio recoge el episodio mítico del monstruo:

No es tan esfinge el enima
que Edipo yo no lo entienda.
A la acción que me encomienda,
me alienta y me desanima.
Cosas que le han de estar mal
y que a mí no me están bien,
¿qué han de ser sino es desdén,
que con competencia igual
en Serafina procura
correr con su amor parejas? (t.3.p.1304)

Un nuevo y conocidísimo endriago que manifiesta su presencia en la dramaturgia mercedaria es la gorgona Medusa, monstruo marino cuya cabeza estaba rodeada de serpientes, con grandes colmillos, manos de bronce y alas de oro que le permitían volar. Sus ojos despedían chispas, siendo su mirada mortífera y fatal, convirtiendo en piedra al que era objeto de su atención. El horror y el espanto de su figura alcanzaba incluso a los inmortales, siendo sólo Poseidón el único que no temió unirse con ella. El episodio más conocido de su leyenda es la muerte del monstruo a manos de Perseo, quien le cortó la cabeza, protegiéndose de su mirada gracias a su pulimentado escudo. Tras esta hazaña, Atenea se sirvió de la cabeza de Medusa colocándola en su escudo, derrotando a sus enemigos que quedaban petrificados con solo ver a la diosa. El propio Perseo utilizó la sangre de Medusa que poseía propiedades mágicas: era capaz de resucitar a los muertos, por un lado, y representaba un veneno mortal, por otro. Pero Tirso recoge la versión tardía del mito presente en las *Metamorfosis* de Ovidio⁶, donde el horrible vestiglo había sido inicialmente una cándida doncella que se había atrevido a rivalizar en hermosura con Atenea, castigando por ende ésta última a la joven con la transformación de los pelos de su cabellera en otras tantas serpientes. Esta sería el conocido monstruo de la tradición antigua. Tres son las apariciones de semejante espantajo; la primera de ellas en la escena décima del acto segundo de la comedia *Amar por señas*, donde Montoya en diálogo con Armesinda, alude a una casa llena de estas horribles alimañas:

6.- Cf. *P. Ovidio Nasón. Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, vol. I (lib.I-V), Madrid, CSIC, 1988 (2ª reimp.); vol. II (lib.VI-X), Madrid, 1984 (reimp.); vol. III (lib.XI-XV), Madrid, 1983.

Esto, en suma, es lo que pasa,
y lo que yo alcanzar pude.
Juzgue, ahora, siendo alcada,
si es maravilla que crea
que de Medusas y Urgandas
está este palacio lleno,
y que alguna nigromanta
enmaga con su hermosura
a cuantos viven en casa. (t.2.p.847)

El segundo registro se documenta en la escena doce del acto primero de *En Madrid y en una casa*, donde la alusión a Medusa viene dada por un personaje tipo, el gracioso, representado por Majuelo que, en charla con Don Gabriel, intenta descifrar el mensaje de un misterioso papel que en un bolsillo rasgado por el corte de las espadas cae desde una ventana a la calle y va a dar en su cabeza:

Según esto, en casa vive
la dicha doña Medusa,
dueño de esta garatusa,
que paga el porte y escribe.

La tercera aparición se produce en la pieza *Averíguelo Vargas*, perteneciente al teatro de oposición del ciclo galaico-portugués, concretamente en la escena décima del acto tercero. Aquí se recoge el tema autobiográfico de la bastardía, predominante en la primera época del teatro de Tirso, y que toma forma en Sancha, hija del rey don Duarte, criada en el campo como un pastora, cuya pasión amorosa hace que finja ser hermana de Ramiro y saber que lo es realmente cuando cree que le ha entregado su honor. La cabeza de Medusa y el poder de su mirada son aludidos en la conversación que mantienen Sancha y el pastor Cabello:

Lo que uno se usa no se excusa:
eso se usa en la galera.
Rema apriesa, que se junta
el enemigo y dispara
balas de agravios e injurias.
La galera se va a fondo;
ya la han entrado, ya busca
a mi don Ramiro ingrato
la Infanta; ¡amor la destruya!
Capitán de la galera
la ha hecho mi desventura,

y si cautiva a mi amante,
¿que ha de matarme quién duda?
¡Oh! ¡Quién se volviera agora
la cabeza de Medusa
para convertille en piedra!
Mas, ¿por qué, si es piedra dura?
Sólo un remedio hay, Cabello,
que en aquesta coyuntura
pueda esconder a Ramiro
y hacer mi dicha segura.

La presencia de Quirón, Esfinge y Medusa prueba una vez más la suerte que han corrido los mitos griegos en la tradición clásica de la literatura española del siglo de Oro, máxime en uno de sus más destacados representantes, Tirso de Molina, que adapta o deforma la singular configuración de éstos de acuerdo con la caracterización y el mensaje que pretende transmitir en su abigarrada producción dramática.

CAPÍTULO X

EL MITO DE OCÉANO EN LA HISTOGRAFÍA CANARIA

En muchas ocasiones suelen pasar desapercibidas un conjunto de realidades sutiles que solemos captar y aceptar de manera inconsciente. Precisamente, en su parte superior, el escudo de la Comunidad Autónoma de Canarias reza la palabra *Océano*, término que para la mayoría de los canarios sólo indica la realidad geográfica del mar Atlántico en el que se encuentra el archipiélago. Sin embargo, una simple voz como ésta puede encerrar en sí misma el peso de una rica y variada tradición milenaria. Aparte de su significación geográfica, esta entrada registra en el lenguaje mítico de los textos griegos más antiguos su designación como entidad divina importante. Los textos homéricos nos lo muestran como un Titán que se unió sexualmente con su hermana Tetis con la que tuvo una prolija descendencia¹. La descripción de su ser nos presenta una gran corriente cuyas aguas se extienden hasta la periferia del mundo constituyendo su curso el límite de tierras y mares. Este inmenso río que da la vuelta al mundo origina en su deambular una serie de fuentes y arroyos cuyas aguas reencuentran el curso del que partieron. De ahí el epíteto “que refluye sobre sí mismo” con el que frecuentemente se le califica². Este dios-río Océano junto con su esposa Tetis suponen el principio original de la creación, la primera pareja en la sucesión de cuatro generaciones divinas que parten del mismo Caos. La antigüedad de este sistema mítico viene corroborada por las similitudes y analogías que se detectan con las mitologías del Próximo Oriente en

1.- A Océano se le considera padre de todos los ríos y entre sus hijos figuran el Nilo, el Alfeo, el Haliacmón, el Escamandro, etc., llegando a engendrar con Tetis más de tres mil. En este sentido es significativa la noticia que nos proporciona Diodoro Sículo sobre el antiguo nombre del río Nilo como “Okeanós”. Igualmente la potencia generadora del dios se manifiesta en sus hijas las Océánides, personificación de fuentes y arroyos en número superior a la cuarentena.

2.- Junto con el calificativo de *apsórroos* “que refluye” se documentan otros adjetivos como *palímporos* “que regresa sobre sus pasos” y *atérmon* “sin término”, todos ellos alusivos a que las aguas de Océano dan la vuelta al mundo y regresan a su punto de partida, de tal manera que el río se nutre fundamentalmente de sus propias aguas.

el tratamiento del tema del agua primordial. La palabra Océano, de oscura etimología³, designa tanto al dios como al río sobre el que reina y así en los contextos en los que tiene una naturaleza comparable a la de un ser humano los epítetos le caracterizan como un río. Por otro lado, la iconografía resalta este aspecto dual de Océano. Su rostro presenta una barba cuyas ondulaciones se prolongan formando las olas sobre las que nadan los monstruos marinos y una cabellera de la que parten unas pinzas de cangrejo. Todas las aguas que circundan la superficie de la Tierra, salvo el agua de lluvia y su rocío, provienen indirectamente de Océano y todas parecen hallarse en relación con el río lejano que fluye alrededor del mundo. En definitiva, la tradición mítica griega nos propone la imagen de un universo rodeado por aguas que existieron desde el principio, sugiriéndonos la circulación de estas mismas aguas en las regiones inferiores del mundo. El problema surge con los cambios de significación que la palabra ha conocido por parte de los escritores griegos a lo largo del tiempo. Antiguas obras de carácter enciclopédico trataron de confrontar la enseñanza de los mitos con el testimonio de los navegantes y establecer así correspondencias entre ellos. Los primeros geógrafos supusieron que una continuidad unía todos los mares exteriores y que sus aguas envolvían los continentes, basándose fundamentalmente en las cosmogonías míticas tradicionales y en algún que otro periplo por África. En la confección de los primeros mapas geográficos se utiliza la antigua imagen del mundo limitado por las aguas y la descripción homérica del escudo de Aquiles que dibuja el curso circular del Océano alrededor del mundo. Poco a poco fue posible distinguir lo que pertenecía al dominio de la descripción objetiva de aquel otro ámbito mitológico. De esta evolución el río Océano perdió su significación cósmica para adquirir una existencia puramente geográfica que la identificó con el Atlántico por ser éste el límite occidental del hasta entonces mundo conocido.

Las aguas de Océano, por otra parte, purifican y regeneran⁴. Desde su ocaso hasta su salida el agua de Océano lava y purifica a los astros renovándoles su brillo. Estas cualidades de Océano provocan diversos efectos sobre las islas y países que bañan sus aguas. De este modo la imaginación poética colocó en las

3.- Se suele relacionar conceptualmente el término Océano con el vocablo herita "uginna" que significa "círculo" y con la voz sánscrita "a-çáyana-h" cuya significación es la de "lo que rodea o circunda". A pesar de que la noción de Océano como un río original y universal no tiene carácter indoeuropeo, la falta de una etimología para este término no debe descartar su posible designación en griego como aduce P. Chantraine en su *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, París 1968-1980, p.1299. Por otro lado, la existencia de formas paralelas como "Ogenós", presente en los fragmentos de la cosmografía de Ferécides y en la narración mitológica de Orígenes, donde se menciona una región con tal denominación, hace que lexicógrafos como Hesiquio identifiquen con Océano esta amplia y vasta extensión y le confieran un carácter arcaico y primitivo (*Ogénios=palaión*).

riberas de su curso fabulosos pueblos como los Hiperbóreos e inquietantes monstruos como las Gorgonas. Los Campos Elisios, residencia de las almas de los muertos, ocupan una isla en medio del Océano caracterizada por un clima dulce y suave en la que la tierra se ve regada por agua abundante que produce una vegetación maravillosa aunque no llueva. Este suelo admirablemente fértil, verdadero vergel divino, se corresponde con el paisaje de otra isla igualmente situada en la corriente del Océano y habitada por las Hespérides. El hecho de situar en el Océano, lugar de alejamiento por excelencia, todo lo que en el mundo era extraño y fabuloso responde a una práctica presente en Homero y conocida como “oceanización”, es decir, la tendencia a trasladar a los bordes del Océano pueblos y lugares que de ordinario se situaban en otra parte. Como señala el profesor Marcos Martínez⁵ la práctica de la oceanización tiene como corolario instalar en los contornos del Océano los países y lugares utópicos, imaginarios o escatológicos en el sentido teológico del término.

Pero la corriente de Océano mantiene a través de las aguas subterráneas un estrecho contacto también con el mundo de los muertos. El alma antes de abandonar los parajes infernales para reencarnarse debía acudir a la fuente del Olvido y beber el agua que le hará perder el recuerdo de su existencia precedente. Igualmente, la Estigia, considerada como la décima de las aguas de Océano, protagoniza el episodio en el que Tetis sumerge a su hijo Aquiles en sus aguas para hacerlo invulnerable. Otra fuente, la de la Ambrosía, situada en la isla de las Hespérides, en pleno Océano, produce la sustancia del mismo nombre que proporciona a los dioses la inmortalidad aparte de conferirles fuerza y vigor.

Las Islas Canarias, ubicadas en el Océano por antonomasia, en aquel mar exterior desconocido en el que los antiguos colocaban países y pueblos cuya esencia era la de ser inaccesibles, pues se trataba de tierra de dioses, de muertos, de frutos maravillosos, en definitiva de “países de otro mundo”, recibieron pasivamente la rica tradición mitológi-

4.- Este poder regenerador de las aguas oceánicas queda patente, por ejemplo, en el mejunje que prepara Medea para devolver la vida y la juventud a Esón, breva compuesto fundamentalmente por unos granos de arena lavados en las aguas de Océano.

5.- Cf. M. Martínez, *Canarias en la Mitología. Historia mítica del Archipiélago*, Santa Cruz de Tenerife 1992, p.34. Un ejemplo de oceanización para el investigador lagunero sería la leyenda de que las cigüeñas traen los niños a sus padres. Remontándose a un pasaje de la *Historia de los Animales* (3.23) de Claudio Eliano donde se dice de las cigüeñas que “cuando llegan a la vejez pasan a las islas del Océano, en donde cambian su forma propia por la de hombres y esto se considera un premio a su piadoso comportamiento con los progenitores”, señala que en las creencias griegas y de otros pueblos primitivos los lugares donde van las almas de los muertos se ubican en islas situadas en el lejano oeste donde también residen las almas de los recién nacidos. Estas últimas son llevadas en barco pero en sentido inverso a las que traen las almas de los difuntos. En consecuencia, no es de extrañar que viviendo en estas mismas islas las cigüeñas fueran éstas las encargadas de transportar a los recién nacidos hasta sus padres.

ca griega que se adaptaba y acoplaba a la naturaleza insular. La historiografía canaria se hizo eco de este mito de Océano y en sus obras todos los historiadores de siglos sucesivos recogen en mayor o menor medida los antecedentes míticos del Archipiélago.

Un nombre señero en los inicios de la historia referente a Canarias es, sin duda, Leonardo Torriani y su *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias* (1592), obra de carácter enciclopédico donde la leyenda y la mitología se confunden con la realidad vivida por su autor. Obra importante no sólo por los abundantes juicios que realiza sobre las islas y sus habitantes, sino también por el caudal de datos que su trabajo nos trasmite. La huella presencial de Océano aflora desde el capítulo inicial referente a *Si las Islas Canarias son las verdaderas Afortunadas* al comentar el pasaje de Plutarco de la *Vida de Sertorio* referente a la ubicación del monte Atlas: “... Pero éste es el Menor, el cual (según Juan León Africano) se levanta sobre el mar Océano ... el Atlas Mayor está al Poniente, sobre el Océano”. Un dato sorprendente distingue hechos producidos en un mar que no es el Atlántico: “Solino pone otras tres islas Afortunadas, entre las Casiterides, en el océano Cantábrico, frente a Galicia; pero, como de estas islas no se hace mención en los escritores más antiguos, ni tampoco se hallan en el mar Atlántico, sino en otro clima, muy alejado de éste, no la tendremos en consideración”.

Al hablar en el capítulo IV de los primeros habitantes de las islas, Torriani nos obsequia con una concepción cosmogónica romanizada que sitúa al titán Océano como padre de los dioses: “Júpiter, en Homero, para descansar, busca a los etíopes, que viven sobre el Océano, padre de los dioses; lo cual alude evidentemente a cuanto escribieron los árabes de la felicidad del célebre desierto Haiz, situado en el mismo paralelo que los etíopes occidentales y de otros muchos lugares de Etiopía, y de esta parte del mar Atlántico”.

En la descripción de la isla desierta de la Alegranza (capítulo VII) tiene lugar una nueva aparición del dios-río, concretamente en la identificación que hacen los mareantes que salen de Cádiz o de San Lúcar “(donde el río Betis desemboca en el Océano)”. De la fantasía mítica se pasa sin solución de continuidad a la realidad geográfica cuando afirma: “Los ingleses y los franceses, que dan la vuelta a este mar Océano, hasta las últimas partes de América, y pasan por el estrecho de Magallanes y las Molucas, y por la cuesta de China dan la vuelta alrededor del mundo, echan el ancla en este agradabilísimo canal y, desembarcando en la Graciosa, se ponen en orden y arreglan sus navíos para hacer tan larga navegación”.

El capítulo XI referido a Lanzarote rompe con uno de los tópicos más frecuente de las Islas Atlánticas o Afortunadas: el *locus amoenus*: “No tiene agua de beber buena, más de la que llueve, que recogen en pequeñas charcas que llaman mare-tas”. En el mismo sentido se inserta la cita siguiente recogida en el cap.XX dedicada a la fertilidad de Fuerteventura: “Tiene pocas aguas y pocos árboles, con excepción de un valle agradabilísimo, lleno con palmas salvajes”. También la suerte de las Afortunadas se ve atropellada por una vieja costumbre mediterránea: la pirate-ría: “Siendo estas islas molestadas por los corsarios que saquean a través de este gran mar Océano” (cap.XIV).

La formación de la isla de Lobos (cap.XVIII) refleja una sutil comparación con otras dos del Mediterráneo, Volcano y Estromboli, en el mar Napoletano,”y Santa María, isla del Océano entre las Terceras”.

Mayor información se halla en el cap.XXVIII dedicado a Gran Canaria, donde se establecen los lazos entre Océano y el mundo de los muertos: “Este mar Atlántico también fue llamado de los Inferiores, por estar situado en la parte inferior de toda la tierra de Occidente, donde los antiguos poetas fingían hallarse la puerta de la noche; y, con variarse su nombre, le dijeron Estigio y Lago del Infierno”.

También en el mismo capítulo aparece la denominación de Océano como padre, epíteto que adquirirá vigencia permanente en la poesía insular: “... el número septenario atlántico no era otro, en la intención de Mercurio, que el de las siete islas Atlánticas habitadas, a las cuales llamaron después felices. Es verdad que este mismo número se atribuye a los planetas y a Maya, una de las más importantes; y quizá ésta era de Canaria, de la cual él tomó el nombre de la madre, por ser Mercurio, con todos los demás dioses, nacido sobre este mar Océano, a quien Homero llama Padre”. La misma recurrencia al dios-río como principio original con pleno poder generador en sus aguas acontece en el cap.XLII referente a la calidad y costumbres de los canarios: “... y tampoco se equivocaron los poetas, al fin-gir que Venus nación de la espuma de las fecundísimas olas de este Océano Atlántico, llamado Padre de los Dioses”.

El Océano Atlántico se convierte frente al cumbroso Olimpo en sede de los dioses inmortales según se indica en el cap.L que aborda el pico de Teida en Tenerife: “Pero (si bien me acuerdo de haberlo leído, hace ya muchos años), Píndaro, al describir en este océano Atlántico la sede de los dioses, finge que la ninfa Tirsis está sentada encima de este monte, cuyo nombre significa en griego

<<alto>> o <<cosa que está en lo alto>>. Los antiguos isleños lo llamaron Eheide, que significa <<infierno>>, por el fuego espantoso, ruido y temblor que solía hacer, por lo cual lo consideraban morada de los demonios”.

La inmensidad de su longitud es tal que muchas islas están aún por descubrir: “Nadie duda que por este gran mar Océano se hallan todavía más islas desconocidas, que hasta ahora no se han encontrado, por no hallarse recorrido por todas sus partes”.

Un tema unido a la de la figura mitológica de Océano y en cierto modo ligado a él es el de su naturaleza, es decir, el tratamiento del agua y la benignidad de las condiciones atmosféricas sobre las tierras que bordea. Así en la capítulo XXX se alude a “los frescos vientos septentrionales, que el Océano manda continuamente por estas islas” y en la descripción de la ciudad de San Cristobal de la isla de Tenerife (cap.LIII): “La laguna se forma por la reunión de las aguas de los montes circunvecinos, se llena por medio de un riachuelo que viene desde el norte, y se desagua por otro que corre en dirección del levante”. Del mismo modo, de la isla de la Gomera se comenta: “De modo que toda la belleza de esta isla es la que mira en dirección del húmedo y fresco Aquilón. Por esta parte tiene muchos ríos y fuentes corrientes, que se pierden sin aprovechar...”

El Hierro “es famosa por los árboles de que hasta ahora se saca el agua de beber” (cap.LXII). La imagen de las fuentes, de fuerte transcendencia en la literatura antigua, tiene su lugar en la descripción de la isla de la Palma: “El principio de estas aguas se halla en dos fuentes, que están casi pegadas la una a la otra, y brotan de una piedra blanda, vuelta en dirección del Austro. Una de ellas tiene agua buena para beber, y la otra la tiene verdosa, amarga y nociva”.

Como señala A. Cioranescu la obra de Torriani sigue siendo una de las más valiosas históricamente, para comprender el pasado de las islas, así como los arduos problemas de la historiografía canaria. El mismo hecho de que escriba su obra sin la intención de elogiar o de hermohear, es una garantía de que su reproducción de la fuente, defectuosa por otros conceptos, no está embargada por escrúpulos localistas o personalistas.

Los inicios del siglo XVII verán aflorar una historia de las islas en verso gracias a la poesía manierista de Antonio de Viana y sus *Antigüedades de las Islas Afortunadas* (1604). Aunque este poema será objeto de estudio en el capítulo dedicado a la presencia de Océano en la literatura canaria, no obstante, adelantaremos un aspecto particularmente llamativo; es el referente al nombre del océano. En el canto I, concretamente los versos 23-24 dicen:

“En el oceano mar, término Adlántico,
yacen en medio de las ondas varias,”

Viana escribe la forma vulgar, sonorizada, aún viva en Adlántico por Atlántico, pero la culta es Atlante, Atlántico. Atlante era el nombre del gigante que acaudilló a los Titanes contra los dioses, por lo que éstos le condenaron a llevar sobre sus hombros la bóveda del cielo; acabó petrificado, convertido en la cadena africana del Atlas y dio nombre al Océano.

Pero quizá la primera síntesis del pasado canario, hecha, un siglo después de terminada la conquista, pero sobre documentos de primera mano, sea la obra histórica de Abreu Galindo titulada *Historia de la conquista de las siete Islas de Canaria* (1632). Desde el principio se advierte la vieja concepción cosmográfica que sitúa al Océano como fin del mundo conocido: “Así también pensaron que, viniendo del Oriente hacia el Occidente, fenecía lo habitado en Galicia y no pasaba allende al mar Océano”. Esta inmensa franja de agua salada recibió el calificativo de Atlántico, como se comenta en el capítulo II, por: “Otros autores llamaron a estas islas Atlánticas, por caer en el mar Atlántico, dicho de este nombre; ... Este Atlas, después que quedó por rey de Africa, se solía subir a una montaña alta que cae en Africa, hacia la parte donde están estas islas, pero 330 leguas apartadas de ellas, poco más o menos, para que descubriendo de allí más encumbrado el horizonte, pudiese considerar los cursos de los planetas y otras estrellas y movimiento de los cielos. Al cual monte, por la frecuentación y habitación que en él hacía Atlas, le llamaron del mismo nombre, y al mar de estas islas que baña las costas de Africa, hacia la parte donde cae este monte, le llamaron Atlántico ... Y de este Atlas toma el nombre el mar Atlántico, que es aquella parte del mar Océano que ciñe y cerca la Mauritania.”

El tratamiento del agua, tanto dulce como salada, comprende además una serie de noticias relativas a condiciones atmosféricas y clima, costumbres y ritos, organización social, flora y fauna, etc. En el capítulo III se nos indica: “... sino que el océano manda siempre las brisas del Céfiro, de sonoro soplo, para dar a los hombres más frescura”. Esta bonanza climática gracias al efecto refrescante de las ondas del Océano conecta con el sistema judicial indígena de Lanzarote y Fuerteventura en aquellos tiempos (cap.X): “Y la ejecución de la justicia se hacía en la costa del mar”. Del mismo modo, Abreu Galindo es consciente de la escasez del agua como bien precario en las islas orientales (cap.XI): “Tienen estas islas poca agua”.

La isla del Hierro (cap.XVII) tampoco escapa a esta triste realidad cuando se indica: “Las aguas en esta isla son pocas, aunque algunos escritores, tratando desta

isla, la hacen tan estéril de agua, que afirman no haber otra agua en toda la isla, si no es la que distila del árbol, que tienen con mucha guarda”. También el lugar común de las fuentes encuentra aquí un amplio desarrollo. En el cap.XV dedicado a La Gomera se lee: “Es muy abundantísima de aguas y fuentes y muy buenas, especialmente la fuente de Chemele y la de Tegoay y la de Chegelas, que al presente llaman la fuente del Conde”. Interesante es también el nombre de una de las fuentes de la isla del Hierro por cuanto que la traducción del término aborigen viene a significar la caracterización de Océano como río universal: “Pero en efecto tiene otras aguas de fuentes, aunque pocas, como es la fuente de Acof, que en su lenguaje quiere decir <<río>>”. Finalmente la isla de la Palma presenta una mayor variedad de fuentes y arroyos pese a la aparente contradicción del inicio del capítulo II del libro tercero: “Esta isla de la Palma es falta de aguas, porque solamente tiene tres arroyos de que hacer caudal”. Una de las fuentes, verdadero manantial de salud, se caracteriza por sus efectos terapéuticos, idea que enlaza con la fuerza y el vigor que proporciona las aguas de Océano en la mitología griega: “Los naturales antiguos llamaban este término en su lenguaje Tagragito, que es “agua caliente”, donde se podía hacer un tanque cubierto donde se curaran muchas y diversas enfermedades, bañándose con él; ... Este término lo llaman los cristianos Fuencaliente”. Del otro manantial se indica: “Y por entre aquellas losas cae distilada el agua, en goteras, tan buena que es contento beber de ellas. Los antiguos la llamaron Tebexcorade, que quiere decir <<agua buena>>”.

En cuanto a los primitivos ritos en relación con el agua, concretamente con la lluvia, sobresale el que Abreu Galindo nos dibuja en el capítulo III del libro segundo: “Adoraban a Dios alzando las manos juntas al cielo. Cuando faltaban los temporales, iban en procesión, con varas en las manos, y las magadas con vasos de leche y manteca y ramos de palmas. Iban a estas montañas, y allí derramaban la manteca y la leche, y hacían danzas y bailes y cantaban endechas en torno de un peñasco; y de allí iban a la mar y daban con las varas en la mar, en el agua, dando todos juntos una gran grita”.

Otro elemento de concepción cosmogónica primordial es la relación que se establece entre el líquido elemento y la naturaleza vegetal, presente en la disertación sobre la isla del Hierro (cap.XVII del libro primero): “... porque esta isla se sustenta con el agua que cada día destila por las hojas de un árbol ... La manera que tiene en el destilar el agua este Arbol Santo o garoe, es el que todos los días por las mañanas se levanta una nube o niebla del mar, cerca a este valle, la que va subiendo con el viento Sur o Levante de la marina por la cañada arriba, hasta dar en el frontón”.

Abreu Galindo siguiendo una férrea lógica escolástica defiende la existencia de las islas de San Borondón en el océano Atlántico merced a una curiosa teoría de las corrientes (caps.XXV y XXVI del libro tercero): “Y así digo que en este mar Atlántico, como corren la aguas con tanta velocidad, repercute tanto el agua en esta isla, que rechaza y expele fuera de sí los navíos, y los hace la misma corriente guiar por los lados de ella con más velocidad de la que hasta allí han llevado. Y como la isla al parecer es grande, hace mayor resistencia a las aguas; ... digo que las aguas, en este mar Atlántico no muy lejos de tierra, tienen dos corrientes naturales: una de norte a sur, cuando el mar mengua, y otra del sur al norte, cuando crece”.

La tradición mítica griega del Océano alcanza un punto de inflexión en el análisis de una obra del siglo XVII un tanto olvidada y que, sin embargo, es fuente y punto de referencia para la historiografía canaria posterior. Se trata de *Excelencias y Antigüedades de las siete Islas de Canaria* de D. Cristobal Pérez del Cristo, obra impresa en la ciudad de Jerez de la Frontera en el año 1679⁶. En el capítulo primero referido al nombre, número y situación de las Islas de Canaria se inicia la descripción del Océano como ubicación divina del archipiélago:

“... puso en el dilatado piélago del Oceano, tan respetado y temido en tiempos antiguos, y hollado de navegaciones en los presentes”⁷.

Seguidamente se expresa la cantidad de las islas del Océano Atlántico y la situación exacta de las Canarias según diversas fuentes:

“Y á treinta contando todas las Islas del Oceano Atlántico, que en ese sentido refiere el P. Lorino sobre el Psalmo 71, vers.11, que Jacobo de Valencia, Obispo Cristopolitano pone treinta Islas Afortunadas en el mar Atlántico.

La situación de estas Islas es en el Oceano occidental Atlántico enfrente de la Mauritania Tingitana, apartadas del Ecuador de veintisiete á veintinueve grados”⁸.

Bajo el epígrafe *Del origen de los primeros naturales de estas Islas, y de los Autores, que en lo antiguo y moderno hablan de ellas*, comienza el capítulo segundo del que extraemos un fragmento referido a la isla del Hierro relacionada con el elemento del agua en su denominación:

6.- El ejemplar consultado por nosotros es una reproducción de principios del siglo XX fechado en la imprenta de La Laguna en 1906. Tres ejemplares más se encuentran en la Biblioteca del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria donde figura el original de 1679 y otras dos reimpressiones pertenecientes al siglo XVIII. Las ediciones cotejadas en sucesivas catas en nada difieren en cuanto al contenido, variando sólo el tipo de letra impresa.

7.- Op. cit. p.19.

“A la Isla del Hierro, dice, la pobló un hijo de Gomet y que la llamó Hero, que en su lengua quiere decir Fuente, aludiendo al Arbol Til, de esta Isla, que sudaba de las hojas agua para el sustento de los naturales: corrompieron luego el nombre Hero, con el de Hierro, que hoy conserva”⁹.

La identificación de las Canarias con otras islas fantásticas y maravillosas de la Antigüedad viene avalada por más de cien autores de los que se vale Pérez del Cristo para la elaboración de su obra:

“De estas Islas nombrándolas ya con el nombre moderno de Canarias, ya con los antiguos de Islas Afortunadas, Atlánticas y Campos Eliseos, hacen mención los autores siguientes: Ptolomeo,... Plinio,... Pomponio Mela,... Plutarcho,... Salustio,... Luis de Carrión,... Andrés Schotto, Estrabón, Solino, Homero, Virgilio, Plauto, Horacio, Propertio, Tibulo, Prudencio, Sidonio, S. Gerónimo, Flavio Lucio, San Gregorio Niazanzeno, San Juan Chrisóstomo, S. Isidoro, Séneca, Francisco Petrarcha, Luis Vives, Vicencio, Antonio de Nebrija, Ambrosio Calepino, Carolo Stephano, Conrado Gesnero, Lucio Marineo Sículo, Petrus Martir, ALberto Myreo, Nonno Monge, Servio Honorato, Luciano, Joan Sulpicio Verulano, Philippo Beroaldo, Jacobo Prontano, Domínico Mario, Juan Luis de la Cerda, Jacobo Mycilo, Helenio, Porphyrio, Landino, Hermano Figulo Ascencio, Mancinelo, Mureto, Nicolás Cansino, Abraham Ortello, Juan de Barros, Pedro Opmeero, Laurencio Beyerlinex, Solorzano, Primo Obispo Cabilinense, Francisco Bivario, Rodrigo Caro, Thomás Tamayo, Benedicto Pererio, Martín Delmo, Lorino, Joan de Pineda, Ludovico, Joan Bautista Villalpando, Cornelio á Lapíde, Gaspar Sánchez, Jacobo de Valencia, Francisco García del Valle, Francisco Gonzaga, Francisco de Salinas, Juan Eusebio Nieremberg, Sebastián Beretario, Simón de Vasconzuelos, Estevan de Paternina, Salazar de Mendoza, Borrero, Gil González Dávila, Juan de Mariana, Fray Gregorio García, Escobar, Verderio, Don García de Góngora, Alonso López de Haro, Jacobo Mainoldo, Velazquez de Mena, Fernan del Pulgar, Gerónimo Zurita, El Conde Lucanor, George Merula, Luis de Camoens, Manuel de Faria y Sousa, el Obispo Murga, Francisco López de Gomara, Benedicto Bordone, Martín Fernández de Enciso, Florián de Ocampo, Castrillo, Fr. Felipe de Gándara, Claudio Clemente, Joan de Alloza, Alonso de Andrade, el P. Alonso García, Don Joseph de Tobar, Fray Alonso de Espinosa, D. Bartolomé Cairasco, Antonio de Viana, Juan Nuñez de la Peña”¹⁰.

8.- Op. cit., p.22.

9.- Op. cit., p.24.

10.- Op. cit., pp.26-29.

El testimonio de autores como Pomponio Mela prueba el ya mencionado fenómeno de la oceanización y confirma la opinión común de las Canarias como sede de aquellos lugares maravillosos que nos transmitía la preceptiva mítica clásica:

“Pomponio Mela de situ Orbis lib.3, cap.11, hablando de las Islas del mar Atlántico, después de haber dado sitio á las Hesperides, que cree ser las Afortunadas en el lugar que hoy tienen las Canarias individuando el ingenio particular de dos fuentes celebradas en una de ellas”¹¹.

Del mismo modo, Florián de Ocampo, historiador de las cosas de España, basándose en el periplo sobre las riberas africanas del general cartaginés Hannón, vincula las Canarias con las Islas bien Afortunadas:

“Descubrió el mar Atlántico y en él contra la vuelta del medio día occidental las Insulas bien Afortunadas, que son las que llamamos agora de Canaria”¹².

Se discute asimismo la procedencia de la denominación de *Afortunadas* aplicable a islas tanto del Mediterráneo como del Atlántico. En este sentido se concluye:

“Lo primero en que lo más favorecido de todos los Autores antiguos y modernos es, llamar á las Afortunadas Islas del Océano Atlántico: ... que este nombre de Islas Afortunadas nació en el Océano Atlántico y que de allí se tomó para aplicarlo a Chios, Samos, Rhodas y demás Islas de Sicilia”¹³.

Una de las cualidades de las tierras de estas islas fantásticas era su gran fertilidad a pesar de que no llovía en ellas. Significativo es el pasaje que ahora presentamos donde se dice textualmente:

“Quien quisiera leer ejemplares de la fertilidad de estas Islas lea á Peña, lib.1, cap.3, fol.23, y hallará allí, que la fanega de trigo de sembradura acude á 100 y 110 y otras cosas á esta proporción, por las cuales Manuel Faria sobre Camoens canto 9, estancia 21, último dijo: << Hay en el Oceano algunas Islas muy propias de las delicias de Venus en amenidades y regalos, como las de Canaria>>”¹⁴.

11.-Op. cit., p.35.

12.- Op. cit., p.39.

13.- Op. cit., p.42.

14.- Op. cit., p.46.

Esta concepción de Canarias como Islas Amorosas refrendan la identificación con otras islas mágicas o divinas. Así las Hespérides (literalmente “las Occidentales”) fueron unas divinidades que habitaron unas islas conocidas por sus hermosos jardines, por la fecundidad de sus tierras, por el suelo donde la diosa Hera plantó las manzanas de oro que le había regalado Gea con motivo de su matrimonio con Zeus, y por ser estas islas la sede del lecho nupcial de la divina pareja. En el mito griego brotaba delante del lecho una fuente que se comunicaba directamente con Océano. En una de las Canarias, en la isla de Gran Canaria también se dice que existían dos fuentes de tal naturaleza que el agua de la una era amarga y muy dulce la de la otra. Este recurso e imagen de las fuentes está presente en toda la literatura griega, desde las famosas fuentes troyanas del mundo épico, contrarias por el efecto de sus aguas, que nos describe Homero¹⁵ hasta la parodia que de las mismas hace Luciano¹⁶ al describirnos el paisaje de ciencia ficción en la Isla de los Sueños con las fuentes *Indespertable* y *Todanoche*.

En el tratado segundo de esta obra dedicada al renombre de Campos Elisios se trata de probar que la Antigüedad puso en las Canarias los Campos Elisios aduciendo lo siguiente:

“Llamaron a las Islas Afortunadas Elisias, no por si, sino por estar enfrente del Océano Gaditano, á donde están los Elisios Campos y el Río Letheo”¹⁷.

“... que pobló las Islas cercanas al monte Atlante, infiérese como sentir suyo, que poblaría las que hoy llamamos Elisias y Afortunadas que están en el mismo mar Atlántico”¹⁸.

En el mismo sentido, el padre de la Cerda, siguiendo a Séneca, sitúa en un mismo lugar las Islas Afortunadas y los Elisios:

“Fertiles in Oceano iacere terras, ultraque Oceanum rursus alia litora, alium nasci orbem, nec unquam naturam rerum de sinere, & c. Aspirat, inquam, nam plerique Gentilium ultra Oceanum constituunt Elysa loca, & beatas Insulas”¹⁹.

15.- Cf. *Iltada* 22.147 y ss.: “Y llegaron a los dos cristalinos manantiales que son las fuentes del Janto voraginoso. El primero tiene el agua caliente y lo cubre el humo como si hubiera allí un fuego abrasador; el agua que del segundo brota es en el verano como el granizo, la fría nieve o el hielo”.

16.- Cf. *Historias Verdaderas*, lib. II, cap.32-34.

17.- Op. cit., p.56.

18.- Op. cit., p.64.

19.- Op. cit., p.68.

Mediante una serie de razones y sostenimientos varios Pérez del Cristo pretende establecer que la Antigüedad puso el fin del mundo en el Mar Atlántico. Característico de todas sus citas es la confrontación que realiza de un escritor griego o latino y el comentario o interpretación de un autor medieval sobre aquél. Revelador se muestra el pasaje que a continuación reproducimos:

“Dalo á entender Horacio cuando en el lib.1, carm. ode.34, Juntó estas dos palabras: Atlanteusque sinis, que Jodoco Bado Ascencio interpreta así: << & sinis, idest terminus mundi occidentem versus, scilicet Atlanteus, hoc est maris Atlantici>>. Y de aquí infiero, reputó por fin del mundo á no cualquiera parte del mar Atlántico, sino al fin de ese mismo mar Atlántico, que son las Afortunadas.

Fúndome. Lo primero, en que la parte del mar Atlántico, que es fin del mundo reputada, es la que ocupan las Islas Hespérides; luego las Islas de Canaria, porque estas son las Hespérides de la antigüedad ... Prueba también lo mismo, el que hablando los autores del mar Atlántico, como fin del mundo, lo llaman en esa ocasión Hesperio, no por otra razón, sino por dar á entender tocaba el mar Atlántico ser fin del Orbe por la parte de las Islas Hespérides que en cierra en si ... Llama Hesperio al mar Atlántico á donde el Sol tiene su ocaso y termino, diciendo:

Pronus erat Titan, inclinatioque tenebat
Hesperium temone fretum.

Sobre las cuales palabras habla así Raphael Regio comentador de Ovidio <<Hesperium fretum Atlanticum mare in quo Sol condi videtur>>²⁰.

El tratado tercero dedicado al renombre de Atlánticas plantea la conocida atribución a las Islas Canarias de ser los restos del legendario continente de igual nombre, además de otros eventos y circunstancias relativas a su denominación. La primera de las razones que se aducen es el estar puestas en el mar Atlántico. Y el nombre de este mar donde están ubicadas las Afortunadas lo dio el monte Atlante que mira esa parte del Océano. Este aserto, sin embargo, queda desmentido al señalar:

“Y de la equivocación de Atlante como el mar Atlántico de su nombre, nació lo que Platón dice en su Timeo, que todo el mar Atlántico era una Isla llamada Atlanta y que esta se convirtió en mar, llamado Atlántico, por la Isla

20. -Op. cit., pp.78 y 79.

Atlanta y Atlante, su Rey, cuyos huesos, dice el mismo, son en este tiempo las Islas Atlánticas de Canaria, como insinúa el P. Vasconzelos, lib.1, cap.1, de la vida del P. Joseph de Anchieta”²¹.

Esta referencia al padre Anchieta es significativa por cuanto que la obra objeto de estudio presenta problemas de autoría entre Pérez del Cristo y el mismo José de Anchieta, considerado como apóstol del Brasil.

Sobre el renombre de Atlánticas por estar situadas en el Océano Atlántico y porque en una de ellas se encontraba el monte Atlántico dio pie para identificar el pico Teide con el monte que la Antigüedad llamó Atlante. Junto al relato platónico de que la Isla Atlanta se convirtió en el mar Atlántico y que los huesos de Atlante formaron las Islas que hay hoy en este mar, se suma la fábula de las hijas de Atlante:

“Es asentado entre los Mytológicos, que Atlante tuvo siete hijas llamadas Electra, Halcyone, Celeno, Merope, Asterope, Teygete, Maya, ... con la cual conjetura se podría la fábula descifrar así: que fueron siete las hijas de Atlante, aludiendo a las siete Islas Afortunadas, que están en el mar Atlántico, cercanas al monte de su nombre”²².

El final del tratado tercero se cierra, tras una variada argumentación, con un párrafo que indica:

“También es de notar, que cuando Delrio *comm. in Hercul. Fur.* hablando de las Islas del mar, dijo: << Vel in Fortunatis, vel in Atlanticis,>> no negó ser Atlánticas las Afortunadas: quiso dar á entender, que Islas Atlánticas es término general, que se extiende á significar todas las Islas que hay en ese mar, y que Islas Afortunadas es diferencia, que contrae la generalidad de Atlánticas y con más propiedad por estar, no sólo en el mar Atlántico, sino en una de ellas el mar de este nombre”²³

El tratado cuarto retoma el renombre de Hespérides y Gorgonas concatenando el parentesco mítico de Hespero como hermano de Atlante:

“Lo que hay cierto es, que los antiguos pusieron en el Oceano Atlántico unas Islas á quienes llamaron Hespéridas. Y la razón de llamarlas así fué: porque en ellas hicieron mansión tres hijas de Hespero, llamadas Aegle,

21.- Op. cit., p.91.

22.- Op. cit., pp.103-104.

23.- Op. cit., p.109.

Arethusa, Hesperthusa, las cuales por hijas de Hespero se llamaron Hespérides y de estas las Islas á donde habitaron”²⁴.

No obstante, parece imponerse el sentido común en este apartado cuando se nos indica que:

“porque es muy probable que aludiendo á uno, ú otro suceso diese la antigüedad todos esos renombres á las primeras Islas que descubrieron en el Oceano Atlántico, que parece fueron las Canarias; ... y lo demás de Hespérides y Gorgonas los irían aplicando á las demás del mar Atlántico, aunque su principio y primer origen fuese en unas”²⁵.

Finalmente, el tratado quinto, dedicado a las descripciones antiguas y modernas de las Islas Afortunadas, realiza una división tripartita en capítulos alusivos a las imágenes y descripciones poéticas, principalmente de Virgilio (*Eneida* 6.638) y Horacio (*Epodos*, Oda 16), relatos históricos de Plutarco, Luciano, Diodoro Sículo y Salustio; y descripciones modernas, entendiendo por estas las que se escribieron después de la conquista de Castilla. Entre estas crónicas latinas figuran las de Jacobo Philippo Bergomas en 1490, la de Lucio Marineo Sículo y la de Antonio de Nebrija, de la que extremos un fragmento traducido por el propio Pérez del Cristo:

“En este tiempo, cierto hombre llamado Bethancor de nación, como dicen, Francés, va á los tutores del Rey niño y alcanza de ellos facultad de explorar aquella parte, todavía no conocida, del mar Atlántico que baña el lado occidental de África”²⁶.

Esta pequeña incursión en una obra tan apasionante y compleja, donde las fuentes se llegan a confundir con los comentaristas e intérpretes de las mismas, donde los escritores de toda época y nación se precipitan en cascada, donde los temas se interrelacionan sin aparente lazo, donde las pruebas, razones y discernimientos que se aducen encuentran simpatizantes y detractores de toda índole, manifiesta la dependencia que mantiene la historia con respecto a la tradición mítica de origen grecolatino, máxime en esta parte del mundo, en el Océano Atlántico donde concibieron y elaboraron los más bellos y hermosos símbolos de su imaginación.

Considerado como cronista de segundo grado, Don Tomás Arias Marín de Cubas y su *Historia de las siete islas de Canaria* (1687 ó 1694) representa un pelda-

24.- Op. cit., p.110.

25.- Op. cit., p.115.

26.- Op. cit., p.147.

ño más en el desarrollo de la historiografía canaria. Pese a seguir con una concepción arcaizante de la Historia, a la manera de los anales clásicos, y tomar como fuente las crónicas tradicionales canarias, especialmente la de Abreu Galindo, el valor de este trabajo es innegable, sobre todo para el mejor conocimiento de las sociedades indígenas. En Marín de Cubas está ausente toda racionalidad, sumergido, como estaba, en la tradición de una justificación finalista y religiosa de la Historia, carente de crítica efectiva alguna, sin importarle ser parcial o imparcial, sino copiar y acumular, sin elaboración propia, lo que encontraba en libros y documentos ajenos. El prefacio de la obra hace referencia a una cita archiconocida de uno de los epodos del poeta latino Horacio: "... Horacio libro epodon, id est orationibus ornatis ode 16. Nos manet oceanus, circum vagus arva beata Petamus arva divites et Insulas ..." Un epigrama de Marcial dedicado al gentil presbítero cristiano Stertinio señala: "... abrazada antorcha al oceano Athalantico guio a la ceguedad barbara de la Isla Canaria que no quedó en tinieblas por extinguir la vida de su Apostol".

En el capítulo II del libro primero se nos informa de un tratado sobre el Océano: "Galleno de Betencourt, tratado de las navegaciones de Francia en el oceano; dice que el principe Fortuna tubo el dominio destas yslas coronandole por Rey el Papa solamente para predicarles la fe; ... y esta armada llevo a la ysla Gomera ... y fueron a el descubrimiento de aquellas Yslas en las costas del oceano la Lybia llamada en estos tiempos el Reyno de Bena Maryn: fue saqueada la primera de ellas Lanzarote, y tentaron y descubrieron las demás".

Peculiar es la denominación de "río dorado" para referirse al Atlántico que se recoge en el capítulo IX: "... y de otras partes de Africa, decia que por el rio dorado frontero de las Canarias se navegaba a las ricas tierras del preste Juan". También se recogen las ya conocidas imágenes de las fuentes, del árbol Garoe del Hierro, de la escasez de aguas en algunas islas que hemos visto en los autores precedentes.

En el capítulo IX del libro tercero relativo a la isla de San Brandao, que llaman la encantada se recoge la siguiente noticia que identifica a la isla del Hierro con la oceánide Doris: "Los antiguos dicen que la ninfa Doris, hija del mar Océano y de Tetis, nieta de Juno, mujer de Nereo, muy hermosa, de cabellos rubios y que es vagante, ocultándose y descubriéndose por el Océano, de la cual dicen muchos poetas. Sabellico dice:

Insula quam Dorim infusan lateque vagantem.

Y Mantuano la llama la húmeda Doris, por los vapores o nieblas de que se componía. Michaelo Angelo dice que Doris no se desbarata en lluvia:

Nedifflua Doris telluri diffundat aquas.

Aunque los antiguos concedían encantados y tierras encantadas, en lo aparente y formal veían ser vapores mediante los cuales el demonio les hacía engaños aparentes”.

El siglo XVIII y la Ilustración cuentan en Canarias con una historia regional que frente a las tantas que se escribieron en la centuria pasada se aleja de la erudición acumulativa y constituye un todo armónico; nos referimos a *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias* (1772-1782) de José de Viera y Clavijo. Esta obra se ha convertido en una herramienta insustituible para los profesionales de la historia insular, además de fuente donde acudir para saciar la curiosidad de cuantos muestran el menor interés por conocer aspectos de la vida de nuestro pasado.

El libro primero se abre con la pertenencia de las islas al continente africano y al mar que lo baña: “Ellas están en el océano magno Atlántico, en frente de la Mauritania tingitana, provincia de Biledulgerida, entre los cabos Guer y Bojador”. El capítulo VI, dedicado a las denominaciones de Campos Elíseos y Afortunadas, indirectamente nos describe la condición de Océano: “... colocadas fuera del común término de la tierra conocida en los siglos de fenicios, cartaginenses, griegos y romanos”. Sirviéndose de una cita de Homero, concretamente del libro cuarto de la *Odisea* manifiesta: “... que los dioses le enviarían a los Campos Elíseos, que están en lo último de la tierra, donde Radamanto da la ley y pasan los hombres una vida dulce y tranquila, sin experimentar nieves ni inviernos rígidos ni lluvias, sino un perenne aire fresco, nacido de las respiraciones de los céfiros que el océano exhala”. La duda racionalista de Viera queda patente cuando indica: “Que éstas fuesen islas del océano es otra tradición inconcusa ... _Sabría Horacio si los Elíseos pasaban por islas del océano? ... <<El Océano que circunrodea los campos bienaventurados es lo que nos resta todavía; marchemos a ellos y a las islas colmadas de riqueza>>”.

En el capítulo XIV se plantea el nombre de Atlánticas para estas islas y el de Atlántico para el mar que las baña. En el cuarto discernimiento se lee: “... que el renombre de Atlántida que tuvo la isla platónica, y de Atlánticas que tuvieron las Afortunadas con toda esta parte del mar Océano, se derivó del monte Atlante de Mauritania, que dio crédito a sus contornos”.

El capítulo 90 del libro XV titulado significativamente *Resumen General de las Canarias* nos propone la descripción del escudo que se dibuja en la bandera de nuestra Comunidad Autónoma Canaria: “Las antiguas Afortunadas (las Canarias) son reino. Su escudo de armas representan en siete peñas sobre ondas azules las siete islas, con corona real, y en el jefe unas letras de oro que dicen <<Océano>>”.

El siglo XIX se abre con un eslabón más que añadir a esta larga serie de tratados y compendios históricos que nos ofrecen el más apasionante y variopinto desfile de testimonios, mentiras y verdades, cuando no verdades a medias, fantasías y exageraciones que dan a nuestra historia esos fuertes tonos coloristas que van desde lo romántico hasta lo surrealista; nos referimos a la obra de Bory de Saint-Vincent titulada *Ensayos sobre las Islas Afortunadas y la antigua Atlántida o Compendio de la Historia General del Archipiélago Canario* (1803). La primera mención indirecta al Océano se produce en el capítulo tercero, en la parte referida a la Donación de las Islas del Océano a Luis de la Cerda: “El papa Clemente VI tenía entonces su corte en Aviñón. Habiendo encontrado Luis de la Cerda el medio de que el rey de Francia le confiara una embajada, se traslada en 1344 ante el Santo Padre y le pide lo que desde mucho tiempo antes deseaba con tanto ardor. Lo hace tan bien, por su elocuencia y sumisión a la sede apostólica, que el papa Clemente VI, con objeto de hacer llegar el nombre de la iglesia hasta los límites del universo y sin hacerse rogar mucho, en un consistorio tenido a este efecto erige a las Islas Afortunadas en un reino feudatario de la Santa Sede, invistiendo al demandante y aconsejando a todos los príncipes cristianos que ayudasen a Luis de la Cerda en las empresas que éste intentara para conquistar su imperio”. No obstante, el tratamiento clásico de la historia de las islas desde la Antigüedad aparece al final del libro, concretamente en el capítulo VI, en la sección titulada *Si las Islas Afortunadas y los Campos Elíseos es lo mismo*: “Los hombres suspiran sin cesar después del descanso y la felicidad. Esta última, término de todas sus gestiones, es tan difícil de alcanzar que la antigüedad, ingeniosa en alegorías, tenía que representarla lejos de nosotros y rodeada de barreras infranqueables. Al adoptar el dogma de una nueva vida después de la muerte, era natural que se situara la estancia de los justos en un clima afortunado, aunque rodeada de peligros y escollos, a imagen de los que colmaron nuestra corta carrera. El océano Atlántico estaba considerado lleno de bajos fondos e innavegable. Las Islas Afortunadas se colocaron en medio de ese mar tormentoso. Más allá solamente existía el lugar donde terminaba el día y donde la bóveda del cielo se apoyaba en el globo, descendiendo hacia él; era imposible, pues, que no supusieran en ellas a las almas bienaventuradas; y algunos eruditos creen que los Campos Elíseos y las Islas Afortunadas eran consideradas por los antiguos como una misma cosa”. Apoyándose en el pasaje plutarquiano de la Vida de Sertorio, se aduce: “...

por la frescura de los rocíos y de los vientos del océano, que moderan el calor del verano, no puede haber nadie, incluidos los bárbaros, que no tenga la firme creencia de que allí están los hermosos Campos Elíseos y la morada de las almas felices que el poeta Homero celebró tanto”. Se cierran así las alusiones a la figura de Océano en esta obra del oficial francés Bory de Saint-Vincent, quien dijo que escribir sobre Canarias entraña graves y grandes riesgos, ya que lo mucho publicado es “una mezcla de aventuras, exageraciones ridículas o burdos errores”.

La obra más sobresaliente producida en el siglo XIX dentro de la historiografía canaria es, según muchos, la *Etnografía y Anales de la Conquista de las Islas Canarias* (1842) de Sabino Berthelot. La primera parte del libro indica: “... la irrupción de los bárbaros se había detenido ante las olas de un Océano que se creía sin límites ... hombres guiados por el fanatismo y la rapiña, se arrojaron al Océano para adquirir noticias de nuevos países; ... Fue de Lisboa, dice, de donde salieron estos navegantes al tiempo de su expedición, teniendo por objeto saber lo que encerraba el Océano y cuales eran sus límites”. La designación de <isla del Océano> no hace referencia siempre a las islas Canarias, como se observa en la p.19: “Antes del descubrimiento de las Islas de Corvo y Flores en 1449, el nombre de *Corvos marinos*, se hallaba inscrito en los mapas venecianos, y designaba una isla del Océano. En el atlas de Andrea Bianco (1436) se encuentra entre las Azores una isla Ornithonyma: (Isola di Columbi) que no es la de Ebn-al-Ouadi. Bordone, en su *Isolario*, menciona una isla de grajos que coloca en las cercanías de las Canarias. Aplicando estos distintos nombres a ciertas islas de los Archipiélagos Atlánticos que fueron descubiertas o vueltas a encontrar sucesivamente por los navegantes europeos en el transcurso de los siglos XIV y XV, algunos comentadores han creído que el grupo de las Azores (Insuloe Accipitrum) no era otra cosa sino la traducción portuguesa de la isla de Raca o de los Pájaros de Edrisi (Dgezirat-el-Thouiour); mas la indicación del geógrafo árabe, señalando esta isla al lado de la de los carneros o de las ovejas (Dgezirat Alghanam) nos ha parecido bastante explícita para poder aplicar esta denominación a la isla de Porto-Santo”.

Sobre el conocimiento de Canarias antes de la Conquista y su situación en el mítico Océano resulta ilustrativo el siguiente fragmento que reproducimos a continuación: “Si debemos atenernos a las observaciones de M.J. Tastu, sobre la fecha del atlas Catalán, queda probado que en 1375, se tenían ya datos bastante exactos, sobre la situación de las Canarias. La expresión de la segunda leyenda, señalando estas islas en el Océano del lado de la mano izquierda nos enseña desde luego, uno de los Archipiélagos situados sobre la costa occidental del Africa, relativamente a la posición del navegante, lanzado en el Mar grande, a su salida del

Mediterráneo; y estas palabras <<cerca del límite de Occidente, sin alejarse mucho en la mar>> significa que se las colocaba entonces hacia el oeste, según los conocimientos de la época, y que se hallaban bastante aproximadas a la costa adyacente”.

Si la obra anterior constituía la alfa de la producción histórica de la segunda patria de Sabino Berthelot, las *Antigüedades Canarias* (1879) suponen la omega de tan ilustre obra; aparecida en París un año antes de la muerte de su autor, representa un hito en el conocimiento del pasado canario. Comienza esta pieza con unas nociones preliminares donde se pasa revista, con gran sentido crítico, a las noticias antiguas sobre la figura de Océano: “El Océano, parecido a un gran río, rodea el disco de esta tierra homérica, cuyo círculo está dividido por el Ponto Euxino, el mar Egeo y las dos partes del Mediterráneo Oriental y Occidental a las que Anaximandro llamó más tarde Europa y Asia. El occidente de este singular mapamundi no pertenece a un mundo real; ... y cerca de la entrada del Océano la región de los desdichados Cimerios, que vivían en tinieblas ... La descripción de todas estas regiones, embellecida por los colores de una poesía armónica, pudo influir en la marcha de la geografía ... Así vemos, algunos siglos después, a los griegos persuadidos de haber encontrado su Circe en las orillas de Tartesos, y a los geógrafos romanos reconocer los Campos Elíseos en estas islas atlánticas a las que dieron el nombre de Afortunadas ...”

La leyenda de Atlas toma también aquí carta de naturaleza (Sección II de las Nociones preliminares) y con ella la posibilidad de múltiples visitantes: “... Atlas, soberano de esta vasta región africana a la que llamó después Mauritania, da su nombre a la cadena de montañas que recorre su imperio, a la parte del Océano que la baña y a la antigua tierra donde había venido. Los mitólogos lo casan con Hespérides, y las siete hijas que nacen de esta unión son llamadas indistintamente Atlántidas o Hespérides, denominaciones que por alusión se aplica a las Afortunadas ... estas islas Afortunadas, que se decía situadas al extremo del mundo, fueron visitadas, sin duda, muchas veces en estas exploraciones”.

Berthelot señala cómo la corografía histórica quedó largo tiempo en el depósito común de todas las tradiciones populares (parte tercera): “<<La vanidad de los hombres, como se ha dicho, creó monumentos imaginarios; la ignorancia imaginó zonas ardientes, abismos sin fondo y ríos sin límites. Lo que no podía explicarse fue atribuido a lo sobrenatural>> ... y la tierra estaba considerada como un gran disco que el Océano rodeaba por todas partes”. También como apoyo a tal consideración figura la referencia al repetido capítulo del general Sertorio (parte cuarta): “El senado, que lo había proscrito, envió contra él una flota potente, y el pretor

romano rebelado se hizo a la mar con la suya para combatirla, pero la tormenta que dispersó sus naves, le forzó a refugiarse en unas pequeñas islas del Océano”.

La parte sexta de las nociones preliminares nos informa de que el florentino Angelino de Tegghia sale de Lisboa el 17 de diciembre de 1341 para visitar las Canarias *de insulis reliquis ultra Hispaniam in Oceano noviter repertis*. Igualmente se nos indica que Juan Bethencourt en 1402 “avanzó sobre el mar océano para informarse acerca de los nuevos países”. Estas noticias que manifiestan una ávida curiosidad por las tierras de este lado del Atlántico se completan con el análisis que realiza Berthelot de la obra de Chil y Naranjo del que indica: “La Tierra y el Océano, los Campos Elíseos y la leyenda cristiana forman los últimos capítulos del segundo libro, en el que Homero ocupa una buena parte”.

El vasto Océano, con sus islas como prolongación de la cadena del Atlas, se presenta en la segunda parte del libro como barrera natural frente a pueblos de diversa naturaleza. Así, analizando a uno de los historiadores españoles más competentes, Fernández Guerra, y en alusión a la expansión de los antiguos íberos, se dice: “<<Solamente el Océano, añade, pudo parar y oponerse como un dique a las invasiones de este pueblo audaz y aventurero”.

Finalmente, la parte tercera, dedicada a los idiomas y escritura en general, recoge un fragmento que relaciona la lengua de los guanches con la de otros pueblos norteafricanos que se extienden hasta el Océano Atlántico: “Nuestra búsqueda ha demostrado por otro lado que el dialecto de los guanches de Tenerife se relaciona con la lengua bereber que, a pesar de sus numerosas variantes, fue común a todas las poblaciones de la gran familia africana, y cuyas ramificaciones se extendieron desde los desiertos de Egipto hasta el Océano Atlántico”.

Las postrimerías del siglo XIX se cierran con la *Historia General de las Islas Canarias* (1893-1895) de Agustín Millares Torres, cuyo libro II está dedicado precisamente a la Edad Antigua. Los razonamientos que se discuten sobre la figura de Océano en este capítulo tienen una actualidad impresionante, hasta tal punto que podemos hacer nuestras las palabras del insigne historiador cuando dice: “... la idea de un paraíso donde las almas alcanzaban una eterna bienandanza constituyó la base de todas las religiones que, desde Brachma a Numa subyugaron al mundo antiguo. Para demostrar con más eficacia la realidad y la existencia de aquel paraíso, oculto a las miradas de todos los mortales, se aceptó sin dificultad la hipótesis de que esta región ocupaba los últimos límites de la tierra entonces conocida y que

para llegar a ella se interponía un río caudaloso, rodeado de innumerables peligros, pasado el cual se penetraba en el recinto sagrado de las almas, donde se hallaban reunidos todos los goces que puede soñar nuestra humana naturaleza. Fácil fue con el transcurso de las edades convertir ese río en mar y ese mar en proceloso Océano que se extendía allende las Columnas de Hércules, golfo oscuro, espantoso y preñado de horribles tempestades que nave alguna se atrevía a surcar. Relaciones de desconocido origen, rumores de extraviados navegantes, aventuras de viajeros sin nombre formaron un tejido de fantásticas leyendas que vino al fin a tomar cuerpo y verdadera forma en las islas que se levantaban en frente de las costas occidentales de la antigua Libia, bañadas por un mar siempre en calma, entoldadas por un cielo azul y cubiertas de una vegetación tropical donde se disfrutaba en todas las estaciones de una primavera eterna”.

Sigue la versión romanizada del mito platónico de la Atlántida y del castigo de Júpiter haciendo desaparecer la isla en las profundidades del Océano. También da cuenta de que los estruscos y pelasgos de Italia después de ejercer la piratería en el Mediterráneo se lanzaron al Océano llegando a fundar colonias en una isla cuyo nombre ha permanecido oculto a todas las investigaciones. Diodoro, después de escribir las bellezas sobrenaturales de una isla que se alzaba en el Atlántico, se expresa del siguiente modo: “Investigando los fenicios las regiones situadas más allá del estrecho y costeano las playas de Libia, fueron lanzados por la fuerza de los vientos a gran distancia en el Océano y después, combatidos por las tempestades durante muchos días, aportaron a una isla distante largas jornadas del continente, en dirección hacia donde se pone el sol”.

A continuación figuran las ya clásicas citas del viaje de Hannón, los testimonios de Sertorio y Juba y la noticia de Lucio Floro que nos afirma que aquel general aportó a las Canarias cuando dice “que había penetrado hasta las Islas Afortunadas al tiempo de emprender navegaciones por el Océano”.

El libro tercero está dedicado a la Edad Media. Millares Torres señala desde el comienzo: “Para no omitir noticia alguna que con las Islas Canarias se relacione, aún cuando ningún dato podamos añadir a lo que antes hemos mencionado, vamos a seguir cronológicamente apuntando las escasas y a veces contradictorias notas que en las indigestas compilaciones de la Edad Media se ofrecen a nuestro estudio, reanudando de este modo en medio de esta oscura noche los rotos eslabones de la cadena histórica”. Por lo que al Océano se refiere, la primera referencia muestra a Julio Honorio (s.VI) con su tratado de *Cosmografía* que indica: “El río Malda nace enfrente de las islas Afortunadas, circuyendo la extremidad de

Mauritania divide los Bárbaros de los Vacuates y va a desaguar por aquella parte del Océano que llaman Columnas de Hércules”.

La leyenda cristiana hace acto de presencia con el monje San Brendán, llamado también Brandán, Brandón, Brandenes y Borondón, que vivía en el siglo VI en la abadía de Cluainfort en Irlanda. Refiérese que, en una visita hecha por San Barindo a San Brandán, aquél había referido a éste las maravillas que Dios le revelara en el Océano cuando, acompañado del monje Mernoe, se dirigió a una embarcación ligera hacia el oriente en demanda de la isla de la promisión de los Bienaventurados.

La historiografía canaria, como hemos comprobado, dedica en la mayoría de sus obras unos capítulos referidos a los antecedentes míticos de origen grecolatino del Archipiélago. En este breve ensayo hemos pretendido fijar la dependencia histórica del mito de Océano analizando el fenómeno de la “oceanización” y su repercusión en el ámbito insular.

CAPÍTULO XI

ENTRE QUIMERAS ANDA EL JUEGO. LA POESÍA MÍTICA DE UN MODERNISTA CANARIO: DOMINGO RIVERO

Calificado por sus más conspicuos investigadores como poeta sin biografía¹, Domingo Rivero vivió en unos momentos especialmente críticos para un país como España, que tras un glorioso pasado histórico, observaba resignado la independencia progresiva de las colonias americanas, padecía el vaivén de las más diversas formas políticas (el reinado de Fernando VII, la regencia de María Cristina, la fuga de doña Isabel II, la renuncia de Amadeo de Saboya, la Primera República, etc.) y sufría amargamente las consecuencias de los numerosos alzamientos, constituciones y conflictos bélicos dentro y fuera del territorio peninsular. Su nacimiento en 1852 coincidió, además, con las consecuencias del cólera morbo, epidemia que se inició en 1851 en Las Palmas y que produjo más de seis mil muertos en toda la isla, suceso trágico del que se hizo eco, mediante poesía de circunstancia, Ventura Aguilar con su oda *El Cólera Morbo*.² Las Islas Canarias en este período se ven avocadas también a una lucha por la capitalidad del Archipiélago (1808-1839) que dará como resultado la división provincial en 1927. Vocal de las Juventudes Republicanas de Las Palmas, realizó estudios de Derecho en Sevilla y en Madrid, permitiéndole la buena situación económica familiar varias estancias en Francia e

1.- Aquí debemos reseñar los trabajos de Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN, *Domingo Rivero, poeta del cuerpo (1852-1929). Vida. Obra. Antología*, con prólogo de Dámaso Alonso, Editorial Prensa Española, Madrid, 1967, y sobre todo, el excelente estudio de Eugenio PADORNO, *Domingo Rivero. Poesía completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, obra de la que nos hemos servido ampliamente. También hay que citar del mismo autor "Sobre la génesis del soneto <<Yo a mi cuerpo>> de Domingo Rivero", *Philologica Canariensis*, 0 (1994), pp.341-362.

2.- En este sentido puede consultarse el trabajo de Yolanda ARENCIBIA, "Poesía de circunstancias: tres grados de referencialidad", *Homenaje a Antonio Bethencourt Massieu*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. I, Las Palmas, 1995, pp.139-161.

Inglaterra. Coincidiendo con la llegada al poder del Partido Liberal en 1881, entra a formar parte de la Junta Directiva del Gabinete Literario de Las Palmas, obtiene una de las Secretarías del Ateneo, es nombrado Registrador de la Propiedad tres años más tarde y con posterioridad es admitido como socio de número del Museo Canario. Este insigne aruquense, gran aficionado a las peleas de gallos, devoto lector de Unamuno, se dedicó al cultivo de la poesía tardíamente, en su madurez, requisito que el autor de *Elegías Duinesas* reclamara para el poeta ideal. La carencia de unificación regional encontrará igualmente una falta de uniformidad cultural. Frente a la búsqueda de lo autóctono de autores regionalistas como Nicolás Estévez, José Tabares Bartlett o Antonio Zerolo, cuyos poemas rezuman el interés por el descubrimiento insitente de lo mítico, el acervo indigenista de Rivero se aparta de la influencia de Viana y se reconduce a través de una escritura reflexiva. Rivero se supo escribiendo en una periferia colonial, aceptando esta circunstancia como factor dispuesto negativamente por el destino. Su poesía participa tanto del sistema romántico como del impresionismo y del simbolismo, conformando sus versos una lírica modernista. No se trata, en cambio, del modernismo de Rubén Darío, heredado del Parnasianismo francés ni de su máxima del “arte por el arte”; las referencias, las alusiones al mundo clásico se toman como motivo estético. El clasicismo se convierte ahora en una vertiente connotativa de estética.³ La atmósfera estetizante de la poesía modernista con sus ninfas, faunos, lirios eolios, mitos y sensualidad pagana sirve para crear un clima estético cuya recurrencia tendrá tanto éxito entre los precursores modernistas de Canarias y desembocará en el depositario por excelencia de toda una tradición mítica y mitológica de la Antigüedad: Tomás Morales, sobrino-nieto precisamente de Rivero. El estupor político provocado por la pérdida de las colonias de ultramar hará mella en un Rivero cuyo pensamiento se conecta con la españolidad y el casticismo de Unamuno y Ganivet, haciendo de su narrativismo lírico una crítica del lenguaje. No en balde ha sido considerado como uno de los precursores de las nuevas tendencias de la poesía canaria del siglo XX. La poesía ecléctica de Rivero supone una meditación que aspira a ser el desciframiento de una condición enigmática. Así, mediante una fuerte moralización de la lírica, su poesía interioriza la realidad transfigurándola en símbolos. Se consigue con ello universalizar su producción local. Por otro lado, junto a determinados motivos bíblicos, la lírica riveriana se nutre de todo un caudal de fuentes que engarzan la reflexión metafísica de su poesía con el tratamiento simbólico de ciertos objetos cotidianos. Aquí son perceptibles, directa o indirectamente, la filosofía de Platón en torno a la idea del Bien y de lo

3.- Cf. el trabajo de Juan Jesús PAÉZ MARTÍN, “Tradición Clásica y Literatura Canaria”, en J. Maestre y J. Pascual (coords.): *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico*, I.2, Instituto de Estudios Turolenses y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1993, pp.719-726.

Bello, la doctrina pitagórica y la mística órfica de las almas, el concepto estoico del *destino* (esencial en la poesía riveriana), la segura presencia de Horacio, la deuda con Séneca, amén de otros influjos europeos y españoles que se precipitan en cascada a lo largo de una producción caracterizada por el tratamiento simbólico y alegórico de determinadas situaciones líricas. La rigurosa presencia de lo griego, el esplendor de la vieja civilización helena con la que se pretende realizar analogías de cara al futuro, el amor a Grecia y la apabullante posición personal ante el hermetismo del destino, junto con su concepción de la poesía como misterio y su profunda inquietud ante la muerte, provocan el explícito predominio de lo emotivo sobre lo intelectual y marcan el dolor y la duda que se intensifican con el paso del tiempo. Precisamente la experiencia del *dolor humano* tendrá su mayor expresión en las múltiples aunque inútiles intervenciones quirúrgicas de uno de sus siete hijos, Juan, cuya enfermedad provocó en Domingo Rivero un amargo suplicio del que no pudo recuperarse nunca el poeta. Ya hemos indicado que Rivero suele plasmar su pensamiento mediante símbolos que puedan ser léídos como mitos o como funciones míticas de una representación figurada. El problema de la identidad encierra el despliegue de la diferencia, es decir, el pensamiento participa de lo mítico a partir de una realidad histórica cuya temporalización es lineal: tiene principio y fin. El relato mítico, sin embargo, junto con el desvelamiento de la condición humana, hace que el hecho biográfico propiamente dicho no comparezca en el discurso; lo personal se diluye en una premeditada impersonalidad. Este neto simbolismo en la poesía de Rivero, una lírica que se produce cerca de la vejez, se explicita en la condena del destino, en el castigo que suponen la muerte, con su metafórico gregarismo, y el abismo, en la esencial dicotomía vida / muerte que provoca la contemplación de la vida como un “consumir tiempo”, en un relato mítico de un viaje terrestre siempre reiniciado, en definitiva, en un habla enigmática que ha de purificarse algún día. Esencialmente, el vocabulario de Rivero participa tanto del lenguaje del postromanticismo como del de la contemporaneidad, y persigue una expresión basada en la naturalidad. Las posibilidades que tienen las palabras para acceder al poema guardan una relación inversamente proporcional al que habrá de devenir un vocabulario esencial; a la variedad léxica irá progresivamente sucediendo la selección, concreción y fijeza; a lo explícito, lo implícito; a lo denotado, lo connotado. Y es que nuestro poeta trabaja con muy pocos elementos léxicos, subrayando en los sustantivos la esencia misma de las cosas que trata de identificar. Por otro lado, la sintaxis de su lírica se asemeja a la de su habla, transubstanciando el mundo y elevándolo a una segunda realidad a través del principio de la analogía, donde las semejanzas y las correspondencias responden a una estética propia del romanticismo. Así el creador del poema resulta en cierta medida moldeado por su propia creación. La poesía riveriana se convierte, pues, en una suma de contrastes con diversos regímenes ima-

ginarios. Y uno de estos registros, el de las referencias y evocaciones míticas, es el que nos hemos propuesto trazar en estas breves notas. Tras la muerte del poeta en septiembre de 1929, la prensa local plantea la necesidad urgente de que su obra vea la luz de inmediato recogida en un libro que dé cuenta de la cuantiosa fortuna de su producción escogida y profunda. Tal sugerencia la realizó por primera vez un tal *Argos*⁴, nombre mítico que nos recuerda al monstruoso pastor de Arcadia que con sus innumerables ojos vigilaba por encargo de Hera a la vaca Ío, y cuyos órganos visuales pasaron, tras la muerte del animal, al plumaje del ave que le estaba consagrado a la diosa: el pavo real.

Dentro de la fragmentada poesía de Domingo Rivero, uno de los seres míticos extraordinarios que más presencia manifiesta es la quimera con ocho apariciones. La hija de Tifón y Equidna, monstruo fabuloso pero ambiguo que moraba no lejos del sombrío Tártaro, caracterizado por su cabeza de león, busto de cabra y cuerpo de serpiente, escupía fuego por la boca cual un dragón medieval, y fue ese elemento, precisamente el fuego, el que abrasó sus entrañas al derretir el plomo dispuesto en la punta de la lanza de Belerofonte. El tratamiento que hace Rivero de esta figura varía sustancialmente el contenido de su lírica. Así el poema *Versos de circunstancia en álbumes, postales y fotografías*, (XVIII), un serventesio de alejandrinos consonantes de carácter madrigalesco, da pie para la identificación de la pupila del ojo femenino con el sol crepuscular. Aquí el sentido de *quimeras* es el de *esperanzas*, tal y como se recoge en el Ms a tachado verso a verso del aparato crítico:

No te convenzas nunca de que la aurora engaña,
aunque uno y otro día, al expirar la tarde,
<<hoy no>> responda hundiéndose el sol tras la montaña
al rayo de *quimeras* que en tus pupilas arde.
(p.307)

En la composición *La victoria sin alas*, un soneto de alejandrinos dedicado a la creación del Puerto de La Luz, el poeta expresa su escepticismo ante un progreso encaminado hacia bienes exclusivamente materiales. La alusión a la horrible alimaña se documenta en el primer terceto del poema mediante la locución *matamos la quimera*, sinónimo esta vez del *ensueño*, destruido por el fin material que provoca el nuevo paisaje urbano:

4.- Sobre el tratamiento de este personaje en otros autores puede consultarse el artículo de Germán SANTANA HENRÍQUEZ, "Hacia una tipología mítica en las piezas teatrales de Tirso de Molina: los monstruos (I)", *Homenaje al profesor José S. Lasso de la Vega*, Editorial Complutense, Madrid, 1998, pp.679-685.

Nosotros, subyugados por ese pensamiento,
matamos la *quimera*, y el sólido cimiento,
seguro, inmovible, del porvenir buscamos,
(p.331)

El pesimismo del poeta ante el fenómeno de las guerras y la destrucción que éstas provocan hará que vuelva a aparecer la silueta del monstruo en un serventesio en endecasílabos, (VI) donde el sustantivo mítico con el sentido de “mentira” se ve reforzado por el calificativo *falaz*, confirmándose el hecho de que la adjetivación riveriana subraya la esencia misma de las cosas:

<<Será la última guerra>>, se decía,
y al influjo falaz de esa *quimera*,
cuanto en la tierra de más noble había
a la sombra cayó de su bandera.
(p.345)

Distinto es, en cambio, el sentido de *quimeras* en el tercer serventesio de dodecasílabos de la composición *A mi viejo barbero José Díaz Henríquez*. En este diálogo interior Rivero, mediante el juego de varias sinécdoques, establece una sutil conexión entre su juventud pasada, cargada de ilusiones, de quimeras, y su madurez vital y existencial, llena de sinsabores y amarguras (recuérdese que el poema es la metáfora de una analogía):

Mi vida conocen tus viejas tijeras
que entre mis cabellos -¡hace tantos años!-
cuando aún eran negros, cortaban *quimeras*,
y hoy entre mis canas cortan desengaños.
(p.361)

En el poema *Modas. A un joven poeta de <<vanguardia>>*, un soneto de octosílabos, se produce una equivalencia entre el mítico animal y la excelsa poesía. El monstruo de la imaginación al que se pone reglas y custodia es el símbolo de lo eterno, estandarte de imágenes formadas por la fantasía, facultad para determinar los propios actos del poeta:

De la excelsa poesía,
en pendón de cofradía
se convierte la bandera,
siempre que <<antiguo>> o <<moderno>>

se llama a lo que es eterno
y se enjaula a la *quimera*.
(p.410)

El segundo cuarteto del soneto en endecasílabos *Mis pies* muestra una serie de imágenes de fuerte contenido mítico-simbólico. La *misteriosa cabellera* hace alusión a una secuenciación del pasado; el *amanecer de la quimera* presenta, por contra, un simbolismo solar que se traduce en el sol naciente de la juventud, opuesto a la noche triste de una vejez calificada de *sombria*. Se produce así un descenso lineal desde la cabeza hasta los pies:

Y tal vez misteriosa cabellera
en la senda a lo lejos parecía...
¡Aquel amanecer de la *quimera*
es noche triste en mi vejez *sombria*!
(p.440)

La composición *Salvochea*, un soneto de alejandrinos dedicado a la figura de uno de los últimos románticos, Fermín Salvochea, fundador del periódico *El Socialista*, presenta en el aparato crítico del verso 12 Ms a: *que tiene el perdurable fulgor de la quimera*, frente a la versión definitiva que reza: *la sombra del rebelde con la roja bandera*. La sustitución de *la roja bandera* por *la quimera* hace referencia a la condición comunista de este insurrecto gaditano que padeció en varias ocasiones el presidio, y muestra una vez más al terrible monstruo del Tártaro heleno identificado con la más turbadora ideología marxista:

v.12 Ms.a: que tiene el perdurable fulgor de la quimera
(p.455)

La quintilla final del poema *Invierno. Al poeta Saulo Torón con mi admiración sincera*, una de las últimas composiciones de Domingo Rivero, dedicada a uno de los poetas más genuinos del modernismo insular, recoge nuevamente la expresión *vejez sombría*, estableciendo una curiosa comparación entre las olas y las quimeras. El dolor existencial del poeta establece una equivalencia vital con la territorialidad del mar, con las olas que son nuestras vidas⁵, quiméricas, en cuanto que ilusorias y esperanzadoras, vistas bajo el prisma del optimismo juvenil. En este sentido, el poema *Como las olas* señala:

5.- Sobre este particular puede verse el artículo de Germán SANTANA HENRÍQUEZ, "El mito de Océano en la literatura canaria I", *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, II.1, Cádiz, 1997, pp.371-381, concretamente la p.375.

Pero mi vejez sombría
 no verá ya a sus riberas
 llegar, blancas cual un día,
 las olas como *quimeras*.
 ¡Tú así las ves todavía!

—
 Son nuestras vidas,
 como las olas, afán y espuma.
 Las olas nacen, diciendo <<ahora>>
 y pronto mueren diciendo <<nunca>>.

La mítica presencia del poeta épico Homero, el viejo aedo modelo y paradigma de la literatura griega antigua, autoridad respetada y analizada estilísticamente desde los tiempos de Platón en los primeros años de la escuela, y a cuya figura debemos la tradición del comentario de texto, se documenta en dos ocasiones en la poesía riveriana. La primera vez en la composición *A Lady Byron*, un soneto en endecasílabos de rima paroxítona, dedicada a la esposa de George Gordon, Anna Isabella Milbanke, mujer de actitud intransigente y puritana que se separó del poeta por mantener éste, al parecer, relaciones íntimas con una hermanastra, y que obligó a Lord Byron a abandonar Inglaterra en 1816, asediado por las críticas y los reproches del entorno social y como consecuencia de la hipocresía moral imperante en aquella época. La referencia homérica se constata en los dos últimos tercetos:

Torrente el alma fue de aquel coloso
 de sí solo poeta y compañero,
 y ya alcanza a su aliento poderoso
 el fallo de tu espíritu severo:
 faltó a su pecho para ser esposo
 lo que a su genio para ser Homero.
 (p.286)

El segundo registro se localiza en el poema *El hidroavión y una décima*, composición de cinco redondillas que conmemora el vuelo en 1926 del hidroavión Plus Ultra desde Huelva a Buenos Aires a través de una serie de etapas (Las Palmas, Cabo Verde, Porto Praia, Pernambuco, Río de Janeiro). Esta proeza se convirtió en un acto de patriotismo orquestado por la Casa Real con el fin de hacer olvidar la guerra de África y los tensos momentos políticos que se vivían entre las facciones conservadoras y progresistas del país. La expresión *es renovar en el viento / de Colón la empresa homérica* alude al hecho de que el hidroavión, al igual que las carabelas de Colón, había partido de la localidad onubense de Palos de Moguer. Significativas se muestran las dos últimas redondillas:

Es renovar en el viento
 de Colón la empresa homérica,
 buscando el alma de América
 con nueva fe y nuevo aliento.
 Es el ímpetu romántico,
 que el egoísmo no empaña:
 ¡es tu gloria, madre España,
 que vuela sobre el Atlántico!
 (p.451)

Otro de los personajes más singulares que pueblan los escenarios de Rivero es la diosa Victoria, símbolo de la lucha de Zeus contra los Gigantes y compañera de juego de Palas Atenea. En Roma era adorada por el ejército y posteriormente por los emperadores, siendo su templo más famoso el construido en el Palatino. Sus atributos exteriores, la palma y la corona, aluden a la elevación y exaltación de su figura, mientras que las alas simbolizan el poder de la imaginación y del pensamiento, además del triunfo sobre el adversario a quien se inutiliza y somete. En Rivero su presencia acontece en el poema *La victoria sin alas*, soneto aludido con anterioridad, especialmente en el primer cuarteto y en el último terceto, donde se referencia la famosa estatua del Museo del Louvre *Victoria de Samotracia*, denominada así por haberse encontrado en esta isla griega del noreste del Egeo. El poema también contempla el templo consagrado en la Acrópolis a la diosa Atenea Nice también conocida como *Victoria Apta*. Estos presupuestos estéticos tienen como fin la identificación de la belleza con la divinidad, en el sentido de que lo bello es lo habitado por la divinidad según la doctrina del arte clásico. Los versos finales con el motivo del corte de las alas y del vuelo de la imaginación y del espíritu humano parece acoger con cierta frialdad y escepticismo el fabuloso presente de la empresa portuaria:

Fue siempre la victoria aspiración suprema;
 llegó en el mundo antiguo a ser divinizada,
 y ese perenne anhelo florece en el emblema,
 espiritual y bello, de la mujer alada...
 y surge sobre la roca, el Puerto de Las Palmas.
 ¡Es la victoria! Pero... las alas que arrancamos
 a la Diosa, han caído también de nuestras almas.
 (p.331)

El poema *A Tomás Morales*, un serventesio en endecasílabos, fue compuesto por Rivero tras la muerte de su sobrino-nieto en 1921 y supone un homenaje al cantor del Atlántico. El plegamiento de las alas de la Victoria supone la interrupción del

vuelo, la muerte; no hay que olvidar la filiación materna de esta diosa con la Éstige, laguna y río infernal cuyas aguas venenosas amenazan a los violadores de los juramentos. De ahí su conexión con el mundo de los muertos. El sintagma final *al mar sonoro* recoge una de las expresiones más características de Morales, presente en la *Oda al Atlántico* del Canto I de *Las Rosas de Hércules*:

Plegó, cruel, sus alas la Victoria
y de tus días se agotó el tesoro.
De tus cantos al mar nació tu gloria,
¡y mudo yaces junto al mar sonoro!
(p.380)

Y de la inquietante efigie de la Victoria alada la figura de Tomás Morales cobra de nuevo relevancia en la poesía de Rivero a través del semblante de Apolo, cuya posición inicial en el soneto de alejandrinos *A Tomás Morales (con motivo de sus versos del <<Diario del Cortijo>>)*, señala desde el comienzo el elogio de la vida campesina que con una cadencia sumamente armónica se va trazando al ritmo de troqueos. Como dios de la música y de la poesía Apolo presidía los concursos de las Musas en el monte Parnaso. Sus oráculos se expresaban, por lo general, en fórmulas versificadas, y sus amores con las Ninfas y los mancebos trocados en flores y árboles lo unen íntimamente con la vegetación y la Naturaleza. De ahí que inicie este poema consagrado a la vida ecológica:

Apolo te conserve la fuerza y el reposo,
nieto de labradores, que en tus estrofas juntas
el pulso del yuguero y el ritmo poderoso
con que en el campo avanzan las sosegadas yuntas.
(p.326)

Junto a Apolo Domingo Rivero recoge también una Musa un tanto especial en la composición *Versos <<verdes>>*, poema en cinco redondillas cuya parte final alude al impulso poético inspirado por esta divinidad griega, guardadora del santuario de Apolo en Delfos. Realmente el poeta advierte sobre los peligros de la improvisación en la lírica, abogando por la depuración de la poesía. De ahí el adjetivo de *casquivana*, en clara referencia a las composiciones irreflexivas calificadas de *verdes*:

Si hoy tu Musa -casquivana-
a improvisar se abandona,
no la oigas hasta mañana,
después que duerme la mona.
(p.392)

La influencia de la cultura grecolatina en Domingo Rivero, aunque ya apuntada, se concreta en *Inversar*, extensa composición de veintiséis redondillas en la que se identifica el disparate con la poesía mediante la figura del cervantino Don Quijote, el hidalgo loco que constituyó la más alta creación poética del manco de Lepanto y que aparece aquí justificado por la aparente y anónima sabiduría antigua griega, aunque realmente se glosa el proverbio aristotélico “No hay genio sin un grano de locura” (*Probl.XXX.I*):

Con frecuencia se asegura
-lo dijo un griego el primero-
que no hay genio verdadero
sin ráfagas de locura.

(p.282)

Otro aspecto de la preclara Grecia y de su pensamiento acontece en el segundo cuarteto del poema *La victoria sin alas*, donde se asienta de manera igualmente anónima el postulado aristotélico de que la grandeza junto al orden componen la belleza:

Pero también sin alas, para que la victoria
jamás los abandone, esculpen su figura
los griegos que adivinan, al presentir su gloria,
que sólo es verdadera grandeza la que dura.

(p.331)

Distinto, en cambio, es el sentido del poema *La burla del mar*, un serventesio en endecasílabos que alude explícitamente al *Prometeo encadenado* de Esquilo (89-90), pretendiendo establecer que una vez llegada a la vejez (el blanquear en el playa), la vida se nos vuelve fugaz. El *Carpe Diem* horaciano y el *tempus fugit* del estoicismo senequista se enfrentan aquí a la irrisoria travesía de la existencia humana representada por *la risa del mar*:

Si sientes vanidad, contempla el mar inmenso.
Yo sus olas tal vez miro intranquilo
blanquear en la playa, cuando pienso
que la risa del mar las llamó Esquilo.

(p.462)

Más inserto en el ámbito romano, el poema *El orador*, con seis redondillas, plantea una diatriba entre el famoso autor de las *Institutiones Oratoriae*, Quintiliano, calificado por Rivero como *exigente, adusto y hosco*, y el novelista Juan Valera, más proclive a un juicio menos severo de la obra literaria y partidario del

vir bonus peritus dicendi propio de Cicerón. La dicotomía *un hombre de bien* frente a uno que hable bien no tiene porqué disociarse, puesto que los griegos exigieron como requisito indispensable para ser poeta tener antes la misma calidad de ser hombre excelente:

Tal vez un poco exigente
-como adusto ciudadano-
quiere el hosco Quintiliano
que a más de ser elocuente
el orador, sea también
un hombre cuya virtud
subyugue a la multitud;
en suma: un hombre de bien.
Y don Juan Valera, ameno,
ese rigor atenuando,
dice que basta que cuando
uno habla, se sienta bueno.
(p.427)

Finalmente, todo el peso de la tradición fabulística grecolatina se concentra en la décima *¡Zape!*, espléndida composición que plantea el debate de la esencialidad de la poesía interferida por el gusto momentáneo. *El tigre descomunal*, trasunto del exceso del neobarroquismo de la nueva estética a través de un *crystal de aumento*, entiéndase aquí el reflejo falso de los productos de la nueva estética, acaba siendo finalmente lo que es, un dócil gato, tras el escarceo novedoso roto por el hechizo de la fatuidad poética:

A veces da la inocencia
lecciones a la experiencia.
En un pueblo se exhibía
-visto a través de un cristal-
un tigre descomunal
que espanto al verlo infundía.
Hasta que al mirarlo un día
un niño, con fresca voz
gritó: ¡zape!, y el atroz
animal huyó al momento.
El cristal era de aumento
y un gato el tigre feroz.
(p.419)

Con estas breves consideraciones hemos querido dejar patente el uso de elementos míticos en la poesía de Domingo Rivero, motivos y símbolos que se han visto alterados o no por la idiosincracia del poeta que los utilizó y por el momento histórico en que le tocó vivir, tanto a él como a los mitos que se descubren en su particular poesía.

CAPÍTULO XII

ELEMENTOS MÍTICOS GRECOLATINOS EN LA LÍRICA BARROCA DEL SIGLO XVIII: ÁLVAREZ DE TOLEDO, GERARDO LOBO Y VERDUGO Y CASTILLA

Quid verum, quid utile. Esta sentencia puede condensar la filosofía de un siglo, el XVIII, en el que todo ha de medirse por los criterios de racionalidad y utilidad. Esto es al menos lo que parece acontecer en España, en una época marcada por tres monarcas: Felipe V “el animoso” bajo cuyo mandato se crearon, entre otras, la Biblioteca Real (1712), la Academia Española (1713), etc., Carlos III en cuyo período alcanza su cenit la Ilustración y Carlos IV, cuyo reinado dibuja el crepúsculo del denominado *Siglo de las Luces*. La poesía continúa la trayectoria del Setecientos tomando como punto de arranque la literatura del siglo de Oro cuyos temas y metros siguen cultivándose, con actitudes y sensibilidad barrocas, en la primera mitad del siglo XVIII. El influjo de la poesía barroca del siglo XVII extenderá poderosamente su fuerza en la creación poética de las primeras décadas de la centuria siguiente, como dan buena prueba el conceptismo de Álvarez de Toledo, el desenfado de Gerardo Lobo, con sus personajes rústicos, grotescos e infrahumanos, y la lírica de signo culterano y gongorino de Verdugo y Castilla. Se trata de tres personajes que forman parte de la élite directora nacional y para quienes la poesía es una actividad más entre otras muchas, perfectamente compatible con la carrera de armas o con la administración pública. Estos poetas, como otros del siglo XVIII, no siempre han sido muy estimados debido a que han sido poco editados y, por consiguiente, poco leídos. No obstante, el Barroco fue una cultura vital, de invención, ánimo y recreación que dejaba profundas huellas en el modo de vivir, pensar y escribir de la sociedad entera. Aunque se repiten los metros empleados con anterioridad (sonetos, romances, décimas, redondillas, quintillas), se imita la retórica, se centra el interés en los elementos estilísticos y lingüísticos como el encabalgamiento, el cultismo, la anáfora, la correlación, la antítesis, la plurimembra-

ción, el paralelismo, etc., se intenta recrear en nuevos versos los impulsos más interesantes de la poesía que les servía de modelo. Toda la primera mitad del siglo se verá desde esta perspectiva, máxime en unos poetas que captaban a las mil maravillas el gusto dominante de la época. Sólo así puede entenderse que la poesía dieciochesca, influida por el barroco, se tipifique en la expresión extravagante, en la generosa decoración policromada y dorada, en las ondulantes y complicadas líneas visuales y en el relleno de todo el espacio posible. El adorno y el recargamiento de una literatura que imita los modelos anteriores de manera decadente y que con su oscuridad de pensamiento, sus conceptos pueriles, su inverosimilitud y su amontonamiento de metáforas dobles y triples tendrá que hacer frente a partir de la *Poética* de Luzán en 1737 a la solicitud de un empleo moderado y cuidadoso del lenguaje figurado, de la claridad, de la unidad, de la variedad, de la regularidad, del orden y de la proporción de una lírica a la que se le exige que sea deleitable y útil. A partir de aquí y ya en la segunda mitad del siglo XVIII acontece una modalidad poética que la crítica ha designado como “rococó”, poesía de tono menor y de alcance limitado, que se caracteriza por un léxico cortesano refinado y, a veces, arcaizante, y que se inclina a la presentación de objetos decorativos, adoptando como temas el amor y la belleza femenina, fuertemente engarzados a lo bucólico y a lo anacreóntico. A través de la pintura, la lírica seguirá el afianzamiento en la fe como ejemplo para los fieles, materializándose en escenas de martirios, visiones o éxtasis, muy acordes, por otro lado, a la sensibilidad barroca, que en su corriente naturalista alcanzará cotas de alto patetismo y desgarrados acentos, sobre todo en escuelas como la española.

En la temática mitológica se ensalzará lo heroico, y los dioses se representan de un modo más cercano a los hombres, predominando las imágenes cósmicas y los simbolismos astrológicos, así como la soterrada exaltación de la virtud.

También se detecta lo que muchos han denominado una “reforma tradicionalista” que pretende depurar y restaurar lo mejor de los grandes barrocos frente a la rutina imitadora y al neoclasicismo, la nueva estética blindada cuyo radicalismo e intolerancia quedaban legitimados supuestamente por estar basada en la tradición de la Antigüedad grecolatina.

En medio de estos presupuestos estéticos surge la lírica de Gabriel Álvarez de Toledo (1662-1714), uno de los poetas más importantes y menos conocidos del primer tercio del siglo XVIII. Sevillano de origen se dedicó con asombrosa asiduidad al estudio de las lenguas antiguas, llegando a poseer el griego, el latín, el hebreo, el árabe y el caldeo, además de fuertes conocimientos de filosofía antigua y teología. Este sabio erudito fue fundador junto a otros de la Real Academia Española, y ya en su época era tenido por sobradamente frívolo y engreído, y sobre todo, por persona *non grata* a los neoclásicos. Para estos últimos, la mayor parte de sus poesías causaba disgusto y fatiga debido a la oscura afectación de su lenguaje. Su lírica, en efecto,

debe mucho a los grandes modelos del barroco español en la complejidad de los conceptos, en el artificio de un lenguaje que roza a veces una excesiva y pedante retórica, en la exhuberancia de metáforas, oxímoron, juegos de palabras, que enredan y turban el pensamiento y nublan el esplendor de las imágenes. No obstante, estamos ante un talento claro y brillante en una época de copleros chabacanos e insulsos. El uso que hace Álvarez de Toledo de la mitología grecolatina es claro: como elemento referencial. Así lo pone de manifiesto, dentro de sus *Poemas*, el soneto IV *Al rey nuestro Señor Don Felipe V, en ocasión de la victoria que han logrado sus armas*, donde la figura del monarca entra en competencia con la legendaria fama de Heracles:

¿Triunfas ó lidias, héroe venturoso?
Pues compitiendo glorias con Alcides,
Aun permitir no quieres á tus lides
El instante infeliz de lo dudoso.
Si vence tu semblante belicoso,
Con la victoria la victoria impides,
Pues dejas, con los rayos que despides,
Todo el furor de la cuchilla ocioso.

La composición titulada *Typhoeo fulminado en Phlegra* nos presenta el mito de Tifón, hijo menor de Gea y Tártaro, cuya fuerza, talla y aspecto (cien cabezas de dragón, cuerpo rodeado de víboras y ojos que despiden llamas), intimidaron a los Olímpicos que se refugiaron en las arenas del desierto egipcio cuando este ser atacó el cielo. Tras varios escauceos, finalmente Zeus, mientras Tifón atravesaba el mar de Sicilia, lanzó contra él el monte Etna y lo aplastó. De ahí que la tradición considere que las llamas que salen del Etna son o bien las que vomita el monstruo o bien el resto de los rayos con que Zeus lo aniquiló. En Álvarez de Toledo, la luz de Apolo, el Boreas proceloso, los Titanes, Juno, Thetis, Atlante, Marte, Favonio, Jove y Vulcano dan forma y contenido a esta paráfrasis mítica:

Con el derecho injusto de su audacia
Disputa à Jove el estrellado throno,
Y del hado à las leyes inviolables,
Rasgar pretende a los eternos solios.

—
Ya de Vulcano en las ardientes urnas,
Los sydereos conductos quedan rotos,
Porque bañen al caucaso viviente
De undosas llamas aridos arroyos.
Subito incendio de traydor Vesubio
Pace las venas del soberbio monstruo,

Siendo ya el corazón pavesa, quando
No es el amago aviso de los ojos.

El poema *Habla Sócrates, teniendo en la mano el vaso de cicuta, que había de beber, à cuya muerte le condenaron porque burlaba de la multitud de los dioses, y decía, que no había más que uno*, recoge en sus primeros dieciséis versos a Cécrope, uno de los reyes míticos del Ática, a Themis, madre de las Parcas, de las Horas y de Astrea, a Zeus Tonante, a Minerva y a Marte:

Salve Athenas, o tu mil veces, grande !
De cuyos primitivos esplendores,
En las partidas hondas erithreas,
El alto origen sepultó Cécrope.
Tu, que en el parto quadrupedo de Themis,
Cediendo a los pacíficos verdores,
Del turrido cerebro del Tonante,
La fabulosa protección escoges.
Tu, que en rígida paz y en justa guerra,
Dando a Minerva ceños de Mavorte,
Hiciste formidables tus edictos,
Haciendo venerando tus furores.
Tu, que de Astrea en fieles perspicacias,
Lince de las veladas intenciones,
De tu Areopàgo, entre las sabias sombras,
La polidez del crimen reconoces.

Otras evocaciones y expresiones míticas como *esta estigia cicuta o la lethifera copa* darán como resultado final la muerte del filósofo, simbolizada cristianamente como sacrificio y sacerdocio de la socrática idea de la unidad divina:

Al insulto fatal de su veneno,
Caerá de la verdad, víctima noble,
Sócrates; siendo del supremo Numen,
A un tiempo sacrificio y Sacerdote.

—
Como fiel constancia de mi labio
En las emulas hondas de Acheronte,
Saciará con hydropicos anhelos
De su sed religiosa los ardores.

Otro ejemplo lo constituye el romance en endecasíabos *Al martirio de San Lorenzo*, composición un tanto pedante que reúne a Juno, Fénix (dos veces),

Marte, Elisio (dos veces), Alecto, Las Parcas, Neptuno, Océano y Júpiter respectivamente en torno al padecimiento del santo cristiano:

El que del ronco pájaro de *Juno*,
Cuando los gritos vigilantes oye,
Libra, en la noche, el furor de Breno
Del Capitolio las cautivas torres;

El que purgando en fuego religioso
De su diestra los ínclitos errores,
Fénix eterno de la pira etrusca,
Glorias alcanza, que la fama robe;

El que, humillando, cual felice *Marte*,
De Cartago, las altas presunciones,
Columna opuso a la cadente patria
En el sostén glorioso de su nombre;

Corto teatro para grande asunto
Le darás a mi voz, aunque revoques
De la quietud de tu soñado *Elisio*
La corona triunfal de tus héroes.

Ya al duro corazón del juez inicuo
De *Alecto* agita el viperino azote,
Y rencor infernal corre en su pecho,
Escribiendo en la frente sus furores.
Ya manda, porque el sueño de las *Parcas*
Selle los ojos del feliz héroe,
Que en la mentida imagen del sosiego
Inauditos martirios le coloquen.

Tal, despreciando el ceño de *Neptuno*,
De escollo antiguo la constancia inmóvil,
Rotas las ondas en su altiva frente,
Son de su pié rendidas sumisiones...
Tú, que con limpias y azuladas aguas
Así el nudoso *Océano* compones,
Que ministro potente de tus iras,
Del mundo antiguo la memoria borre;

Elevando montañas cristalinas
Sepulte el mar las eminentes torres,

Que aclaman con escándalo en las nubes
El efímero imperio de su *Jove*.

—
Ya del Cadés querúbico las palmas
Llenan la diestra del triunfante jóven
Y del empíreo *Elisio* los laureles
Forman guirnalda que su sien corone.
Fénix sagrado de la celeste llama,
Cercado de divinos resplandores,
Es para siempre en el altar del cielo
Levita del eterno sacerdote.

Igualmente, el romance endecasílabo al *Martirio de San Blas* contempla desde *el tartareo alarido de Charonte*, pasando por *Alecto*, el *Erimantho*, las *Erinnis*, *el estigio e inmenso Jobe*, *Thipheo*, *la abreviada Thetis*, el divino *Oceano*, hasta la *púrpura animada del Cordero*, conformando esta mezcolanza una fusión perfecta del mundo mítico pagano con la simbología y la hagiografía cristiana.

Otras composiciones de carácter religioso, en cambio, evitan pretendidamente los elementos mitológicos, donde no se registran ni siquiera referencialmente las alusiones a los mitos griegos y romanos. Así no recogen mitos ni el romance *A Cristo crucificado*, ni la *Paráfrasis del salmo 50*, ni *Salve Regina* ni toda su denominada *Poesía familiar*. Sí concentra en cambio personajes y escenarios míticos el romance *A la sombra de Dido, huyendo de Eneas*:

El verde *Eliseo* fatiga,
Y de su huella la estampa
Con intempestivas flores
Su hermoso rumbo declara;

—
Preceptos de *Jove* finges;

—
De *Venus* hijo, blasonas
Su desmentida prosapia,
Como si causa del odio
Fuese del amor la causa.

Llamativo resulta el sintagma *la sirena infiel* que se detecta en la composición *A mi pensamiento*:

Con silencioso acento

Siempre tenaz contrasta
La engañosa dulzura
De la *sirena* infiel que me arrebató.

Pero quizás donde se más se aprecia la carga mitológica en la producción lírica de Álvarez de Toledo sea en la composición *La Burromaquia*, poema burlesco en octavas reales que satiriza los poemas bélicos y heroicos que fueron tan apreciados en el siglo XVII. A través de un lenguaje sonoro cargado de metáforas extravagantes y de recursos expresivos típicamente gongorinos se suceden las alusiones clásicas sin solución de continuidad. Sigue este poema así el gusto que experimentaron algunos autores de la centuria precedente por parodiar la *Batracomiomaquia* homérica, tal como acontece con la *Mosquea* (1615) de José de Villaviciosa, en el que dioses y héroes se presentan durante los 8.104 endecasílabos bajo el disfraz de insectos, o la *Gatomaquia* de Lope de Vega, con la lucha y los celos entre gatos enamorados, de la que entresacamos la alusión a la obra presuntamente homérica en V 66-69:

Y si el divino Homero
Contó con plectro a nadie lisonjero
La Batracomiomaquia
¿Por qué no cantaré la Gatomaquia?

El poema se estructura en dos rebuznos, siendo la presencia mítica más profusa en el segundo. El primer roznido concentra divinidades marinas como Neptuno y Tetis junto a episodios de desdichado desenlace como los de Apolo y Dafne, aderezados por la actividad de Marte, Mercurio, Ceres, Morfeo, las Parcas, Alcides y los Atlantes:

Donde oprime Sandalia victoriosa
Del lívico *Neptuno* el espinazo,
Para ser en su esfera procelosa
De vagas quillas útil embarazo,
Isla yace el *Austro* venturosa,
Del gran coturno mínimo retazo,
Que ya del asno a la memoria clara
Debió el ínclito nombre de Asinara.

—
Anciano rey de la región florida
Es cual paladín, burro africano,
Que a esfuerzos de su espada no vencida,
El cetro ajeno trasladó a su mano;

Borra con su prudencia encanecida
Las notas de su título tirano,
Y arraigados de *Dafne* los desdenes,
Son verde adorno de sus pardas sienes.

De la reina Burrilda prenda cara
Quedó Archiburro, emulación de *Apolo*,
Porque el daño del número vengara,
Creciendo singular, si nació solo;
Pollo real, que de su estirpe clara
Las glorias lleve al contrapuesto polo,
Y artífice feliz de su destino,
Aun antes de ser pollo, fue pollino.

Con triunfo igual se confesó rendido
Marte a su voz, *Mercurio* a su roznido.

Mal se contiene el ánimo insolento
En el recinto del zafiro undoso,
Y de *Ceres* el vasto continente
Aun estrecha su pecho generoso;

Apenas de *Morfeo* el cetro blando
Los párpados sellaban soñolientos,
Y el *Leteo* sus ojos inundando,
Beben dulces olvidos sus tormentos;

Al crudo filo de la *Parca* fiera
Túmulo vegetable me sepulta,
Y de los prados el verdor nativo
Esconde muerto el que sustenta vivo.

Cuantos de duros cantos oprimidos,
Atlantes de la esfera lapidosa,
Por ásperos repechos conducidos
Piedra los graba, y los sepulta losa,
Ya los robustos lomos sacudidos,
Ágiles burlan su opresión odiosa,
Porque en el peso de marciales lides
Fuese de *Atlante* sustituto *Alcides*.

El breve apresto de la regia flota
De Asnalmarín a la prudencia fía,
Que registró en la esfera más remota

De *Tetis* la salobre monarquía;

—

Y ya con lento pie llega cansada

Mi *musa* jumentil a la posada.

El rebuzno segundo documenta junto a la pareja Juno / Júpiter (dos veces cada una), divinidades florales como Ceres (dos veces), Favonio, Flora, Vesta y la frecuencia de divinidades y espacios infernales (Themis, Las Parcas, Átropos, Cloto, Plutón, Orco y tartáreas sombras):

Cansada *Juno* de su asnal malicia,
Providente castigo le prepara,
Y la serena faz de su justicia
Más sañuda mostró cuanto más clara;

—

La fértil isla, que ocultaba el suelo,
A inundación de súbitas espigas,
Donde *Favonio* con fecundo anhelo
Del cultor excusaba las fatigas,
Ya motilando su dorado pelo
Del *Austro* las tijeras enemigas,
Sin ver en sus terrones una malva,
Más que de estéril, se quejó de calva.

—

La fragante república de *Flora*
Del aire adusto cetro tiraniza,
Y en vez de aljófár líquido, la aurora
La fulmina con férvida ceniza;
Cuanto apacible céfiro colora,
El *Euro* abrasador esteriliza,
Entregando la plebe floreciente
Lánguido cuello a la segur ardiente.

—

El verdor primogénito de *Vesta*
En triste palidez muda la grama,
Y la esmeralda rústica depuesta,
Desmaya *Dafne* su constante rama;

—

Para negar de *Temis* el quebranto,
Aun el consuelo mísero del llanto.

—

Nunca de *Juno* turban el semblante
Tejidas nieblas, fáciles vapores,

Ni en sus campos, con urna crepitante
 Espare *Acuario* líquidos furores;
 No al *Aries* los favonios espirante
 Dan la fecunda vida de las flores;
 Que de nemea el animal rugiente
 Zodiaco es de *Febo* permanente.

—
 Y el áureo don de *Ceres* esparcido,
 Esperanzas falaces atesora;
 Con ambas manos *Atropos* severa
 Los estambres burrátiles cortaba,
 Y con la sed y el hambre a su tijera
 Los rigurosos cortes afilaba;
 No permitió que *Cloto* feneciera
 La madeja que pronto divanaba,
 Y hasta la misma tela de la vida
 Antes se vio cortada que tejida.

—
 De la *Parca* propone los despojos.

—
 Impidiendo de *Febo* el rayo puro,

—
 A quien consagran *Atropos* y *Cloto*
 La informe tela y el estambre roto.

—
 A la imperiosa voz de mi conjuro,
 Deja ¡oh *Plutón!* La bóveda funesta,

—
 Por quien adverso *Júpiter* destina
 Del orbe pollinesco la ruina.

—
 Deja la tierra, insigne Jumentorbo;
 Huye a la mar, si el *hado* lo permite,
 Antes de que la *Parca* el filo corvo
 En tu rebelde estambre se ejercite;
 No tu valor, con delincuente estorbo,
 Las cóleras de *Júpiter* irrite,
 Y huyendo de las plumas del destino,
 Nade delfín el que trotó pollino.

—
 Padezcan con gravamen importuno
 Las vastas aguaderas del *Neptuno*

Que de *Marte* en las duras oficinas
Ilustran sus burrátiles aceros;

Dando noble palestra a sus hazañas,
De la segunda *Ceres* las campañas.

Porque pague a la *Parca* negros censos,
La descerraja el cofre de los pienso.

Del *Orco*, que en su seno aun no la abraza,
A las *tartáreas* sombras amenaza.

Vive, ¡oh! Vive, y la fama reverente,
De tus hazañas vocinglera *musa*,
Cuando tu nombre a los futuros rompa,
De tu rebuzno formará su trompa.

También conservamos el conocido *Soneto a Roma*, emulación del soneto III de *Antiquités de Rome* de Joachim du Bellay y de *A Roma sepultada en sus ruinas* de Quevedo. El poema refleja metafóricamente la historia romana mediante la acumulación de palabras culteranas, esdrújulas y cacofónicas.

Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750) ejerció en su época más influencia que todos los otros poetas de su generación. Este toledano que llegó a ser Gobernador Civil y Militar de Barcelona cultivó gran variedad de géneros poéticos: poesía satírica, burlesca, pastoril, épica y lírica. Los artificios de la moda conceptuosa, los enmarañados retruécanos de una poesía como la suya calificada de “pervertida”, su imitación en varios sonetos del ilustre vate de las *Soledades* junto con la expresión “yo llego a engorgorizarme”, pronto le procuraron el epíteto de *Capitán coplero*, locución que el rey Felipe V le adjudicó a consecuencia del enojo que hubo de causar al príncipe francés aquella conocida cuarteta: *Dos cerduos (cerdos) al entrar / Me dieron la enhorabuena; / Que el trato con los franceses / Me hizo entenderles la lengua*.

Dentro de su producción lírica, los sonetos manifiestan de una manera explícita la aparición de alguna que otra divinidad clásica, como el V, titulado *Es difícil la enmienda en la vejez*, donde a la pareja de un Marte *airado* y un Amor *injusto* (Marte y Venus) se une una musa, la *rústica* Talía:

Gusté la infancia sin haber gozado
El dulcísimo néctar que bebía;
Pasé la adolescencia en la porfía

De estudio inútil, mal aprovechado;
 La juventud se llevan Marte airado,
 Amor injusto, rústica Talía,
 Sin acordarme que vendrá un día
 La corva ancianidad con pie callado.
 Y cuando llegue, que será temprana,
 ¿qué empresa entonces seguiré contento?
 ¿La de triunfar de mí? ¿Ceguera insana,
 esperar el más arduo vencimiento,
 quien el día perdió con su mañana,
 en la noche infeliz del desaliento!

La figura de Júpiter metamorfoseado y comparado con un toro, en clara referencia al mito del rapto de Europa, se registra en el soneto VI *Estando los reyes, príncipes e infantes apostados a batida de lobos en el coto de Oñana, sorprendió el puesto de los príncipes un toro, sin que nadie lo percibiese más que sus altezas, y muy de cerca, salió el Príncipe al encuentro, algunos pasos fuera del puesto, y disparándole, cayó el toro muerto*:

Atrevido cual Júpiter, quería
 Lunado bruto de rabiosa saña,
 Presumiendo ser coso la campaña
 En Europa turbar la luz del día.
 Sale al encuentro, para su osadía
 El real garzon, delicias de España;
 Fulmina el plomo, y con su acierto baña
 De sangre al campo, al Betis de alegría.
 ¡Oh! Dichoso un acaso contingente,
 Que ya en suceso, es ejemplar fecundo
 De lo heroico, lo amante y lo valiente;
 Y, ¡oh felice cadáver sin segundo,
 Cuya púrpura es riego permanente
 De la esperanza que ha sembrado el mundo!

Las Musas, las tradicionales divinidades inspiradoras de la poesía, son invocadas en el soneto VIII *Remitiendo a un amigo los pocos borradores con que se hallaba de sus obras el autor*:

Esas, que el ocio me dictó algún día,
 Con leve aplicación rimas sonoras,
 No en las rosadas o purpúreas horas,
 Como el Horacio cordobés decía;

Sino en aquellas en que yo podía,
Sin cuidado de tardes o de auroras,
Dedicas a las Musas, mis señoras,
Un pedazo de vana fantasía,
Te remito en los propios borradores
De la pluma fugaz porque se vea
Cuáles son en su fuente mis errores;
Ya que a conceptos de mayor idea
El capricho de varios impresores
Al público sacó con mi librea.

Al mismo asunto remite el soneto IX cuyo verso 7 indica: *Por vencer tentaciones de Morfeo*, señalando el carácter plomizo y cansino de una poesía capaz de agotar y dormir al más entusiasta seguidor. En el mismo plano se sitúa el XIII *A la muerte de Luis Primero, rey de España*, donde la figura de la Parca *traidora y tirana* agudiza los tintes negativos de esta divinidad infernal:

De Augusta flor de lis muerte temprana
Llora la España, y con razón lo llora,
Porque la Parca fue siempre traidora,
Mas que con otro, con su rey tirana.

El soneto XV *Al salir la expedición de España contra Orán* nos presenta a un Heracles español ansioso de conquistas:

Vuelves en triunfar, Señor, todas sus lides,
Tiempo es ya de que en leones africanos
La clava esgrima el español Alcides.

Mientras que el XXV *A Juan V, rey de Portugal, que amansó un caballo rebelde a cualquiera otro*, contempla la figura de una divinidad marina, Tetis:

Así de Tetis el cerúleo seno
Tus bajeles le den horror y susto,
Como el caballo obedeció tu freno.

Si en los sonetos aflora claramente el elemento mítico, en la *Carta pastoril a un discípulo*, divinidades de todo tipo hacen acto de presencia y se precipitan en cascada:

Lloraron sus pastores,
Y las Musas sagradas

Con el mio alternaban sus dolores
En endechas distintas;

—
Lascivos semideos
Del bosque y la floresta
Entallaron su nombre en las encinas;
Las tágides divinas
Y driadas hermosas,
De junquillos y acantos, oficiosas,
Tejían la guirnalda
A sus rubios cabellos;
Y Pomona tal vez sobre su falda

—
Ni el ver en los Octubres
A Baco en su lagar siempre contento;

—
Pues por cuenta de Febo
Las ninfas de su río
Fueron nutrices de mis tiernos años,

—
De siete desiguales
Leves cicutas, flauta delicada,
Que por orden de Apolo,
En los cañaverales
Del Tajo fabricó musa sagrada,

—
Se encienden teas en la frondosa calle,
De Pan y de Himeneo.
De las urñas de Jove,
Aquella de los males
Se vierta sobre ti y sobre tu selva,
Y desde el tosco adobe
De los rudos corrales
Hasta el templo de Ceres se disuelva;

La burla y la parodia toman forma en las *Octavas festivas*, sobre todo en la titulada *A la derrota de unos pasteles en el Palau, en que el autor, por el estorbo de una dama, no tuvo más parte que el precepto de referir el suceso*, donde los trágicos sucesos de la Guerra de Troya se ven edulcorados por una batalla pastelera:

Como a Eneas Elisa de Cartago,
Renovar me has mandado un sentimiento,

A cuyo triste lamentable estrago
Se estremece, señora, el pensamiento;
Pero, pues es tu gusto dulce halago,
Que elocuencias infunde el torpe acento,
Las agonías pintaré crueles
De la Troya infeliz de los pasteles.

Significativo también resulta el *Diálogo métrico de Paris y Elena* para que cantasen dos señoritas, que prosigue el tema de la guerra de Troya:

Paris, infiel pirata
Del milagro de Grecia,
El incendio de Troya
Tiene en su nave, porque tiene a Elena.
En la dorada popa,
Que el viento lisonjea
De esta suerte batalla
En él el ruego, y el agravio en ella.

La figura de Atlante y de Europa, junto con el cálido porte de Favonio (además de la escondida imagen de Ganimedes, el copero del Olimpo), dan lugar al endecasílabo titulado *A las suntuosas columnas del convento de la Cartuja de Roma*:

Cada obelisco allí que ves gigante,
No forma, como a vos, partes distintas,
Sino que entera máquina compone
De cada Atlante la porción altiva.

—

Robador, no de Europa,
Mas del que al mayor dios sirve la copa;

—

Si cruza el bosque que el Favonio peina,
Por mérito o fortuna,
Todas las aves la coronan reina,

Los romances son otra fórmula expresiva eficaz para transmitir claras resonancias míticas tanto griegas como romanas. Así las quimeras y el Océano manifiestan un tándem en el romance *I Envió un regalo de pernils y chorizos al excmo. Sr. Conde de Aguilar*:

En el Océano inmenso
De este escondido primor
No hay que buscar los tamaños;
Toda ballena es ratón.

También en tales quimeras
 Gastaba algún tiempo yo,
 Y en mi vida supe cómo
 Se establece un cañamón.

De claramente irónico puede calificarse *el II Al tesorero, pidiéndole libre alguna cantidad sobre su sueldo*:

En la Troya de mi suerte
 Serás Eneas, que saques
 A el Anquises de mi vida
 Sobre los hombros de un vale.
 Serás César, que derrotes
 En la Farsalia de males
 Ejércitos pompeyanos
 De cien mil necesidades.
 En la Roma de mi angustia
 Serás Tarquino galante,
 Que violes con una firma
 Mis bolsillos virginales.

El Fénix y las Musas, símbolos de lo impededcedero, son objeto de alusión en el romance III titulado *Respuesta a una carta en que ásperamente fue calumniado el autor de poco activo en el canje particular de un caballero*:

La pluma, que fue en tus dedos
 Tal vez garzota del fénix,
 Cañón parece, arrancado
 De las alas de una sierpe.

—
 Pero yo, que de las Musas
 Soy tan inútil sirviente,
 Que por no gastar su aliento,
 Me soplan con unos fuelles;

De nuevo las Musas, por partida doble, junto con Cupido, Venus y Apolo se registran en los versos del romance IV *Responde, estando en campaña, a una dama que envió a pedir unos versos*:

¿Es posible que me mandes
 Escribir versos, Anarda,
 Cuando en lugar de las Musas,
 Me están soplando las balas?

Si de todos sus arpones
A Cupido le degradan,
Puede gastar en mochuelos
La munición de sus armas.

—

¿Sin las esferas en donde
Envidiosa Venus planta,
Para producir sonrojos,
Suavísimas bofetadas?
Gracias a Apolo, que tengo
Los materiales en casa,
Y que el sudor de la musa
Es aceite de linaza.

El romance quinto *Carta que escribió el autor a una parienta suya, oidora en Barcelona, en respuesta de otra que ella escribió, quejándose de su descuido en escribirla*, asocia a los dioses olímpicos una función y un estado de ánimo determinados:

Vive Apolo (que es el dios
De todos los boquirrubios)
Que me causas más bochornos
Que veinte meses de Julio.

—

De tus sueños soy Morfeo,
De tus recados, Mercurio,
De tus ojerizas, Jove;
De tus tristezas, Saturno.

Una vez más las Musas son objeto de alusión en el *romance VIII Se empeñaron unas señoras con su parienta la oidora para que mandase al autor escribir unas décimas sobre cierto asunto, y encontrando embarazo para la obediencia, respondió en nombre de la intercesora con este romance*.

Y cuando pida a las Musas
La inspiración o el auxilio,
Porque no pueden soplarle,
Las halle con garrotillo.

Dos fuentes míticas especialmente queridas por la Antigüedad aparecen dibujadas en el romance XI titulado *A una pretensión amorosa, seguida nueve días*:

Tengo botado en poesía

La Aganipe é Hipocrene,
 Para purgarte de esquivas,
 Y aún no te bastan dos fuentes.

Finalmente, una Venus caracterizada como Palas Atenea, acontece en el romance XVI *Á Lisis, cazando*:

Lísis, la Venus del Tajo,
 Ligando con rara unión
 Lo hermoso con lo valiente,
 Lo divino y lo feroz.

Otra de las composiciones típicas de la lírica barroca del siglo XVIII va a ser la décima. Gerardo Lobo contempla la inclusión de material mítico en tres de ellas. La primera denominada *Al reverendo padre J. Hebrera, predicador general de la religión seráfica, cronista de la provincia de Aragón, etc., desde el cuartel de Berlanga*, donde concentra y aúna a divinidades sinónimas, como el caso de Apolo y Faetón, con mitos bien conocidos como los de Céfalo y Endimión, rodeados por un escenario donde también se recurre a la tradicional llamada a las Musas en tono jocoso (comparándolas con musarañas) y a la imagen negativa y luctuosa de las Parcas mediante la gama cromática del negro:

A ti (¡oh padre!), a quien celebro
 Por grande, por uno solo,
 Por mayorazgo de Apolo
 Y por dulce honor del Ebro;

—
 El Adonis más bizarro
 Envuelve su perfección
 En túnicas de carbón,
 Con sus respuntes de barro;
 Pienso que al délfico carro
 Le rige otra vez y altera
 La vanidad altanera
 De algún faetón desvarío;

—
 Por el gesto y por el grado
 Negras parcas las supongo;

—
 Que imagino que la musa
 Se me ha vuelto musaraña.

Ser cual Céfalo quería,
Pero soy cual Endimión;
Pues en la vaga región
Sólo encuentro con la luna.

—

Floras del ibero prado,
Norte ya de mi cuidado;

Flora, Talía e Himeneo son los encargados de desacreditar el paraje que sirvió al autor como cuartel según nos refiere la décima titulada *A don Luis de Narvaez, su teniente coronel, dándole cuenta de la infelicidad de los lugares de Bondonal y Elechosa, que le tocaron de cuartel, en los montes de Toledo* :

Deja que destile Flora
Aljofarados candores,
Que desenvaine fulgores
El mayorazgo del día,
Y que enarbole Talía
Tabla, pincel y colores.

—

Su antorcha apaga Himeneo,
Y el afecto sensual
Se esconde en un carcañal,
Huyendo la inquisición.

La figura del dios de la guerra, de Marte, se documenta finalmente en la *Definición del chichisveo, escrita por obedecer a una dama* :

Si a tu ingenio fuere grato,
Será mi mayor hazaña,
Pues no ignoras cuánto empaña
Al dulce primor del arte,
Entre los ceños de Marte,
El polvo de la campaña.

Alfonso Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma (1706-1767) marcará la transición desde el Barroco hacia los nuevos gustos rococó y neoclásico. Llamado “El Dificil” en la Academia del Buen Gusto, se vio atraído desde muy temprano por el lenguaje barroco, llegando a emplear con frecuencia determinados giros gongorinos, pero siendo consciente siempre de la necesidad de un lenguaje poético culto más elevado que el lenguaje popular o común pero sin los excesivos vuelos retóri-

cos que hacían impenetrable los versos de los poetas cultistas. Por eso su lírica, aunque imitando los buenos modelos, vacila entre el deseo de modificar las retorcidas poesías barrocas y las nuevas tendencias neoclásicas. Esta huída del barroquismo degenerado sin caer en la tentación de expresarse en el nuevo tono demasiado intelectualizado de algunos jóvenes neoclásicos, le procuraron el epíteto de “restaurador de la poesía”. Realmente cultivó la poesía narrativa y mitológica, el romance, la épica, el soneto, la décima y la elegía. Los temas mitológicos e históricos tienen claro refrendo en el *Deucalión*, su obra más conocida y donde se glosan las *Metamorfosis* de Ovidio, con episodios como el de Acteón y Diana que recuerdan momentos de *Píramo y Tisbe* de Góngora. Realmente no pasa de ser una imitación ovidiana cuyo argumento se centra en la destrucción del género humano por el agua.

La lírica del conde de Torrepalma registra con cierta profusión numerosas figuras míticas de la Antigüedad grecolatina. La tópica imagen de la inspiración poética a cargo de las musas toma forma en sus *Poetas*:

De las desechadas Musas
 Las lozanías ingratas
 Llamaré al servil oficio
 De que inspiren, no escuchadas.

También sus romances condensan todo un arsenal mitológico que se presiente e intuye en los títulos de los mismos. Así en el titulado *Al incendio de Roma por Nerón*, se nos describe la saga de la guerra de Troya, sobre todo, el episodio que se produce en las murallas de la ciudad y que contempla a los personajes de Príamo, Héctor y Eneas más la figura de un Jove romano como telón de fondo:

Aquella famosa ruina
 De Troya, que en justo duelo
 Lloro el orbe, Nerón canta,
 Recreándose en su acuerdo.
 Ambicioso de su vista
 A Roma incendia, y el pecho,
 Con furor nativo, copia
 La venganza de los griegos.

—
 Si buscas a Troya, en Troya
 Fue piadoso Eneas, Héctor
 Fuerte, Príamo prudente:
 Virtudes copia, y no incendios.

—
Ciudades baña el Danubio,
Donde los rayos severos
Del Jove romano vibran,
Su sacra llama venciendo.

Otra composición romancística *A César, mirando la cabeza de Pompeyo*, reúne a divinidades típicamente romanas, los Quirites y el propio Jove, con démones griegos un tanto abstractos, Némesis y Erinis:

De la cabeza del mundo
Misterio igual te prescribe;
Cabeza, cuya voz tiemblen
Los indómitos Quirites.

—
Oye el fatídico aliento
Que, porque su juicio intime,
Némesis firmó severa,
Dictó colérica Erinis.

—
Donde Jove perdonara
Por más iras que fulmine,
Al traidor, el traidor osa
No perdonar al felice.

El romance titulado *A una señora muy aprensiva, que se ponía en cura sin necesidad, y tenía gran devoción a dos santos, médicos, de un cuadro colocado a la cabeza de su cama ...*, recoge rodeado por un coro de fugitivas ninfas, los mitos de Dafne y Apolo, Atalanta e Hipomenes y Diana y Acteón:

Considere aquí el piadoso
En mitológica idea,
De las ninfas fugitivas
Representarse la escena.
Una Dafne huyendo mire,
No tan vestida, y más bella,
Y Apolo, rezando salmos,
De sobrepelliz tras ella.
Una Atalanta corriendo,
A quien detener intenta
Cauto, Hipomenes, cambiando
Tres manzanas a una pera.

Diana segunda admire,
 Pues hasta el nombre me suena,
 De eclesiástico Acteón vista,
 Y en rojo cendal envuelta.

Alfonso Verdugo y Castilla dedicó con el calificativo de “El Difícil” una décima a la Academia del Buen Gusto titulada precisamente *A la Academia del Buen Gusto dedica su pobre númen el Difícil*, donde se entremezclan las celestes Musas, Apolo, Hipocrene y las filiaciones maternas de Calíope y Orfeo por un lado, y las correspondientes a Lino y Febo por otra, dando quizás la razón a quienes criticaban su alambicado estilo:

Si el ocio que el espíritu divino
 De las celestes Musas entorpece,
 O el áulico rumor que las ahuyenta,
 Agilidad, serenidad conceden;

—

¿Qué mucho, si más alto Olimpo es solio
 De protectriz deidad, a quien le deben
 Nueva vida las Musas, nuevas luces
 Apolo, nuevos cisnes Hipocrene?

—

Calle los de Calíope su Orfeo;
 Lino los de su Febo no recuerde.

La envidia y la vanidad de Venus *licenciosa* y Palas Atenea, conjuntamente con la complicidad de las Parcas y los Hados, hacen acto de presencia en la *Elegía A la temprana muerte de una hermosura*, donde también compadecen Melpómene en calidad de musa de la tragedia y Júpiter, que citado en tres ocasiones, contempla impasivo la ida hacia el mundo infernal de una frágil belleza juvenil:

Al doloroso oficio, Melpomene,
 Desciende pía, y el amargo llanto
 Turba las claras ondas de Hipocrene.

—

¿Cuál habrá que la cólera no infeste
 de las rabiosas parcas, y en los hados
 La invidia de los númenes no honeste?

—

¿Pues qué, sufriera Venus *licenciosa*,
 De una casta belleza superada,
 Perder del Ida la sentencia honrosa?

¿Sufriera Júpiter de la esposa amada
La dignidad vencida, o Palas viera
Su fortaleza y su prudencia ajada...

—

Pero en vano sus cóleras conspira
Tonante Jove, y del humano coro
Quizá al divino a Fílida retira.

—

Vive nuestra deidad; si el soberano
Jove su copa ya a tus labios bellos
Mejor concede que a la frigia mano...

La composición *Estancias* recoge la imagen de las artes identificadas con Venus y sus Amorcillos, así como la mención de un Júpiter hispano (en tres ocasiones) y la acción de su mensajero Mercurio:

Ya, Mercurio del Júpiter de España;

—

Grave la una miro, y corpulenta
Digna esposa de Jove, que a su fuego
Debe tal vez sublimes producciones;

—

Todas son Venus las hermosas artes.
Todas abrigan en su blando seno
Turba de Cupidillos, si consiente
El amor de las artes este nombre;

—

Consagra al alto Júpiter hispano,
Con fausto auspicio, el templo prodigioso...

En *Las ruinas. Pensamientos tristes*, Verdugo y Castilla convoca a unas *impropias* Musas a un canto de dolor de un *triste* Alfeo que entre ninfas *hermosas* (*blancas Driades*) despliega su desazón contra la *horrible* Parca que no se amilana ni siquiera ante la figura del *tonante* Júpiter:

¿Preserva de los rayos del tonante
breve laurel; aun en la impía frente,
Que (Más de temerarios pensamientos
Que de sagradas hojas guarnece)
Su ira concita, y de la horrible parca
A la invisible flecha, no reserva

La luciente diadema de incorruptas
Virtudes, que se ciñen con respeto
Los dioses celestiales;

—

Decidlo, Musas, y al horrendo caso
Levantad, si podeis, el grito mio;

—

Vosotras, blancas Dríades hermosas,

—

Mientras el triste Alfeo arrebatado
Al llanto así de su dolor convoca
Las impropicias Musas, las nocturnas
Sombras y las corrientes espumosas;

El mito del titán Prometeo y Pandora se registra en el soneto satírico *En elogio de las adiciones y correcciones que a la célebre Raquel, de D. Diego de Ulloa, puso, de orden de una dama, D. Juan Altamirano*:

Si en la hebrea hermosura, que desdora
La memoria de Alfonso esclarecido,
De España el hado infausto vio vertido
El encantado cesto de Pandora;

—

Ya, mejor Prometeo, a su hermosura
Da, con fuego apolíneo, ser segundo,
En luz, robada no, sino influida.

En *Invocación de Himeneo*, Proteo y Astrea serán los protagonistas de los versos del dios del matrimonio:

Que ignores los rigores
De la edad, y perpetua su fecunda,
Juventud burle del senil Proteo.

—

Y etérea Astrea, en plaustro laureado,
Descenderá oportuna
De su celeste asilo, si la obligan
Altas virtudes en heroico empleo.

El cuarteto formado por Circe, Europa, Erinis e Hiperión conforman el reparto del poema *El juicio final*, donde el simbolismo astrológico se confunde con la temática mítica y cósmica:

Tiemble el León; huye Orion lluvioso
Corre de Europa el robador hermoso.

—
El que nunca gustó de Circe impura,
En fármaco fatal, dulce veneno,
Ni del bastardo incendio llama oscura
Alimentó en sus venas ni en su seno;

—
La triste Erinis se entra ya en el pecho
Del tirano mayor que asombró al mundo.

—
Ciego estuve aun con cuanta me previno
Luz verdadera Hiperión divino.

Mucha, rica y variada es, según hemos documentado, la mitología que se concentra en estos tres líricos barrocos de la primera mitad del Siglo de las Luces, poetas a quienes el resplandor y el brillo de su tiempo apenas alcanzó, sometiéndolos a un olvido y a un anonimato casi imperdonables.

BIBLIOGRAFÍA:

- G. ÁLVAREZ DE TOLEDO, *Obras posthumas poéticas con la Burrumaquia*, Madrid, Imprenta del Convento de la Merced, 1744.
- Biblioteca de Autores Españoles. Poetas líricos del siglo XVIII*, ed. L.A. de Cuetos, I, Madrid, M. Rivadeneyra impresor-editor, 1869.
- G. CARNERO, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997.
- J.E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1969.
- C. GARCÍA GUAL, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1992.
- P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Ed. Paidós, 1982 (1ª reimp.).
- Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII (I)*, Coordin. G. Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII (II)*, Coordin. G. Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- E. G. LOBO, *Obras poéticas*, Barcelona, Imprenta de J. Llopis, 1732.
- Poesía del siglo XVIII*, ed. J. H.R. Polt, Madrid, Clásicos Castalia, 1975.
- Poesía Española (siglos XVIII-XIX)*, Madrid, Ed. Libra, 1971.

CAPÍTULO XIII

LA NOVELA HISTÓRICA GRECOLATINA Y SU "BOOM" ACTUAL

En los últimos años venimos asistiendo a la aparición de manera regular en el panorama editorial de obras narrativas que desarrollan su acción en épocas pasadas lejanas, con personajes reales o ficticios, y que constituyen, según las estadísticas, un éxito de ventas, hasta tal punto que editoriales como Narrativas Históricas Edhasa figura ya como empresa especializada en novela histórica (con más de cien títulos y en aumento). Este auge de la novela histórica de fondo clásico, que continúa la afición por este género que caracterizó al siglo XIX (*Los últimos días de Pompeya*, 1834, de E. Bulwer-Lytton, *Ben Hur*, 1880, de Lewis Wallace, *Quo Vadis?*, 1896, de Henryk Sienkiewicz, etc.), ha querido explicarse por la falta de interés y por la insatisfacción de lo cotidiano como tema literario. También por el cansancio de nuestro siglo por tantos istmos "mentalistas" como surrealismo, racionalismo, psicologismo o subjetivismo que ha hecho que la balanza se incline por la narración. Parafraseando a R.R. Bolgar¹, los motivos de un cambio de interés no siempre son evidentes, pero lo permanente es que para cada generación el género novelesco de tema grecolatino tiene un rostro distinto y no hay razón para suponer que estamos en el final de sus metamorfosis potenciales. Esta calurosa acogida por parte del público ha tenido como contrapartida la crítica, a veces, desbordada, de los historiadores que se lamentan de que se atribuya a una época determinados comportamientos e ideas propias de otra, o que se supedite el hecho histórico a la intriga literaria sin atender al peligro de los anacronismos. El problema radica en definir qué se entiende por novela histórica, pues muchas novelas suelen incluirse bajo esta

1.- Cf. el capítulo titulado "El legado griego" dentro del libro de Finley, M.I. (ed.): *El legado de Grecia*, Ed. Crítica, Barcelona, 1983, pp.435-476, concretamente la p.475.

denominación por el mero hecho de situar su relato en tiempo pasado. Los presupuestos básicos mínimos que, en teoría, debería cumplir cualquier novela para considerarse histórica, serían, *grosso modo*: respeto a la cronología y los hechos comprobados, interpretación de los mismos sin extralimitarse en demasía, creación de un marco histórico consistente que no sea un simple telón de fondo e imaginación de la trama que no invención. Una buena novela histórica requiere documentación e incluso erudición suficiente para reconstruir el marco histórico y las figuras evocadas, buena dosis de fantasía para dar vida a la ficción verosímil y un claro estilo narrativo. De lo contrario se corre el peligro de caer en tramas demasiado esquemáticas que sigan las pautas y las fórmulas típicas y tópicas del relato histórico. El novelista intenta acercar al lector a los personajes de la historia, retratando un pasado histórico de un modo fresco y creativo que los historiadores no supieron transmitir. Cabe referirse aquí al término de “intrahistoria” de Unamuno, es decir, a las más sutiles interioridades del ser humano en su acontecer diario y que quedan fuera de los registros de la narración de los acontecimientos de la Historia con mayúsculas. Con esta ambigüedad y por medio de la ficción el autor de novela histórica embarca al lector en un viaje por el pasado para que descubra y aproveche en ese cuadro efectista situaciones de su presente diario. La reconstrucción histórica de un personaje, de una época o de un aspecto cultural descansa igualmente en un código interpretativo en el que el lector debe integrarse si desea captar el sentido de esa “síntesis de evocaciones culturales”. Dicha reconstrucción, tanto la puramente fantástica que rompe los esquemas temporales y la ilusión escénica y en la que la ficción es enormemente sugestiva como la real, producto de la investigación histórica, de la arqueología literaria de un autor que domina un tema y sus fuentes, y lo reconstruye según ellas, puede estar mediatizada por una serie de intereses o ideologías como la romántica y su oposición entre cristianismo y paganismo, o la de ciertos sectores del siglo XIX que pretendían exaltar los valores del cristianismo, o bien aquellas novelas históricas ideologizadas en las que el pasado se interpreta de acuerdo con una ideología predeterminedada, o mediante la reivindicación de una figura histórica concreta. Los temas tratados en estas narraciones suelen ser períodos de crisis (el paso en Roma de la República al Imperio), hombres emblemáticos en la historia de la cultura y el pensamiento, el influjo de los modelos literarios, etc.

La función de estas novelas es asimismo un elemento diferenciador entre las mismas. Algunas intentan ofrecer una crónica documentada y amena sobre una época; extraordinarias resultan las que nos ofrecen un panorama amplio mezclando la ficción sentimental con los hechos históricos de gran efecto; otras se

detienen en la recreación poética de una figura y de unos hechos; unas terceras pretenden ser un reflejo de la actualidad presente, es decir, tratan de establecer un paralelismo entre el mundo que vive el autor en el momento de la redacción de la novela y el mundo histórico, un espejo de nuestra realidad, porque su autor, aun sin traicionar la verdad histórica, la interpreta y recrea de tal manera que el lector experimenta más un conjunto de sensaciones integradas que el objeto referencial en sí, sensaciones que son idénticas a las que el lector experimenta en su propio mundo. Se utiliza un episodio histórico para sintetizar un universo narrativo constante en el espacio y el tiempo. El autor elabora una metáfora de la vida basada en un material histórico. La historia así se desmitifica, se humaniza, se hace real.

La forma de presentación del relato más usual suele ser la autobiografía compuesta por el protagonista en los últimos días de su existencia. Viene expresada en primera persona, fórmula común de los diarios, las memorias, las cartas y las autobiografías. También es frecuente la narración en tercera persona, siendo la biografía novelada la más usual dentro de la novela histórica actual. La novela en tercera persona permite una perspectiva histórica más amplia. Se tratan de falsas pero verosímiles biografías, de carácter apologético, en las que el escritor presta la pluma al protagonista para que éste se defienda de los juicios de los historiadores. En otros casos, la novela histórica se aparta de la biografía, provocando una mayor subjetividad y un mayor dramatismo, al poner en boca de un testigo próximo la trama argumental del relato.

La combinación de historia y ficción, junto con la invención de caracteres y los datos de un pasado real, delimitan un espacio de verdad y fantasía en el que la ambigüedad juega un papel decisivo en la configuración final del género novelesco. En la novela histórica la historia es compatible con la creación poética, pero la creación poética debe estar por encima de la historia. La novela histórica es novela, es historia, y además, otra cosa que trasciende a ambas. Su observación puede iluminar muchas de las carencias y de las insatisfacciones que se acumulan en el inconsciente colectivo de las sociedades actuales.

La amplia difusión en los tiempos que corren de esta clase de narraciones y su posterior instrumentalización ha llevado a muchos a intentar establecer una tipología sobre la novela histórica contemporánea atendiendo a sus finalidades específicas². Ofrecemos, a continuación, una posible clasificación general que en modo alguno cierra otros sistemas de ordenación de determinadas novelas históricas que pueden considerarse como incasillables:

a) La novela biográfica, reconocible por el mantenimiento de la narración en época y tiempo histórico pasado y que en ningún momento hace referencia a datos extratemporales o escenarios modernos. Ejemplos señeros de este tipo serían las novelas sobre la figura del macedonio conquistador del mundo *Alejandro Magno*, de Mary Renault y su trilogía sobre el mismo personaje (*Fuego del cielo*, *El muchacho persa* y *Juegos Funerarios*), *Alejandro* de G. Haefs, *La jeunesse de Alexandre* de R. Peyrefitte; sobre el emperador romano Claudio de Robert Graves (*Yo, Claudio* y *Claudio, el dios*), o *Los idus de Marzo* de Thornton Wilder, novela culta que se interesa más por las ideas y sentimientos que por cualquier tipo de hecho histórico, o *Augusto y Tiberio* de Allan Massie, *Pericles* de Rex Warner, *Aníbal* de Gisbert Haefs, *Las memorias de Agripina* de P. Grimal o *La Memoria del tirano. Trece espejos para el emperador Tiberio* de Pierre Kast donde se defiende la figura de Tiberio frente a la visión unitaria que nos ha procurado la historiografía latina sobre este personaje. Dentro de este modelo de novela biográfica destaca por su singularidad la llamada “antihistórica” cuyo representante más genuino podemos hallarlo en *Super-Heliogábalo* de Alberto Arbasino, obra original y divertida en la que la parodia, la farsa y lo inesperado provocan una identidad entre la antigüedad y la actualidad (cf. la figura del lingüista preceptor personificado en Roman Jakobson, eterno pelmazo inútil o el pasaje en que un mensajero llega jadeando para anunciar que los bárbaros se han apoderado de Macedonia, riéndose el emperador primero y gritando: “¡Qué se queden con ella!”).

b) La novela analística, con un sistema de narración histórica que presenta los hechos año por año al modo de los analistas antiguos (*El primer hombre de Roma* y *La corona de hierba* de Colleen McCullough).

2.- Recientemente han salido a la luz dos libros magníficos que abordan la novela histórica desde perspectivas bien distintas. Cronológicamente hablando el primero es el de Montero Cartelle, E. y Herrero Ingelmo, M.C., *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*, Ed. del Orto y Univ. Huelva, Madrid, 1994, que como su título indica nos invita a la lectura de algunas de las mejores muestras de novela histórica contemporánea de tema latino, siendo objeto de estudio en distinta extensión más de ciento veinte obras literarias. La segunda obra, *La Antigüedad novelada*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1995, pertenece al profesor Carlos García Gual, especialista consumado en el género novelesco con más de veinte años de estudios dedicados a este tema. En este excelente manual se plantean, entre otras cuestiones, los límites entre la biografía y la novela histórica de núcleo biográfico; la consideración de la novela histórica como producto literario; la difusión de pintorescas ideas sobre el mundo antiguo a partir de las novelas modernas; la recepción del género, etc. En definitiva, un libro de obligada referencia que sume al lector en un viaje cuyo recorrido se centra en las novelas históricas sobre el mundo griego y romano. Interesantes también para la materia que abordamos son los capítulos siguientes del libro del mismo autor *Figuras helénicas y géneros literarios*, Ed. Mondadori, Madrid, 1991: “De la historia crítica a la biografía novelesca”, pp.138-147; “Las primeras novelas históricas: Calíroo y Parténope”, pp.218-227; “Por qué el Emperador Juliano prohibía leer novelas?”, pp.228-232 y “Elementos novelescos en la Vida de Alejandro del Pseudo-Calístenes”, pp.233-239. También del mismo autor su ya clásico *Los orígenes de la novela*, Madrid, 1972.

c) La novela biográfica religioso-filosófica, que traza de manera autobiográfica e ideológica la trayectoria intelectual de un personaje. *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, novela con base histórica real, calificada de próxima a la poesía, en la que se entrelazan la introspección personal, los sentimientos y las ideas, la psicología del alma humana y la ficción que caracteriza a toda novela histórica que se precie, confiriéndole un aire universal y atemporal, y *Juliano el Apóstata* de Gore Vidal, obra de evocación romántica en su deseo de revivir el helenismo, son dos buenas muestras de esta tendencia.

d) La novela biográfica literaria, cuya misión es plasmar de una manera sutil la obra poética y las vivencias de algún escritor de la Antigüedad. *La séptima carta* de V. Horia, biografía imaginaria sobre el filósofo Platón, *Safó*, de J. Fernau, disertación sobre la gran poetisa de Lesbos, *El cantante de Salmos*, de Mary Renault, sobre la vida y obra de Simónides; *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch se ocupa de las últimas horas del poeta de Mantua, mientras que *El último mundo* de Christoph Ransmayr se encarga del destierro de Ovidio según la reconstrucción y la reutilización de sus *Metamorfosis*. Antonio Priante persigue la vida sentimental de Catulo con *Lesbia mía* en tanto que Juan Luis Conde rastrea los pasos de la vida de Tácito en *El largo silencio*.

e) La novela biográfica ideológica o politizada, que estudia una situación histórica de acuerdo con una doctrina previamente aceptada y que compromete su resultado. Así acontece en *Espartaco* de Howard Fast, donde Roma representa a la sociedad esclavista y represiva destinada a sucumbir en un futuro a manos del pueblo anónimo. Desde otra perspectiva se sitúa también *Los negocios del señor Julio Cesar* de Bertolt Brecht donde se trata de desmitificar la figura de este personaje legendario mostrando en primer plano sus problemas económicos. Con este tipo de novelas la biografía se politiza y así el Senado pasa a representar el poder burgués; los banqueros el poder económico, la guardia pretoriana un ejército fascista, Cesar la mano dura que enderezará los rumbos de Roma.

f) La novela cristiana, que tiene como eje el enfrentamiento entre el paganismo y el cristianismo, adoptando una postura favorable o contraria a uno y otro. Dentro de la vía que podemos denominar procrisiana destaca como precedente *Mario el epicúreo* de Walter Pater, donde se retratan las ideas y sensaciones de un romano de la edad de los Antoninos, seguida por *Dios ha nacido en el exilio* de Vintila Horia, diario inventado que recoge el exilio de Ovidio a partir de sus poemas del destierro, *Nerópolis. Novela sobre los tiempos de Nerón*, de Hubert Monteilhet, verdadero manual de instituciones romanas de la época imperial,

Médico de cuerpos y almas de Taylor Caldwell, novela apologética que resalta la figura de San Lucas y su evangelio, y *Los conversos* de Rex Warner, donde se nos narra con abundantes intercambios de monólogos la biografía de San Agustín a través del diario de Alipio, uno de sus más íntimos amigos. En la perspectiva contraria, es decir, en abierta oposición al cristianismo, se sitúan *Un gusto a almendras amargas* de Hella S. Haase, donde se critica a una Iglesia católica más preocupada en ejercer los poderes terrenales que en predicar el mensaje de la salvación, y *Amantía* de M Xosé Queizán, donde se sigue a través de mujeres relacionadas con él a un personaje famoso, Prisciliano, por su posición contraria al cristianismo oficial.

g) La novela pedagógica, condicionada por la finalidad y el nivel educativo que persigue, siendo su argumento simplemente histórico o formativo. Un claro ejemplo de este tono didáctico en el que se acumulan noticias y datos sin cesar es *Laureles de ceniza* de Norbert Rouland, verdadero rompecabezas en el que las distintas piezas forman la imagen de un mundo romano real y documentado que sirve bien para la formación de un estudiante bien para el deleite de un lector apasionado por el mundo antiguo. Para un público más juvenil se insertan las producciones de Sauro Marianelli, *Una historia en la Historia* (novela sobre Claudio con ejercicios para comentario de texto), Pilar Molina Llorente, *Aula Gris*, que presenta el conflicto entre mundo cristiano y mundo pagano en la época de Nerón y cuyo objetivo es el valor y la dignidad de la vida humana a través de la capacidad del pensamiento. Con fascinantes ilustraciones que apoyan la intención didáctica del autor se encuentran *Yo, Calígula*, de Michel Sauquet, y *Yo, Aníbal*, de Michel Cyprien. Para un público más infantil y con un ambiente romano totalmente ficticio destacan *Las ruinas de Numancia* de M^a Isabel Molina y *Un caballo contra Roma* de Josep Vallerdú.

h) La novela policíaca supone la transposición al mundo grecolatino antiguo del género policíaco tan de moda en nuestros días, y por lo tanto se encarga de las peripecias de un detective en la resolución de un caso. Como representante singular de este género en el Imperio Romano sobresale el detective Marco Didio Falco en las novelas de Linsey Davis, *El oro de Poseidón*, *La plata de Britania*, *La estatua de bronce*, *La Venus de cobre*, *La mano de hierro de Marte*, y *Último acto en Palmira*. Otro investigador privado, el ateniense Diomedes, es el protagonista de las novelas de Joaquín Borrell, *La dama de azul* y *La lágrima de Atenea*, espléndidas recreaciones del contraste de dos culturas, la romana y la griega, que proporcionan excelentes motivos para el comentario y la trama, y posibilitan numerosas transferencias entre el mundo antiguo y el actual. El peso de la ley también se hace patente en las

obras de Steven Saylor, *Sangre romana*, *El brazo de la justicia*, *El enigma de Catilina* y *La suerte de Venus*, mediante la figura de Gordiano el Sabueso, detective al más puro estilo americano, que desarrolla su cometido en plena época ciceroniana. Finalmente y como confirmación de este filón de la novela policiaca ambientada en Roma, sobresalen las obras del considerado como maestro del thriller histórico Ron Burns, *Noches de Roma. Una intriga en tiempos de Marco Aurelio* y *Sombras de Roma. Una intriga en tiempos de Augusto*, donde el joven senador Cayo Livinio Severo será el encargado de poner fin a una serie de brutales asesinatos.

j) Novela mitológica, aquella que tiene como argumento un relato basado en un mito clásico. Paradigmas de este grupo lo constituyen novelas como *El vellocino de oro* de R. Graves, que relata la fabulosa expedición de los argonautas; con la misma temática también aunque con un estilo muy distinto, *Jasón* de Henry Treece. Sobre la figura de Teseo y la civilización minoica contamos con *El toro del mar* y *Teseo rey* de Mary Renault, y desde una vertiente psicoanalítica del mito con *Teseo* de André Gide. Sobre la guerra de Troya y su entorno destacan *Final troyano* de Laura Riding y *Cassandra* de Christa Wolf, excelente ejemplo de la reinterpretación de un mito desde una perspectiva actual, obra que cuestiona los valores sociales desde la condición femenina.

Una novela histórica que responde a este éxito editorial y que puede incluirse del todo en la clasificación que hemos establecido previamente, pues participa de elementos de uno y otro orden, además de introducir rasgos característicos (mitológicos los más) ensamblados en los datos históricos de una manera impresionante, es *El vellocino de Oro* de Robert Graves³. Obra premiada en su primera edición por el Ministerio de Cultura al libro mejor editado en 1983 y galardonado también como <<libro mejor compuesto e impreso>>, traducido al castellano por una descendiente directa del autor, Lucía Graves, del original *The Golden Fleece*, representa, como señala la contraportada del libro, una admirable reconstrucción del carácter y las costumbres griegas (el amor a la comida, el temor a la venganza de los espectros y los dioses) y el más completo y veraz de los muchos relatos que se han escrito a lo largo de los siglos sobre esta fascinante aventura marina, la expedición de los Argonautas.

El libro se abre con la invocación mediante una serie de libaciones a un muerto, Anceo, al parecer el último superviviente de los argonautas que navegaron a la Cólquide con Jasón en busca del vellocino de oro. Le sigue un prólogo con el sugerente título de *Anceo en la huerta de las naranjas* donde se nos muestra el sur de la

3.- Cf. Graves, R.: *El vellocino de oro*, traducción de Lucía Graves, Edhasa, Barcelona, 1989 (7ª reimpresión de la primera edición de 1983). Todas las referencias de la novela remiten a esta edición.

isla de Mallorca denominada de forma triple, como isla de Hespérides, isla de los Honderos e isla de los hombres desnudos. Otro paisaje isleño, la cueva del Drach se identifica como una de las entradas a los Infiernos. Allí gobierna la Triple Diosa cuyas sacerdotisas tienen el poder de echar el mal de ojo. Esta divinidad está conectada con las fases de la luna (nueva, llena y menguante) y la gobernadora de la isla, la ninfa de las naranjas y su hija, la doncella, forman la eterna trinidad en la isla. Se nos describe la huerta de las naranjas con cincuenta árboles que rodean un santuario de roca custodiado por una serpiente descomunal que cincuenta ninfas Hespérides alimentan de harina de cebada y leche de cabra. La alusión al número cincuenta es notoria a lo largo de la novela: cincuenta son los capítulos del libro, cincuenta son los naranjos de la huerta, cincuenta las Hespérides, cincuenta son los años de Hércules cuando se enrola en la aventura (cap.8), cincuenta son los remeros del Argo según una falsa creencia (cap.11), cincuenta son las mujeres que dan a luz niñas en Lemnos (cap.15), quincuagésimo es el día del viaje cuando remontan el río Fasis (cap.30), el cincuenta es uno de los números preferidos de la Triple Diosa (cap.30), cincuenta son los días que deben permanecer los argonautas en Ea (cap.37) y cincuenta son las ninfas del Cócalo que juegan a la pelota en una playa de Sicilia (cap.44). La ninfa de las naranjas, por otro lado, se nos describe como una verdadera estatuilla cretense, con falda acampanada y senos al aire libre, con cuatro hijas de las que la menor la sucedería un día. Las gentes en esta isla viven tanto como desean y se mueren cuando son una carga para los amigos suicidándose. La sociedad, de marcado carácter matriarcal, se organiza según hermandades, perteneciendo los hombres desnudos de la isla a la Hermandad de la Cabra. Anceo, que habla la lengua pelasga y se confiesa hombre-delfín, narra la historia de la denominación de Grecia, antes llamada Pelasgia, y del Peloponeso, indicando a la ninfa que se adora en su patria al Triple Dios y que su sociedad es machista frente al feminismo imperante en la isla de la diosa. Da cuenta de las primeras tribus invasoras: jonios, eolios y aqueos. Para estos últimos la paternidad es lo único a tener en cuenta al determinar la genealogía y denominan a su mujer como esposa cuyo único compañero es el marido. La ninfa le amonesta en tono grave indicando que los hombres se caracterizan por sus celos, por la falta de honestidad y por ser charlatanes. Este diálogo forzado muestra el relato de Anceo sobre Teseo y Dédalo, artesano e inventor de los toros de metal que braman artificialmente, las estatuas de madera que abren y cierran los ojos y la articulación esférica, y la respuesta de la ninfa sobre la hermandad cretense del toro frente a los hombres-ciervo, los hombres-caballo y los hombres-carnero. La isla de la inocencia y de la calma se ve turbada por el mandato de la ninfa de que se muera a Anceo, un exilado viejo, calvo y feo, un hombre-delfín, cuyas historias perturbadoras podían ser peligrosas para la isla.

En el capítulo uno titulado *La tostadura de la cebada* se nos habla de una segunda invasión eolia, aclarándonos que el dios del cielo de los eolios, Dío, al que adoraban bajo la forma de carnero, era hijo de la diosa Madre y le llamaban Zagreo o Zeus, en memoria del hijo que parido era sacrificado cada año por el bien de los campos. Se intercala el episodio de los centauros que honran a Sabacio, el inventor de la cerveza de cebada. Se reproduce el diálogo entre el minio Atamantes y su esposa Ino relativo a que los hombres pueden sembrar la cebada con tan buenos resultados como las mujeres. La respuesta de Ino señala que la luna es el poder que hace crecer todas las semillas y madurar todos los frutos. Atamantes traslada un objeto particularmente sagrado:

"Se trataba de una efigie del dios Carnero tallada en una raíz de roble, sobre la cual colgaba un vellón teñido de púrpura de mar para que el color fuera similar al de nubes de lluvia que podía hacer aparecer mágicamente, incluso en pleno verano. Debido al refrán <<la lluvia es oro>> y también debido al polen dorado que da color a los vellones de las ovejas en Ida, donde se supone que Zeus fue criado por unos pastores, por todo el borde del vellón se había cosido un precioso fleco de finísimos hilos de oro que formaban bucles como la lana; por esto llegó a conocerse como <<el vellocino de oro>>. Unos cuernos dorados, enormes y curvados, estaban sujetos a la cabeza del vellón, que encajaba en la madera que formaba la cabeza de la efigie. Este vellocino de oro era algo que maravillaba a quien lo veía, y siempre lograba hacer caer lluvia si se le ofrecía al dios el sacrificio apropiado".

Las ninfas de Ino envenenaron los abrevaderos de las ovejas minias y tostaron los granos de cebada que luego entregaron a Atamante:

"-Espero, esposo, que tengas buena suerte con tu siembra. Aquí tienes la semilla de la cebada, guardada en estas tinajas. Mira y huele, verás lo estupendamente seca que está: la semilla mohosa, como quizás ya sepas, no produce cosechas abundantes."

Tras numerosos sacrificios a Zeus, y al no crecer la marchita cebada, se le exige a Atamante el sacrificio de sus hijos Frixe y Hele. Este consulta al oráculo de Delfos. Excurso sobre los Juegos Pitios. Respuesta negativa del oráculo.

El capítulo dos llamado *La pérdida del vellocino* muestra cómo los hijos de Atamante, Hele y Frixo, que iban a ser víctima del sacrificio, obedecen a un sueño que les impulsa a robar el vellocino de oro y se embarcan hacia Ea, en Cólquide, para entregar el vellocino al rey Eetes. Se enumeran todas y cada una de las denominaciones de la Triple Madre de la vida (Cibeles en Frigia, Astarté, Isis,

Proserpina, Rea, Palas Atenea, Samotea, Anu, Diana, Agdistis, Mariane, Dindimene, Hera, Juno, Musa, Hécate). Tres nuevas designaciones se añaden a su nombre: Madre de Cabeza de Pájaro, Brimo y La Inefable.

En el viaje hacia la Cólquide Hele cae al mar y se ahoga en el estrecho Helesponto o aguas de Hele. Entretanto, Atamantes enloquece y mata a su hijo Learco, otorgándose el título de rey y sacerdote de los minias a Creteo. Ino enloquece igualmente y despedaza a su hijo Melicertes. Muere posteriormente Creteo y es sucedido por su hijo Esón que se casa con la sacerdotisa Alcímeda. Diomedes, el único hijo superviviente de Esón y Alcímeda es cuidado por el centauro Quirón que le pone el sobrenombre de Jasón (El Curador) cuyo oficio es el de fabricante de antorchas en el monte Pelión.

El capítulo tres, *El origen de los Olímpicos*, retrata las costumbres aqueas frente a las jónicas y eolias y hace patente la reforma general de la religión impuesta, en la que Posidón, por ejemplo, que había sido dios de los bosques pasa a convertirse en dios del mar, ya que los barcos se construyen con leños de los bosques y son impulsados por remos de madera. La Triple Diosa pasa a ser identificada como Afrodita, Ártemis, Atenea, Perséfone, Deméter y Hestia. Alceo de Tirinto, organizador de los Juegos Olímpicos, pasa a denominarse con el nuevo nombre de Heracles o Hércules, <<gloria de Hera>>.

En el capítulo cuatro, *Jasón reclama su reino*, se nos habla de la costumbre de rociar con sal a las víctimas del sacrificio para así sazonarlas, innovación introducida por los aqueos. Encuentro de Pelias, rey de los nimias y Jasón en el que éste último se ve obligado a realizar una gran hazaña, restituir el vellocino de oro perdido a la imagen del carnero del monte Lafistio.

El capítulo cinco, *La diosa blanca aprueba el viaje*, narra la única condición que impone la diosa a Jasón antes de hacer su tentativa de recobrar el vellocino de oro, la de exigirle al rey Eetes los huesos de su pariente Frixo para enterrarlos de manera adecuada en el lugar que señale la divinidad:

“Jasón, ese bocazas aunque su nombre signifique <<curador>> está destinado a ser veneno en el vientre de Grecia y simiente de innumerables guerras, igual que Hércules, mi loco servidor; pero dejemos que eso sea asunto de Zeus, no mío, ya que Zeus ha sido quien ha usurpado mi poder.”

El capítulo seis, *Zeus aprueba el viaje*, relata como un capitán corintio compatriota del rey Eetes arroja por la borda a Jasón que mareado se había tendido al

abrigo de la proa. Un olivo silvestre al que se aferra le salva la vida hasta que una nave ateniense lo rescata. Llega sano y salvo a Dodona acompañado de Argo, el hijo mayor de Arestor, capitán de la nave ateniense. Allí recibe de un sacerdote la rama sagrada de roble de Dodona de Zeus. Jasón termina con la antigua querella entre los lapitas y los centauros.

En el capítulo siete, *La construcción del Argo*, se le confía la construcción de la nave a Argo, descendiente de Dédalo y experto en el arte de la confección naval. Argo marcha en busca de madera de pino en la falda del monte Pelión. Los materiales de construcción son: pino, roble, olivo, cobre, crin entorchada con cáñamo, lienzo blanco, fresno, cuero de toro, madera de laurel, bermellón de cinabrio y alquitrán destilado de pinos. El barco tarde en construirse noventa días. El hijo de Pelias, Acasto, ante los rumores de traición de su padre con respecto a Jasón, se enrola en la aventura del Argo. Se señala otra costumbre del pueblo aqueo: la importancia de la castidad de las mujeres. Se aproxima el equinoccio de primavera.

La llegada de Hércules, capítulo ocho, nos muestra la figura de este héroe tirintio, hombre tosco y grosero, soberbio y sin ley como los cíclopes y de extraordinaria fuerza, con referencias a la instauración de los Juegos Nemeos, a los trabajos ordenados por Euristeo y a los soanios, comedores de ajo, pueblo de la Cólquide. Hércules acepta ser el jefe de la expedición en busca del vellocino de oro.

La elección de los argonautas, capítulo nueve, se realiza por medio de Hilas, hijo de Hércules, en el palacio de Pelias. Destacan los argonautas pertenecientes a las hermandades de aves: Mopso entendía el lenguaje de las aves y su insignia era el estornino. Corono era de la hermandad del cuervo; Eufemo con la insignia de la golondrina; Idmón de Argos con la abubilla, etc. Los tres últimos de entre los voluntarios se deciden mediante la lucha y el boxeo, resultando vencedores, Butes el colmenero, Falero el arquero y el pequeño Anceo.

El capítulo diez, *La botadura del Argo*, describe el avituallamiento y los preparativos del barco y la elección del capitán del mismo en el que Hércules cede su puesto a Jasón. Aparecen unas inquietantes anémonas rojas, emblema de los jóvenes predestinados a morir.

El capítulo once, *El Argo zarpa*, se abre con una serie de danzas en la que los bailarines se entrelazan formando el número ocho, número sagrado. Llega para unirse a la expedición Orfeo y su música e interpreta una solemne canción marinera "Deslízate por el mar, barco fiel". Justo cuando el barco está saliendo de puerto

se incorpora de un salto la mujer Atalanta de Calidón con una rama de abeto, árbol consagrado a Ártemis. Acasto y Peleo llegan tarde y saltando desde una roca embarcan en el Argo. El odioso Hércules recuerda la muerte del centauro Quirón, padrastro de Jasón, y de Lino, maestro de música de Orfeo. Historia de Atalanta y lista de los argonautas.

Las hogueras de Castanea, capítulo doce, muestra el desembarco en estas playas donde comen y discuten sobre las ovejas. Butes bromea e intercala un discurso sobre las abejas cuyo patrón es Apolo. Orfeo interviene e indica que de todas las bestias el oso es el más parecido al hombre. Lucha por lo que es suyo; le encanta volverse otra vez joven y jugar con sus cachorros y no halla placer más dulce que el sueño, como no sea mordisquear un panal de miel. Entretanto se produce la muerte de Esón (atragantado) y Alcímeda (suicidio) debido a la maldad de Pelias.

A Lemnos pasando por Atos, capítulo trece, manifiesta el desprecio de Idas al indicar que los dioses se divierten jugando con las bolas de nieve. Proposición de acertijos. El de Admeto decía así:

“No viví hasta morir en honor de la hermana del servidor de mi amo; ahora voy piadosamente con mi amo en busca de mi glorioso antepasado. Atalanta adivinó la respuesta: era la gorra de Admeto que estaba hecha con lana de los corderitos nonatos de las ovejas preñadas que él sacrificaba a Ártemis. Pues Ártemis era hermana de Apolo, que había sido servidor de Admeto; y ahora la gorra iba con Admeto en busca del vellofino de oro”.

Orfeo propone la doctrina del eterno retorno semejante a la reencarnación: “Estamos atrapados en una rueda de la que no existe liberación si no es por la gracia de la Madre. Nos lanzan a la vida, a la luz del día, y vuelven a bajarnos a la muerte, la oscura noche. Pero luego otro día despunta, el alba roja, y volvemos a aparecer, renacemos. Y el hombre no renace en su acostumbrado cuerpo sino en el de un ave, una bestia, una mariposa, un murciélago o un reptil, según como la hayan juzgado allá abajo. La muerte no te libera de la rueda, Anceo, a no ser que intervenga la Madre. Yo suspiro por un descanso perfecto, por gozar al fin de su benévolo cuidado”.

Llegan a Lemnos, isla llena de mujeres. Se nos brinda el relato del sacrificio cruento en honor de la diosa Perséfone de estas mujeres con los varones de la isla.

La isla de las mujeres, capítulo catorce, presenta a Hipsípila recibiendo al heraldo Equión con una vasija de miel. Se acepta la entrada de los hombres del Argo en la isla. Atracción de Ifínoe, hija de la reina Hipsípila, y el inseparable compañero de Hércules, Hilas. Conversación entre Hipsípila y Jasón: “Pero no dejemos que

ninguna cuestión de teología perturbe nuestros corazones, que bastante heridos están ya por las flechas del genio del Amor”.

El capítulo quince, *Adiós a Lemnos*, muestra como Jasón e Hipsípila intiman. Hércules obliga a Jasón y a los argonautas a hacerse a la mar. Los argonautas disienten. Hércules se emborracha y encierra a Hilas en un cuarto sin ventanas. La estancia de cuatro días en la isla produce el que cincuenta mujeres dieran a luz niñas y ciento cincuenta dieran niños. Se establece un ranking decreciente de fertilidad masculina: sesenta y nueve hijos son de Hércules; quince del gran Anceo más tres niñas; doce de Idas más cinco niñas, hasta llegar al pequeño Anceo con una sola niña. Jasón le dio a Hipsípila dos hijos gemelos: Euneo y Nebrófono.

Orfeo canta a la creación, capítulo dieciséis, nos descubre por primera vez el nombre de la Triple Diosa cuyo símbolo es la luna: Eurínome. Seguidamente se nos narra el origen cosmogónico del Universo: “Cantó de cómo en un tiempo la tierra, el cielo y el mar estaban los tres mezclados en una forma única, hasta que sonó una música fascinante, no se sabe de dónde, y se separaron, aunque siguieron constituyendo un solo universo. Esta misteriosa música anunciaba el nacimiento del alma de Eurínome, pues este era el nombre original de la Triple Diosa, cuyo símbolo es la luna. Ella era la diosa universal y estaba sola. Como estaba sola, pronto empezó a sentirse triste, entre la desnuda tierra, el mar vacío y los astros que giraban con precisión por el firmamento. Se frotó las frías manos, y al abrirlas de nuevo, salió deslizándose la serpiente Ofión, a quien ella aceptó amar por curiosidad. De las terribles convulsiones de este acto de amor brotaron los ríos, se elevaron las montañas, se hincharon los lagos; causó el nacimiento de toda clase de animalitos y peces y bestias que poblaron la tierra. Avergonzada de inmediato por lo que había hecho, Eurínome mató a la serpiente y envió su espíritu bajo tierra; pero, haciendo un acto de justicia, desterró a su propia sombra, de cara color de mora, para que viviera bajo tierra con el espíritu. A la serpiente le puso el nuevo nombre “Muerte” y a su sombra llamó Hécate. De los dientes desparramados de la serpiente muerta brotó la raza “sembrada” de hombres, que estaba formada por pastores de ovejas, vacas y caballos, pero ninguno de ellos labró el suelo ni se dedicó a la guerra. Comían sólo leche, miel, nueces y fruta y no conocían la metalurgia.”

A partir de la amputación de los dedos de la mano izquierda de Crono por parte de Rea se explica el proverbio: “La mano derecha siempre ha de saber lo que está haciendo la mano izquierda”. También se recoge una circunstancia especialmente molesta para Zeus Olímpico, el hecho de que fuera amamantado por una

cerda del Dicte y no por una cabra, invención posterior. Invento del tiempo. Excurso sobre dos islas, la de la Inocencia en el Occidente y la de la Iluminación en Oriente, dedicada a Príapo y donde yace el miembro de Crono. Reparto de poderes entre Rea y Zeus. Episodio del Diluvio Universal y de Deucalión y Pirra.

El capítulo diecisiete, *Los grandes misterios de Samotracia*, comienza con el recibimiento de los argonautas por parte del sacerdote de los Dáctilos, Tíotes. Se nos muestran los ritos reservados a los adoradores del sexo masculino (del Renacimiento y del Recuerdo, de la Ablución, del Sacrificio y de la Coronación). Canción del ciprés y del avellano.

A través del Helesponto, capítulo dieciocho, los argonautas colocan en la proa del barco el caballo blanco y las velas negras con el fin de engañar a los troyanos. Dirección hacia la isla del Oso.

Las bodas del rey Cícico, capítulo diecinueve, describe el matrimonio de Cícico, rey de los doliones, y Clite, mujer de extraordinaria belleza, que desconfía de un hombre con pestañas blancas (Jasón). Llega el Argo a una playa tras la tormenta marítima y la abordan.

El funeral del rey Cícico, capítulo veinte, narra la muerte del rey Cícico durante la noche a manos de Hilas que lo mata con la lanza que el difunto le había regalado. Clite se suicida colgándose. Celebración de los Juegos Fúnebres en honor de Cícico (lucha, levantamiento de peso, carreras de carros de dos caballos, boxeo, tiro con arco, carrera pedestre suspendida por la participación de Atalanta y concurso de música).

Hilas se pierde, capítulo veintiuno, continúa la travesía con el ritmo de palada de Hércules que ninguno de los argonautas soporta hasta que se parte el remo. Hilas escapa de Hércules en el valle de Cío disfrazado de ninfa. Los argonautas abandonan a Hércules en tierra y éste emprende el viaje a la Cólquide a pie.

El capítulo veintidós, *Pólux boxea con el rey Ámico*, relata el desembarco del Argo en la ciudad de Ámico, rey de los bébrices. Combate entre Pólux y Ámico que se salda con la muerte del segundo, lo que provoca una refriega entre los bébrices y los argonautas.

Orfeo habla de Dédalo, capítulo veintitrés, en el que a partir de una pintura al fresco del comedor del rey Ámico, donde se representa a Dédalo y a Ícaro volando al huir de Creta, se nos transmite el episodio del acto de amor místico entre Pasífae, la Vaca-Luna, y Minos, el Toro-Sol, lo que provocaría más tarde la unión carnal de las ninfas

de Ariadna con los hombres-toro. Se cuenta la estratagema de Dédalo, blanqueándose el cuerpo con yeso y fingiendo ser columna, para escapar al Minotauro.

El rey Fineo y las Harpías, capítulo veinticuatro, muestra el desembarco del Argo en Tracia, en Bitinia, y el encuentro con el rey ciego Fineo. Se descubre la burla de su mujer Idea y la confusión de las Harpías con los milanos.

La travesía del Bósforo, capítulo veinticinco, recoge la navegación a través de las rocas Simplégades y el episodio de Periclímeno el mago e Idas.

Una visita a los mariandinos, capítulo veintiséis, presenta la llegada de los argonautas a la península de Crimea. Encuentro con diversos pueblos: los taurios que colocan las cabezas de los forasteros sobre estacas alrededor de sus casas; los neurios que se transforman en hombres-lobo por la noche; los isedones que comen la carne de sus padres muertos y hacen copas con sus cráneos. Llegan al país de los mariandinos donde se encuentra el Aquerón, entrada al mundo subterráneo. Son recibidos por el rey Lico. Mueren en esta tierra dos argonautas: Idmón por los colmillos de un jabalí y Tifis el timonel por una enfermedad consuntiva. Llegada a esta tierra de Hércules a pie. Encuentro con Talcibio, el mensajero de Euristeo que le encomienda la limpieza de las cuadras y establos del rey Augías de Élide. Dirección de Hércules hacia Troya en busca de Hilas.

Los minias de Sinope, cap. veintisiete, completa de nuevo la expedición con las incorporaciones de Autólico, Flogio y Deileonte. Costumbres de los tibarenos: "Cuando una mujer está embarazada, el marido tibareno come el doble de lo que acostumbra comer, se le honra por encima de los demás y se le consienten extraños caprichos, y camina como un pato cuando sale de casa; y mientras su mujer está de parto, se echa en la cama y gime, con la cabeza vendada fuertemente, y las mujeres lo atienden solícitamente y le preparan los baños de parturienta, pero la mujer tiene que arreglárselas sola."

Los gordos mosinos y otros pueblos, cap. veintiocho, muestra la veneración de las Amazonas por la Triple Diosa. Se nos habla del pueblo bequirio: dicen la verdad, son monógamos y fieles a sus esposas, no hacen la guerra a sus vecinos e ignoran la existencia de los dioses.

El Argo llega a la Cólquide, cap. veintinueve, describe el naufragio de una nave colquídea con cuatro pasajeros griegos. Escena de salvamento y socorrismo del argonauta Eufemo. Resultan ser los hijos de Frixo y primos hermanos de Jasón (Frontis, Melas, Citisoro y Argo). Se registran las costumbres de la Cólquide: jamás

enterramos a los hombres, sino únicamente a las mujeres. Frontis aclara a Jasón que el vellocino de oro está consagrado en el santuario oracular de Prometeo. Medea, la princesa, es la sacerdotisa de Prometeo y alimenta a la enorme serpiente en la que está encarnado el héroe.

Remontando el río Fasis, cap. treinta, relata los odiosos paisajes y sonidos del río Fasis que provoca en los argonautas un sentimiento nostálgico de su patria, una especie de morriña. Habla Atalanta indicando la intención de Hera de que se entierren los huesos de Frixo mediante la misión encomendada a Afrodita de persuadir a su hijo Eros con un juguete (una pelota) para que la princesa Medea quede prendada del bien parecido Jasón.

El rey Eetes recibe a los argonautas, cap. treintiuno, se inicia con un sueño que mantiene intranquilo al rey Eetes y con las costumbres sexuales repugnantes de los albaneses, comedores de piojos.

El capítulo treintidós, *Jasón habla con Medea*, muestra el espléndido banquete ofrecido a los argonautas por el rey Eetes. Frontis hace de intérprete entre los nobles colquídeos. Neera, hermana de Medea, actúa como confidente entre ésta, destinada a casarse con el viejo albanés Estiro, y Jasón. El encuentro entre los jóvenes se resume en esta bella metáfora: ella un ciprés blanco en forma de chapitel, él un dorado roble que descollaba sobre ella. Jasón confía a Medea su doble misión: enterrar los huesos de Frixo y llevarse el vellocino de oro de Zeus del santuario de Prometeo y devolverlo a la imagen de roble del dios Carnero en el monte Lafistio.

El rescate del vellocino, cap. treintaitrés, nos descubre el inmenso amor de Medea que acepta el segundo mandato de Jasón. Esta entrega un ungüento a Neera para que lo entregue a Jasón y se unte el cuerpo con él. Episodio con la serpiente Prometeo a la que Medea ordena que se coma un gallo cuyas plumas están rociadas de un fuerte narcótico: croco color azafrán de doble tallo, comúnmente conocida como la flor de Prometeo. Jasón recupera de este modo el vellocino.

La huida de Ea, cap. treintaicuatro, presenta el revuelo en el palacio de Eetes entre los taurios y los albaneses. La mutilación de los toros había sido una estrategia griega para enemistar a los taurios con los albaneses y provocar que se echaran unos contra otros. Cuando los argonautas se disponen a partir se dan cuenta que falta Butes, y por un juramento a Apolo no deben marchar sin la tripulación completa. Atalanta, Melas, Falero, Ífico y Meleagro rescatan a Butes. Se produce

una batalla entre los argonautas y los colquídeos, taurios y albaneses. Muerte de Ífito, el primer argonauta que murió en batalla.

Cólquide queda atrás, cap. treinticinco. Eufemo hunde con un taladro una nave colquídea. Retienen al capitán de ésta, Peucón, personaje que sirve para engañar a otras naves del rey Eetes, mediante el pretexto de unas fiebres que padecen algunos tripulantes. Llegan a la ciudad de Antenios donde los apsileos veneran a la diosa Comedora de hombres para dar sepultura al cadáver de Ífito.

La persecución, cap. treintiséis, cuenta cómo una flota de dieciséis naves comandadas por Aras persiguen al Argo. Orfeo y Equión caen enfermos de disentería. Desembarcan junto al río Carúsán en busca de agua fresca. Medea se adentra en el bosque buscando ramas de enebro y hojas aromáticas para curar la disentería. Se estudian tres rutas para llegar a su destino. Medea propone la ruta que finalmente se aprueba. Ella y Jasón llevarán el vellocino por la ruta más segura yendo en canoa y en mulas; el Argo regresará por el Bósforo.

El Argo cae en la trampa, cap. treintisiete. Desembarcan en la isla más grande del Mar Negro, Leuce. Allí, los dos grupos de argonautas juran y se comprometen a permanecer en Ea cincuenta días esperando al otro grupo. Entretanto, Apsirto se dirige a Leuce y ordena una emboscada al haber dividido al Argo. Orfeo sigue con disentería y fiebre, y comienza a delirar. La flotilla de Apsirto se abalanza sobre el Argo de improviso.

El parlamento, cap. treintiocho. Apsirto imputa a los argonautas cuatro crímenes: un sacrilegio, la mutilación obscena de las imágenes de bronce de los Toros de Táuride; el rapto de Medea; el robo del vellocino de oro; y la muerte del rey Eetes. Equión le responde astutamente y se llega a un armisticio mediante el sometimiento a arbitraje por el rey de los escitas.

Los colquídeos resultan burlados, cap. treintinueve. Medea y Atalanta desembarcan en la isla del oráculo y se ponen bajo la protección de la sacerdotisa de Ártemis. Engaño de Melas a Apsirto sobre su hermana Medea. Jasón asesina a Apsirto con el consentimiento de Medea que se proclama reina de los colquídeos.

El Argo despide a Jasón, cap. cuarenta. La rama sagrada de Zeus indica que los complicados en un asesinato a traición deben abandonar el Argo. Jasón, Medea, Atalanta, Melas y Meleagro desembarcan y conviene en encontrarse en Eea, la ciudad de Circe. El Argos llega a Salmidesos, la capital del rey Fineo. Allí se queda Orfeo para recuperarse. Sigue su travesía y se encuentra con el escuadrón colquí-

deo de Aras. Este almirante cuenta las aventuras de Hércules en Troya. Sueño de Aras donde el espíritu de Eetes le ordena que navegue a Eea, la casa de Circe donde encontrará a Atalanta, el vellocino y a Medea.

Reunión en Eea, cap. cuarentaiuno. Ónfale enseña a Hércules a hilar, una de las formas de obtener la felicidad. Se le viste como mujer y éste confiesa su deseo de ser mujer. No obstante, al oír que el Argo se encuentra cerca acude corriendo y mata con dos flechas a los argonautas Calais y Zetes, que habían abandonado el barco. Aparece Talcibio ordenándole a Hércules que le trajese una cesta llena de naranjas sagradas, o manzanas de oro, de las islas Hespérides. Se narra también la muerte de Hilas ante las exigencias sexuales de Dríope y sus ninfas del lago Ascanio. Se le entierra cerca de la fuente de Pegae para que Hércules no lo descubra. Suben al Argo como pasajeros Telamón y cinco parientes de la isla de Egina. Tras diversas escalas (Mileto, Samos, Leros, Séfiro, etc.) llegan a una isla rocosa en forma de falo, Eea. Allí se encuentran con Jasón, Medea, Atalanta, Meleagro y Melas. Tienen lugar las ceremonias de purificación por parte de Circe, que entrega a Meleagro una pócima secreta para conseguir el amor de Atalanta. Circe se enamora del argonauta Periclímeno, el brujo.

Nuevamente dan alcance al Argo, cap. cuarentaidós. Llega el Argo al país de los feacios y Jasón se entrevista con su rey Alcínoo. Aras, con la flota colquídea, llega también ante Alcínoo. Medea conversa con Arete, esposa de Alcínoo.

Los colquídeos resultan de nuevo burlados, cap. cuarentaitrés. Arete consigue que su marido Alcínoo le diga el veredicto y lo trasmite a Equión en estos términos: A no ser que tu señor Jasón esté casado con Medea antes de la mañana, el fallo del rey seguramente se pronunciará en su contra. Rápidamente se preparan para el matrimonio en la isla de Macris. Todo el preparativo lo procuró Arete y se consumó así la unión de Jasón y Medea bajo el vellocino de oro.

Hacia Sicilia y el Sur, cap. cuarentaicuatro. Aras tras averiguar el casamiento de Jasón y Medea, es consolado por esta última y parte de Feacia hacia Eea. Los argonautas zarpan el quinto día hacia Agrigento en Sicilia. Huida de Butes ante el espíritu de Ífito. Se refugia en el Lilibeo, promontorio al este de Sicilia, donde reside como huésped del colegio de ninfas del monte Érix. Al salir de Agrigento, los argonautas sufren los embates del mar y navegan sin rumbo fijo. En esta situación se producen las riñas y peleas entre Cástor e Idas y entre Linceo y Pólux.

Los argonautas pierden toda esperanza, cap. cuarentaicinco. El desánimo hace mella en los argonautas que debido a la falta de agua dulce ven próxima su muerte en aquel desierto.

El salvamento de los argonautas, cap. cuarentaiséis. En un sueño providencial de Jasón, la Triple Diosa le anuncia la salvación por medio de la fe, la de todos menos uno que adora a Apolo. Aparece un jinete tritón, sordomudo, que les indica un lugar donde fluye un manantial de agua clara. Cientos de tritones o ausenios, que eran trogloditas, señalan la forma de que el Argo salga de los arrecifes y continúe su marcha. Todos los argonautas se salvaron salvo Mopso, el lapita, que mordido por una serpiente negra, confirmaba el sueño profético de Jasón.

El Argo vuelve a casa, cap. cuarentaisiete. Llegan a la isla rocosa de Menix, residencia de los lotófagos. Incursión en el territorio de los gindaneos cuyas mujeres gobiernan y en su tobillo anudan vendas en número semejante al de sus amantes. Para darles agua a los argonautas, éstos debían primero satisfacerlas. Descripción de otros pueblos: psileos, nasamonios y Cireneos (gente culta y hospitalaria). Tras arribar en Creta se dirigen a Minoa, el último de los siete ríos en el que debía lavarse el vellocino. La ruta sigue por Ánafa, Naxos, Paros, Tenos, Andros, cabo Ceneo y Eubea. Tras siete meses desembarcan en el golfo de Págasas.

La muerte de Pelias, cap. cuarentaiocho. Mediante un hábil engaño convence a tres de las hijas de Pelias, Evadne, Anfinome y Astérope, a que los despedacen para devolverle su juventud (ejemplo de un viejo carnero por un corderito). Pelias, el tío de Jasón, había matado a los padres de éste.

Se restituye el vellocino a Zeus, cap. cuarentinueve. Acasto es proclamado rey y anuncia el destierro perpetuo de Yolco contra Medea, Atalanta, Jasón, Idas, Cástor, Pólux y Periclímeno, como instigadores y cómplices del asesinato de Pelias y contra sus tres hermanas asesinas. Entretanto llega Hércules de la isla de las Hespérides con un cesto de naranjas. Los argonautas, tras llegar desde Orcómeno al monte Lafistio restituyen el vellocino a la imagen de roble del Carnero en su santuario cerca de la cumbre y se dispersan.

El destino de los argonautas, cap. cincuenta. Se desgrana una a una la vida ulterior de cada uno de los argonautas destacando las historias de Hércules y Deyanira, y el divorcio de Jasón y Medea.

Esta amplia y magnífica novela de R. Graves contiene tan gran cantidad de elementos que sentimos la sensación de estar ante una enciclopedia etnográfica que muestra las costumbres y las circunstancias de multitud de pueblos a la manera de la logografía antigua, como si un nuevo Heródoto nos fascinase con el relato de sus viajes y visitas. Pero además de la rica trama argumental, la obra contiene asimismo proposiciones novedosas que mantienen el interés y provocan el “suspense”. Así el hecho de que la religión griega, de marcado carácter femenino en sus orígenes, sufriera un trastoque de orden, pasando a ocupar el hombre el puesto central, explicado en el apéndice histórico final como un conflicto religioso entre los partidarios de la diosa Luna matriarcal de los “pelasgios” y los del dios Trueno patriarcal de los griegos, la organización en hermandades que nos recuerdan las asociaciones y colegios universitarios norteamericanos de igual nombre y que de ordinario suelen denominarse con letras del alfabeto griego, el planteamiento indirecto del tema de la muerte con doctrinas como la pitagórica de la reencarnación en boca de Orfeo, las narraciones casi tucídideas sobre los pobladores sucesivos de la antigua Pelasgia, el conocimiento exhaustivo de una geografía real maravillosa aunque en un marco verosímil, los mapas indicativos de tal aventura marina, la concreción de islas del más allá como una las Hespérides en la de isla de Mallorca en la que el autor vivió más de cuarenta años y en la que murió, etc., confirman a este género de la novela histórica grecolatina como de los más fecundos y exitosos de este final de siglo que nos ha tocado vivir, sobre todo porque la intemporalidad de los clásicos no tiene límites.



I.S.B.N. 84-95286-65-3



Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
SERVICIO DE PUBLICACIONES

9 788495 286659